



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

RAINER MARIA RILKE, POETA DE LO INVISIBLE  
La trascendencia de la muerte en la obra tardía del poeta:  
*Las elegías del Duino y los Sonetos a Orfeo.*

Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía

MARÍA OLGA GIMÉNEZ SALINAS

Profesor Guía:  
Carlos Ossandón Buljevic

Santiago de Chile, año 2015

RAINER MARIA RILKE, POETA DE LO INVISIBLE  
La trascendencia de la muerte en la obra tardía del poeta:  
*Las elegías del Duino y los Sonetos a Orfeo.*

Nombre de la autora: María Olga Giménez Salinas

Profesor Guía: Carlos Ossandón Buljevic

Grado Académico: Magíster en Filosofía

Título de la Tesis: “Rainer Maria Rilke, poeta de lo invisible. La trascendencia de la muerte en la obra tardía del poeta: *Las elegías del Duino* y los *Sonetos a Orfeo*.”

Correo electrónico de la autora: [olguita.gimenez@gmail.com](mailto:olguita.gimenez@gmail.com)

## Resumen

El presente trabajo propone una interpretación de la obra del poeta Rainer Maria Rilke, a partir de la lectura analítica, bajo una perspectiva filosófica, de sus dos últimas publicaciones en vida: *Las elegías del Duino* (1923) y los *Sonetos a Orfeo* (1923). La obra de Rilke puede ser considerada como una propuesta de solución al problema del desarraigo del hombre en el mundo, enmarcado en el contexto de la crisis de la modernidad. El poeta describe una vía para el 'nuevo arraigo' humano, que tiene como eje fundamental la aceptación de la muerte, que se concreta en la adquisición de conciencia respecto del cuerpo y la propia finitud, a partir de las vivencias sensibles y la reflexión asociada a ellas. De este modo, se plantea como tesis de investigación la figura de Rilke como *poeta de lo invisible*, con la intención de esclarecer el objetivo final de su mensaje poético: enseñar al hombre el camino para regresar a la unidad de lo real, mediante la restauración de la percepción de los sentidos y su integración consciente a la noción de identidad. El desarrollo del trabajo expone, en primer lugar, el *diagnóstico* del poeta respecto de la situación humana –donde constata la condición de desarraigo en que se encuentra a causa de la pérdida de los valores y creencias que antes habían sostenido la cultura occidental-. En segundo lugar, se describe la *propuesta* de Rilke: realizar la aceptación de la muerte, que tendrá como resultado la *trascendencia de la forma* y la transformación de lo visible en invisible; obteniendo la experiencia sensible de lo eterno, colindante al mundo que perciben los sentidos externos.

*Llámame en aquella de tus horas  
que te resiste sin cesar,  
ésa que suplica de cerca, como el rostro de los perros,  
pero que permanentemente se da vuelta,*

*cuando tú crees comprenderla al fin.  
Lo que así te ha sido substraído es de todo lo más tuyo.  
Nosotros somos libres. Fuimos expulsados allí  
donde pensamos primero ser los bienvenidos.*

*Temerosos pedimos apoyo, nosotros,  
demasiado jóvenes a veces para lo viejo  
y demasiado viejos para lo que nunca fue.*

*Nosotros, justos tan sólo allí donde alabamos,  
porque somos, ay, la rama y el hierro  
y la dulzura del peligro que madura.*

R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, II-XXIII.

## Índice

Introducción.....	1
Relación entre filosofía y literatura.....	8
Reseña biográfica de Rilke.....	14
Desarrollo.....	20
I.- Definición de conceptos clave: muerte y trascendencia.....	20
II.- Diagnóstico del poeta: el olvido de la muerte.....	27
III.- Propuesta del poeta: La trascendencia de la muerte.....	58
El canto de Orfeo.....	66
La misión del hombre.....	71
La trascendencia de la muerte.....	75
1.- Respecto al mundo circundante: cantar la naturaleza y las cosas, mediante la palabra.....	75
2.- Respecto a uno mismo: relación con el cuerpo o la propia materialidad.....	85
Ascética rilkeana.....	87
1.- Aceptar el sufrimiento: vivencia consciente de las mociones del cuerpo.....	92
2.- A través del sueño y la sexualidad: conocimiento del inconsciente.....	100
Concepto de Dios en Rilke.....	110
Conclusiones.....	116
Bibliografía.....	124

## Introducción

El presente trabajo de tesis propone una interpretación de la obra del poeta Rainer Maria Rilke, a partir de su lectura reflexiva y analítica, desde una perspectiva filosófica. Esta ha sido materia de estudio de la filosofía desde hace años, debido al contenido metafísico y antropológico que la caracterizan. Filósofos como Martin Heidegger y Hans Georg Gadamer, coinciden en otorgarle a Rilke un lugar central dentro del despliegue poético del siglo XX, demostrando, a través de diferentes perspectivas, la importancia del poeta y su obra tanto en su contexto de producción como en la actualidad. Heidegger indaga sobre la relación entre el poetizar de Rilke y la penuria de los tiempos: "... ¿y para qué poetas en tiempos de penuria?" La palabra 'tiempos' se refiere aquí a la era a la que nosotros mismos pertenecemos todavía. Con la venida y el sacrificio de Cristo se inaugura, para la experiencia histórica de Hölderlin, el fin del día de los dioses. (...) La era está determinada por la lejanía del dios, por la "falta de dios". (...) La falta de dios sólo significa que ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí estructurando a partir de esa unión la historia universal y la estancia de los hombres en ella. Pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta./ Con dicha falta, el mundo queda privado del fundamento como aquel que funda. Abismo significa originalmente el suelo y fundamento hacia el que, por estar más abajo, algo se precipita. (...) El fundamento es el suelo para un arraigo y una

permanencia. La era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo. (...).”<sup>1</sup>

A partir de la comprensión de la situación histórica-existencial descrita por Heidegger, es posible considerar la obra de Rilke como una salida o una propuesta de solución al problema del desarraigo del hombre en el mundo, enmarcado en el contexto de la crisis de la modernidad: “(...) Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos (...) ¿Es R. M. Rilke un poeta en tiempos de penuria? ¿Qué relación guarda su poetizar con la penuria del tiempo? ¿Hasta dónde se acerca al abismo? ¿A dónde llega el poeta, suponiendo que llega hasta donde puede hacerlo?/ La poesía válida de Rilke se resume (...) en los dos pequeños volúmenes de las Elegías de Duino y los Sonetos a Orfeo. El largo camino hasta esta poesía es, en sí mismo, un camino que pregunta poéticamente. En el transcurso de ese camino, Rilke experimenta más claramente la penuria del tiempo. Los tiempos no son sólo de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece velado. No se ha aprendido el amor. Pero los mortales son. Son, en la medida en que hay lenguaje. Todavía se demora un canto sobre su tierra de penuria. La palabra del rapsoda preserva todavía la huella de lo sacro. (...).”<sup>2</sup>

Gadamer, por su parte, plantea que: “(...) la poesía de Rilke está impregnada de la idea de que Dios está lejano y ninguna evocación de creencias cristianas o humanistas o de antiquísimos símbolos míticos deben ocultarnos esa lejanía.”<sup>3</sup> Vemos en la interpretación de Gadamer un eco de la nostalgia de los

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin. “¿Y para qué poetas?”, en: *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Ed. Alianza, 1996. Pp. 199-201.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 201-204.

<sup>3</sup> GADAMER, Hans-Georg. “Rainer Maria Rilke, 50 años después”, en: *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1993. P. 72.

dioses característica del romanticismo, manifestado con particular fuerza en la obra de Hölderlin. Esta nostalgia, experimentada en el periodo de la post modernidad, resulta ser el germen de un sentimiento existencial frente al mundo: “Es a través de esa idea que el mensaje de esta poesía adquiere su fuerza de interpelación. Su relación con la época es evidente y su verdad se mantiene – como mensaje equivalente- frente a toda proclamación religiosa que no quiera declararse a sí misma como superflua. La poesía de Rilke nos advierte que debemos admitir y soportar erguidos esa lejanía. (...) La obra elegiaca alcanza su elevado nivel precisamente porque percibe y reconoce la infinita lejanía de Dios y porque intenta reprimir incluso la llamada al ángel.”<sup>4</sup> La mención que hace Gadamer de la negación del poeta a aceptar cualquier consuelo de naturaleza religiosa frente al sentimiento de abandono y desarraigo producido a causa de la constatación de la ausencia o lejanía de Dios, sitúa al poeta en un escenario literario nuevo al interior de la mencionada tradición alemana, de la cual se nutre, pero que trasciende, supera y responde, al intentar encontrar una salida al sufrimiento ocasionado por la ausencia de los dioses: “Estamos, pues, ante una poesía de la lejanía de Dios. A esta lejanía se opone exactamente el elogio de “lo de aquí” (*das Hiesige*) y del “estar aquí” (*das Hiersein*), la apasionada confesión de la existencia terrenal, incluso en su extrema miseria, necesidad y acoso, opción que va unida al rechazo de la consolación en el más allá. Ese es el “mensaje” que escuchamos.”<sup>5</sup> “La tesis de Rilke es que la tarea humana consiste en aceptar explícitamente lo perecedero, y que esta tarea alcanza su plenitud suprema en la aceptación de la muerte. (...) Comprendemos perfectamente por qué puede llamarse a la muerte la “sagrada inspiración” de la naturaleza: ella nos amonesta a ser completa y absolutamente conscientes del “estar aquí”<sup>6</sup>.

Vemos que ambos filósofos coinciden en situar al poeta en ‘tiempos de penuria’ o ‘de ausencia de Dios’, considerando la *aceptación de la muerte* como el

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 76-78.

elemento central de su mensaje poético. Otros autores, como Walter Falk y Jacinto Choza, también destacan el lugar preponderante que el poeta otorga a la muerte en sus poemas. Es por esto, probablemente, que Rilke ha sido considerado con frecuencia como el ‘poeta de la muerte’, debido a la perspectiva desde la cual aborda la solución al problema existencial del hombre, centrando su atención en la aceptación de la propia finitud. Sin embargo, no ha sido descrito el modo concreto a través del cual el hombre puede realizar esta transformación que, si bien ocurre en el plano de su conciencia –que es inmaterial-, se arraiga en la experiencia material corpórea. La obra de Rilke contiene numerosas sentencias acerca del *modo de ser* del hombre, que conforman un sistema de recomendaciones de vida, una verdadera ascética, cuya práctica podría enseñar un nuevo modo de existencia, donde la identidad del yo no se encuentre reñida con la muerte. El poeta describe un vínculo entre el olvido de la muerte y la pérdida de conciencia respecto de la propia corporalidad, debido al cual la aceptación de la muerte ha de concretarse en el plano físico de la existencia, a partir de las vivencias sensibles y la reflexión asociada a ellas. En consideración a esto, el presente trabajo tiene como objetivo intentar develar, el contenido implícito en la obra rilkeana relativo a la relación entre lo sensorial (pulsiones, emociones, sentimientos, entre otros) y la progresiva transformación de la propia identidad.

De este modo, se plantea como tesis de investigación la figura de Rilke como *poeta de lo invisible*, con la intención de intentar esclarecer el objetivo final de su mensaje poético: enseñar al hombre el camino para regresar a la unidad de lo real, mediante la restauración de la percepción de los sentidos y su integración consciente a la noción de identidad. Rilke es el poeta de la *trascendencia*: el mensaje central de su obra consiste en la superación de la muerte y la tristeza que surgen frente a lo perecedero, por el consecuente desarraigo que acarrea. Pero el objetivo de la trascendencia es lograr la entrada del yo al mundo de *lo abierto*, ‘la otra realidad’. En su obra, el registro de lo invisible -al que pertenecen al ángel, los dioses y los muertos-, contribuye a situar al lector *al interior* de ese plano, trasladando su mirada desde el *aquende* (mundo de la materia) hacia el *allende*

(mundo infinito, sin límites temporales), promoviendo en él el recuerdo de *algo* que antes le fue cercano y que ahora ha olvidado:

“(…) Adónde se han ido los días de Tobías,  
cuando uno de los ángeles más deslumbrantes,  
de pie junto a la sencilla puerta de la casa,  
y algo disfrazado para el viaje, dejó de ser terrible (…).”<sup>7</sup>

El análisis detallado de sus dos obras fundamentales, *Las elegías del Duino* (1923) y los *Sonetos a Orfeo* (1923), permite reconocer que Rilke describe una realidad unitaria, que corresponde al espacio de la celebración. El poeta define la misión del hombre como ‘el canto sobre la tierra’, pues el canto –cuyo simbolismo se desprende del canto de Orfeo- procede de ambos reinos –vida y muerte-, y otorga trascendencia al mundo circundante –incluyendo las cosas de uso diario, el propio cuerpo y la naturaleza-. Pues el canto es celebración.

El poeta intenta re-crear el espacio en que el hombre –como en días de Tobías- era capaz de relacionarse *naturalmente* con el ángel, mostrando el camino para la restauración del antiguo vínculo con lo sagrado. Rilke se hace cargo de la nostalgia de los dioses descrita por el romanticismo y de su consecuente desarraigo y angustia, buscando una solución frente a la ‘penuria de los tiempos’, trazando un camino para ‘el regreso del dios’ en la medida que transforma el mundo en una patria para el hombre.

El trabajo será desarrollado de acuerdo de acuerdo a la siguiente estructura: en primer lugar, se definirán *conceptos* fundamentales para la comprensión del mensaje poético de Rilke: muerte y trascendencia. En segundo lugar, se expondrá su *diagnóstico* respecto de la situación humana: el poeta constata, a comienzos del siglo XX, la condición de desarraigo en que se

---

<sup>7</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino*. Traducción de Otto Dörr Zegers. Edición bilingüe. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2001. *Segunda Elegía*. P. 43.

encuentra el hombre, a causa de la pérdida de los valores y creencias que antes habían sostenido la cultura occidental, sobre los que había construido y arraigado su modo de vida. A esto se suma la transformación de la sociedad a causa de los avances tecnológicos y el crecimiento de las grandes urbes, con la consecuente alienación de la relación del hombre con su entorno; desde la naturaleza hasta su propio trabajo. Uno a uno, el poeta nombra los diferentes puntos de conflicto del hombre con la vida, resaltando el hecho de ser, a diferencia de los animales, el único que no se encuentra 'a gusto' en el mundo, a causa de un error en su *mirada*. Por último, se explicará la *propuesta* del poeta: la aceptación de la muerte conduce al hombre al conocimiento de su propia finitud, permitiéndole desarrollar progresivamente la conciencia de sí mismo que lo instará a reconciliarse con su condición temporal, reconociéndola como aquello que otorga sentido a su existencia. Esto tendrá como resultado la *trascendencia de la forma*, la unión de lo material y lo invisible, obteniendo la experiencia sensible de la percepción de un mundo invisible colindante con el que perciben los sentidos externos.

Los temas señalados han sido desarrollados a partir, fundamentalmente, del análisis y comentario de las dos últimas obras publicadas por el poeta, anteriormente señaladas, en la traducción de Otto Dörr Zegers; por representar ambas la síntesis y culminación del trabajo poético vivenciado por Rilke, que comprende desde su poesía temprana hasta el último poema escrito previo a su muerte. También se utilizaron las traducciones del poeta confeccionadas por José María Valverde: *Cartas a un joven poeta* (1992) y Federico Bermúdez Cañete: *El libro de horas* (2005). Los ejes temáticos comprenden la confrontación de los estudios rilkeanos pertenecientes a diversos filósofos que han abordado la dimensión filosófica-literaria del poeta, entre los que destacan: Martin Heidegger y su obra "¿Y para qué poetas?", en: *Caminos de bosque* (1996), en la traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte; cuyo planteamiento acerca de la misión del poeta permite la adecuada contextualización de la tesis de trabajo, mediante la relación entre la 'penuria de los tiempos' y la actualidad de la poesía de Rilke, justificando la pertinencia de la investigación. A partir de su análisis, se comprende la

necesidad del estudio del poeta desde la mirada conjunta entre literatura y filosofía, al mencionar el aporte de su poesía a los tiempos actuales y a la humanidad: “Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece velado. No se ha aprendido el amor.”<sup>8</sup> También se han incorporado los estudios de Jacinto Choza<sup>9</sup>, contenidos en su obra *Al otro lado de la muerte* (1991), que constituyen un aporte en la explicación y desglose del núcleo del conflicto existencial del hombre en el mundo, a partir de la descripción de una *falla estructural* existente en la conciencia humana, que coincide con el error de la mirada descrito por el poeta en el poema dedicado a Abel, perteneciente a *El libro de horas*. A partir de esta noción acuñada por Choza, se articularán la interpretación literaria y el análisis filosófico de la obra de Rilke, por la relación entre la conciencia del cuerpo y de la muerte, necesarias para lograr la trascendencia de la propia finitud y el acceso al mundo de lo invisible. Otro autor cuya interpretación sobre el poeta ha sido utilizada en el desarrollo del presente trabajo es Walter Falk<sup>10</sup>, quien en su obra “R. M. Rilke y la aflicción”, en: *Impresionismo y Expresionismo* (1963); explica la relación entre el poeta y varias de las diversas religiones que existen, a partir de lo cual surge la idea de una ‘religiosidad propia’ en Rilke. Su estudio permite, además, la profundización en la noción de ‘falla estructural’ descrita por Choza, mediante la explicación del proceso de quiebre de la conciencia del hombre, producido por el *ensimismamiento* y el desvío de la mirada ‘desde el todo hacia la parte’. También es relevante mencionar el aporte de Hans Georg Gadamer a través de su ensayo

<sup>8</sup> HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 203.

<sup>9</sup> Jacinto Choza (Sevilla, 1944) es catedrático de Antropología Filosófica de la Universidad de Sevilla. Cursó la carrera de Filosofía y Letras en las universidades de Sevilla y Madrid, y amplió sus estudios en Italia, Alemania y Estados Unidos. Obtuvo el grado de doctor en filosofía en la Universidad de Navarra, de la que fue profesor de Antropología filosófica. Posteriormente fue profesor agregado de Antropología en las Universidades de Murcia y Sevilla.

<sup>10</sup> Walter Falk (Sandweier en Baden-Baden, 1924 - Marburg an der Lahn, 2000) fue un filósofo alemán y erudito literario. Después de estudiar filosofía y literatura alemana, cursó estudios de Literatura Inglesa y Filología Románica en la Albert-Ludwig-Universidad de Friburgo, obteniendo el doctorado en 1957. Entre 1960 y 1965 fue profesor de lengua y literatura alemana en la Universidad de Madrid. Tuvo el puesto de Profesor Emérito desde 1989 en la Universidad de Marburg.

“Rainer Maria Rilke, 50 años después”, en: *Poema y diálogo* (1993); donde desarrolla la idea de la aceptación de la muerte como eje central en el aprendizaje de ser hombre, junto con la indagación en las nociones de *muerte* y *ángel*, presentes en la obra del poeta. Finalmente, destacan los siguientes ensayos de Otto Dörr Zegers<sup>11</sup>: “La postmodernidad y la pregunta por el sentido”, en: *Atenea* (2001) y “Angustia, melancolía y creatividad: el caso del poeta Rainer Maria Rilke”, en: *Boletín de la Academia chilena de medicina* (1999); por el aporte de datos biográficos del poeta y su análisis desde una perspectiva psiquiátrica, facilitando la comprensión de la relación vida-obra en el caso del poeta. También su texto “El destierro del poeta”, en: *La palabra y la música* (2007), que ha permitido la indagación sobre la propia vivencia de abandono y destierro del poeta, demostrando, una vez más, la estrecha relación existente entre sus experiencias de vida y su creación literaria.

## Relación entre filosofía y literatura

“La actitud del lector es la exigida por la gran poesía, por una obra como las *Elegías de Duino* de Rilke.”<sup>12</sup>

La reflexión sobre de la relación existente entre filosofía y literatura surge de la necesidad de responder a la interrogante acerca del interés específico de la

---

<sup>11</sup> Otto Dörr Zegers (Curicó, 1936). Médico-Cirujano (Universidad de Chile 1961). Especialización en Psiquiatría en Universidades de Madrid, Freiburg/Br. y Heidelberg (1962-1967). Formación en Psicopatología y Psiquiatría Clínica con el Prof. Hubertus Tellenbach. Profesor Titular de Psiquiatría de la Universidad de Chile, Jefe de Servicio del Hospital Psiquiátrico de Santiago, Miembro de Número de la Academia de Medicina del Instituto de Chile. Además de su carrera científica, ha traducido *Las elegías de Duino* (2000) y los *Sonetos a Orfeo* (2002), ambas obras del poeta Rainer Maria Rilke, y publicado un conjunto de ensayos inspirados en la obra del poeta: *La palabra y la música* (2007).

<sup>12</sup> STEINER, George. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Ediciones Siruela, 2012. P. 101.

filosofía en los textos literarios, en un intento por develar si hay o no ‘exterioridad recíproca entre forma y contenido’ en ellos. A esto se suma la búsqueda de una práctica filosófica de los mismos que haga justicia a la práctica “literaria” del pensamiento y que se base en ella, con la intención de ‘respetar’ el mensaje literario. Pero, cabe mencionar, esta *práctica filosófica* dependerá del modo particular de relación que cada filósofo establece con la literatura, por lo cual no es posible describirla de un modo único y absoluto.<sup>13</sup>

En el caso concreto del poeta Rainer Maria Rilke, la pertinencia de la realización un estudio conjunto de filosofía y literatura para abordar su obra, surge de la necesidad de comprender la hondura de su mensaje poético. Como fue mencionado anteriormente, el poeta –luego de ‘diagnosticar’ una situación de desarraigo e inadecuación del hombre en el mundo (que coincide, en gran medida, con el ‘problema de la modernidad’)-, propone una vía para la restauración de la *unidad* perdida que consiste en la aceptación de la muerte, para lograr así la identificación de la conciencia del yo con lo infinito. Este planteamiento supone una revisión de ‘principios’ antropológicos (unidad cuerpo-alma) y metafísicos (teleología humana, noción de trascendencia); entre otros, que hacen necesaria una indagación filosófica de su obra poética para lograr su comprensión unitaria articulada. El contenido de su ‘propuesta’ posee una relevancia de carácter filosófico, por abordar el problema del hombre desde su fundamento. “‘Todo pensamiento empieza con un poema’, enseñaba Alain en su intercambio con Valéry. Este inicio compartido, esta iniciación de mundos es difícil de suscitar. Sin embargo, deja huellas, ruidos de fondo compatibles con aquellos que susurran los orígenes de nuestra galaxia. Sospecho que estas huellas se pueden discernir en el *mysterium tremendum* de la metáfora.”<sup>14</sup>

Alain Badiou, en *Justicia, Filosofía y Literatura*, plantea tres posibles modos de relación entre filosofía y literatura. Primero, la orientación *estética*, donde la

---

<sup>13</sup> SABOT, Philippe. *Philosophie et littérature*. (2002). Cfr. OSSANDÓN Buljevic, Carlos. *Filosofía y literatura*. Presentación en *Power Point*. 2015.

<sup>14</sup> STEINER, George. *Op. Cit.*, p. 17.

filosofía considera a la literatura como un “objeto” o fenómeno cultural constituido, existente, “objetivo”. Luego, la orientación *genealógica*, que abarca la acción de la literatura sobre la filosofía: la literatura deja de ser “objeto” y pasa a ser condición de la filosofía, debido a que esta se da en un contexto determinado, lo que lleva a preguntar por la acción o la resonancia del mismo (y, por ende, de la literatura) en ella. Por último, está la orientación *inclusiva*, que considera a la filosofía como parte de la literatura.<sup>15</sup>

Sin embargo, el mismo Badiou plantea, al referirse a la existencia de cierta ‘literatura con intenciones filosóficas’, que la relación entre filosofía y literatura debe pensarse por fuera de la orientación estética. De este modo, describe el modo de relación entre la poesía de Rilke y la filosofía de Heidegger como *mediación subjetiva*, por la *utilización táctica* que hace el filósofo respecto del poema, debido a la *fuerza de seducción* de la literatura: “Heidegger estudia un poema de Rilke que es la *Octava Elegía*. La idea es que Rilke comparte un concepto con el mismo Heidegger. (...) es la idea de *lo abierto*. ¿Qué es *lo abierto*? *Lo abierto* es una relación con el mundo, una relación con la naturaleza, una relación con el ser que no está prisionera de la abstracción, de la técnica o de la voluntad. De hecho es, en cierta manera, una suerte de aceptación del mundo como algo dado. (...) Vemos que la idea de *lo abierto* forma parte de la crítica de la técnica, es decir forma parte de la crítica de la relación violenta con el mundo que Heidegger considera como “metafísica”. (...) Heidegger va a decir que Rilke no va hasta el límite de la noción de *lo abierto*, es decir que Rilke describe la experiencia de *lo abierto* en el interior todavía de un universo cerrado. En suma, que Rilke no va hasta el fundamento de la cuestión de *lo abierto*. En consecuencia, la utilización del poema por Heidegger consiste en hacer del poema un intermediario. (...) Creo que este uso de la poesía es el uso de la literatura como mediación, que en este caso constituiría un pasaje de cierta concepción a otra, desde la concepción cerrada y técnica del mundo a la concepción auténtica de *lo abierto*. La función del poema es, entonces, de intermediación. De esa

---

<sup>15</sup> BADIOU, Alain. *Justicia, Filosofía y Literatura* (2007). Cfr. OSSANDÓN Buljevic, Carlos. *Op. Cit.*

manera, podemos entender a la literatura como una introducción a la filosofía. (...) Para Heidegger, Rilke presenta *lo abierto*, pero también, de algún modo, esa presentación es todavía ciega. (...) la filosofía sería la luz de aquello que en la literatura sería presencia oscura. (...) ¿por qué será que la filosofía no hace todo el trabajo, es decir, ¿por qué servirse entonces del poema? (...) Porque hay un dato que nosotros conocemos bien, y es que hay en la literatura y en el poema una fuerza particular de seducción que el concepto filosófico no posee. De manera que en realidad hay una utilización de esa seducción para que el lector ingrese en la cuestión que nos interesa. (...) aquí también tenemos una operación táctica que consiste en utilizar una subjetividad que no hemos creado nosotros mismos, pero que ha creado el poeta o el matemático y que el filósofo utilizará en servicio de su propio proyecto.”<sup>16</sup>

Este modo de relación entre filosofía y literatura descrito por Badiou coincide el esquema *didáctico* propuesto por Philippe Sabot en *Philosophie et littérature*, donde la literatura está bajo la tutela de la filosofía, de forma que la interpretación de las obras literarias se realiza según criterios o conceptos filosóficos ya constituidos, debido a que la mediación filosófica permite el acceso a una “verdad” que la literatura no es capaz de expresar por sí misma, por lo cual su función es básicamente de “ilustración”.<sup>17</sup> Sin embargo, tras conocer el análisis de la obra rilkeana realizado por Heidegger en “Y para qué poetas”, y considerar sus palabras luego de haberla leído –que su obra era el ‘despliegue lógico’ de lo que Rilke había expresado en forma poética-; es posible reconocer en él la presencia del segundo modelo descrito por Sabot, el esquema *hermenéutico*. De acuerdo a este, la literatura es considerada como el lugar de una revelación esencial, dada en un plano donde el escritor llega más lejos que el filósofo. Sin embargo, dado que la “verdad” literaria no se da directamente, se requiere de la interpretación filosófica para develar su contenido implícito.<sup>18</sup> Comprendemos, entonces, las

---

<sup>16</sup> BADIOU, Alain. *Justicia, Filosofía y Literatura*. Rosario: Ed. Homo Sapiens, 2007. Pp. 59-63.

<sup>17</sup> SABOT, Philippe. *Philosophie et littérature*. (2002). Cfr. OSSANDÓN Buljevic, Carlos. *Op. Cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

palabras de Badiou: “(...) lo que va a decir Heidegger es que hay que asumir la descripción de Rilke, pero que hay que meditarla hacia adelante.”<sup>19</sup>

Otra aplicación del esquema *hermenéutico* en relación al estudio de la obra de Rilke desde la mirada conjunta de filosofía y literatura, está presente en el estudio de Jacinto Choza, utilizado en el desarrollo del presente trabajo. En el prólogo de su libro *Al otro lado de la muerte: Las elegías de Rilke*, el autor comenta: “Resultó muy instructivo examinar el contenido filosófico de la poesía de Rilke, en confrontación con el pensamiento de Heidegger y con el de otros filósofos también afines como Hegel, Kierkegaard y Nietzsche. La mayor parte de los estudios e interpretaciones de la obra de Rilke, han sido realizados desde la perspectiva de la crítica literaria, y la aclaración y explicación de las composiciones más densas y oscuras se ha intentado mediante el recurso a su biografía, por una parte, y mediante la confrontación con su correspondencia, por otra. (...) Las claves interpretativas se han tomado de su obra en verso y de las obras de los filósofos mencionados. (...) Las interpretaciones de las Elegías de Duino realizadas en función de la producción literaria y de la correspondencia posteriores a Los apuntes de Malte (1910), suelen ser las más comunes, y son más bien raras las que toman como claves la totalidad de la producción poética, empezando por las poesías más tempranas.”<sup>20</sup> La pertinencia de la postura interpretativa de Choza radica en las características particulares de la obra de Rilke, puesto que –al contener la propuesta de salida frente al problema existencial del desarraigo-, su contenido puede ser abordado con más propiedad y alcance desde una perspectiva filosófica, fundamentalmente desde la antropología y la metafísica, aun cuando ha sido elaborado desde la literatura y con uso de un lenguaje poético. Comprendemos, entonces, que la obra de Rilke requiere de un trabajo conjunto de filosofía y literatura para lograr su análisis e interpretación precisos.

---

<sup>19</sup> BADIOU, Alain. *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>20</sup> CHOZA, Jacinto. *Al otro lado de la muerte*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1991. Pp. 11-13.

De acuerdo a George Steiner, “Se infiere que la filosofía y la literatura ocupan el mismo espacio generativo, si bien, en última instancia, se trata de un espacio circunscrito. Sus medios performativos son idénticos: una alineación de palabras, los modos de la sintaxis, la puntuación (un recurso sutil). Esto es así tanto en una canción infantil como en una *Crítica* de Kant (...). Son hechos de lenguaje. La idea, como en Nietzsche o en Valéry, de que se puede hacer danzar al pensamiento abstracto es una figura alegórica. La expresión, la enunciación inteligible lo es todo. Juntas solicitan la traducción, la paráfrasis, la metáfrasis y todas las técnicas de transmisión o revelación, o se resisten a ellas. (...) En toda filosofía, admitió Sartre, hay una “prosa literaria oculta”. El pensamiento filosófico puede ser hecho realidad “sólo con metáforas”, enseñaba Althusser. (...) ¿Hay en algún sentido afín “una poesía, una música del pensamiento” más profunda que la que va ligada a los usos externos del lenguaje, al estilo?”<sup>21</sup> Este planteamiento de Steiner coincide con la descripción de la orientación *inclusiva* realizada por Badiou, donde la filosofía se considera ‘parte’ de la literatura, al ser una actividad ligada a la escritura. Por lo tanto, a partir de la consideración de la opinión de ambos autores, se comprende la pertinencia del estudio filosófico-literario de la obra de Rilke, dado el contenido filosófico –metafísico y antropológico, fundamentalmente-, presente en su poesía.

Cabe señalar, bajo la consideración de la existencia de los diversos modos de relación entre filosofía y literatura, que el presente trabajo pretende inscribirse en el segundo modelo descrito por Sabot: el esquema *hermenéutico*, pues realiza una interpretación de la obra de Rainer Maria Rilke, en la medida que devela el contenido implícito referente a la relación entre el olvido de la muerte y la pérdida de conciencia respecto del cuerpo. Su mensaje poético posee tal singularidad y novedad, que no permite su clasificación dentro de una corriente de pensamiento formal. Aun cuando las palabras de Heidegger son verdaderas, la poesía de Rilke contiene elementos propios –como la relación posible del hombre con el plano invisible de la realidad, donde se encuentran el ángel y los dioses; y la noción de

---

<sup>21</sup> STEINER, George. *Op. Cit.*, pp. 14-16.

una identidad arraigada en el *no-ser*, que resuena con la doctrina del budismo-; que la sitúan *más allá* del debate filosófico existencial, adquiriendo un carácter integrativo y universal. Sin embargo, este esfuerzo interpretativo no pretende desconocer los rendimientos filosóficos que pueden dar la propia configuración literaria de los poemas (esquema *productivo*).

### **Reseña biográfica de Rilke (Praga, 1875 – Valmont, 1926)**

Rainer Maria Rilke nació el 19 de Diciembre de 1875 en Praga, capital de Bohemia, en ese momento parte del Imperio Austro-Húngaro. Su padre, Joseph Rilke, oficial de los ejércitos imperiales, llegó a ser gobernador de la ciudadela italiana de Brescia. Su madre, Sophie Entz, era hija de un rico comerciante y consejero imperial de origen alsaciano y había crecido en un elegante palacio barroco en el centro de Praga. Su matrimonio terminó cuando el poeta tenía 9 años. Al poco tiempo, la madre de Rainer se fue a vivir a Viena, dejándolo en Praga mientras continuaba su escolaridad. En 1886, a la edad de 11 años, su padre lo envió a la Escuela Militar de Sankt Pölkten en Austria, donde estuvo 5 años, cuando fue dado de baja por 'mala salud'. Posterior a esto, nuevamente enviado por su padre, el poeta entra a una escuela de comercio en la ciudad austríaca de Linz, donde permaneció menos de un año. En ese momento, su tío Jaroslaw, protector de la familia, decidió intervenir en la formación de su sobrino, asignándole una beca mensual de 200 guldas para que pudiese preparar el bachillerato con clases privadas intensivas y así permitirle más tarde el ingreso a la universidad. Rilke aceptó el ofrecimiento de su tío y en el otoño de 1895, ingresó a la Universidad de Praga, inscribiéndose en las materias de Filosofía, Literatura Alemana e Historia del Arte. En menos de un año se traslada a la

Universidad de München en Alemania.<sup>22</sup> Dörr señala que “Desde ese momento y hasta su muerte treinta años más tarde, su vida fue un largo peregrinaje. (...) Revisar sus viajes y permanencias año a año es realmente agotador.”<sup>23</sup> Vivió por períodos más o menos largos en distintos lugares de Europa: Alemania, Italia, Francia, Rusia, España, Holanda, Dinamarca, Suecia y Suiza, donde finalmente murió.<sup>24</sup>

De acuerdo a Dörr, son dos los acontecimientos que influenciaron definitivamente la sensibilidad y la vida de Rilke: su conocimiento del poeta danés Jens Peter Jacobsen y su encuentro con una mujer extraordinaria, la escritora Lou Andreas-Salomé. “El primero significó para él el descubrimiento de la interioridad, en el sentido de la posibilidad de hurgar en las profundidades del alma, en la búsqueda de los verdaderos temas poéticos. También le enseñó a mirar con nuevos ojos la infancia y la pubertad. Muchos años más tarde, en 1924, casi al final de su vida, va a escribir en una carta a Hermann Pongs las siguientes palabras respecto al poeta danés: ‘Aun mucho después (de su muerte), en mi época de París, ha sido él un acompañante en el espíritu y una presencia en el ánimo y el hecho de que ya no viviese lo consideraba a veces como una privación casi insoportable. Pero fue precisamente esta necesidad tan extraña que yo experimentaba... lo que engendró en mí, ya muy temprano, una libre y abierta comunicación con los muertos...’<sup>25</sup>”<sup>26</sup> Lou Andreas-Salomé –hija de un general ruso descendiente de nobles hugonotes franceses y de una madre alemana-, era catorce años mayor que el poeta y estaba casada con el filólogo armenio-alemán Carl Andreas, con quien sostenía una relación más de amistad que de amor. Antes de conocer al poeta, Lou había tenido una relación amorosa con el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, sobre quien escribió un libro que, tras su lectura,

---

<sup>22</sup> DÖRR Zegers, Otto. “El destierro del poeta”, en: *La palabra y la música*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007. Pp. 24-27.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>25</sup> RILKE, Rainer Maria. “Brief an Hermann Pongs von 17. August 1924”. En: *Briefe*. Zweiter Band. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel (1991), pp. 340-341. *Cfr.* DÖRR Zegers, Otto. *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>26</sup> DÖRR Zegers, Otto. *Op. Cit.*, p. 28.

suscitó en Rilke el deseo de conocerla. La relación amorosa entre ambos duró solo cuatro años, pero una amistad entrañable los unió para toda la vida. En una de sus cartas, Rilke le escribe: “La experiencia nueva que recogí entonces, y en cien lugares, se desprendía a la vez de la realidad que eras tú. Nunca, en mis tímidos tanteos, había sentido tanto lo existente, había creído tanto en lo presente ni había intuido tanto lo inminente; tú eras lo contrario de la duda y me dabas testimonio de que todo lo que tocas, lo que alcanzas y lo que miras **es**. El mundo perdió para mí su carácter nebuloso, ese fluido hacerse y deshacerse que era el tono y la pobreza de mis primeros versos; (contigo) las cosas eran, los animales se diferenciaban, las flores vivían. Aprendí la sencillez, aprendí lenta y penosamente lo sencillo que es todo y maduré hablando de cosas sencillas. Y todo esto ocurrió porque te encontré a ti, (justo) cuando corría por primera vez el peligro de entregarme a lo abstracto...”<sup>27</sup>. Juntos hicieron muchos viajes y entre ellos dos a Rusia, uno en 1899 en compañía de Carl Andreas y el otro al año siguiente, los dos solos. En ambas ocasiones estuvieron casa de Tolstoi. El término de su relación de amantes tuvo lugar a la vuelta de su segundo viaje a Rusia. “Casi tres años estuvieron sin escribirse, pero el contacto se reanudó durante la primera estancia de Rilke en París y no volvería a interrumpirse hasta su muerte. En el periodo posterior a la ruptura, ella conoce a Sigmund Freud e ingresa al círculo de los más fieles seguidores del maestro vienés.”<sup>28</sup> Es probable que el poeta, por medio de su amistad con Lou, haya conocido las investigaciones y postulados freudianos, y que estos influyeran en su pensamiento, pues en algunas de sus obras, como en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* y en la *Tercera Elegía del Duino*, es claramente identificable la noción de *inconsciente* y su relación con la percepción de lo real.

---

<sup>27</sup> RILKE, Rainer Maria; ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Correspondencia*. Palma de Mallorca: Hesperus, 1997. Cfr. DÖRR Zegers, Otto. *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>28</sup> DÖRR Zegers, Otto. *Op. Cit.*, p. 30.

Otto F. Bollnow<sup>29</sup>, en su obra dedicada al poeta: “Rilke, poeta del hombre” (1956), destaca la influencia de Sören Kierkegaard: “La relación de Rilke con la filosofía de la existencia se confirma todavía desde otra faceta, si consideramos la gran influencia ejercida por Kierkegaard sobre su evolución. Pues Kierkegaard es, en verdad, el antepasado común de toda la filosofía de la existencia. Jaspers y Heidegger, así como los otros pensadores situados en la misma línea de la filosofía existencial, incluyendo los representantes de la teología dialéctica, sólo pueden ser entendidos a partir del origen que los mantiene vinculados con este gran precursor solitario, el cual, en los últimos años del siglo pasado, había roto con la tradición humanista-idealista, sentando con ello las bases de la futura filosofía de la existencia.”<sup>30</sup> Bollnow explica que, a partir de la lectura de la correspondencia entre Rilke y sus amistades, es posible conocer el interés que tuvo el poeta en Kierkegaard, a quien comienza a estudiar a partir del año 1904, motivado inicialmente por la admiración que tenía hacia Jacobsen. “En sus cartas, Rilke hace siempre hincapié en el entusiasmo profesado al pensador danés. Así escribe desde Roma, en marzo de 1904: ‘Leo a Soren Kierkegaard. En este verano estudiaré danés para leer a Kierkegaard y a Jacobsen en su propia lengua’.”<sup>31</sup>.<sup>32</sup> De acuerdo a Bollnow, la influencia de Kierkegaard en Rilke significó un vuelco radical en su vida: “Kierkegaard fue quien le arrancó de aquel entusiasmo vital un tanto vago y soñador de su juventud, indicándole su camino más auténtico. Sólo en el encuentro con Kierkegaard pudo Rilke encontrarse a sí

---

<sup>29</sup> Filósofo y profesor de alemán. Estudió matemáticas y física en la Universidad de Göttingen, donde fue influenciado por el filósofo Herman Nohl. Obtuvo un doctorado en Física en 1925. Fue profesor en Tubinga de filosofía contemporánea, antropología filosófica y ética en Tubinga, hasta 1970. Bollnow se preocupó por las bases de la filosofía y su relación con la fenomenología y la filosofía existencial. Desarrolló el trabajo de Wilhelm Dilthey en la hermenéutica y se ocupó de los fundamentos filosóficos de la pedagogía.

<sup>30</sup> BOLLNOW, Otto Friedrich. *Rilke*. Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Taurus Ediciones, 1963. P. 34.

<sup>31</sup> RILKE, Rainer Maria. *Briefe aus den Jahren 1902-1906 (Cartas de los años 1902-1906)*, 1930. Cfr. BOLLNOW, Otto F. *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>32</sup> BOLLNOW, Otto F. *Op. Cit.*, p. 34.

mismo.”<sup>33</sup> Específicamente, el autor se refiere a la profundidad y hondura con que el poeta aborda el tema del sufrimiento y la angustia, encarnados en el protagonista de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, hasta el punto de afirmar que “Malte es en muchas de sus partes una elaboración de las exigencias planteadas por Rilke a través de Kierkegaard. La central significación que en esta obra ocupa el sentimiento de la angustia no puede ser apenas comprendida sin la influencia de Kierkegaard.”<sup>34</sup> Y luego extiende esta influencia hasta la obra que podemos considerar la cima de toda su creación poética: “*Las Elegías de Duino* significan entonces el resultado maduro de una apropiación interior de Kierkegaard, que penetra hasta el centro mismo de la personalidad de Rilke, y de una elaboración totalmente realizada en virtud de la actividad poética (y no poética) del autor.”<sup>35</sup> Esta influencia se patentiza en el hecho de que Rilke leía a Kierkegaard cuando retomó el trabajo en las *Elegías*.

Luego de su ruptura con Lou, Rilke se traslada a una comunidad de artistas en Worpswede, un pequeño pueblo cerca de Bremen, donde conoce a la escultora Clara Westhoff, con quien se casó (1901) y tuvo una hija llamada Ruth. Pero, al poco tiempo, el poeta comienza a sentirse inquieto e incómodo y recomienza su vida errabunda. “Y es así como, ya en Septiembre de 1902, se va a París, donde conoce a Rodin. Éste lo contrata como secretario y trabajará con él, con las interrupciones producto de sus viajes, hasta 1905. Entre este año de la ruptura con Rodin y 1912, su impulso incontenible a trasladarse de un lugar a otro casi no tiene límites. Y así, lo vemos viviendo tanto en Génova como en Marienbad, en Florencia como en Düsseldorf, pasa temporadas en Copenhague y en Estocolmo, se instala un tiempo en Dresden, otro en Nápoles y períodos más largos en Roma. En 1910 viaja a Argelia y Túnez y en 1911 a Egipto./ En 1909 había ocurrido otro de sus encuentros trascendentales: conoció a la Princesa Marie von Thurn und Taxis Hohenlohe, la que se transformó en su gran amiga y mecenas hasta el día

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 38.

de su muerte y en cuyo Castillo del Duino iniciara la redacción, en 1912 y recién vuelto de Egipto, de sus famosas Elegías del Duino. Durante todos estos viajes y estancias en los más diversos lugares, por lo general en hoteles que cumplían con sus cánones estéticos o en castillos de sus múltiples amistades, no paró de trabajar.”<sup>36</sup>

Su producción literaria consta de variadas obras, pertenecientes a diferentes géneros. De su obra poética destacan: el *Libro de las imágenes* (1902-1906), el *Libro de las Horas* (1905), *Nuevos poemas* (1907-1908), *Las elegías del Duino* (1923) y los *Sonetos a Orfeo* (1923). Su vasto género epistolario –publicado poco a poco después de la muerte del poeta, comprende, entre otras, las *Cartas a un joven poeta* (1929) y las *Cartas a Rodin*. Finalmente, su obra en prosa, más breve, consiste en la novela llamada *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) y traducciones de las obras de Paul Valéry y Elizabeth Barrett Browning, entre otras.

---

<sup>36</sup> DÖRR Zegers, Otto. *Op. Cit.*, pp. 31-32.

## Desarrollo

### I.- Definición de conceptos clave: muerte y trascendencia.

Para comprender la significación que el poeta da a lo invisible, es necesario definir –a partir de su obra- los conceptos de trascendencia y de muerte.

#### Trascendencia:

El término “trascendencia” proviene del latín *transcendentia* y significa “cualidad que está más allá de los límites naturales’. Sus componentes léxicos son: el prefijo *trans-* (de un lado a otro), *scendere* (trepar, escalar), *-nt-* (agente, el que hace la acción), más el sufijo *-ia* (cualidad)<sup>37</sup>. Este es el uso que comúnmente se da al término y coincide con la primera definición que establece Ferrater Mora, señalando que tiene un “significado espacial’, fundado en una imagen de carácter espacial, que significa ‘ir de un lugar a otro, atravesando o traspasando cierto límite’. La realidad que traspasa el límite es llamada ‘trascendente’ y la acción y efecto de traspasar, o simplemente de estar más allá de un límite dado, es la ‘trascendencia’.<sup>38</sup> El uso que Rilke da al término *trascendencia* coincide con esta definición, ya que representa la posibilidad que tiene el hombre de instalarse en un espacio que se sitúa más allá de los límites de la temporalidad y la muerte. Entendida de esta forma, la trascendencia sería la misión del hombre sobre la tierra, aquello que le es más intrínseco y que de su realización depende su plenitud:

“Sólo quien ya elevó la lira  
también entre las sombras,

<sup>37</sup> Entrada: Trascendencia. En *Diccionario Etimológico de Chile*, disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?trascendencia>

<sup>38</sup> FERRATER Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Quinta Edición. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964. Tomo II. P. 828.

puede expresar, vislumbrando,  
la alabanza infinita.

Sólo quien comió con los muertos  
de su adormidera, la de ellos,  
no perderá nuevamente  
el más leve sonido.

(...).”<sup>39</sup>

El poeta describe la trascendencia como el sonido de la lira, recordando el canto de Orfeo, que expresa una alabanza infinita. Y esta alabanza solo es posible luego de haber conocido la muerte y convivido con ella. Sin embargo, esta muerte no corresponde a una muerte física, sino más bien a un conocimiento particular de esta, mediante el cual el ser humano podría dejar de temerle y de considerarla como el término de la vida. Esta noción de muerte es la que está contenida en el mito de Orfeo –personaje que encarna la trascendencia en la obra rilkeana-, donde el semidiós realiza su canto luego de haber perdido a su amada Eurídice, como una forma de trascendencia de su muerte y consagración de su amor. La muerte de Orfeo tendrá lugar tiempo después, a manos de las celosas y despechadas ménades.<sup>40</sup>

A partir de la figura de Orfeo es posible comprender una característica primordial del concepto de trascendencia presente en la obra de Rilke: esta se realiza *en la vida*, *durante* la existencia terrenal. No se obtiene luego de la muerte, como el resultado del propio esfuerzo realizado; únicamente puede ocurrir en el plano material, que es el sustrato de la transformación. Esta particular noción de

---

<sup>39</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Edición bilingüe. Traducción de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2002. Primera Parte. *Soneto IX*. P. 31.

<sup>40</sup> OVIDIO. *Metamorfosis*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Ed. Bruguera, 1984. *Libro Décimo*. Pp. 299-306.

trascendencia que utiliza Rilke puede explicarse a partir de la explicación del término que hace Ferrater Mora desde un punto de vista gnoseológico: “Desde el punto de vista primariamente gnoseológico el concepto de trascendencia desempeña un papel importante en cierto modo de concebir la relación *sujeto-objeto*. En la concepción del alma como ‘intimidad’ en el sentido, por ejemplo, de San Agustín, se habla de que el alma ‘se trasciende a sí misma’. Este modo de trascender se refiere también de algún modo al conocimiento, pero se trata del conocimiento de Dios que se obtiene cuando el alma deja de estar exclusivamente ‘en sí misma’. Según la concepción gnoseológica de la trascendencia, hay también un trascender del sujeto, pero es hacia el objeto en tanto que objeto ‘exterior’ cognoscible. Se dice entonces que el objeto es trascendente al sujeto y que el sujeto puede alcanzarlo sólo cuando va ‘hacia el objeto’. Así, la trascendencia gnoseológica del objeto presupone el trascender del sujeto hacia el objeto.”<sup>41</sup> De este modo, en un contexto rilkeano, la trascendencia que el ser humano sería capaz de realizar respecto de su propia muerte implica considerar la muerte como objeto ‘cognoscible’, por un lado, y la capacidad del sujeto de ‘ir hacia el objeto’, por otro.<sup>42</sup> Este movimiento del sujeto hacia la muerte se realizaría a través del proceso de conocimiento de la misma y de su consecuente aceptación.

La figura de Orfeo encarna esta posibilidad de trascendencia, ya que su viaje al Infierno en busca de Eurídice simboliza el conocimiento de la muerte. Su canto proviene de ambos reinos: del reino de la vida y del reino de la muerte; y este canto es trascendencia. Orfeo trasciende la muerte cuando canta, pues su existencia se realiza *en* un conocimiento experiencial de la muerte. En él vemos que la trascendencia es la forma de existencia que se despliega desde ambos

---

<sup>41</sup> FERRATER Mora, José. *Op. Cit.*, p. 829.

<sup>42</sup> Resulta evidente la relación de esta noción de trascendencia con la doctrina budista, respecto de lo cual Falk señala: “En esta concepción se advierte, sin duda, un cierto parentesco con la doctrina del budismo. Sin embargo, Rilke no hubiera podido adherirse a ella. Su camino en pos del sueño infinito no significaba renuncia a la voluntad, sino su suprema acentuación.” (FALK, Walter. “R. M. Rilke y la aflicción”, en: *Impresionismo y Expresionismo*. Madrid: Ediciones Gaudarrama, 1963. Pp. 106-107.

reinos, pero que se realiza *en* la vida, inmerso en la materialidad del cuerpo y de las cosas; no en un “más allá” lejano y fantástico, al que se podría acceder después de la muerte. Y este canto, que es trascendencia, tiene el poder de transformar la naturaleza y disponerla para la *unidad*:

“Ahí se elevó un árbol. ¡Oh pura trascendencia!  
 ¡Oh, Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído!  
 Y todo calló. Pero aún en el callar hubo  
 un nuevo comienzo, un cambio, una señal.

Animales de silencio emergieron  
 de la selva libre y clara, desde el nido y la guarida;  
 y entonces se vio que no era por astucia ni por miedo  
 que habían permanecido tan callados en sí mismos,

sino porque escuchaban. El rugir, gritar, bramar  
 parecían mezquinos a sus corazones. Y allí donde  
 había apenas una choza para acogerlo,

un refugio hecho del más oscuro deseo  
 y con los pilares temblando de la puerta,  
 ahí, tú les levantaste un templo en el oído.”<sup>43</sup>

En conclusión, en Rilke, el concepto de trascendencia denota la capacidad humana de conocer la propia muerte y moverse conscientemente hacia ella. A su vez, este movimiento implica una transformación en el hombre, mediante la cual adquiere una existencia infinita, arraigada en lo permanente. Esta trascendencia coincide con el canto que realiza Orfeo luego de su viaje a los Infiernos y de la pérdida definitiva de Eurídice.

---

<sup>43</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit.* Primera Parte. *Soneto I*. P. 23.

Esta noción de trascendencia supone una particular concepción de *muerte*.

### **Muerte:**

El término *muerte* proviene del latín *mors, mortis*, que significa “Cesación o término de la vida” y “en el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y el alma”<sup>44</sup>. Otra definición la encontramos en el Diccionario de Ferrater Mora, quien señala que “La muerte puede ser entendida de dos maneras. Ante todo, de un modo amplio; luego, de una manera restringida. Ampliamente entendida, la muerte es la designación de todo fenómeno en el que se produce una cesación. En sentido restringido, en cambio, la muerte es considerada exclusivamente como la muerte humana. (...) Podría decirse que el significado de la muerte ha oscilado entre dos concepciones extremas: una que concibe el morir por analogía con la desintegración de lo inorgánico y aplica esta desintegración a la muerte del hombre, y otra, en cambio, que concibe inclusive toda la cesación por analogía con la muerte humana.”<sup>45</sup>

A partir de la lectura de *Las elegías del Duino* –fundamentalmente- es posible ver que el poeta utiliza el término muerte aludiendo a la primera significación descrita por Ferrater Mora. La muerte que el hombre debe enfrentar y aceptar es precisamente la muerte de su cuerpo y la angustia frente a la muerte radicaría en la constatación de tener un yo finito unido a una conciencia infinita. Sin embargo, a pesar de ser este el significado que etimológicamente corresponde a la palabra muerte, Rilke –en repetidas ocasiones- utiliza el término para describir más bien un estado, un tiempo indefinido o un lugar. De acuerdo al poeta, la muerte consiste en un “momento de traspaso” desde un mundo a otro, un instante en que el hombre atraviesa el umbral de lo visible y accede a lo invisible, al

---

<sup>44</sup> Entrada: Muerte. En *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima Segunda Edición. Versión en línea, disponible en: <http://www.rae.es>

<sup>45</sup> FERRATER Mora, José. *Op. Cit.*, p. 238.

allende o al espacio de lo abierto; al que siempre mira el rostro del animal y del cual el niño participa.

“(…) No es que tú puedas soportar  
la voz de Dios, ni mucho menos. Pero escucha el soplo,  
el mensaje incesante que se forma del silencio.  
Ahora susurra hacia ti desde aquellos jóvenes difuntos.  
Dondequiera que entraste, ¿no te habló quedamente  
su destino en iglesias de Nápoles y Roma?  
¿O se te impuso, sublime, una inscripción en relieve,  
como recientemente esa lápida en Santa María Formosa?  
¿Qué quieren ellos de mí? En voz baja debo deshacer  
la apariencia de injusticia que limita un tanto a veces  
el puro movimiento de sus espíritus. (…)”<sup>46</sup>

Esta concepción no solo anula la creencia en la muerte como el fin de la vida, sino que supone la existencia de un principio eterno o infinito en el hombre, en el que radicaría la verdadera conciencia de identidad del yo. La trascendencia de la muerte implicaría, entonces, la adquisición de la conciencia de la propia muerte, no como separación de la vida, sino como un momento de traspaso desde una vida visible a una vida invisible.

En *Poema y Diálogo*, Gadamer explica que –en la concepción de mundo de Rilke– es la aceptación de la muerte el elemento clave para la solución al desarraigo y el dolor existencial: “Saberlo y quererlo –aprender a replegarnos en nuestra condición pasajera– es la lección que nos dan los muertos. “¿Podríamos ser sin ellos?” es la pregunta de la *Primera Elegía*. En la última comprendemos perfectamente por qué puede llamarse a la muerte la “sagrada inspiración” de la naturaleza: ella nos amonesta a ser completa y absolutamente conscientes del

---

<sup>46</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Primera Elegía*. P. 31.

“estar aquí”.<sup>47</sup> A este comentario de Gadamer habría que agregar que el ‘estar aquí’ de modo consciente es, a la vez, la trascendencia de la forma, misión que el poeta otorga al hombre.

---

<sup>47</sup> Gadamer, H-G., *Op. Cit.*, p. 78.

## II.- Diagnóstico del poeta: el olvido de la muerte.

“Ahora, ¿quién nos ha hecho girar, de modo que  
hagamos lo que hagamos, tenemos la actitud  
del que se marcha? Como quien, sobre la última colina,  
que una vez más le muestra el valle entero,  
se vuelve, se detiene y se demora:  
así vivimos y sin cesar nos despedimos.”<sup>48</sup>

Ciertamente, la obra de Rilke consiste en la construcción y demostración de una vía cuyo propósito es señalar la senda que ayude al hombre a superar la situación de desarraigo en que se encuentra, fundamentalmente, desde fines del siglo XIX hasta hoy, cuyo momento de mayor manifestación fue durante la primera mitad del siglo XX, en Europa Occidental. A pesar de las semejanzas entre la filosofía de Heidegger y la poesía de Rilke, hecho que el mismo Heidegger señaló luego de haber leído por primera vez al poeta –según Bollnow, “El propio Heidegger ha confesado una vez que su filosofía no era otra cosa que el despliegue lógico de lo que Rilke había expresado en forma poética”<sup>49</sup>; es necesario destacar que Rilke no hace mención expresa a la existencia de una ‘modernidad’. Tampoco se refiere a un posible ‘problema de la modernidad’ que sea el origen del actual desarraigo del hombre en el mundo. Su diagnóstico acerca de la situación del hombre, coincidente con el de Heidegger, es el de un estado de desarraigo, destierro, abandono, soledad o aislamiento; que obedece a una condición inherente a la naturaleza humana, manifestándose desde los comienzos

---

<sup>48</sup> RILKE, RAINER Maria. *Op. Cit. Octava Elegía*. P. 133.

<sup>49</sup> ANGELLOZ, J.-F. *Rainer Maria Rilke*. París, 1936. P. 3. *Cfr.* BOLLNOW, Otto. F. *Op. Cit.*, pp. 29-30.

de la vida del hombre en la tierra. Ambos coinciden en que el ser humano debe realizar un trabajo sobre sí mismo para recuperarse y *ser* plenamente hombre.

A lo largo de *Las elegías del Duino*, principalmente, el poeta describe la precariedad de la condición humana, con el propósito de determinar el origen de su problema existencial, que comprende el destierro y la nostalgia de la patria y de los dioses. Esta descripción se realiza en diferentes momentos: se inicia con una exposición de elementos propios de la cultura contemporánea o del mundo que podemos llamar ‘moderno’ y continúa con la indagación acerca de la causa de la dificultad humana de instalarse con seguridad y confianza en el mundo. El poeta diagnostica la existencia de una “falla ancestral” consistente en un quiebre ocurrido en la conciencia del hombre desde sus orígenes, cuya causa intenta comprender mientras describe cómo se manifiesta en la vida humana: a través de sufrimientos como la tristeza, la soledad, el abandono, el desarraigo, la nostalgia de los dioses, del ángel y de la patria.

A continuación, se expondrá una síntesis y comentario de los poemas que contienen la visión del poeta acerca del lugar ‘existencial’ en que el hombre está situado en la actualidad.

Tanto en *Las elegías del Duino* como en los *Sonetos a Orfeo*, encontramos descripciones de ciertos ‘elementos’ propios de la cultura actual, a los que el poeta se refiere como ‘signos’ de una sociedad que mantiene al hombre lejos de la *conciencia de su propia muerte*. Un ejemplo de esto está contenido en el *Soneto X* de la *Segunda Parte*, donde el poeta expone la alienación que significa para al hombre que la máquina reemplace el trabajo de sus manos:

“La máquina amenaza todo lo adquirido, si es que osa  
instalarse en el espíritu en lugar de hacerlo en la obediencia.  
Para que no se luzca el vacilar, más bello, de la espléndida mano,  
corta ella firme la piedra para la construcción más resuelta.

En ninguna parte se rezaga, para que no escapemos de ella una vez

y así se pertenece a sí misma, lubricando, en la fábrica tranquila.

Ella es la vida y cree saberlo mejor,  
ella, la que con la misma decisión crea, ordena y destruye. (...)<sup>50</sup>

El soneto describe la amenaza que la técnica representa para la tradición y las costumbres humanas adquiridas mediante el aprendizaje a través de la experiencia, como pueden ser los oficios realizados con las manos, como la artesanía, la orfebrería, carpintería, entre otros; es decir, todos aquellos quehaceres que requieren de la enseñanza de un maestro y de la práctica constante para su aprendizaje y perfeccionamiento de la técnica en cuestión. El poeta señala que la máquina debiera instalarse en la obediencia, es decir, que no es un objeto 'malo' en sí mismo, en cuanto esté al servicio del quehacer humano. Sin embargo, esta se ha instalado en el espíritu, ocultando el hermoso vacilar de la mano al cortar o tallar un material, usurpando al hombre un terreno de dominio y creación que le corresponde. *Astutamente*, la máquina asume un rol en la existencia, con la determinación y fuerza que nosotros no hemos podido ejercer: "Las construcciones informes de la producción técnica se interponen ante lo abierto de la pura percepción. Las cosas que fueron creciendo anteriormente desaparecen a toda velocidad."<sup>51</sup> Al amenazar 'todo lo adquirido', este apoderamiento de la máquina implica la destrucción de las tradiciones y costumbres que arraigaron a los hombres de antaño y que hicieron posible la vida de nuestros antepasados.

Otra alusión a los elementos de la cultura moderna que contribuyen a reforzar la inconciencia respecto de la propia muerte está presente en la *Décima Elegía*, en la descripción de la *Ciudad de la Aflicción*, que el joven muerto debe atravesar antes de entrar plenamente en *lo real*:

"Por cierto, ay, qué extrañas son las calles de la Ciudad de la Aflicción,

---

<sup>50</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Segunda Parte. *Soneto X*. P. 113.

<sup>51</sup> HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 216.

donde en el falso silencio, hecho de acallamiento<sup>52</sup>,  
se vanagloria, violento, lo vertido en el molde vacío:  
el ruido dorado, el monumento que estalla.

Oh, cómo un ángel, sin dejar rastros, les pisotearía el mercado  
del consuelo que la iglesia delimita, su iglesia comprada hecha:  
limpia, cerrada y sin ilusiones, como una oficina de correos en domingo.

(...) Él sigue dando tumbos  
entre el aplauso y el azar; porque tiendas de cualquier curiosidad  
hacen propaganda, tocan el tambor y lloriquean.  
pero en especial para los adultos es visible cómo el dinero  
se multiplica anatómicamente y no sólo para la diversión:  
el órgano sexual del dinero, todo, el conjunto, el proceso;  
esto enseña y fecunda.....  
.....Oh, pero justo más allá de eso,  
tras el último tabique, empapelado con carteles de “La Sin Muerte”,  
aquella cerveza amarga que parece dulce a quienes la beben  
cuando mastican además distracciones frescas...,  
justo en el dorso del tabique, justo detrás, está *lo real*.<sup>53</sup>

En las calles de la *Ciudad de la Aflicción*, el hablante destaca el ‘falso silencio’, que obedece más bien a un vacío que intenta ser llenado con el sonar del dinero, que a la quietud que brota de la abundancia interior. Luego, la iglesia con su correspondiente mercado, representa un lugar de consuelo para las personas. Más adelante, las tiendas que llaman y ‘lloriquean’. Y, como elemento

---

<sup>52</sup> Respecto al término “acallamiento”, Dörr explica: “En alemán “Uebertönung”, sustantivo derivado del verbo “übertönen”, que significa exactamente “acallar”, cubrir con la voz o con un ruido la voz o el ruido que emite o hace otro. Por esta razón hemos traducido esta palabra como “acallamiento”. Sin embargo –y no sé por qué razón- todos los otros traductores lo han traducido en forma diferente. Así, José María Valverde y Eustaquio Barjau hablan de “exceso de ruido”, Torrente Ballester de “sobretono” y Ferreiro Alemparte de “estrépitos sordos”. RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino*. Nota N° 1. P. 164.

<sup>53</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Décima Elegía*. Pp. 158-159.

destacado, el ‘órgano sexual del dinero’, aludiendo a la comercialización de la sexualidad, dispuesta en el mercado junto a otros objetos. Por último, menciona el alcohol –‘aquella cerveza amarga que parece dulce a quienes la beben’-, que se vende bajo el nombre de ‘La Sin Muerte’. Justo detrás de todo eso está *lo real*: los niños jugando, los amantes sobre la hierba y los animales que siguen su naturaleza.

Sin embargo –como mencionamos con anterioridad- aunque Rilke reconoce el conjunto de factores culturales que conforman la cultura que conocemos como ‘modernidad’ –que, por cierto, prevalecen en la actualidad-, su intento por encontrar la verdadera causa de la tendencia humana a ocultarse de sí mismo y darle la espalda a la propia muerte; lo lleva a indagar en la tradición judeo-cristiana, con el propósito de encontrar en las raíces de la cultura occidental una señal que permita comprender este comportamiento humano. Así, el poeta reconoce en un episodio relatado en el *Libro del Génesis*, el hito inaugural del conflicto del hombre con la muerte. Este momento corresponde al episodio del asesinato de Abel a manos de su hermano Caín. A continuación, exponemos el texto bíblico:

“Conoció el hombre a Eva, su mujer, la cual concibió y dio a luz a Caín, y dijo: ‘He adquirido un varón con el favor de Yahveh.’ Volvió a dar a luz, y tuvo a Abel su hermano. Fue Abel pastor de ovejas y Caín labrador. Pasó algún tiempo, y Caín hizo a Yahveh una oblación de los frutos del suelo. También Abel hizo una oblación de los primogénitos de su rebaño, y de la grasa de los mismos. Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, más no miró propicio a Caín y su oblación, por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatió su rostro. Yahveh dijo a Caín: ‘¿Por qué andas irritado, y por qué se ha abatido tu rostro? ¿No es cierto que si obras bien podrás alzarlo? Mas, si no obras bien, a la puerta está el pecado acechando como fiera que te codicia, y a quien tienes que dominar.’ Caín dijo a su hermano Abel: ‘Vamos afuera.’ Y cuando estaban en el campo, se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató. / Yahveh dijo a Caín: ‘¿Dónde está tu hermano

Abel?’ Contestó: ‘No sé. ¿Soy yo acaso el guarda de mi hermano?’ Replicó Yahveh: ‘¿Qué has hecho? Se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo. Pues bien: maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Aunque labres el suelo, no te dará más su fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra.’”<sup>54</sup>

Rilke relata e interpreta este pasaje en *El libro de horas*, en un poema dedicado a la figura de Abel:

“En tu palabra lo interpreto  
 desde la historia de los gestos  
 con los cuales tus manos, en torno al devenir,  
 sapientes se curvaban, conformándolo, cálidas.  
 Con voz fuerte *vivir*, en voz baja *morir*  
 dijiste; y repetías siempre: ser.  
 Pero un asesinato se anticipó a la muerte.  
 Recorrió un desgarrón tus círculos maduros  
 y un grito penetró  
 y arrebató las voces  
 que a reunirse empezaban  
 allí, para expresarte,  
 para llevarte a ti,  
 puente de todo abismo.

Y desde aquel momento, lo que balbuceaban  
 son solamente trozos  
 del nombre tuyo antiguo.

*Dice el pálido joven Abel:*

---

<sup>54</sup> *Biblia de Jerusalén*. 1975. Bilbao: Edición Española. Génesis 4: 1-12.

Yo no existo. Algo me ha hecho el hermano  
 que no han visto mis ojos.  
 Me ha eclipsado la luz,  
 desplazando mi rostro  
 con el suyo.

Ahora ya está solo. Y creo que debe estarlo todavía.  
 Pues a él no le hace nadie lo mismo que él me ha hecho.

Todos igual corrieron mi trayecto,  
 ante su ira se presentan todos,  
 todos igual se pierden ante él.”<sup>55</sup>

Abel se encuentra solo y confundido, desarraigado, porque no sabe qué ha ocurrido con su cuerpo; desconoce que ha muerto, puesto que –al *no haber visto* lo que su hermano le hacía-, ha caído en un estado de inconciencia respecto de sí. Ha entrado en la muerte sin tener conocimiento de ello. El poeta sitúa el origen del conflicto humano en la inconciencia respecto de la propia muerte, que ha incurrido en la realidad del hombre mediante el asesinato. Abel ha perdido la capacidad de verse a sí mismo, como si sus ojos hubieran sido velados a raíz de la muerte involuntaria. Es por esto que no puede comprender dónde está. Antes de ser asesinado, Abel –‘conformado por cálidas manos’- se encontraba presto a reunir las voces que le permitirían expresar a aquel que es ‘puente de todo abismo’. Luego de su muerte, cae en una soledad absoluta, se encuentra separado de su hermano, ‘pues a él no le hace nadie lo mismo que él me ha hecho’ y dice: ‘yo no existo’. Pues al desconocer su propia muerte no es capaz de re-conocer su existencia.

---

<sup>55</sup> RILKE, Rainer Maria. *El libro de horas*. Edición bilingüe. Traducción y notas de Federico Bermúdez Cañete. Madrid: Ediciones Hiperión, 2005. Pp. 29-31.

Otro momento en que el poeta relaciona el problema de la conciencia de la muerte con la incapacidad de *ver* –con un problema situado *en la mirada*- se encuentra en la *Octava Elegía*:

“Con todos sus ojos ve la criatura  
 lo abierto. Sólo nuestros ojos están  
 como invertidos y rodeándola a ella por completo  
 cual trampas en torno a su libre salida.  
 Lo que hay afuera lo sabemos sólo por el rostro  
 del animal; porque ya al niño tierno  
 lo hacemos darse vuelta y lo obligamos a mirar hacia atrás  
 lo ya formado y no lo abierto,  
 tan profundo en el rostro del animal. Libre de la muerte.  
 A ella sólo nosotros la vemos; el animal libre  
 tiene siempre tras de sí su ocaso  
 y ante sí a Dios y, cuando camina, entonces  
 lo hace hacia la eternidad, así como manan las fuentes.  
 Nosotros no tenemos jamás, ni un solo día,  
 el espacio puro ante nosotros, espacio en que las flores  
 se abren sin cesar. Siempre hay mundo  
 y nunca, en ninguna parte, sin nada:  
 lo puro, no vigilado, que uno respira y  
 sabe infinitamente y no desea. Cuando niño  
 uno se sumerge en eso así en silencio y de pronto es sacudido.  
 O aquel otro muere y entonces lo es.  
 Porque cerca de la muerte uno ya no ve la muerte  
 y mira hacia afuera fijamente, tal vez con amplia mirada de animal.”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Octava Elegía*. P. 129.

El hombre, a diferencia del animal y del niño –que aún no adquiere el conocimiento de la temporalidad-, no es capaz de mirar hacia ‘lo abierto’, hacia aquello que ‘sabe infinitamente y no desea’. Rilke mismo explica el significado de este concepto: “Usted debe entender el concepto de abierto que yo he propuesto en esta elegía, de la siguiente manera: el grado de conciencia del animal lo inserta en el mundo de tal manera que él no tiene (como nosotros) que enfrentarse a él a cada momento. El animal está en el mundo; nosotros, en cambio, estamos ante él a través de este vuelco peculiar y esta elevación experimentados por nuestra conciencia...”.<sup>57</sup> El espacio de ‘lo abierto’ contiene toda la realidad, tanto visible como invisible. Es, por tanto, un espacio que no está sujeto a los límites del tiempo y la materialidad. No poder verlo ni relacionarse con él implica en el hombre el desconocimiento de la parte de sí –su muerte- que le permitiría la entrada natural y consciente al espacio de lo abierto. Pero esta *no conciencia* respecto de la propia muerte no se debe a un desconocimiento total de ella, puesto que sabemos que vamos a morir y que nuestra vida es temporal; sino más bien de la actitud que tenemos respecto de esta muerte y cómo nos relacionamos con ella. El concepto de *lo abierto* es, de acuerdo a Otto Dörr, “uno de los conceptos más importantes de la metafísica rilkeana. En primer lugar, se refiere con él a la totalidad de los entes, a todo lo existente, incluyendo “ese otro lado que no vemos”, el mundo de la muerte. En segundo lugar, lo abierto es aquello que no encierra ni limita, sino que recibe y permite. Heidegger lo define como “la gran totalidad de todo aquello que no tiene límite”<sup>58</sup>.<sup>59</sup>

El poeta, al decir que el hombre no es capaz de mirar hacia *lo abierto*, hace alusión a un conflicto que sucede a nivel de nuestra conciencia, específicamente, en el modo en que integramos el conocimiento de la propia muerte *en* el orden de

---

<sup>57</sup> RILKE, Rainer Maria. “Carta a un lector ruso” del 25 de febrero de 1926. En: HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt. 1980, p. 281. (La cita no fue encontrada en la última edición de las cartas de Rilke. Nota del traductor). *Cfr.* RILKE, Rainer M. *Op. Cit.* Nota N° 1. P. 134.

<sup>58</sup> HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt. 1980. P. 280. *Cfr.* RILKE, Rainer M. *Op. Cit.* Nota N° 1. P. 134.

<sup>59</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit.* Nota N° 1. P. 134.

nuestra vida. El niño va progresivamente adquiriendo conciencia de la temporalidad de la vida y de la caducidad de las cosas, en la medida que se relaciona con los adultos y que experimenta ciertas pérdidas, hasta llegar al conocimiento de conceptos como “tiempo”, “plazo”, “medida”, “término” y “muerte”; entre otros. Sin embargo, a pesar de conocer estos conceptos y de comprenderlos –al menos en su significación literal-, el hombre adulto vive como si el hecho de ser finito fuera una contrariedad, un problema, un sinsentido, pues considera que corresponde al término de un trabajo de esfuerzo y dedicación realizado durante tantos años. Piensa que la muerte acaba con su vida y es un obstáculo para la realización de sus propósitos. Frente a esto, el planteamiento de Rilke supone una nueva mirada al respecto, donde la muerte sea integrada en el conjunto de las experiencias de vida que contribuyen a nuestro aprendizaje y configuración como seres humanos. Es *en la forma de mirar* la muerte donde es necesario realizar un cambio para superar nuestra situación de aislamiento y soledad. El poeta lo reitera en la *Octava Elegía*:

“Siempre orientados hacia la creación, sólo vemos  
sobre ésta el reflejo de lo libre,  
oscurecido por nosotros. O que un animal,  
uno mudo, alce la vista tranquilamente traspasándonos.  
Esto se llama destino: estar frente a frente  
y nada más, siempre frente a frente.  
Si ese animal que seguro avanza hacia nosotros  
en otra dirección tuviera una conciencia como la nuestra,  
nos haría cambiar de rumbo con su transformación.  
Pero para él su ser es infinito,  
libre y sin visión de su propio estado,  
puro, como su mirada.  
Y donde nosotros vemos futuro, ahí él lo ve todo  
y se ve en todo, sanado para siempre. (...)”

Y nosotros: espectadores, siempre, en todas partes,  
 vueltos hacia el todo y ¡nunca hacia afuera!  
 El todo nos desborda. Lo ordenamos. Se desintegra.  
 lo volvemos a ordenar y nos desintegramos nosotros mismos.”<sup>60</sup>

Respecto a este *error* en la mirada humana, que diferencia al hombre del animal en su modo de estar en el mundo, Walter Falk explica: “El mamífero, al contrario que la pequeña criatura, advertía distancias dentro del cosmos, aunque no se llegó a apartar del uni-verso por aquella sensación de distanciamiento. Poseía un modo de mirar que le permitía escudriñar siempre “con todos los ojos” en dirección a “lo abierto”<sup>61</sup>, al uni-verso, y estar unido así a él. La esencia de la próxima especie, el hombre, igual que el mamífero, apreciaba en todo la distancia, carecía, sin embargo, de la visión de lo abierto. No es que la visión humana no fuese capaz de dirigirse hacia el cosmos, sino que los ojos del hombre estaban conformados de modo especial. Al tiempo que miraban, se encontraban siempre consigo mismos y contemplaban sólo la propia visión. Así los ojos humanos se apresaron a sí mismos y con ello obstruyeron el acceso hacia lo abierto”<sup>62</sup>. Es la conciencia de la finitud y, por alcance, de la muerte, lo que llevaría al hombre a encontrar sufrimiento en la experiencia de la temporalidad y caducidad de la materia, en cuanto sabe que su existencia está irremediamente limitada, circunscrita a un periodo determinado de tiempo. “El hombre, al ver en su visión la propia mirada, se hizo consciente de sí mismo. Esta condición informó el carácter básico de su ser. El ser humano era *ser-consciente*. Por el contrario, los animales, que no poseían “conciencia a nuestro modo”<sup>63</sup>, estaban determinados en su ser por el hecho de estar inmersos en el cosmos, por el ser-íntimo, por el *en-*

---

<sup>60</sup> *Ibid. Octava Elegía*. Pp. 129-133.

<sup>61</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*, Tomo I, Insel-Verlag. 1955. P. 714. *Cfr.* FALK, Walter. *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>62</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>63</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*, Tomo I, Insel-Verlag. 1955. P. 715. *Cfr.* FALK, Walter. *Op. Cit.*, pp. 53-54.

*simismamiento*. Compartían esta esencia los animales con todos los demás seres de la tierra, en tanto que no fueran humanos, por ejemplo: las flores, de las que Rilke decía que “brotan infinitamente” en el “puro espacio” del cosmos<sup>64</sup> (...) La fugacidad existía únicamente para el ser humano, sólo éste conocía la *muerte*.<sup>65</sup>

Falk describe el proceso a través del cual el hombre habría caído paulatinamente en este extrañamiento frente al mundo y en el sentimiento de exclusión respecto de lo circundante, situando en la capacidad de poseer autoconciencia y el conocimiento de la propia finitud su causa principal. “Desde entonces el hombre miró en dirección contraria a lo abierto, miró “hacia atrás”. Y lo que “vio” desde entonces fue “no lo abierto, que tan profundo está en el rostro animal”, sino la “creación de formas”<sup>66</sup>. Al verse como un ser único, como un individuo delimitado a consecuencia del reflejo de su propia mirada, contempló todo el cosmos a la medida de su individuación. Contempló cada ente como algo segregado del uni-verso. El hombre trasplantó al cosmos su propia estructura fundamental de apartamiento.”<sup>67</sup>

La postura de Falk respecto a la concepción antropológica rilkeana pretende explicar el origen del problema existencial del hombre en el mundo, demostrando que este se relaciona más con una configuración interna que podríamos llamar *defectuosa*, que con una sumatoria de acontecimientos ocurridos en un determinado momento de la historia de la humanidad. “Rilke opinaba que la constitución fundamental de la existencia humana no habría sido nunca conocida en su realidad. Por eso, jamás se había planteado el problema de cómo poder vivir en consonancia con esa constitución fundamental, y por tanto no se había obtenido una solución –¿quién ha respondido alguna vez?’<sup>68,69</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, pp. 53-54.

<sup>66</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*, Tomo I, Insel-Verlag. 1955. P. 714. *Cfr.* FALK, Walter. *Op. Cit.*, pp. 55-56.

<sup>67</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, pp. 55-56.

<sup>68</sup> RILKE, Rainer Maria. *Briefe*, Tomo II, Insel-Verlag. 1950. P. 52. *Cfr.* FALK, W., *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>69</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, p. 58.

A partir del análisis de Falk, vemos que el planteamiento de Rilke respecto del origen del conflicto existencial del hombre coincide con el de Heidegger: en la conciencia y aceptación de la propia muerte está el punto de inflexión para comenzar el trabajo de *ser*. “Los tiempos no son sólo de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático.”<sup>70</sup>

Es posible que la alusión que hace Rilke al episodio del Génesis para explicar la causa de la escisión de conciencia característica del hombre sea una representación simbólica de una situación propia de la naturaleza humana, de aquello que Choza llama ‘falla estructural’, cuyo origen no hemos situado en un momento determinado en el tiempo, pero que data de los albores de la vida humana en la tierra. A partir del pensamiento rilkeano, es posible deducir que el problema del hombre estriba en “Una escisión de base estructural, una falla en la estructura de la síntesis entre el yo finito y la conciencia infinita, debida a la infinitud *potencial* de la conciencia. Infinitud potencial quiere decir que la conciencia oscila entre la finitud del yo y la infinitud del intelecto.”<sup>71</sup> Es decir, no se trata ya de una escisión producida por la acción del hombre, por su ambición, materialismo, ignorancia o ceguera; sino de una condición originaria que nos pertenece y que necesitamos conocer y comprender para *ser* en forma plena.

A continuación, exponemos un extracto de la *Segunda Elegía*, donde el poeta se refiere a esta particularidad humana de *no ser* en forma absoluta, lo que contrasta radicalmente con la figura del ángel:

“(…) Pues nosotros, donde sentimos, nos evaporamos, ay,  
y luego espiramos y nos desvanecemos; de brasa en brasa  
se debilita nuestro olor. Entonces puede ser que uno nos diga:  
"sí, tú penetras en mi sangre, este cuarto y la primavera

---

<sup>70</sup> HEIDEGGER, Martin. “¿Y para qué poetas?”, en: *Caminos de bosque*. P. 203.

<sup>71</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, p. 46.

se llenan de ti...". Y de qué sirve; él no puede sujetarnos  
 al desaparecer nosotros en él y en torno a él.  
 Y a los que son bellos, ¿quién los retiene?  
 Incesantemente hay apariencia en su rostro que luego se va.  
 Y lo nuestro se desprende de nosotros, como el rocío de la hierba temprana  
 o el calor de una comida caliente. Oh sonrisa, ¿hacia dónde?  
 Oh mirada hacia lo alto. Nueva, cálida y esquiva onda del corazón;  
 ay de mí, eso sí somos nosotros. ¿Es que el espacio cósmico  
 en que nos diluimos tiene, entonces, sabor a nosotros? (...)”<sup>72</sup>

Esta falla en el *contorno del sentir*, la imposibilidad de atender plenamente a algo sin descuidar todo lo demás, sería la actitud propia del ser humano, aquella que –de acuerdo a Rilke- nos hace ser ‘los más fugitivos’ entre las demás criaturas de la tierra. Tanto la belleza como la sonrisa son efímeras, pues al desprenderse de nosotros nadie las retiene. Por esto el poeta se pregunta hacia dónde va todo aquello que desprendemos por el solo hecho de vivir, buscando la posibilidad de que todo aquello permanezca en algún lugar –del espacio- y que contribuya a la existencia de otros seres que viven junto a nosotros, como un pájaro:

“¿Aún no lo sabes? Arroja desde los brazos el vacío  
 hacia los espacios que respiramos; quizás de modo que los pájaros  
 sientan el aire ensanchado con un vuelo más íntimo.”<sup>73</sup>

El vacío que debemos arrojar hacia los espacios que respiramos es aquél de la soledad y el abandono, que se ha hecho patente en nuestras vidas a partir de la constatación de la lejanía del ángel. Rilke busca un sentido a la condición humana de ‘fugacidad’, con el propósito de descubrir la vía mediante la cual el hombre logre unir su precariedad finita con la totalidad de lo abierto.

---

<sup>72</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Segunda Elegía*. Pp. 43-45.

<sup>73</sup> *Ibid.* *Primera Elegía*. P. 29.

Choza explica el conflicto humano existencial presente en el pensamiento de Rilke aludiendo a la presencia de una doble naturaleza, finita e infinita, que sitúa al hombre en un lugar de indefinición y cuya solución radica en un trabajo a realizar a partir de la experiencia: “Cuando la conciencia se instala en la infinitud del intelecto, lo que se ha vivido y se sabe aparece como finito, y, por eso como un tanto insuficiente; y lo que no se ha vivido todavía y no se sabe aparece como indeterminación, como generalidad vacía y abstracta, como nada, como noche o como misterio. La patria del yo aparece como esta finitud, como esta noche que es cifra de todos los anhelos, pero nadie puede pretender instalarse en ella ya así, en su indeterminación: nadie puede pretender poseer por anticipación y saber plenamente el sentido de lo que no ha vivido, de lo que todavía no ha sido. La falla abierta entre el yo y el sentido, la debilidad de la síntesis entre el sujeto y el logos, se debe, pues, a la temporalidad. La distancia entre el yo y su verdadera casa no se puede salvar pensando, sino viviendo.”<sup>74</sup> Es decir, que la dificultad de acceder plenamente a la realidad desde los sentidos radica en la potencialidad de infinitud de nuestra conciencia y, a la vez, que únicamente a partir de la experiencia vivencial que obtenemos a través de nuestra sensorialidad, es posible estrechar poco a poco esta distancia entre el infinito y la materia (entre nuestra conciencia infinita y nuestro yo finito). Es por esto que el poeta nos insta a nombrar las cosas cercanas a nuestra vida: el árbol, la mesa, la lámpara, la flor, el violín, etc.; ya que este nombrar supone el conocimiento previo de su naturaleza. Un conocimiento logrado a partir de la observación y la experiencia vivencial.

Esta dificultad del hombre para conocer lo real, lo sitúa en un lugar indeterminado y difuso -semejante al espacio en que se encuentra Abel-, donde la soledad y la angustia son los sentimientos que sobresalen. El comienzo de la *Primera Elegía* da cuenta de un estado de doloroso aislamiento, debido a la lejanía del ángel:

“¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros

---

<sup>74</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, pp. 46-47.

de los ángeles? Y aun suponiendo que alguno de ellos  
 me acogiera de pronto en su corazón, yo desaparecería  
 ante su existencia más poderosa. (...)  
 Y así me contengo, sofocando el llamado seductor  
 de oscuros sollozos. Ay, ¿a quién podemos  
 recurrir entonces? A los ángeles no, a los seres humanos tampoco  
 y los astutos animales advierten ya  
 que no estamos muy confiados y como en casa  
 en el mundo interpretado. Tal vez nos queda todavía  
 algún árbol en la ladera que podamos contemplar  
 de nuevo cada día; nos queda la calle de ayer  
 y la mimada fidelidad de una costumbre  
 que se complació en nosotros y así permaneció y ya no se fue.”<sup>75</sup>

La lejanía del ángel es también la lejanía de los dioses, en cuanto este representa la posibilidad de existencia de un mundo trascendente a la materia y a la forma, con el cual podríamos relacionarnos. Gadamer señala en relación al ángel: “Rilke los llama ‘garantes de lo invisible’ (...) El ángel es, en realidad, sólo la conciencia de la imposibilidad de darnos alcance a nosotros mismos, ya que somos seres ‘metafísicos’ que nos trascendemos. Y, sin embargo, ni siquiera el ángel nos oye.”<sup>76</sup> El ángel no se ha alejado de la vida del hombre desde una determinación ‘cruel’, sino porque este ha dejado de ser capaz de contenerlo en su mirada, de aceptar su presencia, que ahora amenaza con destruirlo. Y el animal también lo percibe como ‘extraño’ en el mundo. Esta es otra consecuencia de aquella falla estructural, que nos impide conocer el contorno del sentir o, en otras palabras, desplegar del todo la potencialidad de nuestros sentidos y ver la realidad. Frente a este aislamiento, el poeta resalta aquello que ‘nos queda’: lo cercano a nosotros, lo de todos los días, un árbol y una calle que frecuentamos o

---

<sup>75</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>76</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, p. 74.

una costumbre arraigada en nuestros hábitos. Pues a partir de estas cosas cercanas a nosotros es posible iniciar el proceso de trascendencia, mediante la transformación de lo visible en invisible.

De este sentimiento de soledad y aislamiento surgen ‘oscuros sollozos’, que deben ser contenidos “porque no hay permanecer en parte alguna”<sup>77</sup>. Es verdadera nostalgia de la relación con lo invisible lo que expresa el hablante al comienzo de la *Segunda Elegía*:

“Todo ángel es terrible. Y, sin embargo, ay de mí,  
sabiendo como sois, yo os canto, aves casi mortíferas del alma.

Adónde se han ido los días de Tobías,  
cuando uno de los ángeles más deslumbrantes,  
de pie junto a la sencilla puerta de la casa,  
y algo disfrazado para el viaje, dejó de ser terrible;  
(¡un joven para el joven que miró hacia afuera con curiosidad!).

Pero si en este momento el arcángel, el peligroso,  
diese un solo paso hacia nosotros desde más allá de las estrellas,  
el propio corazón, sobresaltado, nos destruiría. ¿Quiénes sois? (...)”<sup>78</sup>

En esta elegía, el poeta introduce otro elemento contenedor de la discordancia humana entre finitud e infinitud. La dificultad de ver al ángel obedece a un error en la visión, en primera instancia; pero este error se produciría a un nivel más íntimo y subjetivo: en el propio corazón. Este es quien nos destruiría en caso de que el ángel se nos acercara, pues ha dejado de ser capaz de resistir su presencia, que por esta razón es terrible. La evocación de la figura de Tobías, personaje del Antiguo Testamento –nuevamente, otra referencia bíblica- hace alusión a un tiempo lejano en que el hombre era capaz de ver al ángel y de relacionarse con él de manera natural, tanto porque el ángel era visible ante sus

<sup>77</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>78</sup> *Ibid. Segunda Elegía*. P. 43.

ojos como porque su corazón era capaz de resistir su presencia. La palabra *nostalgia* -del griego *νόστος* (*nostos*: regreso) y *ἄλγος* (*algos*: dolor)<sup>79</sup>- hace mención a algo que se recuerda con dolor, es decir, alude a algo que se tuvo y se ha perdido... ¿Qué ocurrió, entonces, para que el corazón del hombre dejara de ser capaz de resistir la existencia de lo invisible, tanto del ángel como de los dioses, y su mirada perdiera, en consecuencia, la capacidad de verlos? ¿De qué modo el hombre desterró al ángel y a los dioses de su vista? Es posible que las respuestas a estas interrogantes las encontremos en el poema de Abel, anteriormente citado:

“En tu palabra lo interpreto  
 desde la historia de los gestos  
 con los cuales tus manos, en torno al devenir,  
 sapientes se curvaban, conformándolo, cálidas.  
 Con voz fuerte vivir, en voz baja morir  
 dijiste; y repetías siempre: ser.  
 Pero un asesinato se anticipó a la muerte.  
 Recorrió un desgarrón tus círculos maduros  
 y un grito penetró  
 y arrebató las voces  
 que a reunirse empezaban  
 allí, para expresarte,  
 para llevarte a ti,  
 puente de todo abismo.  
 Y desde aquel momento, lo que balbuceaban  
 son solamente trozos  
 del nombre tuyo antiguo.

---

<sup>79</sup> Entrada: Nostalgia. En *Diccionario Etimológico de Chile*, disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?nostalgia>

*Dice el pálido joven Abel:*

Yo no existo. Algo me ha hecho el hermano  
 que no han visto mis ojos.  
 Me ha eclipsado la luz,  
 desplazando mi rostro  
 con el suyo. (...)”<sup>80</sup>

El asesinato que se anticipa a la muerte impide a Abel elevar su voz y pronunciar el nombre de aquel que es ‘puente de todo abismo’, Dios mismo, a quien se dirige el hablante a lo largo del libro primero de *El libro de horas*. A partir de ese momento, las voces que antes comenzaban a reunirse ahora solo balbucean ‘trozos del nombre tuyo antiguo’. Y esto lleva a Abel a afirmar: ‘yo no existo’. Esta dificultad de pronunciar *su* nombre conlleva un alejamiento de los dioses y de la realidad invisible, y la *anticipación* de la muerte que produce el asesinato, como ya mencionamos, implica un caer en la muerte desde la no conciencia, pues un acto de violencia ha arrebatado la vida. Al contrario, una muerte *no anticipada* sería una muerte voluntaria y escogida, consciente, como la que estaba prescrita para Abel por las manos que lo conformaron. Por lo tanto, es posible reconocer que la imposibilidad de pronunciar *aquel* nombre y el alejamiento de los dioses, es consecuencia también de la caída en la muerte de forma inconsciente. Es esta pérdida, entonces, la causa de la lejanía del ángel, ya que ha sumido el corazón del hombre en el miedo y en la soledad, en cuanto le ha ‘eclipsado la luz’.

---

<sup>80</sup> RILKE, Rainer Maria. *El libro de horas*. Pp. 29-31.

Al final de la *Segunda Elegía*, el poeta vuelve a expresar esta nostalgia de la relación con lo invisible, esta vez con los dioses, evocando su ejemplo y el de héroes que alguna vez fueron una guía para la conducta humana:

“Si encontrásemos también nosotros algo humano que sea puro, angosto, contenido, un pedazo de tierra fecundo y nuestro entre el torrente y el pedregal. Porque el propio corazón siempre nos trasciende, como a aquéllos, todavía. Y ya no lo podemos seguir con la mirada hacia imágenes que lo apacigüen, como tampoco hacia cuerpos divinos, en los cuales él, aún más grandioso, se modere.”<sup>81</sup>

Sin embargo, esta nostalgia de lo invisible y el alejamiento de lo divino no son las únicas consecuencias de la muerte inconsciente. Abel dice: ‘yo no existo’, al reconocer que algo ha ocurrido en él a causa de la acción de su hermano, pero que él desconoce. Su asesinato ha generado en él un sentimiento de inadecuación en relación al mundo, de aislamiento, como si hubiera dejado de pertenecer a la realidad, separándose del ‘todo’ contenido en *lo abierto*. Rilke se refiere al él con el término ‘enemistad’, describiendo cómo nos es imposible permanecer en algo –una emoción, una acción, una actitud, una devoción, etc.-, pues en cuanto atendemos plenamente hacia una cosa, inmediatamente comenzamos a perder todo lo demás. El siguiente extracto de la *Cuarta Elegía* es revelador:

“Oh árboles de la vida, oh ¿cuándo seréis invernales?  
Nosotros no concordamos. Tampoco estamos comunicados  
como las aves migratorias. Sobre pasados y tardíos,  
nos imponemos de súbito a los vientos  
y caemos sobre un estanque indiferente.

---

<sup>81</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino*. Segunda Elegía. P. 47.

Tenemos conciencia a la vez del florecer y el marchitarse.  
 Y en alguna parte andan leones todavía, que no saben,  
 mientras son majestuosos, de ningún desmayo.

Pero cuando aludimos a una cosa, totalmente,  
 ya nos es perceptible el derroche de la otra. La enemistad  
 es lo más próximo a nosotros. (...)

Por el trazo de un instante,  
 y de modo que nosotros lo veamos,  
 se prepara ahí, con esfuerzo, un fondo de contraste;  
 porque se es muy claro con nosotros. No conocemos  
 el contorno del sentir: sólo aquello que lo forma desde fuera.  
 ¿Quién no se sentó temeroso ante el telón de su propio corazón?  
 Éste se abrió: el escenario fue una despedida. (...)<sup>82</sup>

El poeta utiliza la imagen de un árbol invernal para representar –por contraste- nuestra condición, puesto que este árbol es capaz de sobrevivir el invierno y permanecer, a pesar de las dificultades que presenta el clima. Nosotros ‘no concordamos’ con la naturaleza, estamos incomunicados y somos ‘sobrepasados y tardíos’. Es un problema de ritmo, de compás, de armonía. A diferencia de los animales y de los árboles, nosotros no nos incorporamos al ritmo natural de todo lo viviente, donde la muerte es parte de un proceso que conforma la vida. El escenario de nuestro corazón es una despedida, pues al no conocer ‘el contorno del sentir’, no podemos relacionarnos con el mundo de modo absoluto. Respecto al sentido con que el poeta utiliza el término ‘despedida’, Walter Falk señala: “Con la palabra *despedida* designaba Rilke evidentemente un problema que para él encerraba otros muchos, por no decir todos los demás. A partir de él puede que se esclarezca el motivo principal del poeta y quizás también lo que para él representaba el sufrimiento, puesto que la despedida siempre va

---

<sup>82</sup> *Ibid.* Cuarta Elegía. P. 71.

acompañada de dolor”.<sup>83</sup> Este dolor primario, la despedida, tendría su origen en una característica propia del ser humano finito: la fugacidad. La temporalidad y caducidad de las cosas que usamos, de las relaciones humanas, de los deseos e incluso del propio nombre, habrían llevado al poeta a comprender que la consideración de la propia fugacidad ha de ser el punto de inflexión a partir del cual se inicie una nueva definición y explicación de lo humano.

Este escenario del corazón, donde el acontecimiento central es siempre una ‘despedida’, es tal vez el hecho que mejor describe la situación del hombre en el mundo y, por tanto, el núcleo del diagnóstico del poeta respecto de su problema existencial. Sin embargo, la despedida continua del corazón hace alusión, fundamentalmente, a la incapacidad humana de amar y permanecer en el amor: “¿Cómo es posible vivir si en realidad nos son enteramente incomprensibles los elementos de esta vida? Si con respecto al amor somos insuficientes, en las decisiones, inseguros y frente a la muerte incapaces, ¿cómo es posible existir?”<sup>84</sup> La muerte inconsciente trajo también como consecuencia la pérdida o el olvido del amor, siendo esta otra manifestación de nuestro ‘defecto estructural’.

Continuando con la descripción de la situación existencial del hombre, encontramos en la *Sexta Elegía* otra metáfora que alude a la discordancia interna del hombre entre temporalidad e infinitud. El poeta compara nuestro actuar con el de la higuera:

“Desde hace ya mucho tiempo, higuera, me importa  
 cómo omites casi del todo la flor  
 y cómo introduces tu puro misterio, sin gloria,  
 al interior del fruto tempranamente decidido. (...)  
 ..... Nosotros, en cambio, nos demoramos,  
 ay, nos vanagloria el florecer y, traicionados, penetramos  
 al interior tardío de nuestro fruto percedero.

---

<sup>83</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>84</sup> RILKE, Rainer Maria. *Briefe*. P. 86. *Cfr.* FALK, Walter. *Op. Cit.*, p. 58.

A pocos les surge con tanta fuerza el apremio por actuar,  
 de tal modo que ya se aprestan a arder en el crisol del corazón,  
 cuando la seducción a florecer, como calmado aire nocturno,  
 les acaricia los párpados y la juventud de su boca:  
 quizás a los héroes y a los destinados prematuramente al más allá,  
 a quienes la muerte jardinera tuerce de otro modo las arterias.  
 Éstos se abalanzan hacia ella, adelantándose  
 a la propia sonrisa (...).<sup>85</sup>

En oposición a la actitud de la higuera, nosotros nos distraemos con el florecer y olvidamos el fruto, y cuando lo queremos recordar ya es tarde. Esta metáfora alude a un devenir físico que evoca, desde otra imagen, la mencionada disociación interna del hombre. Sin embargo, al referirse expresamente a un 'mecanismo natural', que es efectivo o que 'resulta' debido a que la higuera 'respete' cada uno de sus momentos y tiempos, adecuándose a su 'ritmo'; el poeta destaca el cuerpo como el lugar de la desarticulación de la conciencia. Pues el sustrato de la conciencia finita, de la experiencia de la finitud, es el propio cuerpo, en cuanto obtenemos la vivencia experiencial de la temporalidad a través de él. Sabemos que somos finitos porque nuestro cuerpo envejece y se transforma con el paso de los años. Por lo tanto, es posible afirmar que es, específicamente, en la relación cuerpo-conciencia donde se arraiga el problema de lo humano. A diferencia de la higuera, nosotros nos demoramos y llegamos tardíos a producir el fruto. Solo los héroes, a quienes 'la muerte jardinera tuerce de otro modo las arterias', logran vivir 'acompañados' de modo que su vida es siempre una plenitud. Este héroe, más cercano a los dioses que a los hombres, se enfrenta a la muerte sin miedo, como si su vida entera adquiriera sentido a partir de la muerte que le espera. Su muerte es voluntaria, esperada y escogida; es, por tanto, una muerte consciente.

---

<sup>85</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Sexta Elegía*. P. 103.

De acuerdo a lo anterior, al establecer un vínculo entre la experiencia de la finitud y el cuerpo, y al ser el yo finito lo que en nosotros se encuentra desarticulado con nuestra conciencia infinita; es posible reconocer que el olvido de la muerte o la pérdida de conciencia en relación a ella, es también un olvido del cuerpo o una pérdida de conciencia respecto de lo corporal. Es el cuerpo, desde su sensorialidad, lo que nos impide conocer el ‘contorno del sentir’. La tarea humana para la superación del sufrimiento existencial consistirá, entonces, en la integración entre el yo finito y la conciencia, mediante la aceptación de la muerte como un momento dentro de la vida. Considerar la muerte de este modo –lo veremos en el capítulo siguiente-, permitirá la ‘no identificación’ del yo con la propia finitud, favoreciendo la trascendencia de ‘la forma aún reconocida’. Esto es transformar lo visible en invisible.

Pero el poeta busca un sentido para la precariedad de la condición humana. No se detiene en el diagnóstico ni en el lamento. Independientemente de cual sea la causa de nuestra discordancia, intenta comprender el beneficio que esta puede implicar tanto para el hombre como para el resto de las criaturas, con el objeto de reinsertarlo en el orden del mundo. Reconoce que, a diferencia del héroe, evitamos nuestro destino, pero esto se debe a que ‘el estar aquí es mucho’ y a que ‘todo lo aquende, eso que se desvanece, nos necesita y / extrañamente nos concierne’:

“¿Por qué cuando es posible cumplir el plazo de la existencia  
 como el laurel, algo más oscuro que todo otro verde,  
 con pequeñas ondulaciones en el borde de cada hoja  
 (como la sonrisa del viento): por qué entonces  
 forzar lo humano y, evitando el destino,  
 anhelar destino?...

Oh, *no* porque *haya* felicidad,  
 este privilegio anticipado de una pérdida cercana.  
 No por curiosidad, o para ejercitar el corazón

que *estaría* también en el laurel.....

Pero sí porque el estar aquí es mucho y porque en apariencia todo lo aquende, eso que se desvanece, nos necesita y extrañamente nos concierne. A nosotros, a los más fugitivos.

*Una vez* cada cosa, sólo *una vez*. *Una vez* y no más.

Y nosotros también *una vez*. Nunca más. Pero haber sido esa *una vez*, aunque sólo sea *una vez*, este haber sido *terrenal*: eso parece irrevocable.

Y así nos apremiamos y queremos lograrlo, queremos contenerlo en nuestras manos sencillas, en la más pletórica mirada y en el corazón sin palabras. Queremos llegar a serlo. ¿Y a quién dárselo? Lo que más quisiéramos es conservarlo todo para siempre... (...)."<sup>86</sup>

De este modo, Rilke desprende la misión del hombre en el mundo de la misma 'falla estructural' que le es propia. El problema no es que el hombre busque la felicidad y que se distraiga en ella, pues esta lleva implícita la despedida y la pérdida. Nos resistimos a nuestro destino y a la vez lo anhelamos, pues todo aquello que es cercano a nosotros: los objetos que usamos, las costumbres que adquirimos, la calle que frecuentamos, etc.; todo esto nos necesita para trascender. Pues, al parecer, la experiencia de 'haber sido *terrenal*' contiene el germen de la transformación de nuestra condición. 'Haber sido esa *una vez*' es suficiente para contrarrestar el daño de la discordancia entre finitud e infinitud. Las cosas lo saben y por eso nos necesitan, ya que la experiencia humana permite la conservación de todo lo vivido y experimentado, no desde la forma conocida, sino transformadas en el interior. Esta es la única verdadera 'riqueza' para el hombre, a partir de la cual es posible su realización. El poeta condensa esta idea en el siguiente extracto de la *Séptima Elegía*:

---

<sup>86</sup> *Ibid. Novena Elegía*. P. 143.

“Sólo que nosotros olvidamos tan fácilmente lo que el vecino sonriente  
no nos aprueba ni envidia. Queremos alzarla para que se vea,  
cuando en realidad la felicidad más evidente  
recién se nos revela si en el interior la transformamos.

En ningún sitio, amada, habrá mundo si no es dentro. Nuestra vida  
transcurre con transformaciones. Y lo externo, siempre más insignificante,  
se desvanece. Donde hubo una vez una casa duradera,  
oblicua irrumpe una figura imaginada, algo que pertenece por entero  
a lo pensable, como si estuviera aún del todo en el cerebro.  
Vastas reservas de energía se crea el espíritu del tiempo,  
pero amorfas, como ese impulso vigoroso que él extrae de todo.  
Él ya no conoce templos. Este derroche del corazón  
lo atesoramos de modo más íntimo. Sí, y donde aún algo resiste,  
una cosa a la que alguna vez se ha rezado, servido o reverenciado,  
ésta ya se ofrece, tal como es, a lo invisible.  
Muchos no lo advierten, sin la ventaja, entonces,  
de poder construirla *internamente*, con pilastras y estatuas, ¡más grande!

Cada giro apagado del mundo deja tales desheredados,  
a quienes no les pertenece lo anterior ni todavía lo próximo.  
Porque también lo próximo es distante para los humanos.  
Esto no debe confundirnos, sino fortalecer en nosotros  
la conservación de la forma aún reconocida. (...)<sup>87</sup>

El hombre requiere *conocer* la ventaja de su condición temporal para poder  
superar el dolor del desarraigo. Debe aprender qué es la felicidad, dejando de  
identificarla con aquello externo que los demás ven y valoran, relacionándola con  
aquello que puede construir en su interior. Frente al quiebre de la tradición que

---

<sup>87</sup> *Ibid. Séptima Elegía*. Pp. 115-117.

produce 'cada giro apagado del mundo', el poeta propone que conservemos en nosotros aquello que conocemos, re-construido *internamente*. Esto es lo que podemos 'ofrecer' a lo invisible. Conservar en el interior todo aquello que forma parte de nuestra vida es la solución frente al devenir del mundo, la caducidad de todo lo temporal y nuestras propias transformaciones, pues solo aquello que es construido internamente permanece. Este modo de enfrentarse a la realidad y de asumir la temporalidad y mutabilidad de las cosas cercanas a nosotros, produce progresivamente en el hombre una disposición 'hacia adentro', en cuanto reconoce y valora su riqueza interna por sobre la externa. En este camino de transformación de lo visible en invisible, llegará un momento en que el hombre reconozca dentro de sí algo que ha permanecido intacto desde su origen y que le es más propio que cualquier otra cosa que haya podido conocer. Si el 'yo' que antes se consideraba finito logra trasladar su identidad hacia este lugar de permanencia interior, entonces en ese hombre se habrá realizado la aceptación de la muerte y su reconocimiento como un momento al interior de la vida. La dicotomía entre el yo finito y la conciencia infinita se habrá resuelto, restaurándose así la 'falla estructural' que le impedía conocer el mundo en su plenitud y sentirse a gusto en él, recuperando la capacidad de ver y relacionarse con el registro invisible de la realidad.

En conclusión, en la descripción de la situación existencial del hombre que hace el poeta, donde menciona elementos propios de la cultura -como el dinero, la mercantilización de la sexualidad, la búsqueda de placeres en forma desmedida y el advenimiento de la técnica- y sitúa en la percepción de los sentidos o el contorno del sentir -de la vista, principalmente- el lugar donde se sitúa el problema del desarraigo del hombre y de su nostalgia de lo invisible; el elemento central en torno al cual se articula todo lo descrito es la pérdida de conciencia respecto de la propia muerte. Pues a partir de la conciencia que adquiramos respecto de ella y de su manifestación en nuestra vida, dependerá la solución al sufrimiento ocasionado por la soledad y la angustia del desarraigo.

La *Décima Elegía* contiene la constatación del olvido de la muerte por parte del hombre, expresada por la vieja *Lamentación* –un espíritu que habita el mundo de los muertos- que conduce al joven muerto por el *País de las Lamentaciones*:

“(...) Nosotras,  
dice, éramos antaño un gran linaje, nosotras las Lamentaciones.  
Los padres ejercían la minería allá en las grandes montañas; entre los  
hombres tú encuentras a veces un trozo tallado de sufrimiento  
originario o la ira de un viejo volcán petrificada en forma de escoria.  
Sí, de allá provenía todo esto. En otro tiempo fuimos ricas.

Y ella lo conduce suavemente a través del amplio paisaje de las Lamentaciones;

le muestra las columnas de los templos o los escombros  
de aquellos castillos, desde donde antaño  
los príncipes de las Lamentaciones dominaban el país con sabiduría.  
Le muestra los altos árboles de las lágrimas y los campos de  
florecente nostalgia (los vivos los conocen sólo como suave follaje);  
le muestra los animales de la tristeza, pastando, y a veces  
un pájaro se asusta y volando rasante a través de la mirada  
hacia lo alto, les traza a lo lejos la imagen escrita de su grito solitario.

En la tarde lo lleva a las tumbas de los ancianos  
del linaje de las Lamentaciones, de las sibilas y agoreros. (...)

Y ésta, rozando con lento trazo la mejilla,  
aquélla de la redondez más madura,  
dibuja suave en el nuevo  
oído del muerto, el contorno indescriptible  
sobre una hoja doblemente abierta. (...)<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> *Ibid. Décima Elegía*. Pp. 159-161.

La *Lamentación* recuerda con nostalgia aquellos tiempos en que la muerte tenía un lugar preponderante en la vida de las personas, donde los príncipes de las Lamentaciones ‘dominaban el país con sabiduría’. La muerte era un reino que, relacionado con el mundo de los vivos, quizás mediante la acción de sibilas y agoreros, contenía o guardaba aquellas emociones y sentimientos ‘originarios’ del hombre, como el sufrimiento y la ira. También las lágrimas, la tristeza y la nostalgia. A partir de las palabras de la *Lamentación*, es posible reconocer un vínculo entre las emociones y sentimientos del hombre y la Naturaleza, pues esta recoge todo el sentir que experimentamos durante nuestra vida. El reino de la muerte –aquel que atravesaremos luego de morir- se construye de todas las emociones a las que dimos trascendencia, a través de su *aceptación* consciente. Vemos que el poeta otorga un lugar fundamental al sufrimiento y a las emociones ‘difíciles’ al interior del *país de la muerte*, pues estos conforman árboles, campos y montañas; elementos centrales del paisaje que recorre el joven difunto. De este modo, da un sentido trascendente al sufrimiento humano, no de una manera semejante a la que es propia del cristianismo –donde el sufrimiento que experimentamos nos hará merecedores de una gratificación eterna-; sino en relación con la aceptación y conciencia de la muerte:

“(...)... Ah, y con respecto a la otra relación,  
ay, ¿qué se lleva uno hacia el más allá? No el mirar, aquí  
lentamente aprendido, y nada de lo que aquí ocurrió. Nada.  
Pero sí los dolores. Sobre todo la pesadumbre,  
también la larga experiencia del amor: es decir,  
todo lo inefable. (...)”<sup>89</sup>

Si son los dolores lo que nos llevamos ‘al más allá’; entonces de su aceptación y experimentación dependerá, en gran parte, la riqueza de nuestra muerte. Una vida sin la experiencia del sufrimiento y la conciencia de este,

---

<sup>89</sup> *Ibid. Novena Elegía*. Pp. 143-145.

construirá una muerte ‘pobre’, aislada, solitaria, como el lugar en que se encuentra Abel luego de haber sido asesinado. La incapacidad de conocer el contorno del sentir no la experimentamos únicamente en relación con las cosas y lo circundante, sino también respecto a nosotros mismos, a nuestro propio cuerpo y a los sentimientos y emociones que en él se dejan sentir. Es por esto que la pérdida de conciencia respecto de la muerte, al implicar un olvido en relación al cuerpo, es también una pérdida de conciencia respecto de nuestro sentir, ya sea de un modo físico o emocional.

Rilke, al señalar que el dolor es parte de lo que nos llevamos al ‘más allá’, establece una relación entre este sufrimiento y la muerte, de tal modo que la aceptación del primero se presenta como una vía para la aceptación consciente de la muerte y la recuperación de la totalidad de nuestra percepción. El poeta utiliza la imagen de la Naturaleza para representar esta relación, por ser ella la ‘creadora’ de la ‘muerte amistosa’, su más ‘santa ocurrencia’. Esta pertenece al lugar de *lo abierto* y abarca la totalidad de todo lo existente. De ella debemos aprender una nueva disposición hacia la muerte:

“Tierra, tú amada, yo quiero. Oh créeme, ya no son necesarias  
 tus primaveras para que me conquistes: *una*,  
 ay, una sola ya es demasiado para la sangre.  
 Estoy, sin nombre y desde lejos, decidido por ti.  
 Siempre tuviste la razón y tu más santa ocurrencia  
 ha sido la muerte amistosa.”<sup>90</sup>

Así, el entrar en la muerte, el joven difunto recupera su capacidad de sentir en plenitud, con ayuda de la *Lamentación*, quien: ‘dibuja suave en el nuevo/oído del muerto, el contorno indescriptible/sobre una hoja doblemente abierta’. Su oído ha recuperado la posibilidad de atender plenamente hacia lo circundante, pues ya no hay en él un yo finito que le impida *permanecer en* esa percepción.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 147.

Al finalizar la *Décima Elegía*, el poeta reitera la necesidad del hombre de aprender de la Naturaleza, instándolo a valorar lo pequeño, lo silente, el detalle que pasa desapercibido; todo aquello que no se luce y que, sin embargo, existe. Tal vez el hombre, al observar con detención aquella vida silenciosa que permanece a lo largo del año, independiente de las diferentes estaciones, logre asimilar algo de su ritmo y, por imitación, *acompañarse* con la Naturaleza, integrándose a la cadencia de vida-muerte mientras descubre una felicidad duradera, *descendente*:

“Pero si ellos, los infinitamente muertos, evocaran en nosotros  
una imagen, un símbolo, mira, ellos señalarían quizás las candelillas  
del desnudo avellano, las colgantes, o  
aludirían tal vez a la lluvia que cae en primavera  
sobre la tierra oscura.

Y nosotros, que pensamos en una felicidad *ascendente*,  
sentiríamos la misma conmoción  
que casi nos consterna  
cuando algo jubiloso se *derrumba*.”<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibid. Décima Elegía*. P. 163.

### III.- Propuesta del poeta: La trascendencia de la muerte.

A lo largo del primer capítulo analizamos los diferentes aspectos del modo de ser del hombre que Rilke describe, a partir de los cuales es posible reconocer su visión respecto de la situación existencial humana. Tanto el sentimiento de desarraigo como la angustia y la nostalgia de los dioses y de la patria, tienen su origen en el olvido de la muerte o en la pérdida de conciencia respecto de nuestra condición temporal. Por lo tanto, para lograr la superación del sufrimiento existencial, será necesario iniciar un trabajo de restauración en la conciencia humana respecto a su naturaleza finita.

El poeta despliega -de modo transversal, en la totalidad de su obra-, un conocimiento obtenido a partir de su propia experiencia de vida y de la reflexión y aprendizaje asociados a ella, que contiene lo que podemos llamar 'vía' o acceso para realizar la trascendencia de la muerte durante la vida. Respecto a dicho proceso, es central señalar que este solo puede realizarse mientras se está en el aquende, es decir, durante la existencia material, arraigada en el cuerpo. Esto implica que el poeta, al hablar de trascendencia de la muerte, no se refiere a un estado espiritual al que es posible acceder únicamente después de la experiencia de la muerte física, sino que plantea la posibilidad de alcanzar la plenitud de lo real mediante la unificación entre la mente y el cuerpo, lo que supone situarse por encima de las limitaciones de tiempo y espacio.

En relación a la concepción rilkeana de *muerte*, Gadamer señala: "La prometida superación de la muerte no consiste en ocultar su amargura, sino en aceptar el supremo abandono de sí mismo del que Cristo dio ejemplo. Ese es el auténtico mensaje del cristianismo y no la sentimental esperanza ultraterrena en un cielo de reencuentros y en la recompensa de la fe por todas las penalidades sufridas."<sup>92</sup> Este abandono de sí mismo coincide con la propuesta del poeta. Falk, coincidiendo con Gadamer, explica que "La muerte no aparece aquí como algo

<sup>92</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, pp. 72-73.

meramente negativo. Hace referencia a una muerte transfigurada, una muerte que es deseable: (...) una muerte que significa el retorno al uni-verso, a la “pura relación”. Esta ha de producirse en el canto, precisamente en uno que haga olvidar la concreción de todo objeto.”<sup>93</sup> Este canto, mediante el cual se realiza la aceptación de la muerte en la medida que hace olvidar la concreción de todo objeto, será –de acuerdo al pensamiento rilkeano- la tarea fundamental que ha de realizar el hombre durante su vida. Pues el canto mismo es existencia.

En oposición a la tradicional visión platónica del mundo, donde el cuerpo es considerado como la cárcel del alma y la materia es infravalorada en relación a lo espiritual, el planteamiento del poeta considera lo material como el punto de partida para el proceso de trascendencia; el sustrato de la transformación. Choza explica esta premisa rilkeana: “La temporalidad que hay que llenar es la del yo (es la propia vida, la duración de la propia existencia), no la del intelecto, pues el intelecto, debido precisamente a su infinitud, no tiene, de suyo, una temporalidad determinada y finita que no sea la del yo. Por eso el yo puede aparecer, y aparece una y otra vez, como un desterrado de la eternidad que peregrina hacia su verdadera patria, y el hombre aparece como un ser cuyo objetivo último es *volver a casa*. (...) La vuelta a casa no puede anticiparse en términos de presunción, pretendiendo poseer por anticipado la totalidad del sentido, como a veces da la impresión que hace Hegel. Ni puede anticiparse en términos de desesperación, negando radicalmente todo sentido, como parece sostener Nietzsche. No es posible instalarse en casa antes de haber llegado, ni parece posible construirse una mansión en el desierto y proclamar la nada como patria definitiva. (...) Lo que cabe es vivir; la paciencia, la esperanza, o lo que es lo mismo, lo arduo: vivir en el tiempo y en la eternidad a la vez.”<sup>94</sup> Comprendemos entonces que únicamente desde la vivencia de la caducidad –que se realiza y concreta en la materialidad del cuerpo y de las cosas-, es posible comenzar a estrechar la distancia entre finito e infinito:

---

<sup>93</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, pp. 104-105.

<sup>94</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, pp. 47-48.

“¿Por qué cuando es posible cumplir el plazo de la existencia  
 como el laurel, algo más oscuro que todo otro verde,  
 con pequeñas ondulaciones en el borde de cada hoja  
 (como la sonrisa del viento): por qué entonces  
 forzar lo humano y, evitando el destino,  
 anhelar destino?...

(...) porque el estar aquí es mucho y porque en apariencia  
 todo lo aquende, eso que se desvanece, nos necesita y  
 extrañamente nos concierne. A nosotros, a los más fugitivos.  
 Una vez cada cosa, sólo una vez. Una vez y no más.  
 Y nosotros también una vez. Nunca más. Pero  
 haber sido esa una vez, aunque sólo sea una vez,  
 este haber sido terrenal: eso parece irrevocable.”<sup>95</sup>

Los cambios que repercutirán en la dimensión espiritual de un ser solo son posibles desde la ‘plasticidad’ de la materia. Rilke lo sabía y es por esto que insta al hombre a recuperar el valor de la experiencia terrenal, a través del canto que nombre las cosas más cercanas a nuestras vidas, como una calle, una costumbre o un árbol en la ladera. Este canto sobre lo *más humano* es lo único que podemos ofrecerle al ángel, para que él lo tome y lo sitúe en un lugar intermedio entre la materia y el espíritu. Es por esto que el poeta no centra su atención en la búsqueda de lo trascendente, ni insiste en llamar al ángel luego de su primer silencio; el encuentro con lo invisible ha de realizarse desde el interior, único lugar donde es posible la transformación de la realidad. Solo desde lo sensible es posible *afectar* lo espiritual y el conocimiento de esta posibilidad es -aunque no tengamos plena conciencia de ello-, el único verdadero reparo del hombre frente a la muerte.

---

<sup>95</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit. Novena Elegía*. P. 143.

A partir de este planteamiento del poeta, es posible inferir la existencia de una unión indivisible entre lo material y lo espiritual, como si ambos modos pertenecieran a un mismo ser, pero en planos de manifestación diferentes. ¿De qué otra forma es posible, entonces, explicar el hecho de que lo espiritual pueda ser alterado únicamente desde lo material? Esta consideración de la materia como sustrato de la transformación corresponde a un principio perteneciente a la filosofía budista y también al cristianismo originario. En relación al último, encontramos ejemplos representativos en las figuras de hombres como San Juan de la Cruz o San Francisco de Asís, cuya práctica ascética les llevó a obtener un dominio de su corporalidad de tal magnitud que lograron trascender la propia materialidad de modo consciente, siendo capaces de levitar (San Juan de la Cruz) o de escuchar más allá de la sensorialidad auditiva, percibiendo el lenguaje de la naturaleza (San Francisco de Asís). Estos son los santos que menciona el poeta al referirse al silencio:

“Voces, voces. Escucha, mi corazón, como antaño  
sólo escuchaban los santos, de tal modo que el llamado gigantesco  
los alzaba del suelo; pero ellos, los imposibles,  
seguían ahí de rodillas, indiferentes:  
Así estaban escuchando. No es que tú puedas soportar  
la voz de Dios, ni mucho menos. Pero escucha el soplo,  
el mensaje incesante que se forma del silencio.”<sup>96</sup>

Cabe mencionar que la creencia cristiana en una eternidad que se encuentra fuera de la realidad humana, más allá de la captación racional y consciente –que implica una escisión entre el cuerpo y el espíritu-, obedece a una desvirtualización del mensaje original del cristianismo. Gadamer plantea que “(...) lo que Rilke, al igual que Nietzsche, vio –y rechazó- en la práctica terrena de la comunidad cristiana, fueron personas ocupadas en una sórdida contabilidad de

---

<sup>96</sup> *Ibid. Primera Elegía. P. 31.*

dichas y desgracias.”<sup>97</sup> De este modo, hace alusión a la esperanza en una salvación ultraterrena que es cuantificable, medible a partir de la cantidad de sufrimiento experimentado durante la vida. El poeta rechaza esta idea y centra su atención en la realización de un trabajo consciente sobre aquellos sufrimientos, que implica no solo su aceptación, sino –principalmente- la comprensión de su significado en la propia existencia.

Respecto al budismo, es reveladora la siguiente cita de Satprem<sup>98</sup>, perteneciente a su libro *Sri Aurobindo*<sup>99</sup>. *La aventura de la Consciencia*: “porque la gravosa herencia animal y humana que pesa en nuestro subconsciente y que se transmite automáticamente por nuestra concepción material, es uno de los más difíciles obstáculos de la transformación (...) Nos hallamos aquí en presencia de los dos problemas fundamentales del aspirante: dar a las células del cuerpo la conciencia de inmortalidad que ya existe en nuestra alma, y aun en nuestra mente, y depurar de todo punto el subconsciente...”<sup>100</sup>. El cuerpo es el vehículo para la transformación espiritual y es por esto que la atención de quien se propone realizar en sí un progreso interior debe centrarse en el conocimiento, internalización y aprendizaje de la experiencia obtenida a través de este. Debido a esto, el budismo enseña el modo de ‘estar libre de deseos’, con un objetivo semejante al de la ascética cristiana, que promueve el desarrollo de las virtudes como camino de perfección espiritual.

---

<sup>97</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, pp. 72-73.

<sup>98</sup> Satprem (París, 1923 - 2007), cercano discípulo de Sri. Aurobindo, realizó el trabajo de transcribir sus enseñanzas y publicarlas. Trabajó como funcionario en la administración colonial francesa de Pondicherry, en la Bahía de Bengala, India.

<sup>99</sup> Sri Aurobindo (Calcuta, 1872 – Pondicherry, 1950), fue un filósofo, maestro de yoga y poeta indio que defendió la independencia de su nación. Es fundador del *Yoga Integral*, que sintetiza los métodos tradicionales de yoga. En 1893, trabajó en el servicio administrativo del principado de Baroda (actual Gujarat). En 1914, fundó la revista filosófica mensual, *Arya*, cuyos textos están actualmente recogidos y publicados en los siguientes libros: *La Vida Divina*, *La Síntesis del Yoga*, *El Ciclo Humano*, *El Ideal de la Unidad Humana*, *La Poesía Futura*, *El Secreto del Veda*, *Ocho Upanishads*, *Ensayos sobre la Gita*, *Los Fundamentos de la Cultura India*.

<sup>100</sup> SATPREM, *Sri Aurobindo o La Aventura de la Consciencia*. Traducción de Ricardo Barrios. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo, 1989. P. 175.

En la obra de Rilke es posible encontrar con bastante frecuencia menciones y alusiones a elementos pertenecientes a diferentes religiones. Esto se debe a la concepción del poeta acerca del mundo. Choza sostiene que “La obra de Rilke, (...) aparece como una especie de “consecratio mundi”, como una especie de afirmación consacratoria y radiantemente gozosa de la tierra, del mundo, de lo finito, de modo análogo a como se encuentra eso mismo en Nietzsche y Heidegger. Y a la vez, también como una especie de afirmación litúrgica de la eternidad y la infinitud, de modo un tanto similar a como puede encontrarse en Platón o en Hegel. Pero todo eso de un modo muy universal y muy personal a la vez: ‘evitando el error de creer que se puede prescindir de algo para la decisión tomada de ser’, como él mismo dice.”<sup>101</sup> Rilke pretende realizar esa tarea de acuerdo a una estética y una religiosidad muy personales, e incluso podría vislumbrarse también una *teología personal* contenida en su obra. Muchos de los elementos de su religiosidad proceden del cristianismo, otros del islam, de religiones orientales, y de algunas concepciones del antiguo Egipto. Pero, señala Choza, “todo eso está integrado en una unidad muy viva y muy personal, que en él resulta perfectamente natural y universal, por más que pueda resultar chocante para la experiencia común de los hombres.”<sup>102</sup> Debido a esto, no es posible encasillar al poeta en una corriente de religiosidad específica y absoluta, dado que su cosmovisión es el resultado de un amplio bagaje cultural, donde las concepciones seleccionadas han sido corroboradas a partir de su propia experiencia de vida.<sup>103</sup> El poeta no se adhiere a ningún credo religioso determinado, sino que extrae de cada uno aquello ‘esencial’ que es común a todos y que obedece al verdadero sentido de la *religión* –“religión’ procede de *religio*, voz relacionada con *religatio*, que es sustantivación de *religare* = ‘religar’,

---

<sup>101</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 16.

‘vincular’, ‘atar’<sup>104</sup>--; enseñar el camino de unión o regreso hacia *algo* que antes se tuvo o a un lugar al que se perteneció.

Al comprender el valor que el poeta confiere a la experiencia terrenal y al aprendizaje adquirido a partir de ella, es posible obtener una mejor comprensión de la significación de la trascendencia de la muerte. Esta se realiza en el sustrato material, mediante la incorporación voluntaria y libre de la experiencia sensible al plano de la conciencia, mediante la reflexión acerca de lo vivido. Pues el cuerpo busca experimentar aquello que nuestro *principio intangible* quiere conocer y aprender, para obtener el conocimiento pleno de la realidad.

Este trabajo ha de realizarse tanto a nivel personal-individual como colectivo, pues al estar inmersos en una realidad material, no es solamente la propia caducidad la que nos cuestiona, sino también la de nuestro entorno. Pues el logro de la aceptación de la muerte traerá consigo la trascendencia de *toda* la materia, no solo la del propio cuerpo.

Un primer momento en el proceso de aceptación de la muerte lo encontramos en la *Séptima Elegía*, donde el poeta se refiere a la ‘conservación de la forma aún reconocida’, en un intento por recoger aquello que la modernidad aún no ha arrebatado de las manos del hombre; valorando la experiencia humana por sobre la novedad de la técnica y del modo de vida que propone. Es un primer paso en la solución al problema del desarraigo.

“(...) Cada giro apagado del mundo deja tales desheredados,  
a quienes no les pertenece lo anterior ni todavía lo próximo.  
Porque también lo próximo es distante para los humanos. /  
Esto no debe confundirnos, sino fortalecer en nosotros  
la conservación de la forma aún reconocida. Esto estuvo una vez  
entre los hombres, estuvo en medio del destino destructor,  
en medio del no saber hacia dónde, como simplemente siendo,  
y atrajo las estrellas hacia sí desde los cielos protegidos.

---

<sup>104</sup> FERRATER Mora, José. *Op. Cit.* Tomo II. P. 558.

Ángel, a ti te lo nuestro todavía,  
 ¡ahí! En tu mirar se yergue por fin ahora redimido.  
 Columnas, pórticos, la ambiciosa resistencia de la esfinge y  
 de la catedral gris que emerge de la ciudad transitoria o ajena.(...)"<sup>105</sup>

Al recoger el conjunto de objetos, tradiciones y costumbres humanas conservadas hasta hoy y presentárselos al ángel, les damos trascendencia en nuestro interior. Conservar y trascender *la forma aún reconocida* es resguardar el legado humano sobre la tierra, tanto en relación a las costumbres adquiridas como al modo de relación entre el hombre y la naturaleza. Dada la superioridad espiritual del ángel, cuando este las 'toma', las integra al universo de lo invisible. Es entonces cuando su figura se vuelve necesaria. Sin embargo, el ángel -'garante de lo invisible'- no es sino la representación de la posibilidad humana de trascendencia: es en nuestro interior donde las cosas adquieren significación de eternidad, dependiendo de la valoración que les otorguemos. Es esta infinitud surgida desde el interior la que permite el acceso a la infinitud exterior, aquella que trasciende la materia; pues el mundo externo es reflejo del interno. Es el hombre quien realiza esta *conservación de la forma*, mediante un trabajo consciente sobre la realidad visible: en la medida que realiza la aceptación y trascendencia de la muerte, su existencia adquiere una doble manifestación. Por un lado, realiza su vida material-finita a través de su cuerpo y, simultáneamente, realiza también su vida espiritual-infinita a través de su conciencia. Esta forma de vida ha sido representada en la obra de Rilke mediante la figura de Orfeo, dios del canto y de la lira, cuyo canto es existencia, a quien el poeta presenta como modelo a seguir para el género humano, hasta el punto de afirmar que 'el canto sobre la tierra' es el núcleo de la misión del hombre en el mundo, pues únicamente a través de este le es posible transformar lo visible en invisible. En el contexto poético rilkeano, Orfeo es el hombre por excelencia, pues conoce el modo de reconciliar en sí ambos planos de la realidad y ha realizado el trabajo.

---

<sup>105</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit. Séptima Elegía*. Pp. 115-117.

## El canto de Orfeo

El mito de Orfeo contenido en *La metamorfosis* de Ovidio relata el viaje realizado por el semidiós a los Infiernos, en busca de su amada Eurídice, muerta prematuramente mientras intentaba huir de Aristeo. Orfeo, desesperado, desciende al Tártaro y solicita a los dioses que le concedan a su amada una segunda oportunidad para vivir los años de su juventud. Conmovidos por su canto, los dioses conceden a Orfeo su petición, con la condición de que no mirara el rostro de Eurídice hasta que hubiera sido bañado completamente por la luz del sol. Orfeo, presa del deseo, no es capaz de contener su mirada y voltea la cabeza para ver si ella venía, efectivamente, tras suyo. En ese instante, los dioses toman nuevamente el alma de Eurídice y la regresan al Infierno. Orfeo, desolado, consagra su vida al canto de su amor perdido, en un intento por hacer trascender la figura de su amada.<sup>106</sup> No es casual que el dios del canto haya experimentado durante su vida el viaje hacia el mundo de los muertos: el canto de Orfeo es existencia, vida que proviene de ambos reinos que conforman lo real. Debido a esta relación entre el canto y la trascendencia de la muerte presente en la figura del semidiós, Rilke sitúa en él la imagen de perfección a la cual debiera aspirar el hombre. Su canto, proveniente de un corazón que ha conocido el mundo de los muertos, se eleva en búsqueda de la trascendencia del amor. Ya no teme a la muerte ni a las ménades que amenazan acabar con su vida:

“¿Es él de aquí? No, desde ambos  
reinos creció su naturaleza vasta.  
Quien sepa de las raíces del sauce  
será más apto para doblar sus ramas.

(...)

Nada le puede empañar su imagen valedera;

---

<sup>106</sup> OVIDIO. *Op. Cit.*, pp. 209-306.

y ya sea desde tumbas o desde habitaciones,  
celebre él anillo, prendedor y cántaro.”

Para poder doblar las ramas del sauce, es preciso conocer la profundidad de sus raíces, es decir, solo desde el conocimiento y aceptación de la muerte es posible transformar la conciencia. Orfeo, mediante su canto y el conocimiento del reino de la muerte, adquiere la *noción de sí* que le permite ‘decir las cosas’ de un nuevo modo: su canto confiere trascendencia a cuanto nombra y a aquello que escucha el sonido de su voz, elevándolo a la esfera de lo sagrado:

“Ahí se elevó un árbol. ¡Oh pura trascendencia!  
¡Oh, Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído!  
Y todo calló. Pero aún en el callar hubo  
un nuevo comienzo, un cambio, una señal.

Animales de silencio emergieron  
de la selva libre y clara, desde el nido y la guarida;  
y entonces se vio que no era por astucia ni por miedo  
que habían permanecido tan callados en sí mismos,

sino porque escuchaban. El rugir, gritar, bramar  
parecían mezquinos a sus corazones. Y allí donde  
había apenas una choza para acogerlo,

un refugio hecho del más oscuro deseo  
y con los pilares temblando de la puerta,  
ahí, tú les levantaste un templo en el oído.”<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Parte I. *Soneto I*. P. 23.

De este modo, el canto de Orfeo se presenta como un *llamado* a la trascendencia, pues eleva un *templo* en el oído del animal, disponiendo su naturaleza para lo sacro: el rugido y el grito comienzan a parecerle mezquinos, a la vez que reconoce –mediante el silencio- la existencia de un sonido que abarca la realidad tangible integrándola en un todo infinito. El nuevo oído del animal es capaz de percibir una melodía que incluye toda la existencia, visible e invisible. A pesar de no poseer racionalidad ni conciencia, es capaz de percibir la invitación proveniente de la voz de Orfeo a celebrar la existencia desde la unidad de lo abierto, donde la muerte es solo un momento dentro del despliegue de la vida:

“¡Celebrar, eso es! Aquél llamado a celebrar  
emergió, al igual que el bronce, del silencio  
de la piedra. Su corazón, ¡oh lagar precedero  
de un vino inacabable para el hombre!

(...)

Ni la putrefacción de las tumbas de los reyes  
ni la sombra que cae de los dioses  
pueden desmentir su celebración.

Él es uno de los mensajeros permanentes  
que, en el umbral de las puertas de los muertos,  
alza las fuentes con frutos de alabanza.”<sup>108</sup>

El canto de Orfeo supone una celebración de la realidad, ya que -al provenir de un ser que ha conocido y aceptado la muerte-, al nombrar las diversas cosas que conforman el mundo, realiza una reafirmación de la vida. Otorga trascendencia a todo aquello que nombra, instaurando un nuevo orden de lo real, donde no existe la muerte como fin, sino como transformación. Por esta razón, el canto de Orfeo puede considerarse como una forma de redención de la materia

---

<sup>108</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit.* Parte I. *Soneto VII*. P. 29.

(por la superación de la finitud) y como un canto de resurrección (por la transfiguración de la realidad). No es casual que la figura de Orfeo haya sido considerada como una analogía de Cristo, pues su canto eleva la naturaleza animal y enseña al hombre la trascendencia hacia lo eterno.

El canto de Orfeo es una invitación para iniciar el proceso de restauración de la unidad de la propia conciencia y de la realidad pues, al integrar ambos registros de la realidad en uno, supone la afirmación de la existencia de una realidad invisible. El mundo transfigurado mediante este canto conserva su forma material y su apariencia de caducidad; sin embargo, al pertenecer al ámbito de lo abierto, su existencia es también inmaterial, ya que su 'infinitud' (aquello que le otorga la posibilidad de la trascendencia), es de naturaleza inmaterial. En otras palabras, la trascendencia de la materia supone la admisión de un principio de naturaleza inmaterial y, por tanto, invisible al ojo humano. Esta noción de trascendencia unida a la existencia de un registro invisible de la realidad es clave al interior de la obra de Rilke, premisa fundamental de su cosmovisión.

Sin embargo, el ser humano, a diferencia del animal, no percibe el llamado de Orfeo con claridad, puesto que en él impera una escisión de conciencia que le impide contemplar la realidad en su plenitud, pues su percepción sensorial se encuentra 'velada' por la incapacidad de verse a sí mismo en la totalidad de lo real o de lo abierto:

“Un dios lo puede. Pero dime, ¿cómo  
podrá seguirlo un hombre por la angosta lira?  
Su espíritu es discordia. En el cruce de caminos  
del corazón no se alza templo alguno para Apolo.

El canto, como tú lo enseñas, no es anhelo,  
ni tampoco es rogar por algo que al final se alcanza;  
el canto es existencia. Fácil para un dios,  
pero nosotros, ¿cuándo somos? ¿Y cuándo

dedicará él a nuestro ser la tierra y las estrellas?

Esto no es tu amor, muchacho, y aunque

la voz te obligue a abrir la boca,

aprende a olvidar que tú cantaste. Eso es pasajero.

Cantar es, en verdad, un aliento diferente.

Un hálito por nada. Un soplo en Dios. Un viento.”<sup>109</sup>

Debido a esto, antes de iniciar el proceso de trascendencia personal o de realizar un 'canto órfico' con la propia vida, es preciso *ser*. 'pero nosotros, ¿cuándo somos?'. Nuestra precariedad existencial nos ha situado en un lugar apartado del mundo, lejos de la verdadera existencia. A diferencia del animal, nuestro oído no se encuentra dispuesto hacia lo sagrado, por lo que no percibimos el canto de Orfeo, que es la existencia unitaria de todo lo real. Es preciso, para poder escuchar su canto y formar parte de la celebración de la realidad, lograr la aceptación consciente de la muerte que traerá como consecuencia la restauración de nuestra percepción sensorial, en la medida que unificamos la propia conciencia y reparamos nuestra 'falla estructural'.

Debido al significado y al valor del canto órfico recién señalados, el poeta desprende de esta noción aquello que propone como 'la misión del hombre sobre la tierra'. Para llegar a ser o a existir plenamente, el hombre debe superar la discordia que impera en su espíritu, integrándose al ritmo de la naturaleza y sintiéndose parte de un todo:

“Canta, mi corazón, los jardines que tú no conoces;  
jardines como fundidos en cristal, claros e inalcanzables.

Canta y ensalza feliz el agua y las rosas;  
con nada comparables, de Esquira o Ispahán.

---

<sup>109</sup> *Ibid.* Parte I. *Soneto III*. P. 25.

Muestra, mi corazón, que nunca prescindes de ellos,  
 que sus higos al madurar piensan en ti;  
 que tú tratas con sus brisas, transformadas  
 en rostro al elevarse, entre las ramas florecientes.

Evita el error de que algo falte  
 para la decisión ya tomada: ésta ¡de ser!  
 Como un hilo de seda llegaste tú hasta dentro en el tejido.

Cualquiera sea la imagen a la que en tu interior estés unido  
 (aunque sea sólo un momento de esta vida de penas),  
 siente tú que se trata del tapiz glorioso, del entero.”<sup>110</sup>

## La misión del hombre

La lectura y reflexión de la obra rilkeana, nos permite identificar la propuesta central que plantea como misión del hombre durante su vida: la principal tarea consiste en aprender a *ser*:

“Aunque también cambie rápido el mundo  
 como formas de nubes,  
 todo lo acabado regresa  
 a su origen remoto.

Por encima del cambio y la marcha,  
 más amplio y más libre,

---

<sup>110</sup> *Ibid.* Segunda Parte. *Soneto XXI*. P. 125.

resuena aún tu preludio,  
oh dios de la lira.

No se ha reconocido el dolor  
ni se ha aprendido el amor  
y lo que nos aleja en la muerte

no ha sido develado aún.  
Sólo el canto sobre la tierra  
santifica y celebra.”<sup>111</sup>

De acuerdo a Heidegger, “(...) Rilke experimenta más claramente la penuria del tiempo. Los tiempos no son sólo de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad (...). El misterio del sufrimiento permanece velado. No se ha aprendido el amor. Pero los mortales son. Son, en la medida que hay lenguaje. Todavía se demora un canto sobre su tierra de penuria. La palabra del rapsoda preserva todavía la huella de lo sacro.”<sup>112</sup> Frente a los cambios del mundo producidos por los descubrimientos científicos y tecnológicos que generan transformaciones culturales, es el canto de Orfeo lo que nos permite regresar al 'origen', pues su preludio resuena por encima del tiempo y la fugacidad, sosteniendo y celebrando la existencia de lo sagrado (de aquella realidad unitaria que aúna vida y muerte). Al contrastar la trascendencia de este canto con nuestra precariedad humana, se revelan aquellas tareas que el hombre debe realizar para poder unirse a la celebración de lo real: reconocer el dolor, aprender el amor y develar el misterio de la muerte. El logro de estas tres tareas, de acuerdo a Rilke, otorgaría al ser humano el grado de *ser*, por la transformación individual y el aprendizaje que requieren para su realización. Sin embargo, las sugerencias del poeta pueden

---

<sup>111</sup> *Ibid.* Primera Parte. *Soneto XIX*. P. 41.

<sup>112</sup> HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 203.

reunirse en una: aceptar y trascender la muerte. Esto se debe a que la vía para conocer el misterio de la muerte consiste en el reconocimiento y aceptación consciente de las emociones y sensaciones experimentadas en el cuerpo (dentro de las cuales se encuentra el dolor), dado que este es el sustrato de nuestra finitud; mientras que el aprendizaje del amor supone el conocimiento y la comprensión de los límites de la temporalidad: la aceptación de la despedida inherente a toda relación humana.

En palabras de Rilke, "La muerte es el lado de la vida apartado y no iluminado por nosotros: tenemos que hacer el intento de alcanzar la máxima conciencia de nuestra existencia, la que está domiciliada en ambos ámbitos ilimitados y se nutre de ambos inagotablemente... No hay ni un aquende ni un allende, sino la gran unidad en la cual también habitan los seres que nos superan, los ángeles..."<sup>113</sup>. El poeta considera que, en el proceso de transformación de nuestro modo de apreciar la muerte, un momento fundamental consiste en deshacer la apariencia de injusticia y fatalidad que rodea la muerte de jóvenes y niños, ya que esto limita el 'puro' movimiento de sus espíritus:

"(...) No es que tú puedas soportar  
la voz de Dios, ni mucho menos. Pero escucha el soplo,  
el mensaje incesante que se forma del silencio.  
Ahora susurra hacia ti desde aquellos jóvenes difuntos.  
(...)  
¿Qué quieren ellos de mí? En voz baja debo deshacer  
la apariencia de injusticia que limita un tanto a veces  
el puro movimiento de sus espíritus."<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> RILKE, Rainer Maria. *Extracto de la Carta a Witold Hulewicz*, traductor al polaco de Rilke. Sierre, Suiza, 13 de noviembre de 1925. Cfr. RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino*. Prólogo de Otto Dörr Zegers. P. 24.

<sup>114</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino*. *Primera Elegía*. P. 31.

Debido a la relación unitaria entre vida y muerte, los jóvenes difuntos - situados 'en el lado de la vida apartado y no iluminado por nosotros'-, se encuentran limitados en su movimiento, a causa de nuestra incapacidad de comprender el sentido de sus vidas y reconocerlas como un destino válido.

De este modo, comprendemos que la propuesta del poeta acerca de la transformación de nuestra relación con la muerte, está orientada a situar la vida humana en el plano de la celebración órfica de la realidad, que consiste en un canto de júbilo y gloria:

"(...) Que yo un día, al salir de esta visión sombría,  
eleve mi canto de júbilo y gloria hacia los ángeles que nos son propicios. (...)"<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid. Décima Elegía. P. 157.*

## La trascendencia de la muerte

A partir de la síntesis realizada acerca de la misión humana en la tierra propuesta por Rilke, deducimos que esta requiere ser concretada en dos planos para su total realización: en primer lugar, respecto del mundo circundante y, en segundo lugar, respecto de la propia individualidad.

### 1.- Respecto al mundo circundante: cantar la naturaleza y las cosas, mediante la palabra.

Recientemente, vimos que el canto de Orfeo, símbolo de la misión del hombre sobre la tierra, consiste en la celebración de la unidad de lo real, pues reúne en sí la existencia proveniente tanto del reino de la vida como del reino de la muerte. De acuerdo al poeta, este canto es existencia, la única verdadera existencia posible, ya que se encuentra arraigada en una estructura de naturaleza imperecedera; trascendente. Conforme a esto, el poeta nos insta a *decir* las cosas para 'salvarlas de la muerte': nombrarlas con la palabra, reconociendo su significado en nuestras vidas, devolviéndoles su vínculo con lo humano:

"(...) Tampoco desde la pendiente de la cima trae el caminante al valle  
 un puñado de tierra, para todos inefable,  
 sino una palabra adquirida, pura, la genciana amarilla y azul.  
 Estamos aquí tal vez para decir: casa,  
 puente, manantial, portón, cántaro, árbol frutal, ventana,  
 o a lo más: columna, torre... pero para decir, compréndelo,  
 oh, para decir de una manera tal, como las cosas mismas jamás  
 pensaron ser en su intimidad. ¿No es una secreta astucia  
 la de esta tierra callada, cuando ella urge a los amantes

para que a través de su sentimiento se encante toda y cada cosa?

Umbral: ¿no es acaso fácil para dos amantes  
desgastar un poco el propio umbral más viejo de la puerta,  
también ellos, después de los muchos que vinieron  
y antes de los que están por venir....?

Aquí está el tiempo de lo decible, aquí su patria.

Habla y proclama. Más que nunca  
decaen las cosas, las que podemos experimentar, porque  
lo que las reemplaza, desplazándolas, es un hacer sin imagen.

Un hacer bajo cortezas que estallan dócilmente,  
tan pronto como el actuar desborda el interior y  
se limita de otro modo.

Nuestro corazón sale airoso entre los martillos  
así como la lengua entre los dientes, la que, sin embargo,  
permanece siendo, a pesar de todo, la que alaba. (...)"<sup>116</sup>

La tierra, a través del sentimiento de los amantes, promueve el re-encantamiento del hombre con la realidad, mediante la re-valoración del mundo circundante. Ella misma quiere ser 'cantada' por medio de la palabra, nuevamente nombrada, para ser *otra vez* vista y considerada parte de la vida humana. Es el conocimiento de la realidad material 'lo que traemos' de nuestro peregrinar terreno, lo único que verdaderamente es posible conocer en este plano; pues solo la materia está a nuestro alcance. Esta es la razón por la que el poeta concede un valor preponderante a la existencia terrenal, ya que a partir de ella es posible realizar la transformación interna requerida para restaurar nuestra escisión originaria. De acuerdo a esto, la vida humana cobraría sentido al orientarse hacia la captación y valoración de lo terrenal, por sobre lo 'espiritual': los amantes,

---

<sup>116</sup> *Ibid. Novena Elegía. P. 145.*

inclinados hacia la contemplación de la belleza del mundo a causa de su sentimiento, se encuentran más cercanos al conocimiento del valor de la experiencia terrenal y de las cosas que la acompañan.

'Aquí está el tiempo de lo decible', señala el poeta, expresando el valor exclusivo de la experiencia finita, que es solo una, instándonos a fijar nuestra mirada en el aquende, en lo cercano, en lo humano. No tiene sentido buscar una felicidad en un más allá lejano y difuso, puesto que la única felicidad accesible para el hombre radica en valorar y contemplar los detalles entre los que transcurre su vida. Una vez más, Rilke alude a la crisis occidental moderna, donde el hombre se encuentra cada vez más desarraigado y carente de un sentido de pertenencia respecto a la tierra que habita. Frente a esta alienación, exacerbada durante el siglo XX a raíz de la inclusión de la tecnología en la vida cotidiana, Rilke propone regresar nuestra mirada hacia las cosas, restableciendo el vínculo entre el fruto del hacer de nuestras manos y nuestra interioridad. Actualmente, es un 'hacer sin imagen' lo que predomina en la cultura, es decir, un hacer que ignora 'la forma aún reconocida' o aquello que pertenece a la tradición y al legado humano sobre la tierra: "En lugar de las cosas, que antaño se daban libremente y eran percibidas como un contenido de mundo, ahora cada vez se hace más prepotente, rápida y completa la objetividad del dominio técnico sobre la tierra. No sólo dispone todo ente como algo producible en el proceso de producción, sino que provee los productos de la producción a través del mercado. Lo humano del hombre y el carácter de cosa de las cosas se disuelven, dentro de la producción que se autoimpone, en el calculado valor mercantil de un mercado que, no sólo abarca como mercado mundial toda la tierra, sino que, como voluntad de la voluntad, mercede dentro de la esencia del ser y, de este modo, conduce todo ente al comercio de un cálculo que domina con mayor fuerza donde no precisa de números."<sup>117</sup>

Frente a esta problemática, el poeta refuerza la importancia del mundo manifestado para, a partir de él, iniciar el proceso de transformación de lo visible.

---

<sup>117</sup> HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 217.

En una de las cartas dirigidas a su traductor al polaco, Witold Hulewicz, señala: "En aquel máximo 'mundo *abierto*' existen todos... (Aquí) no me estoy refiriendo (estrictamente) al *sentido cristiano*... con una conciencia puramente terrena, profundamente terrena, beatamente terrena, hay que introducir lo *aquí* visto y tocado en un círculo más amplio, en el más amplio posible. No en un 'más allá' cuya sombra oscurece la tierra, sino en una totalidad, en *lo entero*. La naturaleza, las cosas de nuestro uso cotidiano y de nuestro uso son, por cierto, provisionales y caducas, pero son, mientras estamos aquí en la tierra, *nuestra* propiedad y nuestra amistad; ellas son consabidoras de nuestra alegría y de nuestra miseria y ya fueron las confidentes de nuestros antepasados. Así, no sólo *no* hay que descalificar y degradar lo de aquí, sino que precisamente por su provisionalidad, que comparten con nosotros, estas apariencias y estas cosas tienen que ser comprendidas y transformadas por nosotros por medio del entendimiento más entrañable... ¿Transformadas? Sí, porque nuestra tarea es ésta: impregnarnos de esta tierra provisional y caduca tan profundamente, tan dolientemente, tan apasionadamente, que su esencia resurja otra vez en nosotros, invisible. Somos las abejas de lo invisible... Las elegías nos muestran (a nosotros mismos) en esta tarea, en la de este constante transformar lo amado visible y tangible en la oscilación y la agitación invisibles de nuestra naturaleza, lo que introduce nuevas formas de vibración en... el universo..."<sup>118</sup>. La valoración que el poeta concede a las cosas está fundamentada en que, a partir de nuestra relación con ellas, tenemos la posibilidad de incorporar nuestra existencia a la del universo entero. Solo mediante la impregnación de la esencia de las cosas que usamos y tocamos a diario en nuestra interioridad, se abre para nosotros la oportunidad de re-crear el mundo circundante y darle eternidad, en la medida que realizamos un trabajo de 'interiorización consciente' de nuestras experiencias y vivencias sensibles. Esto implica un desvío en el objetivo de nuestra mirada: la búsqueda de la

---

<sup>118</sup> RILKE, Rainer Maria. *Extracto de la Carta a Witold Hulewicz*, traductor al polaco de Rilke. Cfr. RILKE, Rainer M. *Op. Cit.*, p. 25.

trascendencia ya no ha de basarse en la esperanza vana de un 'más allá' pleno de sentido; sino en colmar de sentido la experiencia desde el aquende, el 'más acá', introduciéndolo en el círculo 'más amplio posible', mediante su incorporación en la subjetividad de nuestro ser íntimo. El valor que el poeta concede a las cosas estriba en que, a partir de su relación con ellas, el hombre puede restablecer su relación 'originaria' con la tierra y, por extensión, con su propio cuerpo -el propio sustrato material-; restaurando así su mirada, herida desde el asesinato de Abel, recuperando la capacidad de ver la propia muerte como un momento dentro de la vida, no como una contradicción a la infinitud de su conciencia.

Rilke expresa verdadera nostalgia por la antigua relación que existía entre el hombre y los objetos de su uso cotidiano: "Aún para nuestros abuelos 'una casa', 'una fuente', 'un torreón familiar', sí, su propio atuendo, su abrigo, les eran infinitamente más familiares. Cada cosa era como una vasija en la cual ellos encontraban algo humano y a la que añadían algo humano. Ahora, desde los Estados Unidos, nos mandan cosas vacías, indiferentes, meras apariencias, *objetos simulados de la vida...* Una casa, en la inteligencia norteamericana, una manzana norteamericana, una vid de allá, no tienen *nada* en común con la casa, la fruta, la uva, con las que se compenetraba la esperanza y la reflexión de nuestros antepasados. Las cosas revivificadas y vivenciadas, las cosas *consabidoras de nosotros*, se están agotando y ya no pueden ser reemplazadas. Nosotros *somos quizás los últimos que aún las hemos conocido*. Sobre nosotros pesa la responsabilidad, no sólo de mantener su recuerdo (esto sería poco y de desconfiar), sino su valor humano y láríco (en el sentido de los dioses domésticos). La tierra no tiene otra salida que la de hacerse invisible en nosotros; sólo *en nosotros se puede consumir esta transformación íntima y duradera de lo visible en invisible...* así como nuestro propio destino se hace cada día en nosotros más presente y al mismo tiempo más invisible. Las elegías establecen esta norma de existencia: ellas aseguran y celebran esta conciencia..."<sup>119</sup>. Vemos que el poeta

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

deriva de nuestro vínculo con las cosas el modo de relación que tenemos con la tierra. Esto se debe, probablemente, a que muchas de estas 'cosas' han surgido de ella -como la manzana y la vid-, o han sido construidas utilizando materiales que provienen de la misma -como una casa de madera o adobe-. De este modo, mantener el valor humano y láríco de las cosas con las que nos relacionamos a diario -aquellas que facilitan y posibilitan nuestras vidas, dándonos arraigo-, supone re-valorar la importancia de estos objetos, reconociendo en ellos una herramienta para la realización de nuestra existencia; comprendiendo que gracias a ellos podemos conservar la salud y el bienestar que el cuerpo necesita para poder vivir. Además, estas cosas 'consabidoras de nosotros', compenetradas de la 'esperanza y reflexión' de nuestros antepasados, contienen la vivencia de la vida humana y son, por lo mismo, testimonio de nuestra existencia, como si -al relacionarnos con ellas- parte de nuestra esencia se les impregnara. A partir de esto, se comprende que la revaloración de estos objetos cercanos sea un modo de valorar la propia existencia finita. Y también que, por medio de este vuelco de la propia mirada hacia la experiencia sensible, se inicie un proceso de trascendencia de la muerte: debido a la relación de estas cosas con la tierra, reivindicar su lugar en nuestras vidas implica una nueva valoración de la misma, que promovería su resurgimiento en nuestro interior y su transformación hacia lo invisible. Mediante este vínculo con las cosas, el poeta nos insta a hacer consciente nuestra experiencia terrenal, atendiendo a la percepción de nuestros sentidos y al propio acontecer interno que se manifiesta a través de sentimientos y emociones; lo que realizaría en nosotros una re-unificación mente-cuerpo, en la medida que se incorpora lo sensorial al plano de la conciencia. Que cada una de nuestras experiencias terrenales o caducas se transformen en algo trascendente, supone 'eternizar' nuestra existencia material, elevándola a la categoría de lo infinito y lo inmaterial. Así, al hacer resurgir la tierra en nosotros, invisible, por el desarrollo que supone de la conciencia del cuerpo; realizamos la trascendencia de la muerte.

Frente a la crisis existencial producida por el desarraigo describimos recientemente, cómo Rilke nos propone trabajar para otorgar trascendencia a la tierra y las cosas cercanas a nosotros. Esta transformación, que solo puede realizarse en nuestro interior, se concretaría, en una primera instancia, través de la palabra o del canto, pues 'solo el canto sobre la tierra/ santifica y celebra'.<sup>120</sup> Este canto, equivalente a la misión humana en la tierra, comprende, en primer lugar, la revaloración de los objetos cercanos a nosotros en nuestro interior, que permitirá a la tierra resurgir en nosotros, invisible. Sin embargo, el canto de las cosas generado en el interior debe expresarse también hacia el exterior, mediante la palabra. Las cosas necesitan ser nuevamente *nombradas* para que recuperen su valor frente a nosotros, ya que -si recurrimos a la figura de Orfeo como modelo de trascendencia-, vemos que mediante la música se produce el re-encantamiento del mundo. De este modo, el nombrar cada cosa 'consabidora de nosotros', permitiendo que resuene en el espacio la vibración del sonido producido por la voz que contiene su nombre, le otorgaría a estas cosas un nuevo modo de ser, como si -al ser nombradas desde un genuino reconocimiento de su valor-, adquirieran la posibilidad de trascender. Esta valoración de la palabra y su relación de *necesidad* con la existencia, resuena con la tarea que Heidegger asigna al 'poeta en tiempos de penuria': "Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio. (...) Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo."<sup>121</sup>

Ante a la necesidad apremiante de nombrar las cosas para 'salvarlas de la muerte', el poeta nos invita a 'alabarle el mundo al ángel', es decir, a mostrarle a un ser perteneciente a la realidad invisible toda la riqueza de nuestra experiencia finita. En contraposición a la inmensidad y eternidad del ángel, el hombre posee

---

<sup>120</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Parte I. *Soneto XIX*. P. 41.

<sup>121</sup> HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 201.

una ventaja en cuya valoración radica el sentido de su existencia: la posibilidad de transformar la realidad, introduciendo nuevas vibraciones en el universo:

“(...) Alábale al mundo al ángel, pero no lo indecible, pues ante aquél  
 tú no puedes presumir del esplendor de lo sentido;  
 en el universo, allí donde él siente de modo más sensible,  
 tú eres un principiante. Por eso muéstrale lo simple,  
 lo que, formado de generación en generación, vive como algo nuestro,  
 junto a la mano y en la mirada. Dile las cosas. Él estará más sorprendido;  
 como tú lo estabas ante el tejedor de cuerdas en Roma,  
 o ante el alfarero junto al Nilo. Muéstrale cuán feliz puede ser una cosa,  
 cuán inocente y nuestra; cómo incluso el sufrimiento lastimero  
 se decide puramente por la forma, sirve como una cosa, o muere en una cosa,  
 mientras en el más allá dichoso escapa del violín. Y estas cosas  
 que viven de la muerte comprenden que tú las elogies; ellas, las fugaces,  
 confían en que nosotros, los más efímeros, seamos capaces de salvarlas.  
 ¡Ellas quieren que las transformemos del todo en un corazón invisible  
 -oh infinitamente- en nosotros!, quienquiera que seamos al final.

Tierra, ¿no es esto lo que tú quieres: resurgir en nosotros  
*invisible*? ¿No es tu sueño el ser invisible alguna vez?

- ¡Tierra! ¡Invisible!

¿Cuál, si no metamorfosis, es tu apremiante misión?

Tierra, tú amada, yo quiero. Oh créeme, ya no son necesarias  
 tus primaveras para que me conquistes: *una*,  
 ay, una sola ya es demasiado para la sangre.  
 Estoy, sin nombre y desde lejos, decidido por ti.  
 Siempre tuviste razón y tu más santa ocurrencia  
 ha sido la muerte amistosa.

Mira, yo vivo. ¿De qué? Ni la niñez ni el futuro  
menguan..... Abundancia de vida brota desde mi corazón."<sup>122</sup>

Una de las características que el poeta atribuye al ángel es la de poseer una capacidad sensorial sublime, superior a la humana, mediante la cual le es posible sentir de un modo 'perfecto'. El siguiente extracto de la *Segunda Elegía* lo expresa con claridad:

"(...) Vosotros, los primeros agraciados, mimados de la creación, (...) espacios de esencias, escudos de gozo, tumultos de sentimientos en un arrebató tempestuoso y, de pronto, cada uno, espejos que recrean la propia belleza irradiada y la devuelven a su mismo rostro.

Pues nosotros, donde sentimos, nos evaporamos, ay, y luego espiramos y nos desvanecemos; de brasa en brasa se debilita nuestro olor. Entonces puede ser que uno nos diga: "sí, tú penetras en mi sangre, este cuarto y la primavera se llenan de ti...". Y de qué sirve; él no puede sujetarnos (...)."<sup>123</sup>

Este atributo angélico -la absoluta capacidad de sentir- nos entrega el dato de que la figura del ángel, en la cosmovisión rilkeana, si bien pertenece al mundo invisible del *allende*, posee una capacidad de sentir de mayor intensidad que la del ser humano; como si el verdadero lugar de la sensibilidad radicara en el espíritu antes que en la materia. Es por esto que el poeta considera al ángel como el 'garante de la realidad invisible', ya que en él confluye todo cuanto pertenece y ha pertenecido a la existencia material, permaneciendo, pero de un modo invisible. En palabras de Rilke, "El ángel de las elegías es aquella criatura en la cual

<sup>122</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Novena Elegía*. Pp. 145-146.

<sup>123</sup> *Ibid. Segunda Elegía*. P. 43.

aparece como ya consumada esa tarea que venimos realizando de transformar lo visible en invisible. Para el ángel de las elegías todas las torres y palacios del pasado existen todavía, *porque* hace tiempo que ya son invisibles y las torres y los puentes de nuestra existencia *ya* son invisibles, aunque todavía (para nosotros) perdurables en su materialidad. El ángel de las elegías es aquel ser que garantiza el reconocimiento en lo invisible de un grado superior de realidad. Y por eso es 'terrible' para nosotros, porque nosotros, sus amantes y transformadores, seguimos dependiendo de lo visible. Todos los mundos del universo se precipitan hacia lo invisible, como hacia su más próxima y profunda realidad. *Algunas estrellas se consumen directamente y desaparecen en la conciencia infinita de los ángeles; otras dependen de seres que las transforman lenta y fatigosamente y en cuyo terror y fascinación alcanzan su máxima realización invisible. Nosotros somos... los transformadores de la tierra; toda nuestra existencia, los vuelos y las caídas de nuestros amores, todo nos capacita para esta tarea...*<sup>124</sup>.

Todo lo relacionado con lo humano es de interés del ángel, pero necesita del hombre para trascender y no esfumarse en lo finito. Es por esto que nos insta a 'alabarle el mundo', a mostrarle aquello que solo nos pertenece a nosotros, dado que -debido a nuestra relación de intimidad con los objetos que posibilitan nuestra existencia, y la relación de estos con la tierra-; al mostrarle al ángel el valor de las cosas compenetradas de nuestra esencia, estaríamos rescatándolas de la muerte, a la vez que nosotros trascendemos. 'Salvar las cosas de la muerte' y 'alabárselas al ángel', permitiría a la tierra tornarse invisible en nuestro interior, lo que conllevaría desarrollar en nuestra conciencia una relación 'de amistad' con la muerte. De este modo, el poeta establece la relación: ángel - tierra - cosas - hombre, para explicar el modo en que se realiza la trascendencia de la muerte, mediante la transformación de lo visible en invisible. En esto consiste el canto órfico, eje de la misión humana: mostrarle el mundo al ángel y a nosotros en él.

---

<sup>124</sup> RILKE, Rainer Maria. *Extracto de la Carta a Witold Hulewicz*, traductor al polaco de Rilke. Cfr. RILKE, Rainer M. *Op. Cit.*, p. 26.

Sin embargo, debido a la precariedad de nuestra condición, para que nuestro canto pueda ser verdaderamente existencia, de tal modo que al nombrar las cosas les otorguemos la eternidad que esperan; es preciso que logremos previamente la unidad de nuestra conciencia. De la lectura y análisis de *Las elegías del Duino* y de *Los sonetos a Orfeo*, es posible derivar diferentes vías que describe el poeta para lograr esta reunificación de la propia identidad, a partir de las cuales podemos comprender que los sucesos de nuestro devenir interno, como las emociones, sensaciones, sufrimientos y alegrías (todos fenómenos arraigados en el cuerpo, pues tenemos noticia de ellos mediante sensaciones físicas); también esperan ser cantados para elevarse hasta el lugar trascendente que habita el ángel. A continuación, se presentarán los principales medios para la realización de este propósito, los cuales constituyen el segundo plano en que se concreta la misión humana en la tierra, de acuerdo al pensamiento rilkeano.

## **2.- Respecto a uno mismo: relación con el cuerpo o la propia materialidad.**

En el plano personal, la concreción de la misión del hombre se traduce en la transformación del cuerpo desde lo visible a lo invisible. Esto se debe a que, al ser el cuerpo el germen de la propia muerte, de nuestra relación con él dependerá -en gran medida-, la conciencia respecto de la propia finitud. Es el cuerpo -al cual tenemos acceso exclusivamente desde la experiencia terrenal-, el soporte material o el lugar donde se realiza la unificación de la propia conciencia y, por tanto, la aceptación de la muerte; debido a que es *en él* donde experimentamos las emociones y sentimientos que nos dan noticia de nuestro acontecer interno. Por ejemplo, podemos conocer cuáles son nuestras inclinaciones naturales y, por ende, nuestros talentos naturales, gracias a la sensación de placer o felicidad que experimentamos cuando realizamos estas acciones; en contraposición a la sensación de displacer o desagrado que sentimos cuando debemos hacer algo

que nos resulta ajeno o forzado, respecto a nuestra interioridad. En este caso, logramos un conocimiento de nosotros mismos a través de las sensaciones asociadas a las diversas acciones que ejercemos, que nos posibilitará escoger una profesión y un trabajo donde podamos realizarnos, en la medida que desarrollamos y perfeccionamos nuestros talentos. Esta vivencia nos dará un nuevo conocimiento acerca de nuestra naturaleza, promoviendo una conciencia del yo arraigada en la experiencia sensible. Es por esto que la aceptación consciente de las sensaciones asociadas a las vivencias sensoriales, constituye la ruta necesaria que nos conducirá al autoconocimiento y, por tanto, a la re-unión de nuestra naturaleza. Sin embargo, cabe agregar que, para realizar esta aceptación consciente, es necesario efectuar una ponderación interna acerca de lo que experimentamos, ya que de esta manera, al dar a estas vivencias la categoría de ser 'objetos de intelección', sometiéndolas al análisis de la razón; les otorgamos 'valor de realidad'. La reflexión acerca del origen y la naturaleza de estas sensaciones, nos dará la pauta para reconocer en nosotros determinadas características de la propia individualidad. Esto nos permitirá incorporar en la conciencia el aprendizaje obtenido a partir de estas experiencias, facultándonos la comprensión de nuestra naturaleza 'dual', en cuanto integramos lo sensorial-cambiante a lo inmaterial-permanente. Esta integración supondrá la transformación de nuestra materialidad o del propio cuerpo.

De esto se deriva la importancia preponderante que da el poeta a la experiencia terrenal, fundamentalmente, a la concientización de la experimentación sensible y vivencial -como las emociones, los instintos y los sentimientos-, puesto que, mediante su aceptación consciente, adquirimos progresivamente conciencia de nuestro cuerpo, en la medida que 'sentimos' voluntariamente. Luego, esta conciencia del cuerpo redundará en una configuración del yo que contemple nuestra naturaleza finita e infinita. Es por esto que las vías que serán descritas a continuación consisten en recomendaciones para concretar la aceptación de aquello que experimentamos a través del cuerpo. Veremos que, en general, guardan relación con elementos doctrinales

pertenecientes a diferentes religiones, principalmente, la cristiana y la budista; de tal modo que es posible vislumbrar una verdadera 'ascética rilkeana' a través de ellas.

### Ascética rilkeana

“Quien las muchas contradicciones de su vida,  
 en un símbolo capta y reconcilia,  
 éste expulsa  
 a los ruidosos fuera del palacio,  
 se hace ceremonioso de un modo diferente  
 y eres tú el invitado suyo en las dulces tardes.

Y tú eres como el otro de su honda soledad,  
 El centro silencioso de su monologar;  
 Cada círculo nuevo trazado en torno a ti  
 Amplía su compás fuera del tiempo.”<sup>125</sup>

El término *ascética*, en su uso común, alude a un conjunto de prácticas orientadas para lograr el fortalecimiento del espíritu y el perfeccionamiento individual. Ferrater Mora explica que “El significado primario del término *ἄσκησις*, a base del cual se ha formado el vocablo 'ascetismo', es el de entrenamiento con vistas a estar en forma para determinados ejercicios atléticos. Este sentido corporal se extendió hasta abarcar un significado espiritual: el ascetismo fue entendido como un entrenamiento para fines espirituales. Ello ocurrió no solamente dentro del cristianismo, sino ya dentro de la cultura pagana helénica o,

<sup>125</sup> RILKE, Rainer Maria. *El libro de horas*. P. 39.

mejor, helenística (...). Ahora bien, es necesario aclarar en qué consiste esta forma segunda de ascetismo. Como la misma se extendió sobre todo dentro del cristianismo, las discusiones sobre el ascetismo suelen referirse al ascetismo cristiano o a formas derivadas de él (...), aun cuando hay que reconocer que puede hablarse de distintos tipos de ascetismo: budista, judío, pagano, cristiano, etc.”<sup>126</sup> La lectura y análisis de la obra de Rilke, permite reconocer en ella la descripción de un ascetismo ‘pluri-religioso’, pues comprende varias recomendaciones prácticas, realizables desde la voluntad y a partir de la libertad individual, que promueven un camino para lograr la trascendencia o la perfección del hombre; que se inscriben en diversas tradiciones culturales y espirituales. Es por esto que hemos llamado ‘ascética rilkeana’ al proceso de autoconocimiento a través de la conciencia del cuerpo, cuya incorporación a la conciencia del yo, traerá como consecuencia la trascendencia de la propia muerte, en la medida que dejamos de identificarnos con la finitud corpórea, comprendiendo que el núcleo de nuestra identidad está arraigado en lo inmaterial. Es un camino ascético que encierra una paradoja: en el sustrato de nuestra finitud se encuentra la ‘llave de entrada’ a la infinitud; la clave está en incorporar las sensaciones y vivencias físicas al ‘discurso interno del yo’ que tiene lugar en nuestra mente. De este modo, realizaremos un canto órfico con la propia existencia.

El actual proceso cultural presenta marcados rasgos de materialismo y de un ‘falso racionalismo’. Por un lado, consideramos como real y verdadero únicamente aquello que nuestros sentidos pueden percibir o que es susceptible de ser comprobado ‘empíricamente’ en un laboratorio o con instrumentos de medición, y calificamos como ‘racional’ aquello que es demostrable mediante la lógica; pero, a la vez, aparentemente olvidamos que la razón se nutre de lo sensorial, de aquello que captan los sentidos externos, y que la observación de la realidad es la base de un razonamiento verdadero (¿Qué tipo de autoconocimiento y comprensión de la naturaleza humana podemos obtener si ignoramos las

---

<sup>126</sup> FERRATER Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Tomo I. P. 145.

propias percepciones sensoriales, expresadas mediante sentimientos y emociones?). Esta situación, unida a la mencionada falla estructural de nuestra naturaleza -que nos impide ver la propia muerte-, ha provocado que nos encontremos en un momento histórico crítico: “El desgarró ha sido el más atroz de todos los que podía padecer un ser humano: el mundo interpretado ya no es más *su casa*, y por lo tanto el hombre ya no tiene casa, y, correlativamente, ya no tiene mundo.”<sup>127</sup> En este 'hacer sin imagen', en decir de Rilke, tendemos a menospreciar las sensaciones, emociones e incluso los sentimientos que experimentamos, pues se presentan como un sinsentido o incluso una contradicción frente a la razón, en cuanto nos desbordan. Pero, fundamentalmente, porque desconocemos su origen. Frente a estas sensaciones 'ininteligibles' y 'entorpecedoras', nos abstraemos con indiferencia, ignorándolas, viviendo como si no existieran.

En este contexto, el poeta nos enseña que todo lo que se experimenta *en* el cuerpo, contiene un significado o un sentido definido, como si constituyera una forma de lenguaje proveniente de nuestra conciencia infinita; ya que, a través de aquello, podemos reconocer lo que nos sucede 'por dentro', conocer nuestro estado de mayor o menor satisfacción o realización y, por tanto, obtener los datos necesarios para saber qué decisiones tomar y cómo conducir la propia vida. Nuestras emociones nos dicen quiénes somos, en la medida que nos señalan aquello que nos agrada y aquello que rechazamos espontáneamente. Es más, estas son el medio por el cual es posible realizar la transformación de lo visible en invisible, no solo respecto de nuestra individualidad, sino del mundo y de todo lo real:

“(...) En ningún sitio, amada, habrá mundo si no es dentro. Nuestra vida transcurre con transformaciones. Y lo externo, siempre más insignificante, se desvanece. Donde hubo una vez una casa duradera, oblicua irrumpe una figura imaginada, algo que pertenece por entero

---

<sup>127</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, p. 22.

a lo pensable, como si estuviera aún del todo en el cerebro.

Vastas reservas de energía se crea el espíritu del tiempo,  
pero amorfas, como ese impulso vigoroso que él extrae de todo.

Él ya no conoce templos. Este derroche del corazón  
lo atesoramos de modo más íntimo. Sí, y donde aún algo resiste,  
una cosa a la que alguna vez se ha rezado, servido y reverenciado,  
ésta ya se ofrece, tal como es, a lo invisible.

Muchos no lo advierten, sin la ventaja, entonces,  
de poder construirla internamente, con pilastras y estatuas, ¡más grande!  
(...)."128

El mundo que vemos es el reflejo de nuestra interioridad. De este modo, la riqueza del entorno dependerá de la valoración que nosotros le otorguemos, según la vastedad de nuestro mundo interior. La realidad material visible padece modificaciones y transformaciones constantes y bruscas, pues está sujeta a las leyes del tiempo, existiendo en un permanente devenir que obedece a procesos culturales evolutivos. Actualmente, señala el poeta, el espíritu del tiempo ya no conoce templos ni lugares sagrados: estos solo existen en nosotros, 'receptáculos' y contenedores del legado humano sobre la tierra, pues hemos nacido en un momento histórico donde el desarraigo se presenta como la única certeza posible para el ser humano. Debido a esto, de la interiorización consciente que realicemos a partir de la interacción con las cosas que nos rodean, dependerá su conservación en el tiempo y su trascendencia. Pues somos 'las abejas de lo invisible'. De nosotros depende la construcción -esta vez en el interior- de la nueva realidad humana, en la medida que aprendamos a *ser en* el cuerpo, en el tiempo, en lo finito. Solo de esta forma encontraremos el arraigo que prevalecerá más allá

---

<sup>128</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Séptima Elegía*. P. 115.

de la muerte, siendo nosotros los *templos* que contengan aquel 'derroche del corazón'.

¿Cómo comenzar a *ser en* el cuerpo, dando arraigo a la propia existencia?

Una primera recomendación la encontramos en *Cartas a un joven poeta*, donde Rilke aconseja a un joven que, dudando acerca de su talento para la poesía, le ha enviado algunos de sus versos, pidiéndole que los examine: “Pregunta usted si sus versos son buenos (...) Mira usted hacia fuera, y eso, sobre todo, no debería hacerlo ahora. Nadie puede aconsejarle ni ayudarle, nadie. Hay sólo un único medio. Entre en usted. Examine ese fundamento que usted llama escribir; ponga a prueba si extiende sus raíces hasta el lugar más profundo de su corazón (...)”<sup>129</sup> El secreto del éxito radicará, entonces, en desviar la mirada desde lo externo hacia lo interno, desde el aquende hacia el allende, atendiendo al propio acontecer: prestar atención a nuestro querer más profundo, hasta reconocer el último motivo que mueve las propias acciones. El poeta considera el *autoconocimiento* como la única salida posible frente a la angustia y la extrañeza existencial. El nuevo arraigo del hombre solo es posible desde el interior, a partir de un nuevo conocimiento acerca de su esencia. Esto se debe a que el conflicto del desarraigo se origina por la ignorancia respecto de la propia naturaleza, pues no comprendemos qué significa *ser humano*. Según el pensamiento rilkeano (implícitamente fenomenológico), el aprendizaje acerca de la propia esencia podrá realizarse, únicamente, desde la experiencia individual, ya que, aunque conformamos una especie, solo incorporamos en nuestra interioridad, en la forma de conocimiento, aquel aprendizaje que obtenemos mediante lo vivencial. Esta es la razón por la que la obra del poeta tiene un carácter autobiográfico, pues todo el contenido humano de sus poemas proviene de su propio aprendizaje, logrado a

---

<sup>129</sup> RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Traducción de José María Valverde. Madrid: Editorial Alianza, 2005. P. 22.

partir de su experiencia de vida y la reflexión asociada a ella. Las palabras 'entre en usted', contienen el germen de todo el proceso creativo-vivencial del poeta.

Este proceso de autoconocimiento es realizable de diferentes formas, pues son muchas las vivencias asociadas al cuerpo que experimentamos a diario. Sin embargo, es posible reunir las en dos, de acuerdo a si se realizan desde el plano consciente o inconsciente del individuo:

### **1.- Aceptar el sufrimiento: vivencia consciente de las mociones del cuerpo.**

"(...) ¡Ay! ¿Quién, de la tierra, conoce las pérdidas?  
Sólo aquel que cante, pero con tonos de alabanza,  
el corazón nacido para el Todo (...)."<sup>130</sup>

Una primera vía que recomienda el poeta para iniciar el proceso de autoconocimiento y 'entrada en uno mismo', consiste en la aceptación consciente y voluntaria del dolor y el sufrimiento que experimentamos durante la vida. En esto radica el trabajo de ascesis rilkeano: rebasar el deseo, obedecer, aceptar y trascender; no resistirse a aquello más arduo, doloroso y trabajoso que bulle en nuestra interioridad, y que conocemos a través de nuestro sentir, pues las emociones son una forma de lenguaje proveniente de *aquello* que es infinito en nosotros, hacia lo cual nos acercamos progresivamente, al atenderlas. Sin embargo, cabe destacar que casi todas las emociones y sentimientos a los que alude el poeta y cuya aceptación recomienda, son 'difíciles' o 'dolorosos', es decir, aquellos a los que nos resistimos o que evadimos; no nos resistimos a la alegría o a la esperanza, pero sí a la soledad, al desarraigo, a la tristeza y al abandono. Es

---

<sup>130</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Segunda Parte. *Soneto II*. P. 105.

por esto que centraremos nuestra atención en las palabras del poeta referidas a la vivencia de estas emociones.

En el siguiente pasaje de *Cartas a un joven poeta*, Rilke explica la relación necesaria que existe entre el sufrimiento y el crecimiento interior: “Si nos fuera posible mirar más allá de lo que alcanza nuestro saber, incluso pasando un poco sobre las avanzadas de nuestro presentimiento, quizá soportaríamos entonces nuestras tristezas con mayor confianza que nuestro gozo. Pues ellas son los momentos en que ha entrado algo nuevo en nosotros, algo desconocido; nuestros sentidos enmudecen en tímido cohibimiento, todo lo que hay en nosotros *retrocede*, surge un silencio, y lo nuevo, que nadie conoce, se yergue en medio y calla. (...) Estamos en medio de un tránsito donde no podemos quedarnos quietos. Por eso también pasa la tristeza: lo nuevo en nosotros, lo sobrevenido, ha entrado en nuestro corazón, ha penetrado en su más íntima estancia, y tampoco está ya ahí: ya está en la sangre.”<sup>131</sup> Es por esto que el poeta aconseja atender y aceptar cada uno de los sufrimientos que se nos presentan, especialmente, aquellos relacionados con la experiencia del amor y de la muerte; pues en ellos se encuentra el germen y la posibilidad de lograr la trascendencia de la finitud. Tras esta relación, subyace la idea -probablemente, de raigambre cristiana, aunque también la encontramos en la doctrina budista-, de que todo aprendizaje del hombre se realiza a partir del sufrimiento, por el despojamiento que supone de los deseos personales, mientras nos conduce 'obligatoriamente' a la aceptación de la realidad. Así lo expresa el siguiente extracto de la *Primera Elegía*, en relación a la necesidad imperiosa del hombre de *aprender* el amor:

"(...) ¿No deberían, al fin, hacérsenos más fecundos estos viejos dolores?

¿No es tiempo ya de liberarnos, amando, del amado  
y de resistir estremecidos, como resiste la flecha a la cuerda,  
para ser, concentrada en el salto, *más* que ella misma?

---

<sup>131</sup> RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. P. 78.

Porque no hay permanecer en parte alguna. (...)"<sup>132</sup>

Para comprender la naturaleza del amor, es necesario comenzar por la aceptación del dolor que conlleva la soledad, en su primera etapa. A partir del poema, es posible inferir que Rilke se refiere al hecho de que, muchas veces, el amor humano no es sino una forma de evasión de la propia soledad, del encuentro con uno mismo. Vislumbramos, entonces, la relación que establece el poeta entre el amor y la soledad, donde únicamente quien se posea a sí mismo, será capaz de amar verdaderamente, pues no 'utilizará' *al otro* para desviar su mirada y ocultarse de sí. Así lo describe la misma elegía, refiriéndose a la necesidad del hombre de efectuar en sí un trabajo de autoconocimiento y reflexión sobre su propia naturaleza, previo a cualquier intento de amor. De lo contrario, el desasosiego interior generado por la falta de unidad interna, le impedirá 'albergar' al ser amado:

"(...) Todo eso era misión.  
 ¿Pero pudiste con ello? ¿No estabas todavía  
 distraído por las expectativas como si todo  
 te anunciara una amada? (¿Dónde quieres albergarla,  
 cuando grandes y extraños pensamientos entran y salen de ti  
 y a menudo se quedan por la noche?) Pero,  
 si te abrumba la nostalgia, canta a los amantes; mucho falta todavía  
 para que su célebre sentimiento sea lo bastante inmortal.  
 Y a esos abandonados que tú casi envidias y a quienes encontraste  
 aún más capaces de amar que a los satisfechos. (...)"<sup>133</sup>

Frente a este deseo imperioso de ocultarse 'en el otro', evadiendo el propio destino, contrasta la imagen de Orfeo y Eurídice presente en una de las estelas áticas, que el poeta describe en la *Segunda Elegía*:

---

<sup>132</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Primera Elegía*. P. 31.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 31.

"¿Y no os asombraba en las estelas áticas la prudencia del gesto humano? ¿No fueron puestos el amor y la despedida tan suavemente encima de los hombros, como si estuviesen hechos de otra materia que en nosotros? Acordaos de las manos, cómo descansan sin presión, aunque en los torsos está toda la fuerza. Esos señores de sí mismos lo sabían: hasta aquí llegamos, esto es lo nuestro, el tocarnos *así*; con más fuerza nos levantan los dioses. Pero esto es asunto de los dioses."<sup>134</sup>

El amor y la despedida 'tan suavemente encima de los hombros', coexisten en ambos, 'esos señores de sí mismos', pues comprenden que la única posibilidad de amor presente en el plano material de la existencia, surge desde el desprendimiento del otro, de la aceptación de su partida; de la certeza de que la separación es inherente a toda relación humana, por el hecho de ser mortales. Debido a esto, es posible concluir que, dentro de la ascética rilkeana, la aceptación serena de la *despedida* es condición necesaria para la vivencia real del amor, para el aprendizaje de su esencia.

Del mismo modo, a lo largo de las *Elegías* es posible encontrar varios pasajes que abordan el tema del dolor provocado por la *despedida* prematura de niños y jóvenes, cuya aceptación conlleva un aprendizaje en relación a la muerte, otro de los aspectos que el hombre necesita conocer y develar para concretar su misión:

"(...) No es que tú puedas soportar  
la voz *de Dios*, ni mucho menos. Pero escucha el soplo,  
el mensaje incesante que se forma del silencio.  
Ahora susurra hacia ti desde aquellos jóvenes difuntos.  
(...)  
¿Qué quieren ellos de mí? En voz baja debo deshacer

---

<sup>134</sup> *Ibid. Segunda Elegía. P. 47.*

la apariencia de injusticia que limita un tanto a veces  
el puro movimiento de sus espíritus. (...)."135

De nuestra capacidad de re-valorar la muerte infantil, dependerá la libertad de movimiento 'de sus espíritus', puesto que 'la apariencia de injusticia' que rodea la muerte de un niño, limita su posibilidad de trascender; insinuándose una relación de dependencia 'invisible' entre el muerto y quienes le sobreviven, en la medida que su movilidad está determinada por la valoración de aquellos. Sin embargo, la elegía continúa describiendo que, en realidad, no son ellos quienes nos necesitan, pues poco a poco se desprenden de lo terrenal; sino que somos nosotros, 'los que quedamos', quienes necesitamos develar y comprender el misterio de su partida:

"(...) Por último, ya no nos necesitan ellos, lo que se fueron temprano; suavemente uno se va desacostumbrando de lo terrenal, así como se emancipa con ternura de los pechos de la madre. Pero nosotros, que tenemos necesidad de tan grandes misterios, de los cuales, y desde la tristeza, surge a menudo una prosperidad bienaventurada:  
*¿podríamos existir sin ellos? (...)"136*

Nuevamente, el poeta plantea que la posibilidad de comprender el significado de la muerte, se inicia y es posible a partir del sufrimiento -la tristeza- asociado a ella. La relación de dependencia o necesidad que establecemos con el joven muerto, representa un vínculo con aquello que desconocemos y que nos resulta misterioso: 'Pero nosotros,/ que tenemos necesidad de tan grandes misterios'. Si bien el poeta no explicita cuál es la causa de esta necesidad, debido a su relación con lo invisible -igualmente a lo que sucede con el ángel-, es posible

---

<sup>135</sup> *Ibid. Primera Elegía. P. 31.*

<sup>136</sup> *Ibid., p. 33.*

adjudicarla al intento del hombre de establecer una garantía de la existencia de lo infinito y la eternidad.

En relación a este pasaje, Gadamer comenta: “En numerosas cartas expresó Rilke la verdad de que la pérdida que supone la muerte de un ser querido para sus deudos no es propiamente una pérdida. Esa perspectiva atribuiría injustamente a la muerte una falsa negatividad que reduce el poder universal del Aquí, del “estar aquí” y del presente, poder que engloba a la muerte, si bien ésta ya no es en realidad esa *absence* que, para nosotros, franquea al otro, al que ha partido, el acceso a un nuevo presente anterior a la eternidad. Más bien el ser del muerto engloba, por su parte, la totalidad del “estar aquí”, pues también el “estar aquí” participa de la nueva eternidad del muerto y de su cambiada presencia. El mismo Aquí ha cambiado. No es que sólo el muerto se mueva extrañamente en el espacio: también el superviviente se encuentra extraño en él. “Pero los vivos cometen todos el error de distinguir demasiado fuerte” (Primera Elegía).”<sup>137</sup>

El sufrimiento, al ser un elemento ineludible de la experiencia terrenal, constituye 'nuestro follaje/ invernal y perenne', es decir, el 'lugar' desde el cual nos es posible realizar el proceso de integración consciente del cuerpo que culminará en la trascendencia de la materia. “La gran noche del alma es lo único que le queda al hombre, y esa noche es también la única que se queda para él: infinita, indescifrable, pero ahora completamente humana, íntima porque es el propio espacio interior, insondable y vacío, del hombre. (...) Esa gran noche del alma aparece como el espacio que las cosas requieren para ser, como si, además de un espacio físico, necesitan el todavía más amplio espacio de la intimidad humana.”<sup>138</sup> A través del dolor logramos comprender el misterio de la muerte en nosotros y aceptar su presencia en nuestra vida -en el cuerpo-, debido al desprendimiento paulatino que provoca respecto de los propios deseos; y, a partir de este despojamiento, elevar la propia naturaleza hacia el espacio de la celebración:

---

<sup>137</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>138</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, pp. 24-25.

"(...) Que yo un día, al salir de esta visión sombría,  
 eleve mi canto de júbilo y gloria hacia los ángeles que nos son propicios.

Que el diáfano martillar del corazón  
 no falle ante cuerdas blandas, que se cortan, dudosas.

Que el fluir de mi semblante me haga más luminoso;  
 que florezca el llanto inaparente.

Oh, cómo me agradaréis entonces, noches de aflicción.  
 Que no os haya acogido de rodillas, hermanas inconsolables,  
 que yo, más aliviado, no me haya rendido  
 a vuestra cabellera suelta. Nosotros, pródigos en dolores,  
 cómo los vislumbramos por anticipado en la triste duración,  
 por si acaso terminan. Pero ellos son nuestro follaje  
 invernal y perenne, nuestro verdor oscuro del sentido,  
 una de las estaciones del año secreto, mas no sólo tiempo,  
 sino lugar, poblado, campamento, suelo, residencia. (...)"<sup>139</sup>

Una vez trascendida la muerte -ya sea desde la experiencia del fallecimiento físico o desde la unificación de la conciencia realizada durante la vida, por medio del autoconocimiento-, es posible valorar de otro modo la vivencia de sufrimiento acontecida en el 'aquende': el muerto reconoce, en el lugar al que entra durante su primer estadio de 'desprendimiento material', que sus emociones y dolores experimentados configuran el paisaje y la tierra que ahora habita, como si de la fecundidad de sus sufrimientos dependiera su futura estancia en 'lo invisible'. Así lo expresa la *Décima Elegía*, al describir la entrada del joven difunto en el *País de las Lamentaciones*, quien, guiado por una de ellas, conoce los elementos del paisaje y su relación con lo vivido el plano finito:

"(...) Le muestra los altos árboles de las lágrimas y los campos de  
 floreciente nostalgia (los vivos los conocen sólo como suave follaje);

<sup>139</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit. Décima Elegía*. P. 157.

le muestra los animales de la tristeza, pastando, y a veces un pájaro se asusta y volando rasante a través de la mirada hacia lo alto, les traza a lo lejos la imagen escrita de su grito solitario. (...)”<sup>140</sup>

De acuerdo a Gadamer, “(...) la Décima Elegía pretende colocar el acento preciso: el de la aceptación definitiva e incondicional. La vida consiste en sobreponerse incluso a la muerte. Más aún, es aprender a aceptarla, precisamente a partir del reconocimiento de su completa desolación y crueldad, como lo que es: una duración intolerablemente limitada unida a la certeza llena de reproche de caer rápidamente en el olvido. (...) Nuestra tarea es reconocer con y en la poesía la fuerza casi despiadada de la voluntad de vivir que supera todo dolor y deja al final a los muertos ‘infinitamente muertos’; eso es lo que hemos de aceptar.”<sup>141</sup> Falk, por su parte, al considerar el pensamiento del poeta respecto al sentido del dolor en la vida humana y el lugar que le otorga en el proceso de la propia transformación, plantea que “Rilke, igual que Nietzsche, sintió la necesidad de apartarse de la idea cristiana de Dios. De igual forma que aquél, Rilke admitió el sufrimiento como un componente insustituible de la vida terrenal. Asimismo, como su predecesor, creyó ver que el hombre, a la postre, sólo puede confiar en una ayuda única, esto es, en la fuerza espiritual que reside en su interior. Rilke también concibe esa fuerza como capacidad de decisión, como voluntad. Sólo una voluntad decidida está en condiciones de llevar a cabo la despedida y la transfiguración.”<sup>142</sup> Como vemos, la interpretación de ambos autores coincide en destacar el valor de la voluntad como fundamental poder transformador dentro de la cosmovisión rilkeana, hecho que evidencia una clara resonancia con la filosofía nietzscheana. Choza, por su parte, corrobora esta similitud, señalando que “(...) la posición de Rilke aparece ahora (...) guardando más analogía con la de Nietzsche: para ambos la actividad más propia y específica del espíritu humano es

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>141</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>142</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, pp. 91-92.

crear mundos dotando de significado y de valor a las realidades con las que uno se encuentra."<sup>143</sup>

De la vasta experiencia terrenal y todo lo vivido durante su desarrollo, solo nos llevamos al 'más allá' aquello que es 'inefable': los dolores, la pesadumbre y la experiencia del amor. Es decir, toda vivencia que contiene un aprendizaje en relación a la precariedad de la condición humana, ya que, de este conocimiento dependerá nuestra posibilidad de lograr una nueva comprensión acerca de la naturaleza del amor y de la muerte. Esto redundará en un reconocimiento de la propia esencia, hasta ahora ajeno a nosotros, concretando el propósito humano sobre la tierra: unirse a la celebración de lo real, mediante la 'asimilación' consciente de nuestra verdadera identidad:

"(...) Ah, y con respecto a la otra relación,  
ay, ¿qué se lleva uno hacia el más allá? No el mirar, aquí  
lentamente aprendido, y nada de lo que aquí ocurrió. Nada.  
Pero sí los dolores. Sobre todo la pesadumbre,  
también la larga experiencia del amor: es decir,  
todo lo inefable. (...)."<sup>144</sup>

## **2.- A través del sueño y la sexualidad: conocimiento del inconsciente.**

La segunda vía para incorporar a la conciencia las vivencias del cuerpo, la encontramos en la *Tercera Elegía*, donde el poeta describe el proceso mediante el cual, al dormirnos, accedemos progresivamente a la realidad invisible que subyace en nuestro inconsciente, que conocemos a través de los sueños. En esta realidad

---

<sup>143</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, pp. 42-43.

<sup>144</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit. Novena Elegía*. P. 143.

se encuentra la memoria de nuestros antepasados, nuestras raíces y origen, de tal modo que, al *reconocerlos en* nosotros, estaríamos 'superando' el propio nacimiento. Atender a este proceso e introducirse en él de modo más o menos voluntario, nos permitiría incorporar a la conciencia el contenido del inconsciente, realizando la mencionada unificación del yo. El siguiente extracto comienza con la descripción del proceso de entrada en el sueño de un niño que ha sido arropado por su madre:

“(...) Y él mismo, cómo yacía, el aliviado, bajo sus párpados soñolientos y disolviendo el dulzor de tu leve figura en esos saboreados momentos previos al sueño; si parecía un protegido... Pero por dentro: ¿quién rechazaba, quién impedía en su interior los torrentes del origen? Ay, entonces no había ninguna precaución en el durmiente; durmiendo, pero soñando, pero febril: cómo se entregaba. Él, el nuevo, el receloso, cuán enredado estaba en los zarcillos de su acontecer interno, entrelazados ya en diseños, multiplicándose en un crecimiento sofocante, en formas que acosaban como fieras. Y cómo se abandonaba. Amaba. Amaba su interioridad, su naturaleza salvaje, esa selva dentro de él, sobre cuyo mudo estar caído se irguió su corazón en verde claro. Amaba. Y lo abandonó, siguiendo las propias raíces hacia el origen poderoso, donde su modesto nacimiento había sido ya sobrevivido. (...)”<sup>145</sup>

El niño -el joven- experimenta alivio al dormirse y sumergirse en su mundo interior, como si supiera que a continuación le espera un panorama conocido y novedoso a la vez, revelando cierta complicidad con las 'fieras' que habitan en los

---

<sup>145</sup> *Ibid. Tercera Elegía. P. 59.*

'zarcillos de su acontecer interno'. Amaba 'su naturaleza salvaje', pues ahí 'se irguió su corazón en verde claro', experimentando una inusitada y auténtica felicidad respecto de sí. Es su origen -sus propias raíces, saturadas del recuerdo de sus padres y ancestros-, quien ejerce un poderoso y seductor llamado sobre él; probablemente, por contener la 'llave' de su liberación respecto de la propia finitud, pues en él -en el origen-, 'su modesto nacimiento había sido ya sobrevivido'. Mediante el encuentro con sus raíces, el joven es capaz de conocer parte de su existencia previa al nacimiento, experimentando una ausencia de límites temporales y espaciales, y reconociendo la naturaleza 'invisible' de su yo, que contribuirá a la conformación de una nueva identidad en él.

Sin embargo, a continuación, la descripción toma un giro inesperado, donde el amor del niño -que ahora pasa a ser, deliberadamente, un joven-, hacia su naturaleza salvaje, se confunde con el amor sexual que experimenta en relación a la muchacha. Esto se debe a que la memoria de nuestros ancestros presente en el inconsciente, a la cual accedemos desde el sueño, está contenida 'biológicamente' en la genética de nuestras células; siendo la sangre el elemento en que, tradicionalmente, se ha situado dicha información familiar. La elegía continúa describiendo que el joven, al amar, 'descendía hacia la sangre más antigua', a partir de lo cual notamos una vinculación entre el sueño y la sangre -entrar en el sueño sería similar a entrar en la sangre-, puesto que, en ambos casos, la barrera de la conciencia se diluye, cediendo al cuerpo y su sensorialidad el protagonismo de dichas vivencias:

"(...) Amando descendía hacia la sangre más antigua, hasta los barrancos  
 donde yacía lo temible, aún saturado de los padres. Y todo lo terrible  
 lo conocía, le hacía guiños, como si estuviese al tanto.  
 Más aún, lo espantoso sonreía... Raza vez  
 has sonreído tú tan tiernamente, madre. ¿Cómo podía él  
 no amarlo, si le sonreía? *Antes* de ti él ya lo amaba,  
 porque cuando lo llevabas en tu vientre

estaba disuelto en el agua, la que aliviana al que germina.  
 Mira, nosotros no amamos, como las flores, desde un  
 solo año; nos sube por los brazos, cuando amamos,  
 una savia inmemorial. Oh muchacha,  
 esto: amábamos *en* nosotros, no una cosa, algo venidero,  
 sino lo que fermenta incontablemente; no a un niño en particular,  
 sino a los padres, que como ruinas de montañas  
 reposan en el fondo de nosotros; sino el cauce seco  
 de madres remotas; sino también todo el  
 paisaje silencioso bajo la fatalidad nublada o clara:  
*todo esto, muchacha, se te anticipó. (...)*<sup>146</sup>

A través de la experiencia sexual es posible acceder a la sangre y a la memoria contenida en ella: 'nos sube por los brazos, cuando amamos,/ una savia inmemorial'. Y en aquellos 'barrancos/ donde yacía lo temible, aún saturado de los padres', el joven experimenta amor frente a 'lo terrible' y 'lo espantoso', que le 'sonreía', 'como si estuviese al tanto (como si lo conociera). Cabe mencionar que en este pasaje, resulta evidente la presencia de más de un elemento perteneciente a la teoría freudiana del inconsciente, como la noción acerca de 'lo siniestro' (lo *Unheimlich*): "lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. (...) No sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. (...) Siniestro es todo aquello que, habiendo sido propio y luego olvidado, retorna a la conciencia como algo lejano, desconocido y, por tanto, amenazante."<sup>147</sup> De acuerdo a este concepto, comprendemos que el joven, al amar 'lo espantoso' contenido en la memoria de su sangre, revela haber tenido con ello una antigua relación que, debido al olvido, se

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 59-61.

<sup>147</sup> FREUD, Sigmund. "Lo ominoso", en: *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1978. Vol. XVII. Pp. 48-86.

transformó en miedo y angustia; y que, al traerla a la memoria, deja de ser terrible. Es el mismo fenómeno que describe el poeta en relación al ángel: es terrible para nosotros porque olvidamos el tiempo en que lo podíamos ver y nos relacionábamos cercanamente con él, pero al recuperar la memoria de lo invisible en nosotros, somos capaces de restablecer la antigua relación. De este modo, el muchacho, al reconocer y aceptar su complicidad con 'lo terrible', 'supera' o trasciende sus temores y, además, la figura de la madre, en cuanto experimenta respecto de 'lo terrible' una cercanía anterior a la de ella: '*Antes de ti él ya lo amaba,/ porque cuando lo llevabas en tu vientre/ estaba disuelto en el agua, la que alivia al que germina.*' Esta relación establecida entre el agua y 'lo terrible' contiene, nuevamente, un rasgo perteneciente a la teoría psicoanalítica, donde el agua -en este caso, el líquido amniótico-, se considera como un arquetipo del inconsciente y, por tanto, contenedora de la memoria ancestral.

El vínculo particular y antiguo entre 'lo espantoso' y el joven revela, en parte, la raíz del conflicto anteriormente descrito sobre la falla estructural del hombre: no podemos ver la propia muerte, porque desconocemos el contenido de nuestra memoria ancestral o raíces, que reposan en el fondo de nuestro inconsciente y que se manifiestan en la conciencia a través de miedos; pues tememos a aquello que más intensamente deseamos. Y, a la vez, este temor frente a 'lo espantoso' -de acuerdo a la concepción de 'lo ominoso'-, es señal de una antigua relación entre nosotros y esa memoria ancestral; como si compartiéramos algo originario con quienes nos precedieron en la vida, aun sin haberlos conocido.

Comprendemos entonces que la seducción que ejercen 'los torrentes del origen' sobre el joven, obedece a que en ellos -en la sangre-, está contenida la información referente a la propia identidad necesaria para unificar la conciencia. Al amar, trascendemos la propia individualidad, pues 'amamos' aquello que 'fermenta incontablemente': todos los niños, todos los padres y todo el paisaje, de todos los tiempos y de cada lugar; es decir, aquello que coexiste en nuestra memoria celular por encima de la temporalidad. Esto implica, en cierta medida, la afirmación de la

existencia de una memoria colectiva contenida en el inconsciente de cada uno, a la cual accederíamos cuando se diluyen los límites de tiempo y espacio que se definen a partir de la materialidad. Ahora bien, si la memoria contenida en el inconsciente colectivo coincide con nuestro origen remoto; entonces debemos concluir que aquella 'identidad' personal que buscamos -que supondrá la unificación de nuestra conciencia-, se encuentra donde los límites del yo finito se han disuelto. Esta noción acerca de la esencia del hombre es característica del budismo, donde la restauración de la unidad del ser humano con el mundo comprende la trascendencia del cuerpo, en la medida que 'rebasamos' el deseo, descubriendo la 'inmaterialidad' de las vivencias asociadas a lo corpóreo, siempre vinculadas con la memoria invisible de nuestro origen remoto. Falk lo explica de la siguiente manera: "Se ha de ser, es lo que exige la poesía, y esto se refiere al ser de la Humanidad, al ser en la finitud como ser-consciente. Hombre finito se ha de ser, pero al propio tiempo ha de "saberse", ha de introducir un "infinito fundamento" en la conciencia, o sea, algo infinito. Esto es, sin individuación, porque en él no existen fronteras ni límites. En comparación con el ser finito e individualizado, es un "no-ser". El infinito no-ser es, empero, la "condición", la premisa para la posibilidad de un ser individualizado, esto es, el ser-interno. Desde él asciende la "íntima oscilación" que puede colmar de satisfacción al hombre, a pesar de su limitación."<sup>148</sup>

Constatamos, de esta manera, que la noción rilkeana acerca de la configuración de la verdadera identidad humana, arraigada en lo finito y proyectada hacia lo infinito, supone un 'trabajo' interior o una ascética de 'rebasamiento' del deseo, que permitirá la integración de nuestro yo temporal al todo. Son diversos los obstáculos que debemos enfrentar para la realización de esta misión: los deseos y las esperanzas vanas; es decir, aquellas proyecciones de nuestro yo que surgen a partir de la identificación de la propia identidad con la

---

<sup>148</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, p. 95.

materialidad. Es por esto que el primer estadio del proceso de aceptación de la muerte, comprenderá un *vaciamiento* interior, una *desconfiguración* del yo que luego permitirá su reconfiguración. En esto consiste 'dejar de lado el propio nombre': trasladar la conciencia del yo desde el nombre que está asociado a nuestra imagen física, hacia la proyección de una identidad arraigada en lo invisible:

“(...) Por cierto que es extraño no habitar más la tierra,  
no seguir practicando las costumbres apenas aprendidas,  
no dar el significado de un porvenir humano a las rosas  
y a tantas otras cosas llenas de promesas;  
no seguir siendo lo que uno era  
en unas manos infinitamente angustiadas  
o incluso dejar de lado el propio nombre  
como un juguete destrozado.

Es extraño el no seguir deseando los deseos. Es extraño  
ver ondear libre en el espacio todo lo que antes se amarró.

Y el estar muerto es laborioso y tan lleno de recuperaciones  
que sólo lentamente percibe uno algo de eternidad. Pero los vivos  
cometen todos el error de distinguir con demasiada vehemencia.

Los ángeles (se dice) no sabrían a menudo  
si andan entre los vivos o los muertos.

A través de ambas regiones el eterno fluir  
siempre arrastra consigo a todas las edades, acallándolas. (...)”<sup>149</sup>

La descripción contenida en este fragmento de la *Primera Elegía*, si bien no es plenamente explícita, se refiere, probablemente, al estado en que se encuentra el hombre una vez que ha realizado el trabajo de ascesis consistente en el 'vaciamiento interior'. Es necesario 'morir en vida', a través del desapego o la

---

<sup>149</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit. Primera Elegía*. P. 33.

despedida, para superar las restricciones que la materia impone a la conciencia. El poeta considera que la muerte es un modo ser *dentro* de la vida, ya sea el estado de muerte física o de muerte del yo finito, y que el *muerto* habita un espacio semejante al del ángel: el allende, donde el propio nombre es inservible y donde, poco a poco, comienza a percibirse 'algo de eternidad'. Sin embargo, en el *Soneto Treinta* encontramos una alusión a la muerte y su relación con la trascendencia, que establece un vínculo entre la naturaleza y el allende:

“(...) Permanece siempre muerto junto a Eurídice; con más cantos  
y alabanzas regresa ascendiendo a la pura relación.  
Aquí, entre los que se desvanecen, en el reino del fin,  
se tú un cristal sonoro que ya se quebró al sonar.

Se la razón infinita de tu vibración más íntima,  
de modo que la realices por completo esta única vez  
y conoce al mismo tiempo la condición del no-ser.

A las reservas de la naturaleza plena, tanto a las usadas  
como a las sordas y a las mudas, a las sumas indecibles,  
incorpórate jubiloso y destruye el número. (...)”<sup>150</sup>

En este soneto, el poeta revela que este espacio -el allende- se encuentra contenido en la misma tierra que habitábamos antes de *morir*; en otras palabras, que el paso desde la vida a la muerte no es sino un cambio en el modo de relación con *lo real*. Esto se debe a que el sustrato de la trascendencia siempre es el cuerpo, cuya transformación continúa aún luego de nuestra muerte, ya sea mediante el envejecimiento o la descomposición. No es posible concebir la existencia humana alejada del cuerpo. El desafío es *adelantarse* a la propia muerte: 'se tú un cristal sonoro que ya se quebró al sonar'; es decir, entrar en la

<sup>150</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Parte II. *Soneto XIII*. P. 117.

muerte de modo consciente y voluntario, siendo 'la razón infinita de tu vibración más íntima', la causa de la propia trascendencia, generada *desde* el cuerpo. De este modo, entrar en el allende será igual a entrar en la naturaleza, donde no existe la individualidad, sino el no-ser, definido por la unidad perenne entre vida y muerte. En este lugar del 'eterno fluir', que 'arrastra consigo a todas las edades, acallándolas', el hombre encuentra su genuina identidad, que no es *una*, aislada de las demás, sino que está unida a todo lo que habita este espacio, adquiriendo infinitud: 'A las reservas de la naturaleza plena (...), a las sumas indecibles, incorpórate jubiloso y destruye el número'. De acuerdo a Falk, "La Naturaleza dispone de una "reserva" infinita de fuerzas. Alguna de ellas ha sido utilizada por el hombre, y así ha hallado lo que llamábamos creación de formas. Otras permanecen sin alumbrar y carentes de voz. Pero tanto a las "usadas" como a las "ahogadas y mudas reservas" ha de añadirse el hombre, en tanto que él mismo se transfigura en ser-intensivo a partir del ser-consciente. Cuando suma su yo a la Naturaleza, ha de pensar en la "total Naturaleza". Su yo, un pequeño número, ingresará en las "sumas" inenarrables. Y puesto que sabe que esas "indecibles sumas" contienen el "fundamento" de su "íntima oscilación", el fundamento de toda su dicha, puede ofrecerse "jubilosamente". Su júbilo, aumentado por el conocimiento del sentido histórico y cósmico de la transfiguración, será tan inmenso que, de sumo grado, se puede "aniquilar" a sí mismo como un "número" tangible o como un determinado yo./ Aniquilados debieran ser tanto el yo como la humanidad y el mundo visible. Sólo así sería posible la vuelta a la "pura relación" de "lo abierto"."<sup>151</sup> El desasimiento de los deseos es lo que permitiría al hombre trascender la propia finitud y muerte: "Eso es abrazar la gran noche del alma propia como la misión suprema, resistiendo como la flecha en el arco para, unida en el disparo, ser más que sí misma. Y eso es ya pasar *al otro lado de la muerte*. (...) Cuando todos los significados y todas las interpretaciones del mundo y de los acontecimientos en los que se había fraguado la propia vida se disuelven, el

---

<sup>151</sup> FALK, Walter. *Op. Cit.*, p. 96.

desasimiento es completo. Propiamente no se trata de un desasimiento, sino de un haber sido arrancado de todo. En ese caso no sólo el mundo, sino también el yo, pierden su consistencia, que quizás es una y la misma porque esa consistencia es el sentido.”<sup>152</sup>

Al *acompañarnos* con la naturaleza y su ritmo, recuperaremos la capacidad de percibir 'lo real'. El hombre se verá *en* el mundo, reconociendo su propia muerte como parte de la vida, como un momento de traspaso de un mundo a otro. De este modo, se realizará la restauración de la propia mirada, de la capacidad de *vern*os *en* el mundo, reparándose así la fisura de nuestra naturaleza. 'Aprender a mirar la muerte desde una perspectiva diferente'; así propone el poeta que logremos superar el desarraigo y situarnos en el lugar de la existencia al que realmente pertenecemos. Gadamer señala que Rilke “adopta (...) a veces un tono casi de conjuro, cuando celebra la muerte como la que dice sí a todo. Quiere expresar con ello que la muerte hace rotundo y perfecto al “estar aquí” en su carácter absoluto, hasta tal punto que no es posible pensar ya en un “estar aquí” insoportable. Sigue siendo un “estar aquí” y es maravilloso. Esto es lo que nos insinúan con insistencia las elegías, a nosotros “los más fugitivos”.”<sup>153</sup> Pues, en la obra de Rilke, si bien encontramos repetidas alusiones a la muerte y a su incorporación consciente a nuestras vidas, la intención del poeta no es la negación de la existencia terrenal ni situar a lo invisible por sobre lo visible, otorgándole valor 'superior'; su propósito es afirmar la vida, develando las claves para que esta sea vivida del modo más pleno y perfecto posible para el ser humano.

---

<sup>152</sup> CHOZA, Jacinto. *Op. Cit.*, pp. 31-32.

<sup>153</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, p. 76.

## Concepto de Dios en Rilke

Una vez comprendidas las nociones de identidad y origen respecto del hombre, es pertinente revisar la concepción rilkeana acerca de una divinidad suprema, pues –aun cuando suele confundirse con la figura de Orfeo-, esta posee rasgos semejantes a los descritos por el poeta en relación al allende y a lo abierto, de tal forma que es posible notar una identificación entre ellos.

Son pocas las ocasiones en que el poeta alude ‘directamente’ a la figura de un *Dios* en las obras estudiadas, pues en estas, generalmente, las representaciones de lo divino están encarnadas en los personajes de Orfeo y el ángel. Sin embargo, aun cuando dichas menciones sean escasas, es posible reconocer una noción rilkeana de divinidad, al relacionarlas con lo que el poeta mismo explica sobre ‘lo divino’ en algunas de sus obras en prosa.

Una primera alusión se encuentra presente en la *Primera Elegía*:

“(…) Voces, voces. Escucha, mi corazón, como antaño  
sólo escuchaban los santos, de tal modo que el llamado gigantesco  
los alzaba del suelo; pero ellos, los imposibles,  
seguían ahí de rodillas, indiferentes:  
Así estaban escuchando. No es que tú puedas soportar  
la voz *de Dios*, ni mucho menos. Pero escucha el soplo,  
el mensaje incesante que se forma del silencio.”<sup>154</sup>

El poeta relaciona la *voz de Dios* con el silencio, en el cual podemos percibir el mensaje de los jóvenes difuntos que solicitan nuestra ayuda, para deshacer la apariencia de injusticia de sus muertes. El hombre no puede *soportar* la voz de Dios, como antaño hicieron los santos; únicamente le es posible escuchar su soplo, proveniente del silencio, del mismo lugar que habitan los

<sup>154</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Primera Elegía*. P. 31.

muerdos: el espacio de lo abierto. A su vez, el *Tercer Soneto* de la primera parte menciona también la relación entre la voz de Dios y el canto en cuanto ‘soplo’ proveniente de la voz humana:

“Cantar es, en verdad, un aliento diferente.  
Un hálito por nada. Un soplo en Dios. Un viento.”<sup>155</sup>

Es decir, que el canto que ha de realizar el hombre durante su vida –a imitación del canto de Orfeo-, pertenece al registro de la voz de Dios, es *un soplo en Dios*; un modo en que se expresa la *participación* de lo humano en lo divino.

Otra mención a la figura de ‘Dios’ está presente en el *Soneto Dieciséis* de la primera parte, esta vez nombrado como ‘Señor’:

“(…) La mano *de mi* Señor quiero guiar  
y así decirle: Aquí. Este es Esaú, en su piel.”<sup>156</sup>

La palabra ‘Señor’ sitúa al hablante en el lugar de un servidor, de un ser obediente y –al conocer el relato bíblico donde aparece este joven<sup>157</sup>-, es posible considerar que la intención del hablante al querer ser Esaú ‘en su piel’, es la de reparar el daño ocasionado por la mentira realizada hacia su padre, aprovechándose de su ceguera, de su incapacidad de percibir la realidad *desde* sus sentidos. A partir de este soneto, por la relación entre la palabra ‘Señor’ y el padre de Esaú, es posible inferir una noción de divinidad asociada a la paternidad. Esta connotación paterna de Dios está desarrollada ampliamente en *El libro de horas* y *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*.<sup>158</sup>

<sup>155</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Primera Parte. *Soneto III*. P. 25.

<sup>156</sup> *Ibid.* Primera Parte. *Soneto XVI*. P. 37.

<sup>157</sup> Génesis 27: 1 – 46.

<sup>158</sup> Si bien en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, el protagonista expresa una relación con una figura divina con ciertos rasgos paternos, esta se presenta como la raíz de su angustia y sentimiento de abandono, debido a su lejanía y a la incapacidad de Malte de comunicarse con él.

La divinidad expresada en la forma de ‘Señor’ se encuentra también en el *Soneto Dieciocho* de la primera parte:

“¿Escuchas, Señor, a lo nuevo  
resonar y temblar?  
A ensalzarlo  
vienen los heraldos.”<sup>159</sup>

Estas palabras designan como interlocutor del hablante a alguien conoedor de los acontecimientos humanos, que es, posiblemente, el *Señor del Cielo y de la Tierra*, el mismo del cual nos llega su soplo a través de las voces de los muertos provenientes del silencio. Luego, en el *Soneto Veinte*, le pregunta qué puede ofrendarle, a Él, ‘que enseña el oír a las criaturas’. Es el *Señor de la escucha* –en este pasaje, identificado con Orfeo-, cuya voz se percibe exclusivamente desde el silencio, a quien el hablante ofrece la imagen del caballo, que únicamente *canta y escucha*, simbolizando una existencia *pura*:

“Pero a ti, Señor, ¿qué he de ofrendarte, di  
tú, el que enseña el oír a las criaturas?  
Mi recuerdo de un día de primavera,  
su atardecer, en Rusia, un caballo...  
(...)  
Sentía la inmensidad ¡y de qué modo!  
Cantaba y escuchaba; tu ciclo de leyendas  
había concluido en él. Es su imagen lo que ofrendo.”<sup>160</sup>

---

No es propiamente una relación filial. El ‘Dios’ de Malte no es sino el interlocutor de su soledad, el *espejo* de su sufrimiento.

<sup>159</sup> RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit.* Primera Parte. *Soneto XVIII*. P. 39.

<sup>160</sup> *Ibid.* Primera Parte. *Soneto XX*. P. 41.

Si consideramos, como Rilke, la vida como un aprendizaje de la naturaleza del amor, de la muerte y del sufrimiento, comprenderemos el concepto que poco a poco va forjando acerca de Dios, a lo largo de toda su obra. Según revisamos anteriormente, el eje central de la ascética rilkeana, que conducirá al hombre a lograr la aceptación de su propia muerte, estriba en la incorporación de las vivencias sensoriales a la conciencia del yo, que promoverá en él la adquisición de una conciencia de sí integrada al universo. Sin embargo, el hombre, al comenzar a habitar *humanamente* la tierra, contribuye también a la *formación* de la existencia de los demás hombres, a los que está unido por la especie, disponiendo el mundo para un *nuevo habitar*. El logro supremo de este trabajo humano coincidiría con la ‘maduración’ de Dios *dentro* de sí. El poeta asegura que toda la creación trabaja para esto –consciente o inconscientemente-, de tal modo que “el solitario puede reconocer que la belleza en los animales y las plantas es una forma serena y duradera del amor y del deseo.”<sup>161</sup> La naturaleza ya está lista; sin embargo, tanto ella como el ángel necesitan del hombre para que, al cantarlas y nombrarlas, se hagan nuevamente *reales* y puedan ser parte de este *Dios* que nacerá del hombre para vivir en su mundo, junto a él a y a sus cosas. De aquí la insistencia del poeta en la tarea de ‘salvar’ las cosas, de volver a acercarlas al hombre mediante un nombre que coincida con su orden al interior del universo. El hombre actual se prepara para la venida de este nuevo *Dios*, cuya *sustancia* estará conformada por todo aquello que hayamos logrado transformar en invisible. *Dios como el nuevo comienzo*: de este modo concibe el poeta la existencia del hombre actual y del futuro:

“Dios como el fruto maduro de un árbol cuyas hojas somos nosotros (...) ¿No debe ser Él, el Último, a fin de abarcarlo todo en sí? ¿Y qué sentido tendría nuestra búsqueda si Aquel a quien anhelamos ya hubiese existido? (...) hasta con lo menudo, con lo insignificante (siempre que sea por amor) le damos comienzo; en el trabajo, después con el reposo; con el silencio o con una efímera y solitaria

---

<sup>161</sup> RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Versión de Delia N. Arrizabalaga. Buenos Aires: Longseller, 2004. *Carta IV*. P. 77.

alegría; con todo cuanto hacemos solos, sin ayuda ni seguidores, comenzamos a Aquel que no llegaremos a ver, así como nuestros antepasados tampoco pudieron vernos. Y no obstante, ellos, los remotos antepasados, están en nosotros como estructura, como carga sobre nuestro destino, en el bullir de nuestra sangre y como gestos que se elevan desde las profundidades del tiempo. ¿Hay algo que pueda sustraerle a usted la esperanza de ser así, algún día, en él, el más lejano, el Supremo?”<sup>162</sup>

Debido a esto, el poeta aconseja considerar la angustia como otro elemento que quizás este *nuevo Dios* también necesita para comenzar, como si su esencia reuniera e integrara en sí todo el sufrimiento experimentado durante el proceso de aprendizaje de *ser hombre*. Así lo expresa en la *Carta Sexta* dirigida al joven poeta Kappus: “Festeje la Navidad, querido señor Kappus, en el piadoso sentimiento de que quizás él necesite de esta angustia ante la vida, que siente usted, para comenzar. Estos días de transición acaso sean precisamente el tiempo en que todo, en usted, trabaja para él, como ya de niño trabajó por él, respirando. Sea usted paciente y voluntarioso. Piense que lo menos que podemos es no hacerle su advenimiento más difícil de lo que la tierra resiste a la primavera, cuando esta llega.”<sup>163</sup>

Aun cuando la noción acerca de Dios presente en la cosmovisión rilkeana contiene elementos que evocan la interpretación cristiana del mundo, esta no coincide con la versión ‘tradicional’. Para Rilke, la figura de *Dios* representa lo eterno: aquello que el animal conoce al no temer su muerte; lo abierto o lo no formado, el espacio puro. Este ‘Dios’ se encuentra en el lugar del *allende*, junto al espíritu que conduce al joven muerto por el ‘País de las Lamentaciones’, conformado por todas las emociones, sentimientos (sufrimientos y alegrías), experimentados por los hombres durante su peregrinar terreno. Es, por tanto, una divinidad que reposa en el fondo de todo, de la naturaleza, de nuestro propio sentir; el fundamento originario de todo lo que existe. El regreso a ‘nuestro origen

---

<sup>162</sup> *Ibid.* Carta VI. Pp. 98 – 99.

<sup>163</sup> *Ibid.* Carta VI. P. 100.

remoto', coincidente con la integración del propio yo a las 'sumas indecibles de la naturaleza', equivale al nacimiento del *nuevo Dios*, contenedor de todo lo real, cuyo surgimiento dependerá de la comprensión que logre tener el hombre acerca de su propia naturaleza, conformando un *nuevo fundamento* de su existencia. De este modo, el concepto rilkeano de Dios, inscrito en el registro invisible de la realidad, representa una solución a la penuria de los tiempos, dado que el aprendizaje de *ser-hombre* coincide con el conocimiento y materialización de la divinidad.

En síntesis, podemos concluir que la propuesta rilkeana para concretar la aceptación de la propia muerte, consiste en la no resistencia al sufrimiento, en prestarle atención y comprender su significado. Unido a esto, en el progresivo autoconocimiento logrado a través de la aceptación voluntaria de las vivencias del cuerpo, conscientes o inconscientes. Una vez realizada esta aceptación, el ser humano experimentará la *permanencia de sí*, comprendiendo que su existencia sucede en un espacio-tiempo que no muere, en el que se despliega aquella parte de su conciencia que es infinita. Esta unidad personal ampliaría su percepción hacia el registro de lo invisible, donde está todo aquello que, al igual que él, ha subsistido más allá de la experiencia de la finitud: Dios, el ángel, los jóvenes difuntos, las lamentaciones y los dioses, entre otros. Esta 'nueva' identidad en el hombre, se forjará mediante la transformación de lo visible en invisible, realizando un canto órfico con la propia existencia, tanto respecto del mundo circundante como en relación a la propia individualidad. En esta transformación radica la propuesta de Rilke al problema del desarraigo.

## Conclusiones

“(...) Pero la existencia continúa estando para nosotros encantada  
y en cien lugares hay origen todavía. Un juego de puras fuerzas,  
a las que nadie toca si no se arrodilla y admira.

Aún dulces se agotan las palabras en lo inefable...  
Y la música, siempre nueva, construye su divina morada  
con las más temblorosas piedras, en el espacio inservible.”<sup>164</sup>

Rilke es el poeta de lo invisible. A partir de la lectura reflexiva y analítica de sus dos últimas obras publicadas en vida –*Las elegías del Duino* y los *Sonetos a Orfeo*–, comprendemos el alcance de su mensaje poético: una propuesta dirigida al hombre para lograr la superación del sufrimiento existencial generado por el desarraigo, cuyo eje central radica en la aceptación de la muerte, que traerá como resultado la trascendencia de los límites temporales que circunscriben la percepción de la realidad. Esta ‘trascendencia de la mirada’ permitirá al hombre integrarse al universo del allende o de lo abierto, al que pertenecen tanto el registro visible como el invisible. De la aceptación de la muerte dependerá el conocimiento y la comprensión de la propia finitud, lo cual -si bien saca al hombre de su estado de inocencia, en el que permanecen el niño y el animal- promoverá en él el desarrollo progresivo de la conciencia de sí que lo instará a aceptar su condición temporal como aquello que, precisamente, le otorga sentido a su existir. Esta nueva conciencia del yo, integrada al universo de lo invisible, en el espacio de lo abierto, se traducirá en una identidad arraigada en lo infinito. Rilke debe ser nombrado como ‘poeta de lo invisible’, pues dedica gran parte de su creación a la

---

<sup>164</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Segunda Parte. *Soneto X*. P. 113.

descripción de la vida al interior de este registro de la realidad, en el que se inscriben seres como Dios, los dioses, el ángel, el héroe y los difuntos. A lo largo de su obra, el poeta muestra la naturaleza de este mundo que permanece oculto a nuestros sentidos, al cual podemos acceder en la medida que incorporamos conscientemente la propia experiencia sensible al relato interno del yo, mediante la ascética rilkeana. Esto ocurre porque, para el poeta, *aceptar es trascender*: este es el único medio que el hombre tiene para lograr la superación de los obstáculos que dificultan su desarrollo. De esta forma, la aceptación y paciencia son las actitudes o disposiciones interiores que el poeta recomienda para lograr la transformación de la conciencia. Aceptación de aquello que es *difícil*, que produce sufrimiento, fundamentalmente, de las emociones dolorosas, como la soledad y la angustia.

El hecho de que el poeta comprenda la trascendencia como un propósito humano alcanzable *durante* o *en* la vida y no como el resultado del propio esfuerzo, que ‘recibimos’ luego de la muerte, lo sitúa lejos de la común interpretación cristiana de la existencia, según la cual la entrada del hombre al universo infinito solo es posible después de la muerte física, dependiendo de los méritos obtenidos durante la vida mediante la resignación al sufrimiento. En palabras de Gadamer: “Otra vez estamos ante lo que el cristianismo ha enseñado siempre a su manera, aludiendo a la entrega a los inescrutables designios del Señor. Sólo un cristianismo desvaído y moralizante, como el que alienta en la prueba postuladora de la existencia de Dios formulada por Kant, es capaz de introducir aquí la idea de compensación. Y esto no es casual. Ese “cálculo moral universal” de contraprestaciones constituye todo un sistema de vida que nos domina a todos: y éste es el mensaje de la elegía, que no admite referencia a una promesa religiosa, pues ésta desemboca irremediabilmente en el sistema de contraprestaciones y evoca, en los testimonios del corazón humano, la superación de ese sistema universal de contabilidad perfecta. De ahí la infinitud de los

amantes, de ahí el héroe y el ejemplo de los amantes que se bastan a sí mismos. De ahí el ángel, el ser que nos supera infinitamente.”<sup>165</sup>

A través de su mensaje poético, Rilke demuestra que la *muerte como fin o término de la vida no existe*, devolviendo a la existencia humana su valor trascendental, al situar en el hombre y solo en él la capacidad y el poder de transformar su vida en algo eterno y bello. Para lograrlo, este solo necesita de sus experiencias de vida -y de la reflexión consciente asociada a ellas-, fundamentalmente del dolor, de la angustia, de la soledad, pues este es el sustrato sobre el que se realiza la transformación de lo visible en invisible: lo más puramente humano.

La voz de Rilke hace resonar la nostalgia de los dioses presente en la poesía de Hölderlin, quien se lamenta por la pérdida de la relación del hombre con el orden sobrenatural. Rilke, inscrito tardíamente en la tradición romántica alemana, responde a esta inquietud planteando la aceptación y trascendencia de lo finito. Frente a la cuestión del desarraigo y al anhelo de la patria perdida, propone como solución la comprensión del misterio de la muerte, descubriendo la manera de ‘eliminar su apariencia de injusticia’, subsanando de este modo la angustia generada por el abandono: “¿Qué quieren ellos de mí? En voz baja debo deshacer/ la apariencia de injusticia que limita un tanto a veces/ el puro movimiento de sus espíritus.”<sup>166</sup> El poeta demuestra que la solución al abandono de los dioses no está en el grito: “¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros/ de los ángeles?”<sup>167</sup>; ni en el ruego: “Ruego no, no más ruego, sino una voz emancipada, / sea la naturaleza de tu grito”<sup>168</sup>; sino en la aceptación de aquello que solo pertenece al hombre –la muerte, las cosas de nuestro uso cotidiano-, abriendo, desde esta precariedad finita, una brecha que comunique nuestra existencia con la eternidad. Es el camino de la *interiorización del yo*, donde la tarea humana consiste en la construcción del *sí mismo*. Los dioses se han ido del

<sup>165</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, pp. 73-74.

<sup>166</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino. Primera Elegía*. P. 31.

<sup>167</sup> *Ibid.* *Primera Elegía*. P. 19.

<sup>168</sup> *Ibid.* *Séptima Elegía*. P. 113.

mundo de los hombres y el poeta no espera su regreso: es el hombre quien tiene en sí el poder de gestar al *nuevo Dios*, que ya existe *en el fondo de todo* –de sí, de la naturaleza-; y que se desprenderá de él como el *fruto maduro* de un árbol cuando haya completado su gestación:

“Esto es lo que ocurre. La gente siempre aparta la vista de Dios. Lo buscan arriba en la luz, que se torna cada vez más fría y punzante’. (...)

‘Y Dios espera en otra parte...espera...en el fondo del Todo. Profundamente. Donde están las raíces. Donde hay, oscuridad y tibieza’. (...)

‘¿Tener... miedo? (...) ¿De qué? (...)

Siempre estamos por encima de él. Como una fruta debajo de la cual alguien sostiene una bella fuente. Dorada, refulgente entre la fronda. Y cuando la fruta está madura, se desprende...’<sup>169</sup>

Hemos visto cómo el poeta, recurriendo a la relación entre la escisión de la conciencia del yo y la pérdida de conciencia respecto de la propia muerte y del cuerpo, demuestra la lógica de la existencia del registro invisible de la realidad; planteando la posibilidad de que exista un error en nuestra mirada y en nuestra relación con lo real. De este modo, la *restauración de los sentidos* o de nuestra capacidad de percibir el mundo circundante, traerá como consecuencia un reposicionamiento del hombre en el mundo, esta vez arraigado en lo inmaterial. Demostrar la forma concreta de realizar dicha restauración constituye el principal aporte de esta investigación en torno a la obra rilkeana. Trasladar la mirada del lector desde la necesidad humana de tomar conciencia de la propia muerte, hacia la constatación de una identidad arraigada en lo abierto, no solo posiciona a Rilke como ‘poeta de lo invisible’, sino que constata la efectividad de la experiencia sensorial como única vía de acceso a la unidad de la conciencia y de la realidad.

---

<sup>169</sup> RILKE, Rainer Maria. “Vladimiro, pintor de nubes”, en: *El rey Bohusch*. La Plata: Ed. Calomino, 1945. P. 112.

Conocer el valor que el poeta otorga a lo vivencial -aprendizaje asociado a la corporalidad- y su consideración de la vida en el espacio de lo infinito como única realidad posible para el ser humano -donde la muerte es solo un momento de traspaso de un mundo a otro-; es primordial para asegurar la recepción de su mensaje poético.

De este modo, "(...) Comprendemos perfectamente por qué puede llamarse a la muerte la 'sagrada inspiración' de la naturaleza: ella nos amonesta a ser completa y absolutamente conscientes del 'estar aquí'".<sup>170</sup> Esta conciencia del 'estar aquí', que aparece y aumenta en el ser humano en la medida que acepta su condición temporal, lo facultará, poco a poco, para desarrollar una auténtica capacidad de amar. Quizás sea esta la razón más urgente por la que el poeta nos insta a realizar la aceptación de la muerte: la necesidad de aprender el amor: "De forma semejante puede expresarse en palabras lo que nos transmite el doble mensaje de la capacidad auténtica de amar y de la necesidad de morir. No es nada que no supiéramos, nada en lo que no nos viéramos obligados a reconocernos, una simple palabra sincera, sólo eso, lo más difícil. (...) La poesía tiene tiempo. (...) El tiempo de la entrega fervorosa ha pasado ya. Pero la poesía tiene tiempo, y una poesía que durante medio siglo supo despertar un eco tal, sigue siendo una invitación."<sup>171</sup> Actualmente, si bien ya no nos encontramos en los 'tiempos de penuria' que vivió Rilke –caracterizados por la crisis cultural occidental moderna-; somos herederos de su precariedad ontológica, descrita por Heidegger como 'ausencia de fundamento'. Esta carencia se manifiesta de diversas maneras, entre las que destacan: el materialismo –el hombre piensa que el propósito de su existencia es la obtención de bienes materiales-; la gran cantidad de enfermedades mentales cuyo conflicto central son el sinsentido y la angustia; y, fundamentalmente, la ausencia de cuestionamientos acerca de nuestra actual precariedad, debido a que ya no percibimos la 'lejanía de dios'. Nuestra era, 'suspendida sobre el abismo' -en palabras de Heidegger-, requiere de una

---

<sup>170</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, p. 78.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 78.

intervención radical, distinta a las pretensiones de cambio que se plantean desde las diversas miradas religiosas y espiritualistas. Frente a esto, el mensaje rilkeano resulta novedoso y práctico, pues no intenta sacar al ser humano de su plano de acción material concreto, sino que señala el modo de acceder al fundamento desde el interior, a partir del propio cuerpo.

De acuerdo a Bollnow, la obra de Rilke “Es en rigor una lírica del pensamiento (*Gedankenlyrik*) en su sentido más puro. Y, no obstante, su poesía es sólo una “lírica del pensamiento” en un sentido muy especial, sentido que opone cierta resistencia al empleo de esta denominación con referencia a él. No se trata de la cobertura poética de un pensamiento aprehendido con anterioridad, como es el caso, en cierto modo, de Schiller. Rilke no puede pensar nada al margen de su poesía. Pues, como él mismo afirma, en diferentes ocasiones, la filosofía le ha sido ajena durante toda su vida.”<sup>172</sup> Entonces, la obra rilkeana debiera ser el propio intento del poeta de lograr la aceptación y trascendencia de la muerte. En este compromiso vital de Rilke con su obra radica, probablemente, la autenticidad de su mensaje poético y su fuerza interpelativa, pues su carácter de *testimonio* le otorga trascendencia y universalidad, más allá del contexto histórico de su creación. Las palabras del poeta contenidas en el *Réquiem para una amiga* (1908), dedicado a la memoria de Paula Modersohn, representan una evidencia de la complejidad de su compromiso con la poesía: “Al final y después de haber descargado todo su dolor y su nostalgia, él vuelve a plantear su posición frente a las relaciones entre la vida y el arte, cuando dice: ‘Porque en alguna parte se da una vieja enemistad/ entre la vida y la gran tarea’<sup>173</sup>, para terminar rogándole que lo ayude a seguir viviendo, porque en él se está dando este mismo conflicto, el mismo que se dio en la vida de Paula y que la llevó a su muerte: el conflicto entre el amor y la vida, por una parte y la obra de arte, por la otra. Entonces le pide a su amiga muerta tres cosas: primero, que él pueda reconocer a

<sup>172</sup> BOLLNOW, Otto. *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>173</sup> RILKE, Rainer Maria. *Las elegías del Duino*. P. 189. Cfr. DÖRR Zegers, Otto. “El destierro del poeta”, en: *La palabra y la música*. P. 31.

tiempo su propia tarea; segundo, que ella no vuelva y siga muerta con los muertos; y tercero, que lo ayude a realizar esa su obra, pero también a soportar su ausencia.”<sup>174</sup> La vida de Rilke, transcurrida en ‘tiempos de la entrega fervorosa’ – en palabras de Gadamer-, encarna la experimentación misma del poeta respecto del mundo circundante, donde el quehacer poético no es concebido únicamente como un oficio, sino como un modo de vida. Frente a esto, es válido cuestionarse sobre la *necesidad* de este nivel de compromiso, por el alto grado de sacrificio y renunciaciones que implicaron para el poeta. ¿Es posible que Rilke hubiera podido dar forma a los *Sonetos a Orfeo* y *Las elegías del Duino*, sin haber conocido y sentido en toda su anchura el desarraigo, el abandono y la lejanía de dios? Es probable que, si bien estas podrían tener la misma profundidad conceptual, sus palabras carecerían de aquella fuerza apelativa que mueve la conciencia del lector a trasladarse ‘hacia adentro’.

En este contexto, cobran sentido las palabras de Steiner al referirse a la relación entre literatura y filosofía: “Como el eros, pero con mayor y a un mayor coste privado o público, esta incansable indagación sobre el ser y la sustancia, esta manera en cierto modo maníaca de lanzarse en pos de la inteligibilidad, no es negociable. La pasión cerebral y sensorial desinteresada no es más explicable que el amor. Guarda relación con nuestra aceptación de la muerte de una manera que podemos convertir en mito pero no comprender del todo.”<sup>175</sup> Comprendemos, entonces, la entrega del poeta a su obra, como su propia búsqueda de la trascendencia, *necesaria* para él. Su obra constituye un testimonio humano de la búsqueda de la unidad, un legado para todo aquel que, pese a la fuerza cegadora de la ‘cultura material’, se pregunte acerca de su origen y propósito, en un intento por conocer su identidad, más allá del propio nombre. Pues contiene una vía para *aprender a ser*.

De acuerdo a Gadamer, “(...) el mensaje de sinceridad en el que la obra de Rainer Maria Rilke encontró su sonido constante y su final perduración sigue

<sup>174</sup> DÖRR Zegers, Otto. “El destierro del poeta”, en: *La palabra y la música*. P. 31.

<sup>175</sup> STEINER, G. *Op. Cit.*, p. 148.

siendo verdad, como los otros grandes mensajes de la literatura universal, desde los dioses que ríen y los corceles que lloran de Homero. Somos demasiado pasajeros para poder saber y decir más, pero esta obra formará parte de aquello que la poesía de Rilke conjuró de los milenios de nuestros sentimientos ('Columnas, pórticos, la esfinge, el brotar esforzado, gris, desde la ciudad decadente o extranjera, de la catedral.') y también de ella podrá decirse: 'Así, sin embargo, no hemos abandonado los espacios, estos generosos espacios *nuestros*.' »<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Op. Cit.*, p. 79.

## **Bibliografía**

### **Obras de Rainer Maria Rilke**

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Traducción de José María Valverde. Madrid: Alianza, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Versión de Delia N. Arrizabalaga. Buenos Aires: Longseller, 2004.

RILKE, Rainer Maria. *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1987.

RILKE, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Segunda edición. Traducción y prólogo de José María Valverde. Barcelona: Lumen, 1984.

RILKE, Rainer Maria. *El libro de horas*. Edición bilingüe. Traducción y notas de Federico Bermúdez Cañete. Madrid: Hiperión, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *El libro de las imágenes*. Edición bilingüe. Versión española de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Las Elegías del Duino*. Edición bilingüe. Traducción de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile: Universitaria, 2001.

RILKE, Rainer Maria. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala. Barcelona: Océano, 1999.

RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Edición bilingüe. Traducción de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile: Universitaria, 2002.

RILKE, Rainer Maria. "Vladimiro, pintor de nubes", en: *El rey Bohusch*. La Plata: Ed. Calomino, 1945.

### ***Bibliografía secundaria***

BADIOU, Alain. *Justicia, Filosofía y Literatura*. Rosario: Ed. Homo Sapiens, 2007.

BIBLIA de Jerusalén. Bilbao: Edición Española, 1975.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Rilke*. Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Taurus, 1963.

CHOZA, Jacinto. *Al otro lado de la muerte*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

DÖRR Zegers, Otto. "El destierro del poeta", en: *La palabra y la música*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2007.

FALK, Walter. "Rainer Maria Rilke y la aflicción", en: *Impresionismo y Expresionismo*. Madrid: Guadarrama, 1963.

FERRATER Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Quinta Edición. Tomos I - II. Buenos Aires: Sudamericana, 1964

FREUD, Sigmund. *Lo ominoso*. Obras completas vol. XVII. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1978.

GADAMER, Hans Georg. “Rainer Maria Rilke, 50 años después”, en: *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1993.

HEIDEGGER, Martin. “¿Y para qué poetas?”, en: *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1996.

OVIDIO. “Mito de Orfeo y Eurídice”, en: *La metamorfosis*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Bruguera, 1984.

PAU Pedrón, Antonio. *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Madrid: Trotta, 2007.

SATPREM. *Sri Aurobindo o La Aventura de la Conciencia*. Traducción de Ricardo Barrios. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo, 1989.

STEINER, George. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Traducción del inglés de María Córdor. Madrid: Siruela, 2012.

### **Artículos de revistas**

DÖRR Zegers, Otto. *Angustia, melancolía y creatividad: el caso del poeta Rainer Maria Rilke*. Boletín de la Academia Chilena de Medicina N° XXXVI: 21-36. Santiago de Chile: Academia Chilena de Medicina, 1999.

DÖRR Zegers, Otto. “La postmodernidad y la pregunta por el sentido”, en: *Atenea*, N° 484: 29-42. Concepción: Universidad de Concepción, 2001.

***Sitios de internet y recursos electrónicos:***

DICCIONARIO etimológico de Chile. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net>

DICCIONARIO de la Real Academia Española. Vigésima Tercera Edición. Versión en línea, disponible en: <http://www.rae.es>

OSSANDÓN Buljevic, Carlos. *Filosofía y literatura*. Presentación en *Power Point*. 2015.