

02 RESEÑAS & REVIEWS

- 102 FRATERNITÉ AVANT TOUT** BROTHERHOOD ABOVE ALL
ASGER JORN'S WRITINGS ON ART AND ARCHITECTURE, 1938-1958
Josep M. Rovira
- 106 SPANISH ARCHITECTURE**
HISTORY, CRITICISM, PRACTICE AND PROPAGANDA (1950S-1990S)
Pep Avilés
- 109 4+1 EJERCICIOS DE COMBINATORIA ESPACIAL**
4+1 EXERCISES COMBINATORIAL SPACE
MAT-BUILDING FRANKFURT BERLÍN VENECIA KUWAIT VALENCIA
Débora Domingo Calabuig, Raúl Castellanos Gómez, Ana Ábalos Ramos
- 112 OPUS ANGELICUM.**
EL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO DE LAS ELEGÍAS DE DUINO, 1912-1922
THE ARCHITECTURAL IMAGERY OF DUINO'S ELEGIEN, 1912-1922
Carolina B. García Estévez
- 120 "EL MILAGRO DE CATALUÑA" "THE MIRACLE OF CATALONIA"**
Josep Maria Garcia-Fuentes
- 125 MODERNITZACIÓ TÈCNICA I ARQUITECTURA A CATALUNYA, 1903-1929**
MODERNIZATION, TECHNIQUE AND ARCHITECTURE IN CATALONIA, 1903-1929
Ramon Graus

**OPUS ANGELICUM.
EL IMAGINARIO
ARQUITECTÓNICO DE LAS
ELEGÍAS DE DUINO, 1912-
1922**

OPUS ANGELICUM. THE ARCHITECTURAL
IMAGERY OF DUINO'S ELEGIEN, 1912-1922

AUTOR:

Carolina B. García Estévez

DIRECTOR:

Pedro Azara Nicolás

Teoría e Historia de la Arquitectura,
Departamento de Composición
Arquitectónica, ETSAB - UPC

Desde la crisis que experimentó la cultura europea a finales del siglo XIX en el lenguaje de las artes, las correspondencias entre arquitectura y literatura que se formulan alrededor del estudio micro histórico de la gestación de las "Duineser Elegien" (1912-1922) de Rainer Maria Rilke, plantean un triple interrogante: ¿existe un origen a la figura del ángel en el mencionado ciclo? ¿Qué arquitecturas acogen su presencia? ¿Es dicha presencia un pretexto del poeta para reformular los límites de la mirada del hombre a través del lenguaje?

I.
TODA CRISIS EN EL LENGUAJE
PROVIENE DE UNA
INSATISFACCIÓN ESPIRITUAL

De las múltiples revoluciones que tuvieron lugar en el pasado siglo XX, una de las más victoriosas resultó ser la que protagonizaría el lenguaje de las artes. Cubismo, futurismo o constructivismo, por citar algunos de los nuevos estilos plásticos que vieron la luz de forma paralela a la gestación del ciclo de Duino, pronto se encumbrarían en la cima del éxito de la modernidad, como victoria del progreso tecnológico y la conquista de la autonomía del artista desde los nuevos medios de producción y representación del mundo.

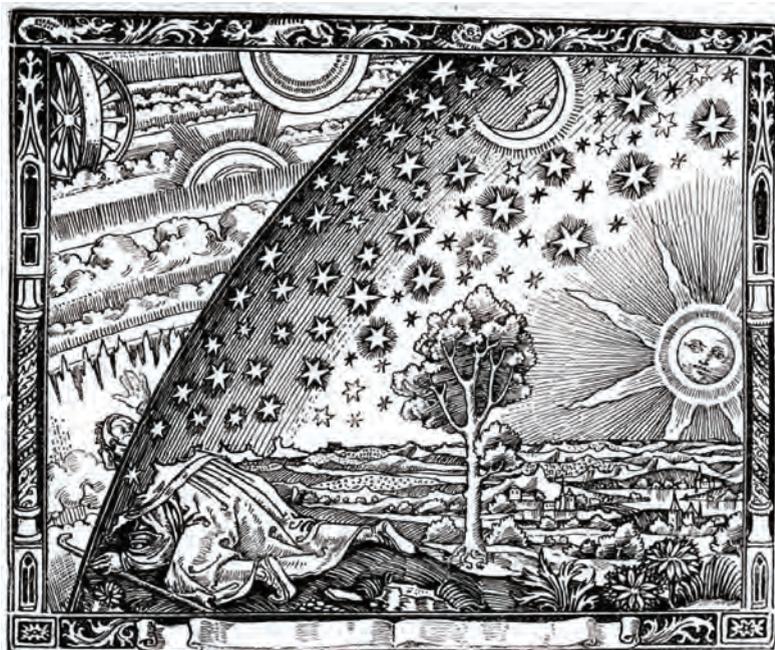
Sin embargo, y al margen de la deuda contraída con el mundo de la máquina, muchos de los artistas de principio de siglo sintieron la necesidad de expresar también el origen de sus nuevos lenguajes desde una profunda insatisfacción espiritual con el presente. Así, Henri Provensal, en su libro *El arte de mañana* (1904) -lectura tanto de Rilke como de un joven Le Corbusier- ya reclamaba que el único progreso válido para las artes era aquél que reconciliara su realidad material con su necesidad espiritual, exponiendo entre sus páginas la necesidad de reconciliación entre los dos grandes conceptos que han dividido la historia del pensamiento en occidente: *empirismo* frente a *idealismo*. O las cosas existen desde su realidad material y la mente es apta para conocerlas tal cual son, o lo que realmente existe es la conciencia, sus ideas, sus visiones, y el mundo por lo tanto pasa a ser representación. Decía Henry Bergson en su *Materia y memoria* de 1896, atenta lectura también de Rilke durante la gestación del ciclo, que: "*La cuestión plateada entre el realismo y el idealismo, deviene entonces muy clara: ¿cuáles son las relaciones que estos sistemas de imágenes tienen entre sí? [...] ¿Cómo imaginar una relación entre la cosa y la imagen, entre la materia y el pensamiento, puesto que cada uno de estos dos términos no posee, en definitiva, más que lo que al otro le falta?*". Una lucha antagónica de la que el propio Rilke no pudo escapar, ni aún invirtiendo los procesos clásicos de la retórica, aquellos por los cuales el mundo era transformado en memoria e imagen, en primer lugar a través de las cosas (*memoria rerum*) y más tarde a través de las palabras (*memoria verborum*). Decía Marco Tulio Cicerón en su *De Inventione* (I, VII, 9) que "*la memoria es la firme percepción por el alma de cosas y palabras*". Y es así como las imágenes arquitectónicas del ciclo de Duino se erigen en la memoria desde el interrogante de qué nuevo lenguaje ha de restituir esa antigua correspondencia retórica entre *palabras* y *cosas*. Una nueva correspondencia en la que la figura del ángel se erige como protagonista.

Pero Rilke no sería el único en recurrir a semejante presencia en su obra. Sus contemporáneos Franz Kafka, Paul Klee, Wasily Kandinsky, Hugo von Hofmannsthal, Natalia Goncharova, Vladimir Tatlin, Rudolf Steiner, Hannes Meyer, Walter Benjamin, por citar algunos, o más tarde

Raymond Quenau, Heinrich Böll, Win Wenders, John Hejduk o Enric Miralles, también hicieron uso de la presencia angélica en uno u otro momento en su obra. Pero lejos de pretender reconstruir una nueva genealogía visual del recurso a la figura del ángel en las artes del siglo XX, se pretende insistir en qué medida dicha figura interrogó los límites de cada uno de los lenguajes a los que se acogía. Al margen de la destrucción o banalización como dos de los extremos recursos desde los que el hombre interroga al lenguaje, una tercera vía, la de la interiorización e introspección, acoge las arquitecturas celestiales a las que Rilke alude en la primera parte de su ciclo.

Una operación similar –si me permiten el paragón– a la acontecida en la Italia del siglo XVI cuando, frente a la institucionalización del lenguaje clásico de la arquitectura llevada a cabo por Donato Bramante, las sarcásticas propuestas de Giulio Romano o bien la banalización de Andrea Palladio se erigían como los dos polos extremos de una posible praxis lingüística. Entre ambos, y mediando como equilibrio inestable, las propuestas de Miguel Ángel representaban una tercera vía posible, la de la introspección, que hundiendo sus raíces en la más tremenda interioridad, era capaz de ofrecer desde su arquitectura el necesario peso y contrapunto a la oscilación de sus tiempos presentes. Todo ello desde una personal e intransferible interpretación del neoplatonismo de la escuela de Florencia y la necesaria lucha frente al mundo exterior caracterizada por su constante estado de insatisfacción espiritual.

Una renuncia al mundo exterior que ya se encuentra presente, también, en las primeras obras de nuestro poeta, como por ejemplo *La canción de amor y de muerte del alférez Christoph Rilke*, en la que el poeta reza: "Ninguna torre en ninguna parte. Y siempre la misma imagen. Nos sobran dos ojos". Ninguna arquitectura que trascienda la mirada exterior del hombre en la tierra, un hombre ya cansado de las pisadas de imágenes que de repente fluían en masa ante sus ojos. A esta primera renuncia le seguirían otras obras, como *Historias del buen Dios* (1899-1900), *El libro de las Horas* (1899-1905) o la ya tardía *Vida de María* (1912). Relatos y poemas en los que poeta recurre a un imaginario que



1 MEISTER ECKHART, XILOGRAFÍA SIGLO XIII-IV.

aspira a una intuición del tiempo suspendido, convocando a la memoria objetos en su "presente eterno". Es así como Rilke toma de forma prestada una de las mejores definiciones del tiempo, aquella que San Agustín ofrece en el Libro XI, Capítulo XVIII de sus *Confesiones*, bajo el epígrafe "El presente, referente de los tres tiempos": "Aunque al narrar las cosas pasadas se narren como verdaderas, se extraen de la memoria no las cosas mismas, que ya pasaron, sino las palabras concebidas a partir de las imágenes tuyas que grabaron, como huella en el alma, al pasar por los sentidos". Una huella que, siguiendo las leyes clásicas de la retórica, imprime en "palabras" aquellas "imágenes" que sirvieron para su recuerdo. El "espacio sideral" de la I y II Elegía encuentra así sus fuentes literarias, dando paso a figuras tales como la columna, la grada y el coro, el templo y el trono. Huellas en el alma que recuerdan la unicidad original del lenguaje como retórica y memoria del tiempo. Y es así como Rilke arranca el ciclo de *Duino*, intentando superar las oposiciones presentes en el seno del conocimiento clásico, y anhelando alcanzar una nueva realidad mediante una identificación mística, para de esta manera poder "alcanzar el otro lado de la naturaleza", "a la otra cara no iluminada por nosotros".

Decía Wittgenstein que el impulso hacia lo místico procede de la no satisfacción de nuestros deseos por parte de la ciencia. Así

bien el recurso al ángel procedería de la no satisfacción del poeta frente a la construcción dual en la que se asienta todo lenguaje. “*Sentimos que incluso cuando quedan respuestas todas las cuestiones científicas posibles, nuestro problema sigue sin haber sido tocado en absoluto. Sin duda ya no queda entonces ninguna pregunta más; y justamente ésa es la respuesta*”. Rilke abría el ciclo elegíaco con un grito direccionado al ángel que aún creía en el cielo, habitando en sus jerarquías, y portador de la palabra plena. Era la mañana del 21 de enero de 1912. Y sin embargo, y a pesar de su grito hacia el cielo, encontró al ángel en la tierra, pues su pregunta era su respuesta. Y ésta sólo le ofrecía palabras. Del mismo modo que una mañana de ese mismo mes Kafka, con su pluma en mano, únicamente puede quedarse mirando fijamente a sus dedos. El gesto que relata el escritor en sus Diarios no debe ser tomado como una mera anécdota. Cuenta un relato de Nāgārjuna, pensador oriental del siglo II.dC, que una noche, intentando señalar las estrellas del firmamento desde la palma de sus manos, éste sólo alcanzó a la punta de sus dedos.

II.

HACIA EL ÁNGEL. RECUPERAR LA UNIDAD PERDIDA EN EL LENGUAJE

Roland Barthes, en su lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del *Collège de France*, pronunciada el 7 de enero de 1977, decía: “*Es necesario marcar bien los imaginarios del lenguaje, a saber: la palabra como unidad singular, mónada mágica; el lenguaje como instrumento o expresión del pensamiento; la escritura como transliteración de la palabra*”. Es así como las primeras arquitecturas del ciclo de Duino se abren paso. Como palabras que encuentran aún, en su replegarse sobre sí mismas, una unidad singular. Palabras, que como estructuras en las que no interacciona el tiempo del devenir, aún se conservan como jerarquías. Con un centro claro que delimitar y un perímetro que reseguir. Parafraseando a Barthes, podríamos decir que las primeras arquitecturas celestiales de Rilke se presentan como “mónadas mágicas”, estructuras, superando todo antagonismo del pensamiento neoplatónico. Una experiencia similar experimentaría Miguel Ángel a su llegada a Roma en

1534, frente al Panteón de Adriano, llegando a afirmar que “*aquello no puede ser sino obra del ángel*”. ¿Qué pretendía decir el florentino al margen de la imagen alegórica del Panteon como una construcción divina? Quizás el recurso a dicha figura alada no era más que un pretexto para remitir a esa unidad indestructible que pocas obras arquitectónicas han alcanzado a lo largo de los siglos. Esa unidad donde la escritura de cada uno de sus elementos arquitectónicos -como modelo, geometría y tiempo- se revelaba como palabra. Y en el caso del Panteon, un nuevo *coincidentia oppositorum*: templo y cúpula; cubo y esfera; estabilidad y devenir. Un equilibrio perfecto. O en palabras de San Agustín, pasado como memoria, presente como visión y futuro como espera. El presente, medida de los tres tiempos.

Otro tipo de presente eterno al que la primera etapa de la obra de Rilke también aspiraba cuando el poeta buscaba en la imagen de la catedral esa unidad ulterior aniquilada desde los tiempos modernos. Fue el siglo XIX el que se encargó, a través de diferentes significaciones ficticias, de despojar el verdadero contenido unitario de la catedral en su tiempo, para convertirla en vagabunda formal de una nueva patria que conquistar. Así, Schinkel desde Alemania, Viollet-le-Duc desde Francia o Pugin desde Inglaterra, se alineaban como los protagonistas de una pugna que duraría hasta los primeros años del siglo XX, y en la que los nuevos significados otorgados no hacían más que refrendar una de las primeras luchas ideológicas en la construcción de la Europa de los nacionalismos. Pero lejos de cualquier patria, Rilke convoca la imagen de la catedral para acudir a sus piedras, para plantear la labor de *Die Verwandlung* (la transformación), la transformación en lenguaje, palabras, tal y como reza aún uno de sus esperanzadores primeros poemas de 1901 *Das Stundenbuch* (*El Libro de las Horas*):

*“Transformarse, duros, en palabras,
como el cantero de una catedral
se transforma en la calma de la piedra”.*

Es el cantero, desde su trabajo manual que redime al hombre del mundo de la máquina, quien experimenta una transformación a través de la materia. Una

labor que se encamina hacia el mundo de la physis, ya no de la idea, para encontrar en el objeto, la cosa, la esencia de una nueva poesía. “*Creo... en mi alma: la Cosa*”, decía Léon Deubel. Como si la inicial renuncia practicada por Rilke desde la mística no fuera más que una resistencia inicial cuyas tensiones con el mundo exterior no hacen más que estallar. Una tensión que ya revelaba el relato “*De un hombre que escuchaba las piedras*”, recogido en su *Geschichten vom Lieben Gott (Historias del buen Dios)*, y en el que la sinestesia experimentada por un ficticio Miguel Ángel inaugura un nuevo terreno para la conquista de Rilke: el sonido como duración y vibración, canto como transliteración del mundo de las ideas en la materia. Una voz que el artista interpreta como la de Dios, un dios al que aún busca en el interior de la piedra. Y pregunta Rilke:

“Miguel Ángel, ¿quién está dentro de la piedra?”

Para finalmente, rendirse a la queja que le llega desde lo alto, y que Rilke resume hacia el final del relato con las siguientes palabras:

“Y surgió de nuevo una voz: ‘¿Miguel Ángel, quién está dentro de ti?’
Y el hombre de la habitación estrecha dejó caer su frente en sus manos y dijo en voz baja:
‘¡Tú, Dios mío! ¿Quién sino?’”

Es así como, tanto el poeta como el artista, Rilke o Miguel Ángel, se erigen como creadores de “cosas”. Objetos –*Kunst-Ding*– en los que, ya sea a través de la palabra o a través de la imagen, reside una nueva deidad que anhela en su búsqueda aquella unidad perdida en el origen. En otro de sus primeros poemas de *Das Buch der Bilder (El libro de las Imágenes)*, redactado en 1903 tras su llegada a París y el encargo de un ensayo introductorio para una monografía sobre Rodin, Rilke experimenta una nueva queja con respecto al mundo de las ideas. Ésta quedará reflejada en “*La canción de la estatua*”, donde, por comparación Dios ya no tiene voz, y es la estatua la que implora su llanto:

“de vuelta estoy entonces de la piedra
a la vida, en la vida redimida.
[...]



2 MICHELANGELO, LA CÁIDA DE FAETÓN, 1533.

*En soledad entonces lloraré,
lloraré por mi piedra”*

Al margen de remitirse a uno de los mitos fundacionales de la música, el que explica su origen como llanto de la Naturaleza por la pérdida del joven Lino en manos de Heracles, mito al que acude Rilke más tarde para concluir su I Elegía, la estatua implora un nuevo llanto desde su condición material. Una misma autonomía desde la que se proyectan la infinitud de significados posibles sobre la presencia de conjunto estatuaria de *L'Ange du Méridien* de Chartres, tanto en la poesía de Rilke como en la obra de Rodin. Ambos lo descubren una fría mañana de enero de 1906, en una excursión propiciada por la redacción de *Les Cathedrales de France* (1914), y entre otras

muchas, Chartres guarda un especial protagonismo por ser la primera en la que la original unidad del lenguaje se revela, nuevamente tras el Panteón de Roma, como *coincidentia oppositorum* indestructible. Así lo aventuró años antes el sueño del abad Suger en Saint-Denis: “*El poder maravilloso de un solo principio superior concilia mediante una afinada reunión la oposición entre las cosas humanas y las cosas divinas, de modo que unas realidades aparentemente contradictorias, se encuentran ligadas por el acorde bienaventurado de una armonía que las supera*”. Un acorde en armonía que revela, a través de su arquitectura, la unidad a la que aspira toda como construcción toda catedral: unir a través de su planta en cruz, dos elementos arquitectónicos antagónicos: una puerta y una cabecera. Una armonía similar a la que Rilke quiere evocar en el arranque de la *VII Elegía*, cuando convoca la imponente presencia de Chartres junto a la de la figura del ángel.

“*Pero una torre era grande, ¿verdad?
Oh ángel, lo era,
¿grande incluso a tu lado? Chartres era
grande, y la música
llegaba todavía más lejos y nos sobrepasaba*”

Tras la inicial equiparación entre la figura del ángel y la de Chartres en una unidad harmónica original, Rilke abre paso al único elemento capaz de superar esa dualidad sobrepasándola: la música de nuevo. Ya no sólo se trata del relato de un hombre que escuchaba a una piedra, o el canto de una escultura, es decir, de presencias espirituales en realidades materiales, sino de la música que, como movimiento, supera la condición estática de toda arquitectura. Es así como Rodin ve a Chartres, como una línea arcaica en movimiento, o como el escultor se aproxima a *L'Ange du Méridien* a través de la alegoría de la danza de una figura camboyana. Dice Rodin: “*como nuevos perfiles que aparecen en movimiento, como cuando una obra de arte se transforma en nosotros con respecto al movimiento que provoca en nuestra mente*”. Un dinamismo similar al que Rilke pudo aprender entre las lecturas de Simmel en la Universidad de Berlín, y en las que la obra de Miguel Ángel despierta nuevamente el interés crítico de un joven Rodin. Dice Simmel: “*Así como en Miguel Ángel la coincidencia de los dos modos como nos representamos corporalmente, como ser y como movimiento,*

apunta a la raíz última, al alma, al alma renacentista con su ideal de equilibrio armónico de todos los elementos del ser, el alma a partir de la que Rodin configura lo corporal sensible es el alma moderna, que es mucho más fluida y más cambiante en sus estados de ánimo y sus destinos”. Simmel habla de un alma cambiante, del mismo modo que la imagen de *L'Ange du Méridien* de sol de Chartres remite a esa realidad material inexorablemente que conduce, a través de la medida del paso del tiempo terrenal, hacia la muerte. De ello ya había tomado buena nota Rilke un año antes, en 1905, a través de las palabras que cierran el segundo relato de *Das Buch der Pilgerschaft* (*El libro de la Peregrinación*), cuando exhortaba a una nueva mirada hacia mundo, para comprobar:

“*cómo se precipita la ley de la gravedad,
poderosa cual el viento del mar,
sobre cada pelota, sobre cada baya, y las
conduce al corazón del mundo.
Una cosa debe aprenderse de nuevo: caer,
descansar paciente en la gravedad*”

La poesía de Miguel Ángel, lectura de Rilke en 1914 durante la gestación del ciclo de Duino, insiste en esa eterna condición cíclica del hombre: la caída y la muerte. Rescato aquí algunos de los versos de sus Rime que iluminan nuestros pasos hacia la imposible redención de todo artista: “*¿Qué quieres guardar del sol viviente, si has de morir y nunca serás como el Fénix? Pero de poco me sirve, si uno ha de caer, ninguna mano fuerte o dispuesta basta. / Por su propio peso, y no teniendo a quién la dirija, mi alma, que una vez fue tan valiosa, ha caído. / Y más que el gran paisaje, la gracia óptima, de volar a la colina donde me caigo y quiebro. / Elevarme vivo entre los espíritus elegidos, con tal gracia que no haya bien equiparable en los otros*”. La gracia, otra de las expresiones que Rilke roba del de Florencia para remitir a esa unidad indestructible del lenguaje en un origen que Miguel Ángel aún cree depositado en el vuelo, y que Rilke encontrará en el gran paisaje de Toledo y Ronda.

III.

RONDA Y TOLEDO: STROM UND GESTEIN (TORRENTE Y PEDREGAL)

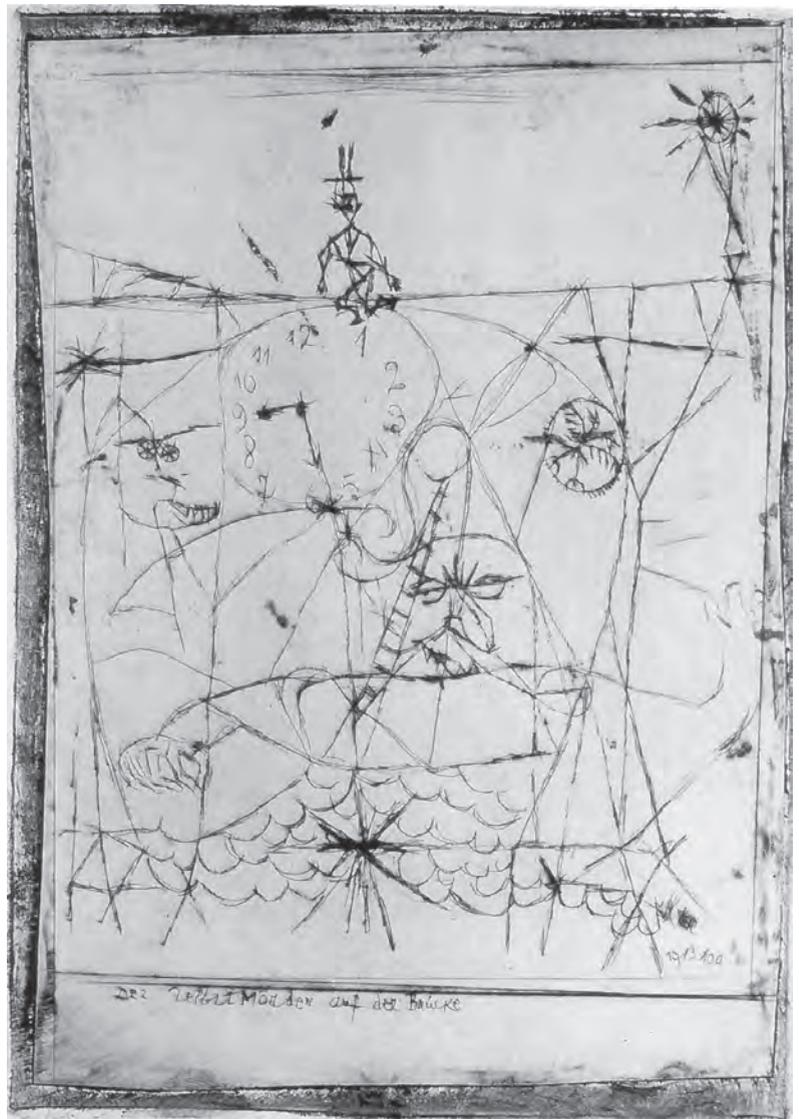
En los versos finales de la *II Elegía* de Dunio, Rilke da por concluido todo un imaginario arquitectónico celestial que

abre paso a otro de terrenal: el puente y la puerta. Figuras del tránsito. Y es entre los versos finales de esta Elegía donde, tras una caída, la imagen del agua emerge como la portadora de un tiempo como devenir. Un tiempo que interroga al poeta sobre la necesaria construcción de un nuevo equilibrio, un nuevo espacio que medie entre las visiones místicas interiores y el transcurrir del mundo exterior como caída y muerte. Un deseo que el propio poeta formaliza bajo la imagen alegórica de una "franja de tierra fértil". Dice Rilke al final de su II Elegía:

*"Si encontráramos también nosotros algo humano
puro, contenido,
estrecho, una franja nuestra de tierra fértil
entre la corriente y la roca"*

Un espacio que medie entre el *perpetuum movile* de la corriente y la estabilidad estoica de la roca. Una franja que encuentra sus fuentes visuales en el paisaje de la Vega de Toledo, la ciudad a la que el poeta decide encaminar sus pasos tras la confección de las dos primeras Elegías en 1912. Ya sea movido por un resorte interior, o bien por una tradición simbolista a la que nunca quiso pertenecer, Rilke recibe la ciudad castellana una mañana del 2 de noviembre de 1912 como si de una aparición mística se tratase. Una visión interior. Presente eterno. Cuenta el poeta en sus *Tagebücher* (Diarios): "En la medida en la que las cosas tienen la intensidad de una aparición, no hay nada como Toledo. [...] En esta inaudita sublimidad de una contemplación terrestre he podido reunir, para mí, por decirlo así, en unidad indisoluble la cosa aquí posible, asentada en los límites más extremos de la existencia, con la suma de la cosa imaginativa y espiritual". Es decir, el poeta verifica el poder de la *Kunst-Ding* (cosa-arte) a través de la contemplación activa de la ciudad, asentada sobre una roca, y rodeada por el devenir del cauce del Tajo. Rilke consigue verificar en imágenes aquel deseo de encontrar un lugar que medie entre la "corriente" y el "pedregal".

Y ese espacio es Toledo. Una ciudad en la que los ángeles de los cuadros del El Greco permiten reafirmar la esencia dual del ángel, una figura que intenta reconciliar, en un nuevo equilibrio, la realidad material de toda imagen en su esencia espiri-



3 PAUL KLEE, DER SELBSTMÖRDER AUF DER BRÜCKE (SUICIDIO EN EL PUENTE), 1915.

tual. Recuerda, años más tarde, el mismo poeta: "En sus cuadros, dice Rilke, el ángel ya no es antropomorfo como el animal en la fábula, ni tampoco el secreto signo ornamental del estado teocrático bizantino. Su esencia es fluyente como el río que corre a través de los dos reinos". Los reinos de la realidad material visible y el de la espiritual invisible. O bien, en un extremo, el de la vida y la muerte. Pues bien. El ángel no pertenece a ninguno de ellos. El ángel no es ni material (animal) ni espiritual (icono mudo). Y continúa el poeta: "Sí, lo que el agua es sobre la tierra y en la atmósfera, eso es el ángel en el círculo más ancho del espíritu, arroyo, rocío, abrevadero, surtidor de la anímica existencia, precipitación y ascenso".

Y vuelve a Miguel Ángel para recuperar otro anhelado equilibrio tensionado de sus contraposti. Dice Rilke: *"Las alas se conservan momentáneamente como un estadio intermedio ya rebasado; los brazos aparecen más desarrollados, el mudo y fervoroso alargamiento los ha colmado de impetuosos rumbos, algo así como el gravitar del futuro en los miembros de las sibilas de Miguel Ángel"*. Las alas del ángel son comparadas con los miembros de las sibilas. Este interesante fragmento fue escrito meses más tarde, el 14 de enero de 1913, ya en Ronda y coincidiendo con la confección del poema *Al ángel* y sus dramáticas *Todes-Erfahrung (Vivencias)*, en las que el paisaje de Ronda, lejos de la armonía mística con la que había sido experimentada la ciudad de Toledo, se muestra al poeta desde una hostilidad nunca antes experimentada y que arroja a Rilke a contemplar la realidad exterior que le circunda ya no como visión, sino como muerte. Rescato un fragmento de su *Tagebücher* enviado a Lou Andreas Salomé, a fecha de 6 de enero desde el hotel Reina Victoria de Ronda, en el que poeta parece acudir al mismo umbral en el que el mito de Orfeo quedó instaurado siglos antes. Confiesa Rilke a su compañera: *"En realidad era libre desde hacía mucho tiempo, y si algo me impedía morir, era quizá tan solo la circunstancia de que ya una vez, en cierto lugar, había mirado a la muerte sin hacerle caso, de modo que ahora ya no tenía necesidad, como hacían los demás, de ir a su encuentro, sino más bien volver atrás"*.

¿Qué pretende Rilke con ese deshacer el camino andado? Un volver la mirada atrás que reconoce la imposibilidad de permanecer en ese límite y la necesidad de deshacer el camino andado. Si me permiten el excesivo parangón, el regreso de Orfeo desde el reino de los muertos. Así recordaba Rilke en 1919 su paso por Ronda: *"La hermosa poesía de la condesa de Noailles, mis dos intentos de suicidio, pero muy especialmente la hoja de mi Diario escrito en Ronda, que he publicado con el título de Vivencia: todos estos fragmentos, cada uno a su manera, contienen acercamientos o aproximaciones experimentadas en los confines mismos de la existencia, y aspiran todos sin excepción a alcanzar aquel equilibrio vislumbrable que yo, mediante una comparación única, encontré representado en un fragmento de música que Romain Rolland, quien me lo tocó, había descubierto en una misa gregoriana. Al escucharlo una y otra vez, tuve la impresión de dos platillos de una balanza que oscilasen levemente entre sí hasta quedar finalmente quietados"*.

Y es bajo ese nuevo equilibrio que la totalidad de las arquitecturas del ciclo de Duino son convocadas bajo una nueva mirada. La catedral, el puente y la puerta, la torre y la escalera oscilan entre una inicial realidad mimética experimentada hacia 1912 y una visión encumbrada en 1914, y a la que se le encomienda, a través del "canto", una nueva representación del mundo. Que la música de la que nos habla Rilke en el recital de Rolland fuera una inscripción sepulcral en anotaciones musicales, no debe ser tomado como un simple dato más. Es la muerte quien elimina toda tensión en la vida. Y es madame Lamort quien cierra el ciclo Dunio, concluyendo la *VElegía* escrita en febrero de 1922 en Muzot, en la que, tras expresiones tales como "leve balanceo", "tenso arco de las cejas", "oscilantes balanzas del equilibrio" o "tirante y relleno", da paso al escenario que acogerá el último equilibrio en la mirada del poeta: el de una alfombra "apaciguada".

IV. EL CENTRO

En 1925, Rudolf Kassner, su compañero y amigo desde su estancia en Duino en 1912, escribe el ensayo *Die Verwandlung (La transformación)*. El texto, dedicado a Rilke, reflexiona sobre la esencia de la forma que se esconde tras cualquier imagen. Sobre la verdad de cualquier imaginario. Y mientras para esta tarea Rilke se había encomendado a la figura del ángel, Kassner acude al personaje histórico de Buda Gautama. De él dice: *"Posee la mirada hacia el interior, como un cubo cuando quiere contener el agua de la fuente. Y es así como esta mirada se transforma en centro. [...] Y así permanece perenne en el equilibrio entre Todo y Nada"*. O como diría Nagârjuna, entre la Forma y la Vacuidad. Mientras la esencia del ángel para Rilke era fluyente, para Kassner Buda representa la contención de un centro. Un centro al que aspiran conquistar los escenarios arquitectónicos del ciclo, y que sin embargo se revela, en su incesante faltarse, como un imposible equilibrio entre "lo innombrable" y "lo carcomido", un equilibrio en el que la figura de una "alfombra apaciguada" aparece como el primer espacio central de una nueva etapa de creación rilkeana.

Y continua el ensayo, incorporando alguna de las figuras poéticas rilkeanas por excelencia, como la flor y la estrella. “Como una estrella, como una flor. Y este equilibrio es el sentido de su forma”. De hecho Rilke, ese mismo año y tras la atenta lectura del ensayo *Die Verwandlung* (*La transformación*), dedica a la pintora Sophy Giauque unas palabras que se ofrecen reveladoras de la gran intensidad con la que Kassner y Rilke intercambiaban sus motivos de inspiración. Dice el poeta: “Tenemos encomendada la tarea de la transformación, de la transfiguración de todas las cosas. [...] ¿Y cómo hablar de esas cosas que permanecen mudas, si no es convirtiéndolas en canto, apasionadamente?”. Transformar las cosas en un nuevo equilibrio corporal que dote de sentido cualquier forma. Como si la única supervivencia de las imágenes arquitectónicas a las que Rilke ha interrogado a partir de 1914, pasara por su realidad corporal. Esa parece ser la misión del canto en Rilke, quien abría el ciclo de Duino desde la presencia física de aquello invisible: el aire, el viento.

*“Pero escucha lo que sopla,
la ininterrumpida noticia que se forma
con el silencio.”*

La expresión “lo que sopla” vuelve a arrojar-nos a esa dimensión corporal o física que hace posible intuir lo invisible, “el silencio”. Ese mismo año, 1925, y en otro escrito de Kassner que lleva por título *Das physiognomische Weltbild* (*La fisionomía de la imagen del mundo*), se ofrece de nuevo otra sugerente influencia rilkeana. “En Buda, toda su cara está hecha de silencio”. Un silencio al que Rilke años atrás ya se había remitido en forma de vibración, tal y como deja constancia una carta del 3 de mayo de 1906, en plena redacción de los *Neue Gedichte* (*Nuevos poemas*), y bajo la atenta mirada del Buda del taller de Rodin en Meudon: “Allí está, un Buda de voz, tan grande e imperioso, privado de toda contradicción, allí donde ésta se convierte nuevamente en silencio, vibrando con la misma plenitud y armonía con la que vibra el silencio”. Un nuevo equilibrio dialéctico. O en palabras de Rilke, el espacio del “doble reino” en el que, una vez agotados los significados y alcances de una figura tan poderosa como la del ángel, se da paso al mito, a la narración.



4 BUDA EN MAJESTAD, ATELIER MEUDON DE AUGUSTE RODIN, 1906.

*“Centro de todos los centros,
corazón de corazones,
almendra cerrada,
que crece dulcemente,
todo este universo,
hasta las estrellas más lejanas
todo más allá de ellas,
es tu carne, tu fruto:
a ti te saludo”*

RMR

Y en este caso de la mano de Orfeo, quien, harpa en mano, se propone salvar al mundo de sus apariencias ya no desde la figura del ángel, sino desde la música. Reconoce Rilke hacia el final de su carrera: “De ahí que a la música sea posible verla como una casa, pero una casa de la que está ausente el elemento íntimo y familiar del arropamiento doméstico, una casa que no apacigua el estremecimiento de la criatura, sino que está construida sobre él, como si fuera sus sillares”.

Pues es así como se construye la historia. Interrogando la tradición de las imágenes, sus legados, sus alcances, otorgándoles nuevos significados y valores correspondientes con su “ser en el tiempo”. Pues la imagen no es más que una superficie. Un resto. Esto quiere decir finalmente que lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como una cierta ausencia. Es por ello que tanto el imaginario de Rilke en la creación de sus *Elegías*, así como el mundo entero, siempre quedarán por contar.