

APROXIMACIONES A RILKE

EL SENTIMIENTO DE LA INFANCIA

por MARCOS FINGERIT

Allí está, en el retrato de forma oval, sin duda ceñido por un marco dorado, como los bustos del abuelo y de la abuela que el reflexivo nieto de *Gneraciones* contempla e interroga. Es un niño de dos años. Pero tiene el rostro de un predestinado. Sus rasgos son de una gravedad insólita. Y sus ojos parecen mirar desde otros ojos interiores que ya acechan las cosas del mundo cargados de un conocimiento infuso. Ese niño, en quien empieza a agitarse el *torrente eterno* arrastrando un légamo profundo de ensueños y angustias, ese niño se llama René, el que más tarde, con las primeras experiencias dimanadas del contacto con lo exterior, se hará llamar Rainer. Ese niño —ya hemos aludido a tal circunstancia de su biografía y de la tesitura de la narrativa que andando los años iba a entregar a la literatura universal— llevaba sobre sí el signo de lo inesperado. Y lo es doblemente. Porque sobrevino cuando aún su madre no lo aguardaba, anticipándose a la fecha natural del nacimiento; y porque su madre no lo deseaba varón sino niña. Mas si Phia Rilke padeció la amargura de tal contraste entre la realidad y sus ensueños, no por ello negó a la criatura el ambiente prodigioso en que se movía su propia vida interior. Su actitud, en las estrechísimas relaciones de madre a hijo, parece haber sido, acaso involuntariamente, ambigua. Ama en él a *su criatura*, a algo viviente, con su sangre, y también con su sensibilidad sutil, que no es ni niño ni niña, pero que resume para ella al niño que es y a la niña que puede ser. Este sentimiento ha de constituir uno de los factores gravitantes en la conformación espiritual de Rainer María Rilke. Ha de provocar el surgimiento, en las profundidades de su sér, de la retracción

ante el mundo exterior, que se traducirá, ya desde su infancia, pues, en la tendencia a la soledad y en la intuición de la muerte. La vida familiar de Rainer María Rilke, durante sus años de niño, así como la insuficiencia de su salud, tienen proyecciones sobre su espacio interior tan penetrantes que perdurarán a lo largo de toda su existencia, haciendo la arquitectura de su sér ontológico. Ya entonces se producirá para él el encuentro del mundo inmediato de los vivientes con ese otro mundo no menos existente, e inevitable, de los muertos. Estos contactos, de pura sensibilidad, de sensibilidad en estado de inocencia, irrumpirán en su informe espacio interior, dejando depositados en él oscuras sensaciones generadoras de sentimientos dolorosos y de imagerías extrañamente lúcidas. Aquellos recuerdos quedarán como sumidos en una morosa niebla, hecha de grisalla y de destellos. Y luego habrá de resurgir, más desnudamente que en su poesía, en la narrativa de Rainer María Rilke. La permanencia en el espíritu activo de aquel niño que desde su soledad intuía la vida que se agitaba en “ese lado opuesto a nosotros y que no está iluminado por nosotros”, operaría una transformación de esos productos informes de lo exterior. Aquel niño llevaba ya en sí la necesidad, que iba a confesar años más tarde en una carta, de “*formar* no sentimientos sino cosas” que él había sentido. La riqueza de sus recuerdos, elaborados en un plano neumático, habría de darse en la esencia que Rainer María Rilke procuró para redimir lo transitorio, lo afectado de detalles pasajeros, que encontraba en el plano de la realidad inmediata. Y el misterio de la esencialización de hechos en el recuerdo se manifestaba en ciertas actividades creadoras cargadas de premoniciones: dibuja paisajes imaginarios, en los que actúan, luchan y mueren, personajes heroicos, de ropas resplandecientes y vida riesgosa. Mueren, a pesar de su heroísmo y del resplandor de sus figuras. Así es puesta por Rilke, en su modo de sentir al mundo como niño, la fundamental intuición de la finitud del sér. Una intuición que la educación católica que recibe de su madre no logrará destruir. Muy por el contrario, ese sentimiento de su infancia penetrará tan profundamente en sus vivencias, que habrá de desviarle, finalmente, del camino que conduce a Dios. En aquellos diseños en que un caballero de rojas vestimentas combate con el dragón se halla contenida una inexperta pero adivinatoria concepción del destino del sér. Tal concepción ha nacido bajo las sugerencias no sólo de las leyendas tradicionales de su patria, acaso escuchadas en boca de su madre, acaso

referidas por alguna vieja como esa Rosalka de *Hermano y hermana* que con su palabra llegada desde donde yacen los siglos de un pueblo creaba en la cocina de los Wanka una atmósfera enloquecedora de seres prodigiosos y de rumores producidos por las cosas hogareñas. Sin embargo, tal concepción, asumiendo más tarde una forma en la conciencia de Rainer María Rilke, no le llevaría al escepticismo dogmático. Así como de las reacciones de sus contactos con el espacio exterior en el que se desarrollaba su tierna existencia nacían seres dotados de una posibilidad infinita de existir, que conducían en sí un perpetuo devenir en el espacio interior del niño, así en los tiempos durante los cuales creció su obra de narrador y poeta perseguiría una explicación del destino último del sér que él era y tal como era: necesitado de soledad, aunque sin rupturas con el mundo real, aquejado de la ansiedad de la muerte a la que sentía en un devenir paralelo, acaso conjugado, con el devenir de lo que llama *el torrente eterno*.

Aquel niño —ya entonces— sentía que la vida era *un peligro único*. Lo intuía y experimentaba oscuro que ese peligro estaba no sólo en el espacio exterior sino en el espacio interior, en donde resonaban las voces de sollicitaciones que conducen al extravío. Y en aquellos años el extravío podía ser el odio morboso a los seres y a las cosas que configuraban la realidad en que vivía. Aquellas sollicitaciones, que sin duda debieron remover intensamente el trasfondo de su ánima, quedaron en el recuerdo, y cuando él, en las operaciones de su narrativa dejó fluir su confesión, no evitó su resurgimiento, y las traspuso a ciertos personajes. Aquel sentimiento de su infancia, que se nos entrega con una cierta forma de resentimiento, es el que provoca la queja de Gerardo en *Unidòs* contra la herencia que en su enfermedad cree haber recibido de su padre; y aún contra su madre, en esta reflexión: “Al lado de ella nunca dejaré de estar solo. Nuestros labios nada tienen ya que ofrecerse: ella no sabe más que sonreír, sus besos pertenecen a su Dios y la lengua en que me habla me es extranjera. Me quedaré entonces solo, muy solo, en tanto ella tendrá la compañía de su Dios.” En la convivencia familiar, el niño René, ya poseído por el afán de comprender los sucesos y las cosas, debió percibir las disyunciones temperamentales entre su padre y su madre.

Y ha de tomar, también partido, entre la severidad y cierta frigidez de aquel temperamento —por excelencia germánico y, por otra parte, educado al estilo militar—, y la dulce e imaginativa personalidad de Phia, melancólica mujer irrealizada, que

vivía la certeza de que lo que era no era traducción de lo que soñara ser. El nombre de su madre: Sofia, ha de conmoverle siempre, levantando un amoroso recuerdo entre las corrientes de su sangre —como en nosotros mismos—. Así, al transportar a su obra, especialmente a lo narrativo, tal sentimiento de su infancia, lo pondrá en tipos de mujer de evidente analogía: dulces, imaginativos, melancólicos. Phia es la madre y aparece con el mismo nombre, para completamiento de la figura, en el cuento *Unidos*; Phia es la señora beata de *Muda compañía*; Phia es la señora Wanka de la pequeña novela praguesa *Hermano y hermana*; Phia es la señora Malcorn de *Los últimos*; Phia, en fin, es la madre del desmedrado protagonista de esa otra novela corta titulada *El rey Bohusch*. En ésta el enamorado sentimiento filial se expresa en una situación de estremecedora y luminosa emotividad. La madre de Bohusch va a salir para cumplir un deseo del jorobado. De pronto, éste la llama: “Maminko —dijo— y su voz era la de un niño enfermo.” Tales palabras son reveladoras de la actitud de angustiosa ternura en que el niño René vivió ante su madre. “Y la asustada vieja comprendió, continúa el relato. Creció, se tornaba rica, se tornaba madre. Esa sola palabra había provocado aquello. Toda su inquietud se deshizo en bondad, de pronto, y ella, que hacía un instante parecía aún tan desarmada, volvióse poderosa, ahora que ella tendía dulcemente los brazos, y para Bouhsch era como un retorno. Apoyó él su gran cabeza pesada y turbia contra el pecho de su madre, cerró sus ojos ardientes, zozobró en ese amor profundo e infinito. Callaba. Y hé aquí que algo comenzó a llorar en él. Oyó muy claramente que aquello comenzaba. Debía estar en él, en alguna parte, muy profundamente, tan débil era aquello. Y abrió curiosos ojos; quería saber dónde lloraba aquello. Y no lloraba él; era su madre.” Ya se ve cómo un recuerdo entrañadísimo ha sido concitado por la sola magia de un tierno diminutivo: *Maminko*. Y es que en aquella mujer, un poco extraña para sus familiares, que fuera su madre, había hallado Rainer María Rilke una de las razones de su sér tal como era: ella lo había introducido en lo que él define con esta expresión: “el mundo de los puros milagros”. Por eso el Gerardo de *Unidos* advierte en su madre algo que parece proceder, por contraste, de aquel lado de la vida que nos está opuesto: un resplandecimiento. En torno a ella, el niño René ha creado un cabal, con sus comarcas invisibles pero conquistadas por el ensueño, con sus cosas sobrehumanas dotadas de maravillosas capacidades, con

sus seres *silenciosos y dulces*, requeridos por la vida pero viviendo una suma de muertes y renacimientos consecutivos. Dentro de ella era admisible para aquel niño la existencia, como dentro de una forma accidental y externamente limitada, de Dios. En cambio la modalidad severa de su padre ha inducido a Rainer María Rilke a representarlo con figuras de sensibilidad asordada, de inquietudes constreñidas por limitaciones de intelección, e inclusive obrando con cierta crueldad. De tal suerte se nos aparece en los padres meramente aludidos en los cuentos *Unidos* y *La fuga*, o en el apenas actuante en *El sepulturero*. Aquí —en *El sepulturero*— Rainer María Rilke ha puesto signos reveladores: son palabras que aluden a un psiquismo de cierta dureza por el que el niño debió experimentar una de las numerosas “presiones del mundo exterior” que lo acosaron. En este cuento, el padre es el Podestá de San Rocco, “de voz fuerte y amezadora” —dice el narrador—. Y cuando le reprocha al nuevo sepulturero que su hija, Gita, le haya cobrado tan adhesivo afecto que le tenga a su lado durante el día, en el cementerio, sin que amonestaciones, ni castigos, la retuvieran en su hogar, el hombre del cementerio dice sencilla y sugeridoramente: “Tenéis una criatura solitaria.”

¿Llegó a penetrar alguna vez el padre de Rainer María Rilke en el sentido verdadero de aquel replegamiento, de aquella “re-presión del yo” que vivía su criatura, envolviéndola en una apariencia de taciturnidad? Se dijera que no. Pero a lo largo de la confesión privada de forma propia que es su narrativa —como ya lo hemos dicho— Rainer María Rilke no nos habla de su padre con amargura, ni siquiera con animosidad, aun cuando pone en la tesitura del relato la evocación de las disyunciones de índole, y hasta en la convivencia, que advirtiera durante su infancia, entre su padre y su madre. Muy por el contrario, como que nada podía “influir la justeza y la sinrazón de su balanza íntima” —según le expresa el propio Rainer María Rilke en carta a una amiga escrita desde el aislado castillo de Muzot —sur Sierre, en el Valais suizo—, intenta una explicación para aquella ingrata memoria que ascendía desde el fondo de su infancia. En *El sepulturero* —que se acaba en una situación de dramatismo hórrido—, el hombre del cementerio de San Rocco, un forastero de extraña figura —cuenta a la hija del Podestá, Gita, la historia —dice— de un hombre que perdió a su amada mujer, mujer que *quería* morir. (Adviértase esta circunstancia en cuanto tiene de revela-

ción simbólica de una vida irrealizada que busca realizarse fuera de la existencia).

“—¿Es que su marido no era bueno?” —interroga la solitaria e imaginativa Gita. “—Era bueno, Gita, puesto que la amaba y ella lo amaba también. Sin embargo se ignoraba el uno al otro. Los seres son tan extraños los unos a los otros. Y los que se aman con un amor recíproco lo son a menudo más aún. Se arrojan a los pies todo lo que poseen en sí, pero no lo toman, y dejan en alguna parte, entre ellos, amontonarse y aumentar esos bienes estériles, tanto que ya no pueden verse ni acercarse.”

Rainer María Rilke, él mismo, no está ausente de sus relatos. De otro modo, la gran confesión que es su narrativa sería incompleta, privada de esa perspectiva que se interna profundamente en el sér, de ese latido cálidamente humano pero sin tumultuosidad, que da valor ontológico a tal modo de efusión de un individuo. Entre los personajes de sus cuentos, en los que se ha encarnado —volvemos sobre esta índole tan particular que los configura— *el sueño de un sueño*, divagan también niños que llevan consigo el destino de un instrumento: son mediadores entre la infancia de quien los concita, y el mundo nuevo y los nuevos acompañantes que pone a su lado Rainer María Rilke en sus cuentos. En ellos, lo actual, esto es, el devenir detenido —simbólicamente, se entiende— en el instante, en el ahora, en el aquí, se proyecta hacia atrás, hacia el recuerdo, se compenetra en él, y adquiere, así, un extraño sentido en el que el sér se transfigura y se torna creación de lo presencial y lo memorable. Así, en el clima dramático en que se desplaza el corcovado Bohusch en *El rey Bohusch*, el pobre sér que aspira a evadirse de lo que es y se proyecta en imaginérricas calenturientas hacia lo que quiere ser, recuerda, de pronto, en un ascenso violento de los sentimientos de su infancia yacentes en su individualidad, que “ya desde muy niño soñaba poder andar entre los hombres con atuendos extraordinarios y magníficos. (...) E igualmente hubiera querido ser soldado, sobre todo por amor al uniforme”.

Acaso Rainer María Rilke se haya puesto a sí mismo con mayor expresión en el cuento *Todas en una*, asumiendo el cuerpo del paralítico Werner, tallador de hermosas Madonas en madera, secretamente enamorado de Ana María. Ana María y él han sido amigos de la infancia, y ella sigue siéndolo, protectoramente. ¿No es ella, acaso, la figura simbólica de la inolvidable Phia? Ana María —dice el narrador— “se acordaba del piadoso y dulce

niño que, lejos de los otros, paseaba con ella, fué de la ciudad, a través de las tristes praderas. Antes de su enfermedad. Sin embargo, desde esa época, él tenía en su paso algo de ansioso, de huyente, algo que causaba espanto, pero cuya torpeza atraía a Ana María enterneciéndola. Cuando les sucedía no hablar, o el camino les ofrecía flores, los labios del niño entonaban bajito una canción venida no se sabe de dónde. La puesta de sol, de un rojo vivísimo detrás de las ramas de los sauces llorones, le arrancaba sollozos, como si asistiera a la muerte de un sér viviente que le fuese querido”.

Rainer María Rilke pudo no amar su infancia, como quiere dejar entrever en alguna carta suya. Pero nunca pudo destruir la presencia del niño que fuera y que yacía en lo más profundo de su sér, allí desde donde fluían las sensaciones y los sentimientos derramados a lo largo y a lo ancho de toda su obra, enriqueciéndola de intensas experiencias ontológicas.

EL SENTIMIENTO DE LO PLÁSTICO

Había en Rainer María Rilke aquello que Soren Kierkegaard llamara “el apasionado afán de comprender”. Está manifiesto a lo largo de toda su obra, y aun en sus cartas, como que constituyen —obras y cartas— el modo de darse de una inmensa confesión. Sentía Rainer María Rilke la necesidad urgidora —esto es: la ansiedad— de “ver en la vida todas las cosas”, mas no como concepciones unitarias, particularizadas, inmovilizadas sobre sí mismas, sino en un permanente contacto entre sí y con la vida, en un análogo estado de devenir. Fue, pues, hacia las cosas en busca de sus valores secretos para desentrañar, por tal vía, el sentido de la existencia. Debía, naturalmente, aproximarse a lo plástico, entendiéndolo como hecho, es decir, como consecuencia del contacto del sér humano con el mundo más inmediato. Y dentro del hecho plástico indagó, ante todo y por sobre todo, la obra de arte. La riqueza activa de su intuición y la lucidez penetrante de su inteligencia le condujeron más allá del mero hallazgo retórico. Llevaba en el mundo individual del sér que él era, la razón que le apartaría de tal forma de epicureísmo para ponerlo en la indagación de las esencias de la obra de arte, de esas esencias que, en cuanto existen en las cosas, hacen que cada una de las cosas valgan por la otra. Quería, pues, descubrir e inteligir el lenguaje propio de lo plástico, la dición del creador de la obra

de arte, aquello que está entrañado en su materia y que, ascendiendo desde su materia, da latido de vida a la forma. Porque en ese decir está la originalidad del sér que produce la obra. De modo que entre la obra y el creador se establece y permanece una relación estrecha y nunca cerrada. ¿De dónde procede aquella originalidad y esta relación que se manifiesta con una vivencia? Rainer María Rilke debía plantearse este interrogante, punto de partida fundamental para una búsqueda de valores esenciales. Y encontró la respuesta en la sustancia misma del sér: “La originalidad artística —dijo— proviene de las profundidades enigmáticas de la personalidad. Agregaba subrayando la tesisura de la percepción de su propia originalidad por el creador: “Es y permanece un milagro que no es menos maravilloso para el creador mismo”. Crear, pues, significa tánto como poner en el mundo de las cosas, llevar al seno del espacio exterior, condicionado y contingente, una realidad ontológica, impregnada fuertemente de individualidad, y con los signos de lo intemporal y lo inespacial. Cuando el artista busca el contacto con el mundo que lo circunda para producir el hecho plástico —que si se asigna a sí mismo la índole del documento adquirirá función de historicidad—, intenta dar forma a su particular modo de vivir, de sentir la vida. Y en cuanto esa forma se erige en una arquitectura, en una fijación de lo transitorio de su existencia, lleva involucrada una reconstrucción experimental de sus días y de sus sueños humanos. La forma, pues, la Gestalt, es, en lo plástico, la manifestación externada de un sentido intenso —tanto más intenso como que es delimitado— del sér y del existir. Para Rainer María Rilke lo que importaba era vivir intensamente; más aún: “vivirlo todo, vivir hasta la creación ajena”. Consideraba, por consiguiente, que entre la obra de arte y su contemplador debía existir una semejante vinculación a la establecida entre el artista y su propia obra. La obra de arte, así, se instauraba entre creador y contemplador, asumiendo, a la vez, una configuración de valor ontológico que completaba el valor derivado de su materia. Porque para el artista y el contemplador —en cuanto uno y otro son sér, aunque diversamente expresados— el mundo es una presentación de valores. El artista tiene como razón de sus operaciones la búsqueda de aquellos valores puestos en el mundo que pueden constituir elementos de integración de su obra, ya sea admitiéndolos como elementos intencionales, lógicos o intuitivos, ya en su puro valer de materia. El contemplador, por su parte, yendo al encuentro de

los valores transpuestos en la obra artística, tiene como razones de actuar la indagación, y el descubrimiento del porqué profundo de lo que en ella está expresado, de las leyes de su energética intrínseca, que no siempre han de corroborar las normadoras de la energética de lo exterior, y, como causa final y verdadera, el sentimiento de la vida en la plenitud de su devenir. Rainer María Rilke no concibe la Gestalt, la forma, como una interrupción de este devenir. Por el modo de conducirse, en tanto se es contemplador de la obra creada plásticamente, el devenir se identifica con el concepto de repetición dado en Kierkegaard. Porque si la disyunción se produjera acontecería la clausura definitiva de la obra en sí misma, y ya no habría posibilidad de inquirimiento de su sentido como expresión del existir, con la subsecuente completación de la operación creadora del artista, es decir, el encuentro de creador y contemplador en la obra viviendo el sentimiento existencial en ella.

Rainer María Rilke, pues, concibe el hecho plástico en estado de constante crecimiento. No está acabado, cerrado, sometido a un determinismo generado por los modos de exteriorizarse formalmente. Ni línea, ni volumen, ni color, ni aun el espacio entre los volúmenes, constriñen el hecho plástico, lo detienen y actúan sobre él como potencia mortal. Rainer María Rilke concibe en línea, color, volumen y espacio, antes que una cárcel, una necesidad, una ansiedad de conformar, de con-tener, lo trascendente del hecho plástico. Puede, así, acontecer la Gestalt bajo una apariencia arbitraria, que es más conmocional que figura de energética interior. Rainer María Rilke busca en la obra de arte en que él cree y se realiza a sí mismo: el orden interior, el orden profundo del sér. Este orden, que participa asimismo de la índole de lo enigmático —por eso es necesario indagarlo y conquistarlo— tiene como punto de partida la ordenación de lo exterior, que no ha de ser entendida, invariablemente, como orden en sí. Aquel orden interior requiere, como razón primera, la libertad. La contención entre esta necesidad de libertad con el dogmatismo del hecho físico y con la concepción determinista del mundo, produce la historicidad del hecho plástico como creación del artista. Rainer María Rilke entendía el arte como un modo de liberación. Si la obra de arte inmovilizará la vida, ateniéndose a lo dado por el medio circundante, no habría posibilidad de liberación por su conducto. La libertad está dada por el trascender lo dado. Y en tal movimiento también se encuentra el artista y el contemplador.

Rainer María Rilke percibía que ese trascender se daba con mayor intensidad en el contemplador, a quien llama el *re-creador*. Consideraba que el creador no es el verdadero visionario, sino el contemplador; porque si bien él —el artista— pone su obra en el mundo, creándole —son palabras de Rainer María Rilke— *un sitio en el mundo, entre los otros objetos*, actuando, pues, al modo de un instrumento, de un concitador genésico, el contemplador, es decir, *aquel* que por sí, con sus propias fuerzas, *puede reconstruir esa forma en ese espacio*, es decir, el indagador del porqué de la obra, cuya razón inclusive puede ser ignorada por su creador, ese que penetra en su causal neumática, ese es el *que posee la obra en verdad y en espíritu*. La concepción estética de Rainer María Rilke, como se ve meridianamente en este implícito consejo de realizar esfuerzo, está bien distante de lo hedonístico que es, a fin de cuentas, limitación corruptora del hecho plástico y de su ente, la obra plástica. La indagación del sentimiento de vida entrañado en la obra plástica va enderezada a una conquista, a una aprehensión completa, a una posesión de la materia más allá de la forma. Rainer María Rilke entendía la actitud del contemplador frente a la obra, y del artista en presencia del hecho a producir, como un *querer* conquistar, no como un *ser* conquistado. Y tal modo de confrontarse con la obra del artista y de internarse en su realidad enigmática exige —insistimos— la libertad de ser. Y para que tal libertad opere intensamente, es necesario sentir el arte como un estadio de la vida y como una etapa del crecimiento físico del sér. Rainer María Rilke sentía el arte como infancia. “Es ignorar —decía explanativamente por boca de uno de los personajes de su narrativa—, es ignorar que el mundo ya *existe*, y crear uno. No es destruir lo que se encuentra delante, sino ver allí nada concluído. Puras posibilidades, puras tendencias. Luégo, de golpe: ser plenitud, sol de estío!” En este punto del proceso creador, que Rainer María Rilke señala como de plenitud, y percibe por confrontación con un hecho exterior, como un sol estival, en ese punto se da la madurez genésica manifestada en el nacimiento y acabamiento —acabamiento en lo exterior, desde luego— de la obra de arte. Es el punto desde el cual el hecho plástico asume posibilidades de sujeto de indagación y continúa su crecimiento en tanto ente ontológico.

Porque —insistimos— la obra de arte, participando de la vida como una manifestación prolongada en el espacio exterior del sér que la creara, está en devenir. La pasión generadora de

la obra plástica habrá de encontrarse, de ponerse en contacto, para la consagración de la plenitud existencial contenida en el hecho plástico, con un semejante afán dirigido a su comprensión, resultante, asimismo, de una suma de pasión de la sensibilidad, y de pasión de la inteligencia. El creador procede por entrega de síntesis, de totalización de entregas del sér. El contemplador actúa por recepción discriminadora, que, en la actitud rilkeana, está imbuída de intuicionismo. Aprehendido, poseído, conquistado el sentido existencial de lo individuado, resulta inmediatamente la verificación del sér y su salvación de la muerte asechante en la forma. Porque si el contemplador limitara su actitud ante el hecho plástico, ante la obra de arte, a ponderar sus valores superficiales, la manera de oficio con que ellos se han manifestado, si el contemplador se detuviera en una pura problemática exterior, ese hecho plástico, esa obra de arte quedaría detenida en su crecimiento por sometimiento a contingencias transitorias resultantes de un criterio dogmático, o de un gusto imbuído de temporalidad, y aun de espacialidad. Tal especie de contemplación es, pues, un hábito vegetativo. Rainer María Rilke, proyectándose desde la necesidad de ahondamiento en el sér —en el propio y en el ajeno, mejor dicho, en el de aquel con el que se está en el mundo—, no puede concebir la actitud del contemplador sino como un modo de creación, esto es, como un movimiento dinámico. Lo técnico —eso que se llama técnico en el oficio— carece de importancia como elemento de penetración en la obra de arte, aunque no deja de comprenderlo en su razón limitada y señalarlo en cuanto la habilidad facilita, a su guisa, la liberación del sentido secreto de la vida, esto es, la afluencia exteriorizada de la efusión ontológica.

Así, cuando él mismo ha de encontrarse *en* contemplador ante ciertas pinturas de Cézanne, ha de percibir, penetrando en ellas en procura de su enigma, que los colores —el azul del aire, lo azul del mar y el rojo de los techos, suscitando el verde— suscitan “un comercio íntimo de confianzas”; o bien que en cada color, sentido en su intimidad, acontecen “aumentos, disminuciones que le permiten soportar el contacto con otro”. En las aproximaciones cromáticas que Cézanne realiza, Rainer María Rilke descubre, sin pararse en la riqueza visualizada, secretas interdependencias, toda una vida maravillosa del color: “los tonos locales, más débiles —dice refiriéndose a la *Dama del sillón rojo*—, abdican totalmente y se contentan con reflejar las colo-

raciones más fuertes que se encuentran allí". Ya se ve, pues, cómo así que advierte la maestría de oficio con que están puestos elementos de la obra de arte, actúa más allá de ese dato inmediato, lo trasciende, y descubre, revelándola, la vida que en ellos está entrañada. El color era para Rainer María Rilke un verdadero sér, un modo de manifestarse la vida, y, como ésta, en estado de devenir. De aquí que la obra plástica asumiera, para él, el prestigio de un mundo nuevo en el que se daban todas las sensaciones, los sentimientos, las intelecciones del mundo en que se desplazaba, o soñaba, el creador; y de ese otro mundo, configurado análogamente, del contemplador. Tales tres mundos no son paralelos, sino que están estrechamente interpenetrados. Es el mundo unívoco de lo plástico. Allí sólo se accede por la contemplación y por la libertad, condiciones esenciales del trascender. El contacto con ese mundo es una forma del conocimiento, así como la obra de arte es una forma de la experiencia. Aquí, la adquisición del conocimiento sobreviene por el diálogo. La contemplación instaaura entre el contemplador y la obra un diálogo que, manifestándose cada uno en un lenguaje diverso y propio, se hace aprehensible, sensitiva e intelectivamente. En realidad, quien habla desde la obra, y por ende, desde su interior, es el creador. El creador ha hallado en los datos de lo exterior las palabras sustantivas. Su sér ha puesto los adjetivos y los nexos funcionales. Mas no se trata de un caso de *einfühlung*, de simpatización, de transporte de los propios afectos del contemplador a la obra. Rainer María Rilke no indaga sus emociones personales sino aquellas que eran consustanciales de la vida del creador y que, por consiguiente, incumbían a la razón de ser del sér, no del sér que él, Rainer María Rilke —insistimos— era. A lo sumo, si algo de *einfühlung* pudiera percibirse en esta aproximación de contemplador y obra plástica, es en la elección de la obra sujeto de la penetración del contemplador, en el choque particular que en él suscita la obra y lo induce a inquirir su por qué y su contenido existencial. Rainer María Rilke buscaba en la obra de arte, en el hecho plástico, ante todo, los síntomas del crecimiento y del enriquecimiento de la vida por la acción de un sér, esto es del sér individuado en el sér creador. Así cuando se aproxima a la obra rodiniana lo hace a través de la propia vida de Rodin, hurgando en sus particularidades, en el acaecer consuetudinario que da historicidad a la existencia de un sér, puntualizando las experiencias extraídas de esos contactos con lo exterior y cómo ellas acre-

centaron la intensidad de los hechos ontológicos y dieron una fuerza casi sobrehumana a sus manifestaciones plásticas. Más allá de lo formalmente arbitrario, descubrió un orden espiritual instaurado y estable arquitecturado antes que sobre la habilidad técnica, sobre un sentimiento energético de la libertad. En Rodin, Rainer María Rilke encontró que el arte era, en efecto, un modo de liberación del sér —desde luego que no a través de la arbitrariedad formal, puesto que tal concepción, por ser mera apariencia, estaba afectada de transitoriedad, de derrumbe en el tiempo. La concepción de la libertad en Rodin estaba casi afianzada en la creación de cosas de arte, de cosas emanadas de una verdad interior, a la que le bastaba esa condición, como síntesis de la vida en plenitud, aunque tales cosas no fueran bellas, ya que, según entendía Rainer María Rilke, no sólo “no podemos hacer belleza, sino que ni siquiera sabemos qué es la belleza”.

A pesar de la abundancia de elementos para la integración de la idea estética rilkeana que nos es dable discriminar, Rainer María Rilke no expuso una teórica. Falta una sistematización de sus conceptos, de principios racionales, de enunciaciones lógicas y demostrativas, elaboradas en categorizaciones. No planteó ni sostuvo hipótesis estéticas con una deliberada finalidad doctrinaria. Afirmó frente a las obras de arte, en la consideración del hecho plástico, una vivencia, un encuentro del sér esencial a través de otro sér circunstancial. Su concepción nace como una emanación de su propio modo de conferir sentido a la existencia, y participa de su obra total. Por eso no contempla la obra de arte como vida detenida, sino como una manifestación del devenir que le asigna eternidad, permanencia a pesar de lo temporal que condiciona su creación, y con prescindencia, asimismo, de sujeciones derivadas del medio especial o del sujeto humano generador o inspirador.

MARCOS FINGERIT

La Plata, julio de 1946.