



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**Dottor Serafico y Dottor Mistico. *Die Mystik, die
Künstler und das Leben* en la configuración de
los ángeles de las *Duineser Elegien***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS ALEMANAS**

PRESENTA:
GUADALUPE ANTONIA DOMÍNGUEZ MÁRQUEZ

ASESORA:
MTRA. CECILIA TERCERO VASCONCELOS



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Rodolfo, Leticia,
Niñoleta, Rody y Yayi.

Para Khalil.

Mi profundo agradecimiento:

A mis amigos: Rosario, Tere, Diana, Haru, Tony,
Adriana, Memo, Mallilla, Betty, Natorro, Susy,
Ortega, Lorena, Edgar, Marisela, Maggie, Martha,
Robert, José Luis e Ivette.

A Edi Mayer por Rilke.

A la UNAM.

A mi asesora y revisores: Mtra. Cecila Tercero Vasconcelos,
Dra. Irene Artigas Albarelli, Dra. Elisabeth Siefer, Dra.
Susana González Aktories y Dr. Sergio Sánchez Loyola.

A mis queridos profesores: Ana Elena González Treviño,
Maricela Bravo Rubio, Irene Artigas Albarelli, Yolanda Bache
Cortés, Cecilia Tercero Vasconcelos, Kakis, Doris Breuer, Ana
María Cortés Nava, José Ricardo Chaves Pacheco, Susana
González Aktories, Renate von Haffstengel, Guillermo Lescano
Allende, Cristina Múgica Rodríguez, Herwig Weber, Dietrich
Rall y Ute Seydel.

A Martha Guadarrama.

A Tiguesiño, Gati, Canica, Don Ciccio, Perrina, Millie y
Tocineta por su compañía.

Mi profundo agradecimiento:

A mis amigos: Rosario, Tere, Diana, Haru, Tony,
Adriana, Memo, Mallilla, Betty, Natorro, Susy,
Ortega, Lorena, Edgar, Marisela, Maggie, Martha,
Robert, José Luis e Ivette.

A Edi Mayer por Rilke.

A la UNAM.

A mi asesora y revisores: Mtra. Cecila Tercero Vasconcelos,
Dra. Irene Artigas Albarelli, Dra. Elisabeth Siefer, Dra.
Susana González Aktories y Dr. Sergio Sánchez Loyola.

A mis queridos profesores: Ana Elena González Treviño,
Maricela Bravo Rubio, Irene Artigas Albarelli, Yolanda Bache
Cortés, Cecilia Tercero Vasconcelos, Kakis, Doris Breuer, Ana
María Cortés Nava, José Ricardo Chaves Pacheco, Susana
González Aktories, Renate von Haffstengel, Guillermo Lescano
Allende, Cristina Múgica Rodríguez, Herwig Weber, Dietrich
Rall y Ute Seydel.

A Martha Guadarrama.

A Tiguesiño, Gati, Canica, Don Ciccio, Perrina, Millie y
Tocineta por su compañía.

Índice

Introducción	1
Capítulo I	9
El escepticismo ante la palabra escrita: el viraje de Rilke hacia el lenguaje de lo visible y lo invisible	
Capítulo II	21
Entre dos mundos: el ángel de las <i>Duineser Elegien</i>	
Capítulo III	41
Rilke y los prerrafaelistas	
1. Los orígenes germánicos: la Fraternidad de San Lucas	43
2. La Hermandad Prerrafaelista	46
3. Los inicios. Primeros contactos de Rilke con el arte prerrafaelista	57
Capítulo IV	67
Los ángeles rilkeanos y la pintura prerrafaelista	
1. Repercusiones generales de <i>Die Mystik, die Künstler und das Leben</i> en las <i>Duineser Elegien</i>	73
2. El ángel-espejo y el espejo prerrafaelista: medios de preservación del mundo	80
3. Los ángeles pasillo y escalera: espíritu y arquitectura ligados en los ángeles rilkeanos y en los cuadros prerrafaelistas	100
Conclusiones	130
Bibliografía	134

Introducción

Dottor Serafico y Dottor Mistico. *Die Mystik, die Künstler und das Leben* en la configuración de los ángeles de las *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke: definición del objeto y perspectivas teóricas

Uno de los elementos que caracterizaron el periodo modernista es, sin duda alguna, la extraordinaria red de complejas colaboraciones interartísticas en los textos plásticos, literarios y musicales. En la estética parnasiana, por ejemplo, la literatura estaba íntimamente ligada a la escultura y en la simbolista, a la pintura.

En el ámbito de la literatura germana, difícilmente puede pensarse en un escritor con más pre-ocupaciones interartísticas que Rainer Maria Rilke. Las circunstancias de su vida lo llevaron a desarrollar una experiencia íntima con la escultura y la pintura y lo convencieron que tanto éstas como la poesía, poseen el mismo efecto enaltecedor de la realidad. Si ya desde muy temprano Rilke había desarrollado agudas facultades de observación -pasaba horas enteras en los museos sentado ante las obras de arte- fue bajo la influencia de los artistas de la comunidad de Worpswede, del maestro Rodin y posteriormente también de Cézanne, que aprendió a revalorar los objetos y su observación de un modo muy diferente. El diálogo entre literatos, escultores y pintores estimuló en Rilke una

nueva forma de ver y entender las artes visuales y a captar las realidades externas en su plasticidad.

Tradicionalmente, el corpus artístico de Rilke ha constituido un campo fértil para la exploración y la elaboración de la cuestión interartística e intersemiótica, pues las numerosísimas referencias a distintas obras de arte plástico lo hacen ideal para la revisión de sus textos bajo la luz de la cultura visual. La mayoría de los estudios críticos ha enfatizado la estrecha relación entre la producción poética de Rilke y el arte renacentista, francés, gótico, español, grecolatino, islámico y ruso (en orden cronológico), pero poco se ha hablado de los ecos del arte anglosajón en el corpus del poeta.

Con frecuencia se ha afirmado que la relación de Rilke con la tradición artística anglosajona fue más bien escasa, debido, en buena medida, a las carencias de Rilke en cuanto al conocimiento de la lengua inglesa. Sin embargo, tras una revisión más detallada, han surgido más y más estudios que se enfocan en la cuestión de la presencia de textos ingleses en la producción del poeta praguense. En este sentido, merece especial mención el libro *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, de Judith Ryan, quien demuestra que el interés de Rilke por los vaivenes del arte en Inglaterra iba más allá de un gusto superficial y ocasional.

Entre los escritores, críticos y artistas plásticos anglosajones que interesaron a Rilke en diversos momentos

de su desarrollo como poeta, podemos mencionar a Blake, Browning, Walter Pater, Keats y a los prerrafaelistas. En la oeuvre rilkeana se puede encontrar referencias explícitas a estos últimos desde textos tan tempranos como sus diarios florentinos; sin embargo, en esta tesis se plantea la posibilidad de que un conocimiento mucho más profundo de los artistas ingleses se pudiera haber dado en Rilke a partir de la lectura del libro de su amigo entrañable, Rudolf Kassner, acerca de los artistas ingleses prerrománticos, románticos y prerrafaelistas: *Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert (La mística, los artistas y la vida. Sobre poetas y pintores ingleses en el siglo XIX)*, alrededor del año 1901. Dado que el libro de Kassner incluye numerosas y detalladas descripciones e interpretaciones de algunos cuadros de Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne Jones, constituye un documento esencial para el tema de la presente tesis, ya que, en buena medida, aseguraba cierto conocimiento -aunque fuera de segunda mano- de la producción de los prerrafaelistas en Rilke; que el poeta hizo una lectura concienzuda de este libro es un hecho bien documentado y del cual nos ocuparemos a lo largo de esta investigación. Sin duda alguna los textos prerrafaelistas habrían llegado a Rilke filtrados a través del discurso personal de Kassner, pero es precisamente este discurso verbal sobre las pinturas el

que contiene muchas de las semillas que se reconocen ya florecidas en el texto de las *Elegien*.

En esta tesis se exploran las posibles referencias no explícitas a cuadros prerrafaelistas, mediadas por el discurso de Kassner, en la producción tardía de Rilke, en una interpretación del texto literario conducida a través de las pinturas. Nos centraremos específicamente en las *Duineser Elegien*, y en los elementos de algunos cuadros de Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones, cuyos signos icónicos permean la configuración de la figura del ángel de las elegías como ángel-espejo, ángel-pasillo y ángel-escalera. Este tema nace del interés y del placer de la decodificación de signos mixtos, de un deseo crítico de conectar las diferentes dimensiones y aspectos de la experiencia literaria y cultural.

Para abordar el tema planteado consideramos en un primer momento la posibilidad de un acercamiento desde el punto de vista ecfrástico, sin embargo; a pesar de la importante presencia de textos plásticos en las *Duineser Elegien*, difícilmente podríamos decir que éstas, en conjunto, constituyan poemas sobre pinturas. Cuando la pintura prerrafaelista está presente en las elegías - siempre en forma indeterminada-, no se trata del discurso verbal permeando, comentando o interpretando el texto icónico, sino todo lo contrario: los signos icónicos

parecen definir, interpretar y moldear los signos literarios.

Es por este motivo que decidimos optar por una base conceptual y teórica ecfrástica más flexible para abordar nuestro tema de estudio, y la práctica de la comparación intertextual e intersemiótica nos pareció la opción más apropiada. El enfoque crítico para la presente tesis toma como apoyo teórico fundamental las nociones de intermedialidad como subcategoría de la intertextualidad de textos pictóricos y escritos de Valerie Robillard. El concepto de intermedialidad de Robillard es especialmente útil pues expande las posibilidades de intercambio entre las artes verbales y visuales desde las referencias explícitas hasta lo que ella llama la marca indeterminada, que es la forma más débil de referencia y también la más constante en cuanto a la relación de los prerrafaelistas y las *Duineser Elegien*.

La flexibilidad de la teoría de Robillard nos ha permitido liberarnos de las limitantes que implican las teorías que necesariamente exigen alusiones precisas de un texto en otro. Robillard también sistematiza las formas y grados en que un intertexto está presente en otro texto, con nociones como la selectividad, en la cual tan sólo algunos elementos de un texto se abren paso en el texto meta; dichos elementos seleccionados pueden ser desde

signos icónicos concretos, hasta tópicos, mitos, normas y convenciones de un estilo pictórico particular.

Los estudios semióticos de Roland Barthes en su libro *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, también han sido determinantes para esta tesis. En ellos Barthes aborda las diferentes formas en que un texto literario puede fijar y aislar signos icónicos independientes de toda la cadena de signos flotantes que constituye una imagen -o cuadro- completo. Sus teorías nos han sido de útiles para explorar las formas en que selectivamente sólo algunos signos icónicos aislados, de los cuadros prerrafaelistas que nos competen lograron permear los ángeles rilkeanos.

La tesis se divide en cuatro capítulos. El primero "El escepticismo ante la palabra escrita", da cuenta de los diferentes periodos de crisis que vivió Rilke en cuanto al medio de la escritura, y que lo llevaron a desarrollar un gran interés por los medios de las artes plásticas, las artes de lo "visible", para posteriormente rechazar el encanto del objeto concreto y casi palpable, y refugiarse de nuevo en la palabra como medio para transformar -y proteger- el mundo en lo "invisible".

La dicotomía visibilidad/invisibilidad es de vital importancia para nuestro tema de estudio, pues es un concepto medular para la comprensión del significado de la figura del ángel en las *Duineser Elegien*. El segundo capítulo "Entre dos mundos: el ángel de las Elegías de

Duino", es una exploración de la función e importancia del ángel en el universo de las elegías como aquel ser que reconoce un grado superior de la realidad en lo "invisible", como el topos donde la transformación del mundo visible en invisible se halla ya completada, como un paso hacia la abstracción. En este capítulo se estudia también al ángel como un signo ecléctico y desarticulado, casi indefinible y constituido por un sinfín de referencias a diversos textos, entre ellos, la pintura prerrafaelista. La transición hacia la abstracción, ese ángel innominable, heterogéneo, constituye el nexo con los dos últimos capítulos de la tesis: la exploración de los signos de algunos cuadros prerrafaelistas que permearon la configuración del signo textual del ángel.

El tercer capítulo, "Rilke y los prerrafaelistas" contiene una breve semblanza de la historia de la Hermandad Prerrafaelista y de sus orígenes germanos en la Fraternidad de San Lucas, y plantea también una mirada retrospectiva de la presencia de textos prerrafaelistas en la *oeuvre* rilkeana desde sus inicios hasta las *Duineser Elegien* y los *Sonetten an Orpheus*, pues como ya se demostrará en la tesis, la presencia de elementos prerrafaelistas en las *Duineser Elegien* no constituye, en modo alguno, un caso aislado.

El capítulo cuatro, "Los ángeles rilkeanos y la pintura prerrafaelista" inicia con una delimitación

detallada de la base teórica y conceptual para la exploración de la intermedialidad entre algunas pinturas de Rossetti y Burne-Jones y el ángel de las *Elegien*. A continuación se aborda el tema de las repercusiones generales del libro de Rudolf Kassner en las *Elegien*, para finalmente desarrollar el tema del ángel como espejo, pasillo y escalera, y la forma en que el poeta pudo haber adecuado la fuente de signos icónicos ofrecida por algunas pinturas prerrafaelistas a sus propios propósitos y al contexto y universo particulares de la *Duineser Elegien*, y la manera en que los signos y motivos icónicos seleccionados aportaron gran riqueza a la noción de visibilidad e invisibilidad que preocupó a Rilke desde que inició su quehacer literario.

Todas las citas de los textos de Rilke han sido tomadas de la edición de las obras completas del poeta preparada por Ernst Zinn, y para comodidad del lector, se ha colocado el original en alemán y la traducción al español correspondiente en dos columnas. Las citas del libro de Rudolf Kassner, el cual, valga la intrusión anecdótica, ha sido sumamente difícil de hallar, incluyen la correspondiente traducción al español, todas realizadas por mí y han sido generosamente revisadas por la maestra Cecilia Tercero Vasconcelos a quien expreso mi más sincero agradecimiento por su gran apoyo a lo largo de esta investigación.

Capítulo I. El escepticismo ante la palabra escrita: el viraje de Rilke hacia el lenguaje de lo visible y lo invisible

A principios del siglo XX surgió un fenómeno de desilusión y escepticismo ante el lenguaje, en el cual la palabra no alcanzaba ya a cumplir sus funciones expresivas y evocativas. Quizás el ejemplo más famoso de este fenómeno en el ámbito de la literatura germana lo constituya la *Carta a Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal. En ella el personaje ficticio Lord Chandos manifiesta a su editor su decisión de renunciar por completo a escribir de nuevo. Después de escribir la *Carta*, Hofmannsthal -considerado el mejor poeta en habla alemana en su tiempo- no volvió a escribir poesía.

En diferentes medidas, un gran número de escritores finiseculares también se vio afectado por "el síndrome de Lord Chandos"; descrito por Hermann Broch como

ein Zustand der äußersten Mangelhaftigkeit und ebendarum äußersten Ekels, ist Ekel vor den Dingen, da sie nicht erreichbar sind, ist Ekel vor dem Wort, das vor lauter Unstimmigkeit kein Ding mehr erreicht, ist Ekel vor dem eigenen Sein, dem die Erkenntnis und folglich auch die Selbsterfüllung abhanden gekommen ist.¹

¹ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Rhein-Verlag, Zürich, 1964, p. 155 (un estado de la mayor carencia y, por tanto, del mayor repugnancia: por las cosas, porque son inalcanzables, repugnancia por la palabra, porque, cargada de total disparidad, ya no puede alcanzar ninguna cosa; disgusto con la propia existencia, que ha perdido su poder de aprehensión y, como resultado, también la plenitud.) La traducción es mía.

Además de Hofmannsthal podemos mencionar a Wittgenstein, quien por un periodo de tiempo dejó la academia y se refugió en un pequeño pueblo austriaco, trabajando como maestro en una escuelita rural. Kafka y Musil también manifestaron en algunos textos su preocupación por el desfallecimiento de la palabra.

Rilke tampoco fue ajeno a esta crisis, cuyo efecto es perceptible primero en sus *Neue Gedichte* (1907-1908) y después en el periodo de escasa producción literaria que antecedió a las *Duineser Elegien*, incrementado sin duda por la cesura que significó la Primera Guerra Mundial. En su autobiografía, *Una juventud en Alemania*, Ernst Toller menciona el siguiente pasaje al respecto.

En una librería me encuentro con Rainer Maria Rilke.

-Desde hace años no he escrito un verso, la guerra me ha enmudecido -dice en voz baja.

¿La guerra? Esta palabra nubla mi mirada. Desde hace semanas que no compro un diario: no quiero saber nada de la guerra, no quiero oír nada.²

Sin embargo, el escepticismo en Rilke no se manifestó en una renuncia total al lenguaje, sino en la búsqueda de diferentes medios estéticos de expresión, de sus "otros" semióticos: "die Suche nach stofflichen Anregungen und

² Ernst Toller, *Una juventud en Alemania*, Ediciones IMAN, Buenos Aires, 1956, p. 86

Vokabeln des Sichtbaren”³. Esta predilección por la corporeidad y lo visible se hace más clara en el interés del poeta por las artes plásticas (espaciales y visuales) como referentes esenciales de sus textos.

El profundo contacto de Rilke con las artes visuales comenzó desde sus tempranos estudios universitarios, fomentado posteriormente por la convivencia con los artistas de la comunidad artística de Worpswede y fortalecido durante el periodo de intenso trabajo con Auguste Rodin. Los *Neue Gedichte* y el concepto de *Dinggedicht* (el poema “vuelto cosa” fundamental en la *oeuvre* rilkeana) constituyen la consolidación de ese primer viraje hacia lo visible, a la aprehensión y asimilación del mundo a través del ojo.

En este primer periodo de concienzuda ocupación con lo visible, entra en juego el debate sobre los problemas de la representación y los medios específicos de las artes plásticas y las verbales. Aunque en el ámbito de las letras alemanas la discusión de cómo “leer” las artes visuales y cómo escribir sobre ellas ya había sido abordada desde el siglo XVIII por Lessing en su *Laokoon*, fue durante la segunda mitad del siglo XIX que este debate fue catapultado desde el ámbito anglosajón hasta una

³ Antje Büssgen, “Bildende Kunst” en *Rilke Handbuch*, p. 131 (La búsqueda de estímulos materiales y vocablos de lo visible). La traducción es mía.

posición central, primero por John Ruskin y luego por el crítico de arte Walter Pater.

El intenso debate no era ajeno a Rilke, quien había estudiado Historia del Arte y estaba familiarizado con la antigua rivalidad entre las artes hermanas y que además había reseñado a Pater. Es inevitable señalar el paralelismo entre Rilke y la exploración de las relaciones entre las artes en sus *Neue Gedichte*, y el poeta anglo-italiano Dante Gabriel Rossetti y sus *Sonnets for Pictures* (un grupo de poemas sobre pinturas de Leonardo da Vinci, Giorgione, Mantegna, Ingres y Burne-Jones).

En la época en que Rilke escribía los *Neue Gedichte*, él no sólo era un poeta, sino un apasionado del arte plástico, ocupado en la redacción de la monografía sobre Auguste Rodin, quien habría de influir en la dirección que tomaría la producción rilkeana:

during Rilke's involvement with Rodin, the two discussed their personal aesthetics, their different ways of working, and the solutions they had found to problems of representation. Rilke felt he had embarked on a new apprenticeship as he tried to adapt Rodin's principles to the very different medium of poetry.⁴

En efecto, la convivencia y el aprendizaje con Rodin despertaron nuevas inquietudes en el poeta. Al concluir su

⁴Judith Ryan, *Rilke, modernism and poetic tradition*, Cambridge University Press, 1999, p. 53

monografía el 10 de agosto de 1903, Rilke escribió inmediatamente a Lou Andreas Salomé y manifestó su interés por la búsqueda de una herramienta para su propio arte que fuera tan sólida y productiva como el cincel para Rodin: "Was könnte das 'Werkzeug', der 'Hammer' seiner Kunst sein?"⁵ En la misma carta, Rilke decide por fin que la herramienta tan añorada no puede ser otra que el desarrollo de la facultad de observación: "Und darum nehme ich mir vor, besser zu schauen, anzuschauen, mit mehr Geduld, mit mehr Versenkung."⁶ Cuando un escritor elige la vista como herramienta, no es descabellado suponer que, en cierta medida, desconfía de la palabra.

El poeta como visionario (símil que ya había expresado Rimbaud) restituiría el brillo de la poesía y la metáfora al desgastado lenguaje racional y abstracto que tanto atribulaba al joven Chandos, al explotar su plasticidad y corporeidad. En este nuevo proceso de aprender a ver, donde la facultad de la visión se pulió hasta un grado profesional, Rilke se familiarizó con la ayuda de sus diferentes maestros, con los diferentes lenguajes de lo visible:

Mit Worpswede entdeckte er die Landschaft als "Sprache für seine Gegenstände"; mit Rodin lernte er die "Sprache der Hände" kennen, die

⁵ Citado por Antje Büssgen en *op. cit.*, p. 134 (¿Qué podría ser la 'herramienta', el 'martillo' de *su* arte?) La traducción es mía.

⁶ *Loc. cit.* (Y por eso me ocupo en observar mejor, en contemplar, con más paciencia, con mayor profundidad) La traducción es mía.

Sprache des menschlichen Körpers, seiner Gesichter und Gebärden; mit Cézanne schließlich entdeckte er die Sprache der Farben.⁷

De esta manera se expande el espectro y el poeta no se restringe a la pintura y la escultura, sino también al ámbito -también visible y plástico- de las formas humanas.

Rilke interessierte die *geformte* Sichtbarkeit in den darstellenden Künsten - Schauspiel, Schaustellerei, Akrobatik, Tanz [...] Seine Grenze erfährt dieses Interesse erst dort, wo die Welt nicht mehr über das Auge, sondern über das Ohr perzipiert wird.⁸

En el proceso de entrenamiento de las facultades visuales, parece que al principio la selección del objeto a observar es indiscriminada; lo mismo puede ser la pantera en el parque zoológico, que las esculturas griegas clásicas, que la ciudad de París. Un ejemplo de esto puede verse en la novela *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: "¿Lo he dicho ya? Aprendo a ver. Sí comienzo. Todavía va esto mal. Pero quiero emplear mi tiempo."⁹ Después, a continuación, el poeta parece lanzar su mirada al objeto autónomo de arte (un torso griego, el rosetón de una catedral), para finalmente reconocer validez artística

⁷*Ibid.* p. 136 (Con Worpsswede descubrió el paisaje como 'lenguaje para sus cosas'; con Rodin conoció el 'lenguaje de las manos', el lenguaje del cuerpo humano, sus rostros y gestos; con Cézanne finalmente aprendió el lenguaje de los colores.) La traducción es mía.

⁸*Ibid.* p. 133 (A Rilke le interesaba la visibilidad *formada* en las artes representativas: la actuación, las exhibiciones, la acrobacia, la danza [...] su interés sólo experimentó sus fronteras ahí donde el mundo es percibido ya no por el ojo, sino por el oído.) La traducción es mía.

⁹Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, trad. Francisco Ayala, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 9

en todo lo visible existente. De este modo se hace presente en el poeta la recepción de "la estética de lo feo" baudelaireana, donde lo feo y lo hermoso, lo dionisiaco y lo apolíneo, ocupan un mismo rango y ambos son dignos de ser conquistados. En la carta a su esposa Clara escrita el diecinueve de octubre de 1907, Rilke elabora sobre esta cuestión:

Du erinnerst sicher [...] aus den Aufzeichnungen des Malte Laurids, die Stelle, die von Baudelaire handelt und von seinem Gedichte: "Das Aas". Ich mußte daran denken, daß ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung zum sachlichen Sagen [...] nicht hätte anheben können [...]. Erst mußte das künstlerische Anschauen sich so weit überwunden haben, auch im Schreklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, gilt. Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebensowenig ist eine Abwendung von irgendwelcher Existenz dem Schaffenden erlaubt.¹⁰

En estas consideraciones, donde también lo horroroso y lo aniquilador tienen un lugar en la celebración del mundo y la existencia, resulta inevitable recordar a los ángeles de las elegías: terribles y mortales. Para Rilke, el arte no es la selección de los elementos del mundo,

¹⁰ Citado por Bernard Dieterle, en "Kontakte un Kontexte: Frankreich" en *Rilke Handbuch*, p. 78 (Te acuerdas seguramente... en los Apuntes de Malte Laurids, de la parte que trata sobre Baudelaire y su poema 'La carroña'. He pensado que, sin este poema, todo el desarrollo hacia el decir objetivo [...] no hubiera podido dar inicio [...]. Primero debe haberse superado la mirada artística de tal modo que se vea lo existente, también en lo terrible y lo que aparentemente sólo es repulsivo, que, con todo lo demás existente, *es válido*. Mientras menos se permita una selección, menos se permite al creador el desvío de alguna existencia.) La traducción es mía.

sino su constante transformación en algo magnífico, "die restlose Verwandlung ins Herrliche"¹¹, más allá de éste. El poeta parece destilar el resultado de casi diez años de ejercicio de sus facultades visuales en el *Malte*.

La primera etapa del "síndrome" de Chandos, ese escepticismo ante el lenguaje, que en Rilke constituye toda una "poética de la observación", puede ser ubicada desde la gestación de los *Neue Gedichte* hasta la conclusión del *Malte*, en 1910. En este primer momento, su "*Bildsprache*" parece perseguir una meta de preservación, de terapia: poder hacer visible, a través de la plasticidad de la palabra, todo lo inefable e invisible del ser humano y su experiencia del mundo. No es de extrañar que en este periodo fueran

in der Tat immer wieder mittelalterliche Kathedralen und Plastiken, die Rilke dichterisch produktiv werden ließen -ihr Sichtbarmachen des 'Transzendenten' war ja auch ihm als Dichter wichtiges Anliegen.¹²

En el arte religioso cristiano -exceptuando el arte iconoclasta protestante- el hombre se libera de su miedo a lo indeterminado y lo desconocido al darle una forma, al hacerlo visible y, por lo tanto, real. La magia de la "*Dingwerdung*" medieval está muy ligada al aprendizaje de

¹¹ *Ibid.* p. 79

¹² Katia Brunkhorst, "Mittelalter" en *Rilke Handbuch*, p. 44 (que fueran de hecho, una y otra vez, las catedrales y las esculturas medievales, las que hicieron poéticamente productivo a Rilke - su transformación de lo 'trascendente' en visible, fue una importante marca de rumbo para él como poeta). La traducción es mía.

Rilke con Rodin y a las angustias seculares de la modernidad: "Rilke ebenfalls erblickt die 'Qual' darin, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen - bis Rodin hervortrat und ihnen Gestalt, Ausdruck, 'Namen' und damit des Dinges leise Erlösung schenkte."¹³ La acción de dar forma a lo indecible, de nombrar los miedos, de hacer presente lo inefable, recuerda también a la terapia psicoanalítica, con la cual Rilke estaba familiarizado gracias a su amistad con Lou Andreas-Salomé, discípula de Freud, aunque el poeta se negó siempre a someterse a terapia, por miedo a extirpar las semillas de posibles creaciones futuras.

La segunda etapa del "síndrome de Chandos" se manifestó en Rilke durante el periodo de aparente silencio que antecedió a las *Elegien*. En estos años, el poeta parece recuperarse del intenso ejercicio visual y deja de dar forma con sus palabras a lo que lo rodea. En sus obras tardías, donde la validez de la *Dingdichtung* parece estar agotada, la idea de lo visible conserva su importancia para la obra del poeta, pero se manifiesta en un proceso inverso a lo que sucedía en los *Neue Gedichte*: "In der Formel von einer 'Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares', es ist nun der bewußte Verzicht auf konkrete, plastische Sichtbarkeit, der R[ilke] für die

¹³ Antje Büssgen, *ob. cit.* 131 (Asimismo, Rilke también vio que el 'tormento' radicaba en que casi todos sus conflictos se hallaban en lo invisible -hasta que llegó Rodin y les dio forma, expresión, 'nombre' y con ello otorgó una ligera liberación de la cosa). La traducción es mía.

Dichtung nach der Zäsur des Ersten Weltkrieges geboten erscheint"¹⁴.

Sin duda esta transición de lo visible a lo invisible en Rilke, está íntimamente ligada a la transición de la referencialidad a la a-referencialidad que constituyó el nacimiento del arte abstracto a principios del siglo XX. Los nombres de Kandinsky, Mondrian, Kokoschka, Klee y Picasso resonaban en el ámbito de las artes plásticas. La nueva generación de pintores enfatizaba los aspectos cromáticos, formales y estructurales, resaltando su valor y fuerza expresiva, sin tratar de imitar modelos o formas naturales.

La Primera Guerra Mundial marcó una profunda cesura en el arte; si antes "lo visible" significaba una especie de rescate y liberación de los procesos espirituales - recordemos la función terapéutica que tenían las catedrales para Rilke- ¿qué sucedería ahora que la guerra había acabado por destruirlo todo, y la realidad externa parecía estar en proceso de desvanecerse? Al final, ese estado de plasticidad y visibilidad aparentemente resultaba también en vulnerabilidad, y la tarea del poeta se convertiría entonces en el rescate del mundo a través de su reconfiguración en una estructura abstracta; es decir, transportarlo, a través del *decir* poético al ámbito

¹⁴ *Ibid.* p. 132 (En la forma de una transformación de lo visible en invisible, es la conciente renuncia a la visibilidad plástica y concreta, la cual después de la cesura de la Primera Guerra Mundial, parecía conveniente para Rilke.) La traducción es mía.

de lo invisible, lo impalpable, lo inalcanzable y, por tanto, lo indestructible.

Este nuevo acercamiento a la cuestión de la visibilidad se convirtió en uno de los elementos más importantes de las *Duineser Elegien*, como veremos a continuación. Rilke habla del ángel de las *Elegien* como un ser que reconoce en lo invisible un grado superior de la realidad; este ángel representa el universo cumplido, es decir, consumado en el espacio interior e invisible. En, las *Elegien*, las metáforas espaciales se convirtieron en equivalentes para las estructuras que él deseaba retener en el proceso de transformación del mundo tangible al mundo de lo imaginario.

Como un síntoma del nuevo acercamiento de Rilke a la cuestión de la visibilidad, la pintura reclama una posición importante en sus poemas, pero muy distinta a la que había ocupado en los *Neue Gedichte*. Las referencias a obras pictóricas se presenta en muchos niveles; algunas veces el referente plástico es claro, e incluso llamarlo por su nombre, como algunos frisos griegos y la arquitectura egipcia. Otras referencias son más veladas, pero todavía reconocibles, como la pinturas tempranas de Picasso -específicamente "La Mort d'Arlequin" y "La Famille de Saltimbanques" (ambas de 1905)- que estaban muy cerca de lo que Rilke tenía en mente cuando escribió en la séptima elegía, sobre lo que él veía como la necesidad de

la "die Bewahrung / der noch erkannten Gestalt"¹⁵, también podemos mencionar a Toledo y las pinturas de El Greco en esta categoría. Sin embargo, de especial interés para esta tesis son las referencias más bien oscuras, asimiladas ya a lo invisible, ya que han perdiendo su corporeidad y plasticidad.

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, trad. Jenaro Talens, Hiperión, 1999, p. 79 (La conservación / de una forma aún conocida).

Capítulo II. Entre dos mundos: el ángel de las *Elegías de Duino*

Die Kunst, meine Damen und Herren, ist die einzige Tätigkeit, die uns interessiert, sie ist nicht nur Gebet, Hingabe, Opfer, sondern vor allem Besitzergreifung, Eroberungskraft, willentliches, gebieterisches, triumphierendes Erschaffen. - Und was wird geschaffen? --
Das Paradies

La génesis de las *Duineser Elegien* es tan misteriosa como ellas mismas. La princesa Marie von Thurn und Taxis, mecenas de Rilke durante el periodo en que el poeta escribió estos poemas, cuenta que, mientras él caminaba por la costa de Duino, escuchó una voz que le dictaba unas palabras. Se trataba del primer verso a partir del cual habrían de desarrollarse las *Elegien*, la obra principal de Rainer Maria Rilke: "Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?" ("¿Quién me oiría, si yo gritase, desde la esfera de los ángeles?").

Así pues, el escuchar voces se convierte en el impulso creativo de esta obra y la suscribe a ella y al autor dentro del ámbito de lo "profético". Tras algunos años de una supuesta esterilidad creativa, Rilke completó la *Elegía I* ese mismo día y con ello se abrió ante él toda una nueva posibilidad de *decir*. Las primeras elegías fueron escritas en Duino con gran rapidez; posteriormente Rilke continuó su elaboración en forma fragmentaria tanto en España como en París hasta 1914, cuando la Primera Guerra Mundial interrumpió por completo su trabajo, y no fue sino hasta

1922 que lo reanudó en la ciudad de Muzot, donde concluyó el ciclo de diez elegías el 11 de febrero del mismo año.

Si bien el aura de misterio y profecía le confiere a las *Elegien* un atractivo adicional, aspectos de sus orígenes e influencias más terrenales pueden ser rastreados. En este capítulo intentaremos identificar algunos de los elementos que conforman uno de los motivos principales de las *Elegien*: el ángel. Las raíces que alimentan a esta figura abrevan en diversas fuentes, como son las experiencias estéticas de Rilke en Toledo y sus posteriores viajes al norte de África, las tradiciones de las religiones monoteístas, la cultura grecolatina y la pintura prerrafaelista.

Con las *Elegien*, Rilke construyó una nueva cosmogonía, "cuyas figuras elementales son: las cosas, el animal, el niño, la amante, el héroe, los que murieron jóvenes, el moribundo y -en la cúspide de esta pirámide- el ángel"¹⁶. El ciclo elegíaco puede dividirse en dos partes: la lamentación y el júbilo. Los poemas nos llevan por un camino que va del lamento del hombre al percatarse de la distancia abismal que lo separa del ángel, y la alegría de saber que, al final, sí hay formas de acercarse a las esferas angélicas.

Pero, ¿quién es el ángel de las *Elegien*? En la carta que Rilke escribió a Witold Hulewicz, el traductor de estos

¹⁶ Eustaquio Barjau, *Rilke, el autor y su obra*, Editorial Barcanova, Barcelona, 1981, p. 88

poemas al polaco, el 13 de diciembre de 1925 (casi al final de su vida), el poeta definió la naturaleza de sus ángeles de la siguiente manera:

El ángel de las *Elegías* es esa criatura en la que aparece ya realizada la transformación de lo visible en invisible que efectuamos en nosotros. Para el ángel de las *Elegías* todas las torres y todos los palacios de otros tiempos son "existentes", porque hace mucho tiempo que son invisibles [...] El ángel de las *Elegías* es ese ser que reconoce en lo invisible un grado superior de la realidad.¹⁷

La primera estrofa de las *Elegien* está dedicada, casi en su totalidad, a la caracterización del ángel:

WER, wenn ich schrie, hörte mich	¿QUIÉN me oiría, si gritase yo,
denn aus der Engel / Ordnungen?	desde la esfera de los ángeles? /
und gesetzt selbst, es nähme /	Y aunque uno de ellos me
einer mich plötzlich ans Herz: ich	estrechase de pronto
verginge von seinem / stärkeren	contra su corazón, su existencia
Dasein. Denn das Schöne ist nichts	más fuerte / me haría perecer.
/ als des Schrecklichen Anfang,	Pues todo lo hermoso no es otra
den wir noch grade ertragen, / und	cosa que el comienzo / de lo
wir bewundern es so, weil es	terrible en un grado que todavía
gelassen verschmäht, / uns zu	podemos soportar/ y si lo
zerstören. Ein jeder Engel ist	admiramos tanto es sólo porque,
schrecklich.	indiferente,/ rehúsa aniquilarnos.
	Todo ángel es terrible. ¹⁸

¹⁷Rainer Maria Rilke, "Carta de Rainer Maria Rilke al señor Witold von Hulewicz a propósito de las *Elegías de Duino* (13 de noviembre de 1925)" en *Las Elegías de Duino*, trad. prólogo y notas de Juan José Domenchina, Centauro, México, 1954, p. 106

¹⁸Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, ob. cit. p. 15

En la tradición bíblica, los ángeles se anunciaban ante los hombres con el grito de “¡no temáis!”, tomaban la forma humana y los acompañaban en su camino. Pero lejos han quedado ya los tiempos bíblicos en el universo de las *Elegien*. En la obra rilkeana, los ángeles son terribles para el hombre. El clamor de ayuda que el poeta dirige a estas criaturas es vano, pues no lo escuchan y su existencia más elevada podría incluso aniquilarlo. Y sin embargo, la voz suave del ángel se adecua a la capacidad de comprensión y de recepción del ser humano:

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten [...] Nicht, daß du Gottes erträgest / die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre, / die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.	Voces, voces. Escucha, corazón mío, como sólo los santos / alguna vez lo hicieron [...] no es, ni de lejos, que tú pudieses soportar / la voz de Dios. Pero escucha la brisa, / el mensaje incesante que surge del silencio. ¹⁹
--	--

Lo bello se encuentra en las inmediaciones de las esferas angélicas y, al igual que la voz del ángel, es la única parte de estas esferas que es accesible a los hombres. Si en los tiempos de Tobías, el ángel adopta una figura visible para poder manifestarse y mitigar el miedo, en las *Elegías*, su presencia sólo puede entenderse y

¹⁹ *Íbid*, p. 18

soportarse dentro del ámbito de la inmaterialidad y de lo invisible.

El "incesante mensaje" de Dios era entregado a los hombres, según la tradición de las religiones monoteístas, por los ángeles, los mensajeros divinos, entes que se mueven entre dos ámbitos; vínculos entre lo terrenal y lo celestial. Los ángeles de la cosmogonía rilkeana también se mueven entre dos reinos:

Engel (sagt man) wüßten oft	Los ángeles (se dice) a menudo
nicht, ob sie unter / Lebenden	no saben si se mueven entre los
gehn oder Toten. Die ewige	vivos o los muertos. El eterno
Strömung / reißt durch beide	fluir arrastra consigo todas
Bereiche alle Alter / immer mit	las edades, a través de dos
sich und übertönt sie in	reinos ²⁰ .
beiden.	

Y el poeta nos invita a escuchar el mensaje que su voz trae para nosotros: "Escucha corazón mío, como sólo los santos alguna vez lo hicieron..."²¹

Sin embargo, el mensaje al cual se refiere Rilke, no es el mensaje de Dios que menciona la Biblia y los ángeles de las *Elegien* tampoco son sus mensajeros. Los motivos religiosos se entretajan aquí con los motivos estéticos, pues los ángeles rilkeanos son intermediarios de otro tipo de deidad: del arte en pleno. Esto los acerca más a la concepción platónica del Eros:

²⁰ *Íbid.* p. 20

²¹ *Íbid.* p. 18

--¿Qué cosa puede ser entonces el amor?- le objeté-- . ¿Un mortal?
 --No, ni mucho menos.
 --Entonces, ¿qué?
 --Como en los casos anteriores- repuso Diotima, algo intermedio entre mortal e inmortal [...] un gran genio, Sócrates [...] que interpreta y transmite a los hombres las cosas divinas.²²

En su *Teogonía*, Hesíodo cuenta que Eros - el amor, lo bello en sí, el poder de la creación- como hijo del Caos, fue el primer dios nacido. Esto, aplicado a las *Elegien* puede verse también como una metáfora de la vida del artista y de la naturaleza ambivalente del ángel terrible: entregarse totalmente al Eros, a la estética, a la creación, puede conducir de nuevo a su origen: el caos.

El tópico de la belleza como "el comienzo de lo terrible", como algo mortal, fue muy recurrente entre los poetas simbolistas, quienes en gran medida fueron continuadores de la tradición romántica. Para ilustrar el oximoron rilkeano, cito a continuación uno de los *Venezianische Gedichte* del poeta romántico Maximilian Graf von Platen:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
 Ist dem Tode anheimgegeben,
 Wird für keinen Dienst der Erde taugen...²³

²² Platón, "El banquete" en *Obras Completas*, trad. Luis Gil, Aguilar, Madrid, 1969, p. 584

²³ Quien mira a la belleza con los ojos / se ha entregado a la muerte / no será de ningún provecho a la tierra. (la traducción es mía)

En la figura del ángel no sólo están presentes los ecos platónicos y simbolistas, sino que ha de añadirse otro elemento de gran importancia para su conformación: la tradición del arte plástico.

El Greco fue un elemento importante de la tradición pictórica para Rilke, quien escribió a este respecto: "es en Toledo donde pude aprender la realidad de los ángeles"²⁴. Y es que el poeta los encuentra en los cuadros de El Greco (sobre todo en *La Asunción*), son ángeles-pájaro que unen escenas terrestres y celestes. Con los pies apoyados sobre las flores y las plumas de sus alas tocando el cielo, estos ángeles ejemplifican el tránsito de lo visible a lo invisible, de lo concreto a lo abstracto, que el poeta tanto pondera en sus *Elegien*. A propósito de *La Asunción*, Rilke escribió:

La esencia de estos ángeles de El Greco es *fluyente, son ríos que corren a través de dos reinos, y como el agua discurre por la tierra y la atmósfera, el ángel discurre por el recinto más amplio del espíritu: es arroyo, rocío manantial, surtidor del alma, caída y ascenso.*²⁵

²⁴ Antonio Pau Pedrón, *Rilke en Toledo*, Trotta, Madrid, 1997, p. 60

²⁵ *Ibid.* p. 60



Fig.1 El Greco, *La Asunción*, 1670, Museo de Santa Cruz, Toledo.

En la segunda elegía, Rilke continúa la exploración de la figura del ángel al nombrar los coros angelicales:

Wer seid ihr?	¿Quiénes sois?
Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten	Tempranas perfecciones,
der Schöpfung, / Höhenzüge,	vosotros, los mimados de la
morgenrötliche Grate / aller	creación, / crestas elevadas,
Erschaffung, -Pollen der	arreboladas cimas aurorales /
blühenden Gottheit, / Gelenke	de todo lo creado, polen de la
des Lichtes, Gänge, Treppen,	divinidad en flor, /
Throne, / Räume aus Wesen,	articulaciones de luz,
Schilde aus Wonne, Tumulte /	pasadizos, escaleras, tronos, /
stürmisch entzückten Gefühls	espacios de esencia, escudos de
und plötzlich, einzeln, /	felicidad, tumultos / de un
<i>Spiegel</i> : die die entströmte	sentimiento tormentosamente

eigene Schönheit /
wiederschöpfen zurück in das
eigene Antlitz.

arrebatado, y de pronto, /
solitarios, espejos: que la
propia belleza que irradian /
la recogen de nuevo en su
propio rostro.²⁶

Aunque Rilke había aclarado en la misma carta a Hulewicz que "el 'Ángel' de las *Elegien* nada tiene que ver con el ángel del cielo cristiano, más bien con las formas angélicas del Islam"²⁷, en su listado, el poeta se apropia de uno de los nueve coros angélicos de la tradición cristiana: los tronos. Además las referencias a los cuadros religiosos de El Greco, señalan que, si bien los ángeles de las *Elegien* no son los cristianos ni cumplen exactamente con la misma función que éstos, su relación con la tradición angélica del cristianismo, en cuanto a gestación, si es mucho más cercana que lo que el poeta mismo admite.

Los coros angélicos creados por Rilke son otro ejemplo de la forma en que el poeta adapta la iconografía a sus propios propósitos. Algunos de ellos son una serie de imágenes tomadas del espacio natural: crestas elevadas, arreboladas cimas aurorales; del espiritual: espacios de esencia; y otros, como los pasadizos y escaleras, que conforman espacios arquitectónicos que se acercan a la forma en que los prerrafaelistas abordan a los ángeles.

²⁶Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, ob. cit. p. 25

²⁷Rainer Maria Rilke, "Carta a Witold Hulewicz", ob. cit. p. 105

Se sabe que durante el periodo en que Rilke escribió las *Elegien*, leyó el libro de Rudolph Kassner *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, en el cual se dedicaban algunos capítulos al estudio de los prerrafaelistas:

In Edward Burne-Jones's paintings "The Annunciation", "The Prioress' Tale", and "The Flower of God", angels, architecture, and the aesthetic are linked. Rilke's readers, above all his current patron, Marie von Thurn und Taxis (who called him "Dottor Serafico") were still susceptible to the seductions of angelology, the special art of calling on one's guardian angel.²⁸

Con los coros de carácter espacial, sobre todo los de espíritu y de naturaleza, Rilke se aleja más de la tradición cristiana. Sin embargo los paralelismos con el motivo angélico cristiano que he indicado (presentes también en la pintura prerrafaelista) no deben ser pasados por alto.

Si el hombre no puede recurrir al ángel, ¿a quién lo hará? El poeta mismo responde a esta cuestión: "A los ángeles no, a los hombres tampoco y el sagaz instinto de los animales le hace percibir que no nos sentimos a gusto, ni seguros, en este mundo interpretado."²⁹

El "mundo interpretado" es aquél en el cual los hombres han transformado las cosas en algo "visible", es decir, que son vistas en función de las necesidades e

²⁸ Judith Ryan, *ob. cit.*, p. 112

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, *ob. cit.* p. 15

intereses concretos del ser humano. Las relaciones del sujeto con el mundo se dan dentro de un marco de pragmatismo, cuyo fin último es la posesión. Es el mundo que creemos haber llegado a conocer y al que intentamos dar un sentido. Y sin embargo, hay misterios y fuerzas desatadas que permanecen inexplicables y que atemorizan al hombre. Así como el ángel es un intermediario de la estética, del arte acabado, de una nueva visión y dimensión desatadas del mundo, el destino del hombre es convertirse en un mensajero, intermediario y transformador del mundo ante el ángel.

A medida que avanza el ciclo elegíaco, es el mundo quien dirige al hombre sus súplicas:

Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel / die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.	¿Aún no lo sabías? Arroja el vacío de tus brazos / hacia los espacios que respiramos y así los pájaros quizá / sientan más grande el aire con un vuelo más íntimo.
---	---

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es mueteten manche / Sterne dir zu, daß du sie spürtest. Es hob / sich eine Woge heran im Vergangenen, oder / da du vorüberkamst am geöffneten Fenster, / gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag. / Aber bewältigtest du's? Warst du nicht immer /	Sí, es cierto que las primaveras te necesitaban. Algunas estrellas / requirieron que tú las contemplases. Una ola / se alzó hasta ti desde el pasado, o cuando pasando por delante de una ventana abierta / las notas de un violín se te entregaron. Todo eso era una orden. / Pero, ¿pudiste
--	--

noch von Erwartung zerstreut,
als kündigte alles / eine
Geliebte dir an?

cumplirla? ¿No estabas siempre
/ Distráido, a la espera, como
si todo te anunciara / una
amante?³⁰

Y

Erde, ist es nicht dies, was du
willst: *unsichtbar* / in uns
erstehn? –Ist es dein Traum
nicht, / einmal unsichtbar zu
sein? –Erde! Unsichtbar! / Was,
wenn Verwandlung nicht, ist
dein drängender Auftrag? /
Erde, du liebe, ich will. Oh
glaub, es bedürfe / nicht
deiner Frühlinge mehr, mich dir
zu gewinnen–, einer, / ach ein
einziger ist schon dem Blute zu
viel.

Tierra, ¿no es eso lo que tú
quieres: *invisible* / resurgir
en nosotros? ¿No es tu sueño
volverte / algún día invisible?
–¡Tierra! ¡Invisible! / ¿Qué
es, sino transformación, tu
exigencia apremiante? / Tierra,
o tú, amada, yo quiero. O,
créeme, tus primaveras / ya no
serían necesarias para atraerme
a ti–, *una*, / una sola es
demasiada para la sangre.³¹

Mientras el hombre aparece como algo vano, con su gran necesidad de poseer, reflejada incluso en el amor, el ángel se encuentra más allá de una relación sujeto-objeto con el mundo.

Hay seres privilegiados que se encuentran un paso más adelante en su tarea de transformar el mundo de visible en invisible. Se trata de los otros miembros de la cosmogonía de las *Elegien*. Rilke menciona, por ejemplo, a los amantes, pero sólo cuando se trata de amantes cuyo amor no es

³⁰ *Íbid.* p.17

³¹ *Íbid.* p. 99-101

correspondido, cuando amar deja de ser para ellos un verbo transitivo y se torna intransitivo. Pues el impulso por satisfacer y consumir el amor encierra en sí el peligro de regresar al egoísmo de desear la posesión. El amante de la cosmogonía rilkeana sólo conserva el anhelo sin el objeto, sin el receptor. Finalmente su amor estará destinado a alimentar el espacio del mundo (*Weltraum*):

Ist es nicht Zeit, daß wir	¿No es tiempo ya de liberarnos,
liebend / uns vom Geliebten	amando, del amante, / de
befrein und es bebend bestehn:	resistirle, estremecidos, como
/ wie der Pfeil die Sehne	la flecha resiste en el arco /
besteht, um gesammelt im	para, concentrada en el salto,
Absprung / mehr zu sein als er	superarse a sí misma? / Pues no
selbst. Denn Bleiben ist	hay permanencia en parte
nirgends.	alguna. ³²

Otro de los seres privilegiados que se encuentra más cerca de las esferas angélicas es el niño, pues él aún no ha contaminado su vida con ideas de muerte y se encuentra fuera de las fronteras del mundo interpretado. Por ello, el poeta pide al ángel resguardar su risa como una medicina que cura del anquilosamiento en el que el hombre poco a poco va entrando:

Engel! o nimms, pflücks, das	¡Oh ángel, tómala, corta la
kleinblütige Heilkraut. /	hierba medicinal de diminuta
Schaff eine Vase, verwahrs!	flor! / ¡Haz un jarrón,

³² *Íbid.* p. 19

Stells unter jene, uns noch
nicht / offenen Freuden; in
lieblicher Urne / rühms mit
blumiger schwungiger
Aufschrift: /
"Subrisio Saltat".

consévala! Colócala entre
aquellas alegrías, / aún no
abiertas a nosotros; en amorosa
urna / glorifícala con esta
ditirámbica inscripción floral:
"Subrisio Saltat"³³.

Los héroes y los que han muerto jóvenes, como la higuera que da sus frutos demasiado pronto, sin florear siquiera; es decir, aquellos que dan rápidamente al "espacio del mundo" (*Weltall*) lo mejor de sí mismos y que con su existencia desbordada superan el abismo entre la vida y la muerte, también se encuentran alejados del mundo interpretado:

FEIGENBAUM, seit wie lange
schon ist's mir bedeutend, / wie
du die Blüte beinah ganz
überschlägst / und hinein in
die zeitig entschlossene
Frucht, / ungerühmt, drängst
dein reines Geheimnis. / Wie
der Fontäne Rohr treibt dein
gebognes Gezweig / abwärts den
Saft und hinan: und er springt
aus dem Schlaf, / fast nicht
erwachend, ins Glück seiner
süßesten Leistung.

HIGUERA, hace ya mucho que
significa algo para mí / que
saltes casi enteramente por
encima de la floración, / e
introduzcas tu puro misterio
sin gloria / en el interior del
fruto prematuramente decidido.
/ Como el caño de la fuente tu
curvada fronda / empuja la
savia hacia arriba y abajo, y
ella brinca del sueño, / casi
sin despertarse, a la dicha de
su logro más dulce.³⁴

³³ *Íbid.* p. 59

³⁴ *Íbid.* p. 67

Es a estos seres, pero sobre todo al artista, a quien el mundo dirige su deseo de ser transformado en lo invisible. Se habla de algo que todavía no sucede, pero que es susceptible de ser alcanzado: el retorno al paraíso perdido. El lugar donde se encuentra el corazón, el "órgano de lo invisible":

Wo, o wo ist der Ort -ich trag ¿Dónde, o dónde se encuentra el
ihn im Herzen-, [...] wo die lugar -lo llevo en mi corazón-,
Gewichte noch schwer sind? [...] donde las cosas aún
 tienen peso?³⁵

Entramos al segundo ciclo de las *Elegien*: el hombre se abre camino hacia las esferas angélicas. La voz del hombre, del poeta que canta las cosas del mundo, es la que las transforma en "invisibles". Las cosas perecederas confían su eternidad al hombre, su voz es un camino al ángel. Éste ya ha contenido la invisibilidad en sí mismo y no puede volver al mundo, pues esto contradeciría su naturaleza. Es el hombre quien debe ir al ángel, enaltecer el mundo ante él, y para hacerlo, debe echar una mirada a la esencia de las cosas: "en ningún sitio, amada mía, habrá mundo sino en el interior."³⁶

"A la naturaleza le gusta esconderse", reza un famoso dicho de Heráclito. La esencia de las cosas se nos esconde bajo la apariencia y sólo el hombre adivino, el artista

³⁵ *Íbid.* p. 60

³⁶ *Íbid.* p. 79

como visionario y mago puede descifrar los signos al crear alegorías y metáforas, al traducir los misterios a otros misterios y construirlos de nuevo por dentro, en el corazón, esta vez más fuertes que afuera: "¡más grande!, con pilares y estatuas"³⁷.

El mundo interpretado ha perdido su brillo y debe ser desatado, nombrado de nuevo y entregado al ángel por el artista, un moderno Adán. Ya en los *Neue Gedichte* Rilke había empezado a perfilar el papel del ángel:

Der Engel

MIT einem Neigen seiner Stirne weist
er weit von sich was einschränkt und
verpflichtet;
denn durch sein Herz geht riesig
aufgerichtet
das ewig Kommende das kreist.

Die tiefen Himmel stehn ihm voll Gestalten
und jede kann ihm rufen: komm, erkenn-
Gieb seinen leichten Händen nichts zu
halten
aus deinem Lastenden. Sie kämen denn

bei Nacht zu dir, dich ringender zu prüfen
und gingen wie Erzürnte durch das Haus
und griffen dich als ob sie dich erschüfen
und brächen dich aus deiner Form heraus.

El ángel

CON una inclinación de su frente echa
lejos de sí lo que limita y obliga;
pues por su corazón pasa gigante, erecto,
lo eternamente venidero, que gira.

Los hondos cielos están para él llenos de
figuras,
y cada una le puede llamar: ven,
reconoce...

No des a sujetar a sus manos ligeras nada
de lo que a ti te pesa. Pues vendrían

de noche a ti, para probarte, luchando más
e irían por la casa como encolerizadas
y te agarrarían como si te crearan
y te arrancarían fuera de tu forma.³⁸

En este poema, Rilke hace alusión a aquella escena clásica del *Antiguo Testamento* en la que Jacob lucha con el ángel para ganar su bendición. "En los *Neue Gedichte* y en

³⁷ *Ibid.* p. 78

³⁸ Rainer Maria Rilke, *Nuevos Poemas I*, trad. Federico Bermudez Cañete, Hiperión, España, 1999, p.102

las *Elegien*, la misión del ángel también es probar al hombre luchando 'más' y, como parteros del cambio, 'arrancarlo' de su 'forma', donde se ha vuelto viejo y anquilosado."³⁹ La lucha con el ángel terrible, funciona también como metáfora de la lucha del artista para obtener la bendición, la creación acabada. Sólo en unión con este intermediario (el ángel), el hombre puede "mostrar" y "decir" las cosas en la forma exigida por las *Elegien*:

Sind wir vielleicht hier, um zu	Quizá estemos aquí sólo para
sagen: Haus, / Brücke, Brunnen,	decir: casa, puente, /
Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -	manantial, puerta, cántaro,
/ höchstens: Säule, Turm... aber	árbol frutal, ventana, / todo
zu sagen, verstehs / oh zu	lo más: columna, torre... pero
sagen so, wie selber die Dinge	para decir, compréndelo, / ay,
niemals / innig meinten zu	para decirlo así como las cosas
sein.	mismas en su intimidad / nunca
	creyeron ser. ⁴⁰

En las *Elegien* "se reconoce el motivo del 'ángel cosechador', quien, sin embargo, se encuentra unido al lamento de que los frutos aún no están maduros"⁴¹ La transformación y glorificación del mundo ante los ojos del ángel se da paso a paso. No se trata del mundo "indecible" que ya pertenece al ángel, y en el cual el hombre no es

³⁹ Rudolph Eppelsheimer, *Rilkes larische Landschaft. Eine Werkdeutung*, Freies Geistesleben Verlag, Stuttgart, 1975, p. 208 (la traducción es mía)

⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, ob. cit. p. 97

⁴¹ Rudolph Eppelsheimer, ob. cit. p. 209 (la traducción es mía)

sino un "novicio". El hombre debe empezar por lo más pequeño:

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm / kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall, / wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig / ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, / als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick. / Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest / be idem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil. / Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser.	Al ángel lo ensalza el mundo, no el indecible, ante él / no puedes vanagloriarte del esplendor que has sentido; en el universo / que él siente de una manera más sensible eres sólo un novicio. Por eso, / muéstrale lo sencillo, eso que configurado de generación en generación / vive como algo nuestro junto a la mano y en la mirada. / Dile las cosas. Se detendrá maravillado, como lo estabas tú / delante del cordelero en Roma, o del alfarero en el Nilo. / Muéstrale lo feliz que puede ser una cosa, qué inocente y qué nuestra ⁴²
--	--

Y, tras una especie de *crescendo*, los últimos componentes de esta "Anunciación" al ángel, son las obras del arte más alto, en las cuales está contenida la esencia de las grandes épocas de la cultura; "el oro", como lo llama Rilke. Eso que se desmorona en el mundo interpretado, pero se salva en el invisible. Llama la atención que muchas de las obras que Rilke lista, forman parte de lo que el poeta vio durante sus viajes al norte de África:

⁴² Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, ob. cit. p. 99

Engel, / *dir* noch zeig ich es,
da! in deinem Anschauen / steht
es gerettet zuletzt, nun
endlich aufrecht. / Säulen,
Pylone, der Sphinx, das
strebende Stemma, / Grau aus
vergehender Stadt oder aus
fremder, des Doms.

War es nicht Wunder? O staune,
Engel, denn wir sinds, / wir, o
du Großer, erzähls, daß wir
solches vermochten, mein Atem /
reicht für die Rühmung nicht
aus. So haben wir dennoch /
nicht die Räume. (Was müssen
sie fürchterlich groß sein, /
da sie Jahrtausende nicht
unseres Fühlens überfüllen.) /
Aber ein Turm war groß, nicht
wahr? O Engel, er war es, - /
groß, auch noch neben dir?
Chartres war groß-, und Musik /
reichte noch weiter hinan und
überstieg uns.

Ángel, / a *tí* lo nuestro aún,
¡ahí! , que en tu mirada / se
muestra erguida al fin,
definitivamente redimida. /
Columnas, pórticos, la esfinge,
el esforzado apoyo / gris de la
catedral, por encima de la
ciudad extraña o pasajera.

¿No fue un milagro? ¡Oh ángel,
maravíllate!, pues *nosotros*
somos, / nosotros, ¡oh tú, el
más grande!, proclámalo, di que
nosotros fuimos capaces / de
estas cosas, / mi aliento no
alcanza a celebrarlas. No
hemos, así, perdido, pese a
todo, / los espacios, estos
grandes y generosos / espacios
nuestros. (Qué terriblemente
grandes deben ser,
si no bastan para colmarlos
milenos de nuestro sentir.) /
Sin embargo una torre fue
grande, ¿no es verdad? Oh
ángel, lo era, / ¿grande
incluso a tu lado? Chartres era
grande--, y la música / llegaba
aún más lejos y nos
sobrepasaba. ⁴³

En la "mirada" se encuentra todo esto "definitivamente redimido". Y en esto se encuentran unidos ángel y hombre: en servir a la transformación del mundo en algo invisible.

⁴³ *Íbid.* p. 80

La "grandeza" caracteriza al ángel, pero el hombre empieza ya una nueva relación con él, sostenida sobre la base de una igualdad espiritual. Así, "Chartres, una creación de la mano del hombre es 'grande incluso a [su] lado', como el poeta pondera; grande incluso ante la grandeza ultraterrena del ángel. Con esta equidad, el poema une la obra humana pura a la grandeza de las 'esferas' angélicas."⁴⁴

El arte es la imagen, la voz, el pensamiento de esta idea... y eso, por lo menos eso, no debe ni puede ser negado. El artista lleva en sí mismo el recuerdo del paraíso perdido, pero al mismo tiempo, este recuerdo contiene la promesa de un paraíso nuevamente encontrado.

⁴⁴ Rudolf Eppelsheimer, *ob. cit.* p. 210 (la traducción es mía)-

CAPÍTULO III: Rilke y los prerrafaelistas

Hemos mencionado ya la enorme importancia que el arte plástico y el ejercicio de las facultades visuales tuvieron para la obra rilkeana, ya sea como inspiración para el poeta, como elementos constitutivos, como referencias claras en sus textos, o -de especial importancia para esta tesis- como referencias más bien veladas y apenas perceptibles. Las *Duineser Elegien* no son la excepción. Dada la constante presencia del arte plástico en la obra rilkeana, nos parece pertinente revisar el texto de las *Elegien*, específicamente la configuración de ciertos coros angélicos, bajo la luz de la cultura visual.

En el capítulo anterior mencionamos superficialmente la pintura prerrafaelista como un ejemplo de la forma en que el poeta adecuaba la iconografía a sus propios propósitos. La presencia del arte inglés de mediados del siglo XIX en algunos textos de Rilke resulta muy interesante, precisamente por las pocas referencias explícitas a él y por la aparente falta de contacto de Rilke con el mundo anglosajón. En este sentido, el escritor Rudolf Kassner, amigo entrañable de Rilke, desempeñó un papel importantísimo como eslabón entre el poeta y el arte inglés del siglo XVIII y XIX: "Jedenfalls dürfte [Rilke] ungeachtet seiner Distanz allem Englischen

gegenüber -dem Werk [Kassners] einen bleibenden Hinweis auf englische Dichtung und Malerei des 19. Jahrhunderts verdanken.“⁴⁵

Antes de analizar las formas en que la pintura prerrafaelista permea la configuración de los ángeles de las *Elegien*, es importante revisar brevemente la historia de esta hermandad de artistas y su presencia en la temprana obra de Rilke.

⁴⁵ Klaus. E. Bohnenkamp [Ed.], *Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner. Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*, Insel Verlag, Frankfurt, 1997, p. 15 (En todo caso, Rilke, a pesar de su distancia hacia todo lo inglés, debió agradecer a la obra de Kassner la referencia constante a la poesía y pintura inglesas del siglo XIX.) La traducción es mía.

1. Los orígenes germánicos: la Fraternidad de San Lucas

El 10 de julio de 1809 marcó el inicio de la Fraternidad de San Lucas, una comunidad de jóvenes pintores vieneses que vestían al estilo alemán tradicional y que pugnaban por la creación de un nuevo arte nacional. Entre ellos se encontraban Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Anton Koch, Friedrich Wilhelm von Schadow, Joseph von Führlich y Philipp Veit.

Este movimiento constituyó una de las primeras manifestaciones de la pintura romántica y abrevó en las teorías filosóficas de Schlegel y Wackenroder, que consideraban el arte como una religión secularizada y al servicio del bien común.⁴⁶ Los jóvenes de la fraternidad pugnaban por un arte creado en comunidad, para la comunidad, y no como un artefacto estético aislado; también se rebelaban contra los anquilosados preceptos estéticos de la Academia de Viena que asfixiaban y perseguían su autonomía creativa.

Para los miembros de la Fraternidad, la tan anhelada autenticidad y frescura artística sólo podría ser adquirida por personas inmaculadas, de ahí que muchos de ellos, conscientes de su "apostolado", se retiraran a monasterios y se entregaran a prácticas ascéticas. Por esto, no es de extrañar que la inocencia se convirtiera en

⁴⁶ Günter Metken, *Los prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, trad. Luis Díaz de Liaño, Blume, Barcelona, 1982, p. 10

el *leitmotiv* de su arte; el culto a María como patrona máxima, la virginidad, el alma infantil y el ascetismo religioso fueron también temas recurrentes. Según los artistas, tal pureza sólo podía ser encontrada en el arte antiguo; por ejemplo, en el gótico, cuando los artistas eran todavía artesanos que trabajaban con sus propias manos y no habían sido contaminados por convenciones y academicismos; o también en el arte del Quattrocento toscano.

Además de la búsqueda de un arte más puro, los miembros de la Fraternidad querían mostrar en sus cuadros temas históricos, patrióticos y sagrados -de manera reconstruida e idealizada- "a una Alemania particularmente desgarrada e inculta en el aspecto político"⁴⁷. Sin embargo, sus esfuerzos no fueron del todo aceptados; el menosprecio con el que la crítica los recibió, los empujó a abandonar Austria y a trasladarse a Roma. Incluso Goethe, "en una carta a Knebel del 17 de marzo de 1817, condena su actitud como 'alemanamente santurrona' y define su arte como 'imbecilidad nazarena'"⁴⁸. Posteriormente, esta fraternidad habría de ser conocida como los Nazarenos.

A pesar del rechazo inicial, los Nazarenos habrían de dejar un legado importante y trascenderían más allá del

⁴⁷ Günter Metken, *ob. cit.* p. 10

⁴⁸ Gabriele Crepaldi, *Prerrafaelistas. La discreta elegancia del siglo XIX inglés*, Sociedad Editorial Electa, España, 2004, p. 22

ámbito germano. Casi medio siglo después de la fundación de la Fraternidad de San Lucas, unos jóvenes ingleses igualmente rebeldes adoptaron sus preceptos, que abanderarían a una nueva hermandad de artistas: los prerrafaelistas.

2. La Hermandad Prerrafaelista

En el verano de 1848, un año marcado por revoluciones en todo el globo, tres jóvenes pintores ingleses, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Colman Hunt, decidieron crear una hermandad de artistas que se negaba a reconocer cualquier posible identificación con los preceptos y cánones artísticos impuestos por la todopoderosa *Royal Academy* de Londres.

Los tres jóvenes creían que seguir las convenciones impuestas significaría perpetuar la petrificación y la repetición en el arte, que traería como consecuencia la muerte de la frescura y la sinceridad creativas. Determinados a liberarse del yugo tiránico del academicismo inglés, entendido "como el cumplimiento al pie de la letra de unos falsos cánones de belleza, composición luminosa y gama de colorido vagamente inspirados en la obra de Rafael Sanzio"⁴⁹, los jóvenes artistas, marcaron distancia con la *Royal Academy* al tomar el nombre de Prerrafaelistas; mostrando desde la denominación misma su afinidad con el arte producido antes de Rafael.

El rechazo de los jóvenes por la estética impuesta como válida, se manifestaría no tanto contra la figura de

⁴⁹ José María Martín Triana, *El prerrafaelismo. Historia y antología*, Ediciones Telmar, España, 1976, p. 11

Rafael en sí, el gran creador de la forma, sino a lo que éste había sido reducido: a una receta, a una figura casi momificada, a la "gran manera", al Manierismo. Encontrar su propio arte significaba para los prerrafaelistas el regreso al origen, a lo antiguo, al arte del temprano Renacimiento, considerado por la academia como primitivo y arcaico en el sentido peyorativo, y del que emanaba esa frescura que ellos tanto añoraban.

De este modo, en concordancia con la atmósfera revolucionaria de su época, los prerrafaelistas iniciaron su propia revolución: un ajuste de la pintura europea a través del retorno a la fidelidad, la naturalidad y al propósito -más que a la forma- de las pinturas de Benozzo Gozzoli, Giotto y Botticelli⁵⁰, a diferencia del post Renacimiento, donde la técnica sobrepasaba la importancia y sinceridad del asunto tratado. Con el anhelo de la regeneración del arte, los jóvenes voltearon la mirada aún más atrás, a presuntas fuentes más puras, como "la Biblia, la Edad Media, a su propia tradición literaria: la poesía épica sobre el rey Arturo, Shakespeare, los románticos contemporáneos y también a Dante."⁵¹ A estas inquietudes propias de los prerrafaelistas, habría de unirse también la influencia del movimiento de los Nazarenos.

⁵⁰ Ariane Ruskin, *Nineteenth Century Art*, McGraw-Hill, New York, 1968, p. 94, la traducción es mía

⁵¹ Günter Metken, *ob. cit.*, p. 11

Algunos años antes de la fundación de la Hermandad Prerrafaelista, el pintor Ford Maddox Brown había intentado una pintura basada en el medioevo inglés, influido por sus viajes al continente y su amistad con los Nazarenos. Aunque Brown no llegó a formar parte de los prerrafaelistas, sí mantuvo estrechos contactos con la hermandad y compartía con ella el rechazo al clasicismo académico y el interés por los poetas nacionales ingleses y sus baladas, así que les dio a conocer todo cuánto había aprendido en sus viajes. Más adelante, los prerrafaelistas adoptaron como ideal a los Nazarenos y asimilaron en parte sus rasgos. Al igual que ellos, los prerrafaelistas también dieron mucha importancia al trabajo en grupo, colaboraban y posaban los unos para los otros, e intercambiaban ideas. Sin embargo, los ingleses no compartieron su fanatismo ascético ni su afán de educar al pueblo a través de sus cuadros, y poco a poco definieron su propio perfil.

El primer grupo de prerrafaelistas, formado por los tres integrantes fundadores, tan sólo duró cuatro años, pero este tiempo fue suficiente para imponer su sello característico. Su poética fue presentada en su revista *The Germ* y aunque ésta tuvo una vida corta (1849-1859), de tan solo cuatro números, constituyó un documento de gran importancia como portavoz para la lucha y la publicación

de los poemas, grabados y manifestaciones críticas de los miembros de esta hermandad.

El arte de los prerrafaelistas se evidencia en su aspecto externo:

el eco que producen los brillantes colores verde, lila, azul, violeta y rojo púrpura sólo puede encontrarse en las vidrieras góticas; el fanatismo por el detalle alcanza los límites de la impertinencia [...] este detalle fanático lo distribuyen por toda la superficie del cuadro con uniformidad y sin tener en consideración los objetos. Los cuadros alternan entre el realismo fotográfico y el sentido oculto⁵².

Este tratamiento excesivamente realista, donde cada detalle, tanto en el primer plano como en el segundo, aparece de forma relevante, como magnificado por la lente, causó gran incomodidad entre el público, sobre todo cuando se trataba de escenas del *Antiguo* o *Nuevo Testamento*. La minuciosidad en el detalle dentro de espacios atiborrados y claustrofóbicos de los cuadros prerrafaelistas, cargaba de sensualidad el instante retratado, entrecruzando la moral y lo religioso con el voyeurismo.

Los prerrafaelistas pintaban tanto a las figuras románticas como a las sagradas como si se tratara de personas verdaderas; con ropa corriente y carácter común, de modo que el espectador victoriano tenía la impresión de

⁵² *Íbid.*, p. 16

ser un mirón ante la representación de escenas de la vida de Cristo, por ejemplo. Los prerrafaelistas fueron acusados por la crítica -entre otras cosas- de blasfemia y de catolicismo encubierto.

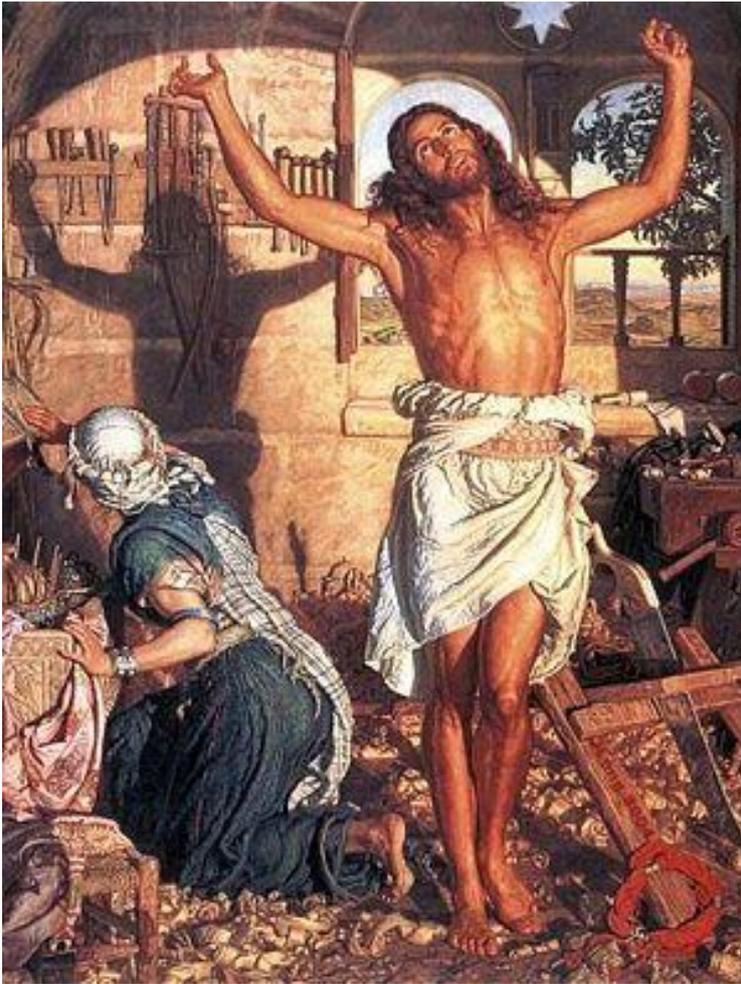


Fig.2 William Colman, *The Shadow of Death*, 1873, Manchester Art Gallery

La combinación de un tema exótico y un tratamiento realista muchas veces resultó en un efecto perturbador. A esto se unía el hecho que, detrás de la indumentaria de un pasado lejano (la Biblia, la Edad Media, Dante), podían presentarse temas de naturaleza sexual, que de otro modo

habrían sido inmediatamente reprobados por la moral victoriana. El erotismo se convirtió en el agente común de los cuadros prerrafaelistas, sobre todo cuando se piensa en las mujeres vampíricas -hermosas y terribles- de los cuadros de Dante Gabriel Rossetti.



Fig. 3. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-70, Inglaterra, Tate Gallery.

El rechazo de la crítica no se hizo esperar. Para darse a conocer en público, los artistas expusieron sus pinturas en la exposición anual de la *Royal Academy* en 1849, y como se sospechaba de una ruptura planificada con la institución, abundaron las injurias. Incluso Charles Dickens mostró vivamente su rechazo; sin embargo, esta

situación no duró mucho tiempo. John Ruskin, el crítico más influyente de la época, reconoció belleza y frescura en el arte de los jóvenes prerrafaelistas y echó mano de toda su influencia y poderes de persuasión, y escribió unas cartas al *London Times* en defensa de la hermandad y su poética. Muy pronto el crítico se convirtió en guía y soporte de la Hermandad. Ruskin compartía con los prerrafaelistas su admiración por la arquitectura y el arte medieval y junto con ellos contribuyó a lo que podría considerarse el equivalente romántico del Neoclasicismo, el *Gothic revival*.

Una vez fortalecida la Hermandad Prerrafaelista, los artistas comenzaron a gozar de un éxito considerable y de la simpatía de aficionados y coleccionistas. Durante cuatro años esta primera generación permaneció unida, posteriormente cada uno de los miembros siguió su camino y Rossetti se mantuvo como ancla. Nuevos miembros se unieron a sus filas; el pintor James Collison, el escultor Thomas Woolnery, el crítico de arte Frederick George Stephens y los discípulos oxfordianos de Rossetti, Edward Burne-Jones y William Morris. Estos artistas constituyeron una especie de segunda alianza de prerrafaelistas, más relajada en la forma.

Los nuevos artistas se interesaron por las leyendas cristianas, clásicas y célticas, también por las historias fantasmales del romanticismo de Tieck, Chamisso, Fouqué y

Meinhold, y por la música de Wagner, en una especie de retorno cíclico a las influencias germanas, que en la generación anterior habían constituido los Nazarenos.

Puede hablarse de tres etapas en el prerrafaelismo pictórico. La primera marcadamente medievalista, la segunda dominada por el realismo y la tercera, conformada por esta última generación, "una etapa final de evasión, donde las leyendas, la mitología y la ensoñación ocuparían un primer plano."⁵³ Quizás el representante más importante de esta última etapa sea Edward Burne-Jones, quien, en palabras del propio Rossetti, habitaba el "país de los sueños". Burne-Jones cambió el ideal femenino de Beatriz por el de la reina Ginebra; en sus cuadros puede apreciarse la sinuosidad femenina de las líneas que anunciarían la llegada del Simbolismo, del *Art-Nouveau*, de la pintura de Alphonse Mucha y de Klimt.



Fig.4 Edward Burne-Jones, *The Sleeping Beauty*, 1873, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce

⁵³ José María Martín Triana, *ob. cit.*, p. 13

Además del prerrafaelismo pictórico es muy importante mencionar su "otro" semiótico, su gemelo en el espejo: el prerrafaelismo literario, considerado como el último brote del Romanticismo inglés. Ambas, pintura y poesía prerrafaelistas hacen constante eco la una de la otra y se llevan de la mano. No causa sorpresa que el debate sobre la obra de arte doble fuera uno de los más fomentados por los jóvenes ingleses.

Los miembros de la hermandad habían acogido la creencia ruskiniana de que "la prosecución y logro de la belleza era un deber moral de todo estado, postura nacida ante el espantoso panorama moral y económico de la Inglaterra industrial"⁵⁴, así que no es de extrañar que muy pronto extendieran sus prácticas artísticas a otros medios, sobre todo a la poesía. En este sentido es importante resaltar a Dante Gabriel Rossetti como el pintor-poeta, poeta-pintor por antonomasia; también William Morris tuvo una importante producción literaria además de la pictórica, pero no debe olvidarse a los poetas Christina Rossetti y Algernon Charles Swinburne.

En muchas ocasiones poesía y pintura prerrafaelistas están tan íntimamente ligadas que es difícil determinar cuál ilustra a cuál o cuál surge del otro. El primer poema prerrafaelista se publicó en *The Germ* en 1850; no sería hasta mucho después que los poemas comenzaron a editarse

⁵⁴*Ibid.*, p. 14

en volúmenes aparte. La poesía prerrafaelista comparte con su complemento pictórico el gusto por épocas pasadas: el medioevo italiano, las sagas islandesas, la Inglaterra de 1300, la Grecia clásica y la era isabelina y

la misma determinación de abordar el romanticismo en términos de un sentimiento natural; de asumir, al elegir un tema romántico, que sus personajes eran personas reales, y que si no tuvieran realidad -si no se movieran y aparecieran como humanos- no tendrían significado alguno.⁵⁵

La poesía prerrafaelista es muy rica en descripciones, no sólo de los sentimientos, sino también de los escenarios físicos, de modo que las imágenes en los poemas adquieren una visibilidad impresionante en el ojo de la mente. Hacer ver y sentir, y la confianza en poder lograr que se vea y se sienta, parecen ser los principales objetivos de la poesía prerrafaelista.

El estrecho tejido entre el signo lingüístico y los signos propios de la pintura y el dibujo puede considerarse como uno de los aspectos representativos del arte prerrafaelista, y en este sentido, los paralelismos entre estos artistas ingleses y la obra rilkeana pueden comenzar a trazarse, pues difícilmente puede pensarse en

⁵⁵ Laurence Housman, "Pre-Raphaelitism in art and poetry" en *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 10 (Spring 2001), p. 13 la traducción es mía.

otro poeta en habla alemana con más simpatía y entusiasmo por los intercambios semióticos entre las artes hermanas.

3. Los inicios: primeros contactos de Rilke con el arte prerrafaelista

En su libro *Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert*, publicado a principios de 1900, Rudolf Kassner hace un estudio de los artistas ingleses William Blake, Percy Bysshe Shelly, John Keats, Dante Gabriel Rossetti, Algernon Charles Swinburne, William Morris, Edward Burne-Jones y Robert Browning. De especial interés para nosotros son los capítulos sexto y octavo; el primero de ellos está dedicado a Rossetti y el segundo, a Morris y Burne-Jones, los tres artistas de la llamada Hermandad Prerrafaelista.

Hay numerosos ejemplos de la trascendencia que tuvo Kassner en muchos aspectos de la vida de Rilke; no sólo fue uno de sus amigos más cercanos, preocupado siempre por procurarle alguna ayuda económica en forma de becas, presentándolo a diferentes mecenas europeos (no olvidemos que fue él quien puso a Rilke en contacto con la princesa Marie von Thurn und Taxis), sino que también fomentó, en buena medida, el desarrollo artístico del poeta. La dimensión y los alcances de la amistad entre Rilke y Kassner no fueron conocidos abiertamente sino hasta 1922, con la publicación de las *Duineser Elegien*, pues Rilke dedicó a Kassner una de ellas. Así, en una carta que Rilke escribe a Kassner desde el castillo de Muzot, el 13 de mayo de 1922 leemos,

Las Elegías (diez), que habrán de llamarse 'de Duino' están ahí [...] ellas pertenecen por completo a la princesa Taxis, -- pero en una de ellas, en la octava, le pido, en silencio, poder escribir su nombre, mi querido Kassner⁵⁶.

El libro *Die Mystik, die Künstler und das Leben* representa un elemento más en la larga lista del intercambio entre los dos escritores; un eslabón importante que habría de unir a Rilke con la tradición artística anglosajona.

Es muy posible que Rilke haya tenido un conocimiento detallado de estos artistas ingleses desde su formación en el ámbito del arte en las universidades de Berlín y Munich, pero su contacto con el arte prerrafaelista no puede rastrearse con certeza hasta 1898, cuando el poeta de veintitrés años viajó a Florencia y se propuso comenzar una serie de diarios dedicados a Lou Andreas Salomé. En ellos, Rilke da cuenta de las impresiones estéticas nacidas de la observación de las obras plásticas y la belleza misma de la ciudad italiana. Así, en una entrada en su *Diario Florentino* fechada el 17 de mayo de 1898, podemos leer:

Prerrafaelistas: nada más que una veleidad. Cansados de la belleza sencilla, buscan la complicada ¿no? ¡Qué superficialmente pensado! Cansados del arte, buscan al artista y quieren

⁵⁶ Klaus E. Bohnenkamp, *ob. cit.* p 141. La traducción es mía.

conocer, en cada obra, la hazaña que lo hizo descollar, la victoria sobre algo en él y la nostalgia de sí mismo.⁵⁷

En estas etapas tempranas de su formación como artista, no deja de llamar la atención la forma un tanto desdeñosa, en la que Rilke se expresa sobre estos artistas ingleses. Sin embargo, este recelo no habría de durar mucho tiempo. A medida que Rilke continúa escribiendo en su diario, su percepción comienza a cambiar; más adelante, en el mismo *Diario Florentino*, el poeta escribe: "Al lado cuelga un Vittore Carpaccio que podría tomarse por un buen cuadro de Dante G. Rossetti, tan fabuloso y reconcentrado es de forma y color."⁵⁸

Mientras Rilke visitaba las galerías florentinas, compartiendo con los prerrafaelistas el interés por los artistas del Renacimiento temprano, sobre todo por Giotto, Rudolf Kassner, tan sólo dos años mayor que él, y no tan conocido en los círculos literarios, se encontraba en Viena, ocupado en la conclusión de su libro *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, fruto de las experiencias e impresiones acumuladas durante una larga estadía en Inglaterra.

Rilke tenía 25 años en el año de la publicación del libro de Kassner y es muy posible que el poeta hubiera

⁵⁷ Rainer Maria Rilke, "Diario Florentino" en *Diarios de Juventud*, trad. Eduardo Gil Brea, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 32

⁵⁸ *Íbid.* p. 83

adquirido un ejemplar a principios o mediados de 1901. En las obras completas de Rilke, editadas por Ernst Zinn, hay algunas notas aclaratorias que afirman que Rilke copió un fragmento del capítulo octavo del libro de Kassner dedicado a William Morris y Edward Burne-Jones, lo fechó entre el 15 y el 18 de septiembre de 1901, y lo colocó entre los bocetos de lo que después sería *Das Stundenbuch*, más exactamente, junto a la narración: "Der Drachentöter"⁵⁹ escrita durante la estada de Rilke en la colonia de artistas de Worpswede.

El encuentro de Rilke con el libro de Kassner fue muy afortunado. En sus páginas, el poeta se familiarizó con Robert Browning (tiempo después Rilke afirmaría que comenzó a estudiar inglés con el sólo propósito de poder leerlo), con su esposa Elizabeth Barrett-Browning, cuyos sonetos portugueses traduciría en 1907, con Walter Pater, y sobre todo, experimentó a los artistas prerrafaelistas desde una nueva perspectiva.

Como he mencionado antes, el recelo con el cual Rilke se refiere al arte prerrafaelista en los días florentinos no duró mucho tiempo y esto se debió, en buena medida, al interés por el arte inglés que despertó en él su encuentro con el libro de Kassner. En 1902, Rilke escribió una reseña sobre el libro *The Renaissance* de Walter Pater

⁵⁹ Ernst Zinn [Ed.], "Anmerkungen des Herausgebers" en *Rilke. Sämtliche Werke. Band III*, Insel Verlag, Baden-Baden, 1956, p. 851-852

titulada "Ein neues Buch von der Renaissance". Cito a continuación el primer párrafo de la reseña:

Der Maler Dante Gabriel Rossetti, der Dichter unvergeßlicher Sonette, bedeutet eine Verbindung von italienischem und englischem Geiste. Und wenn diese Verknüpfung großer Gegensätze seiner feinen und leidenschaftlichen Kunst jenes ungemein anziehende Wesen zu geben vermochte, so hat sie weiterhin aus der Tiefe seiner Werke heraus, auf seine Landsleute gewirkt und ihrer hohen Kultur die große Zeit und die großen Künstler Italiens nahegerückt.⁶⁰

En tan sólo cuatro años la opinión del poeta había cambiado. D.G. Rossetti se convierte, a los ojos de Rilke, en el afortunado mediador entre el arte y los espíritus italiano e inglés. El capítulo "Dante Gabriel Rossetti. Sonette und Frauenköpfe" del libro de Kassner, también resalta la riqueza de la obra del pintor y poeta en función de la convivencia de sus espíritus latino y germano: "Seiner Abstammung nach war Rossetti Italiener. Nur die Grossmutter mütterlicherseits war Engländerin.

⁶⁰ Rainer Maria Rilke, "Walter Pater" en *Sämtliche Werke. Band V*, Insel Verlag, Baden-Baden, 1956, p. 599. (El pintor Dante Gabriel Rossetti, el poeta de inolvidables sonetos, significa una unión del espíritu italiano y el alemán. Y cuando esta unión de grandes contrarios puede dar a su arte apasionado y sutil aquel ser atrayente y descomunal, entonces también ha surtido efecto, más allá de la profundidad de su obra, sobre sus compatriotas y ha acercado su elevada cultura el gran periodo y los grandes artistas de Italia.) La traducción es mía.

Schon das sicherte ihm bis zu einem gewissen Grade Originalität."⁶¹

El interés de Rilke por el Prerrafaelismo trascendió también en su propia obra: "Um die Jahrhundertwende zeigt sich Rilke auch noch von den englischen Präraffaeliten, und durch diese wiederum von den Artus-Sagen, beeinflusst - deutlich im 'zeittypischen' *Buch der Bilder*"⁶². En su producción temprana, Rilke rescata del pasado precisamente aquellos temas que el arte y la literatura prerrafaelista habían convertido en favoritos. Tomemos como ejemplo el *Cornet*: si consideramos este poema desde una perspectiva visual, como una secuencia de viñetas, entonces la semejanza con la adaptación de temas medievales en forma estilizada por los prerrafaelistas es muy clara:

The figures and trappings of *The Cornet* -the very young knight, the beautiful lady, the bright banner, the desperate ride into battle- recall numerous Pre-Raphaelite paintings and drawings. One might think of Dante Gabriel Rossetti's *Before the Battle* (1858), a highly stylized painting dominated by a lady in a red robe attaching a pennant to the standard of a youthful, blond and pensive knight; Elizabeth Siddal's more informal *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear* (1856); Edward Burne-Jones's

⁶¹ Rudolf Kassner, *Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert*, Eugen Diederichs, Leipzig, 1900, p. 134 (Rossetti era de ascendencia italiana. Sólo su abuela materna era inglesa. Eso le aseguraba ya originalidad, hasta cierto grado). La traducción es mía.

⁶² Katia Brunkhorst, "Kulturräume und Literaturen -Mittelalter" en *Rilke Handbuch*, p. 44 (Alrededor del fin del siglo XIX, Rilke estuvo influido todavía por los Prerrafaelistas ingleses, y a través de ellos, de nuevo por las sagas artúricas. Esto se ve claramente en el *Libro de las imágenes*, representativo de su tiempo). La traducción es mía.

Going to the Battle (1858), a drawing of three ladies saying farewell to a troop of departing knights; and Edward Burne-Jones's *The Knight's Farewell* (1856), a drawing showing a lady embracing a kneeling knight in an enclosed garden.⁶³



Fig. 5 Elizabeth Siddal, *Lady Affixing a Pennant to a Knight's Spear*, 1856, Londres, Tate Britain.

Rilke comparte con los prerrafaelistas esa mezcla de esteticismo con historicismo en la cual la poesía de otras épocas se renueva en forma delicada e idealizada. En ambos está presente también el contraste entre la plenitud del mundo, la muerte latente y el anhelo por la belleza, que desembocan en una reflexión apasionada sobre la brevedad de la vida. El pasado medieval se mira a través del filtro

⁶³ Judith Ryan, *ob. cit.*, p. 35 y 36

de la modernidad, de la secularización, y los antiguos motivos religiosos ya desacralizados, se consideran como un objeto estético.

Ya hemos mencionado que en los *Neue Gedichte*, Rilke integra el debate sobre el problema de representación y las cualidades de las artes verbales y visuales, que tanto ocupaba a las artistas ingleses, con una serie de poemas sobre pinturas reales, y también "poems about 'imaginary pictures', another popular poetic genre of the time"⁶⁴. Los motivos bíblicos (en referencia a cuadros reales o imaginarios, popularizados también por los prerrafaelistas⁶⁵ forman parte de este conjunto.

Si bien se ha afirmado que Rilke mantenía "eine Distanz allem Englischen gegenüber"⁶⁶, puede decirse que la cercanía del poeta a la tradición artística anglosajona era mucho más cercana de lo que parecería en un primer momento. En su texto "Sobre pintura inglesa moderna", escrito en forma de una mirada retrospectiva sobre la Exposición internacional de Viena de 1894, Hugo von Hofmannsthal relata la gran ascendencia que tuvo Edward Burne-Jones sobre su generación:

Hemos recibido una impresión muy fuerte durante la reciente exposición internacional, celebrada en nuestra galería artística, debido, principalmente, a los cuadros de la escuela

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52

⁶⁵ *Ibid.* p. 51

⁶⁶ Klaus E. Bohnenkamp, *op.cit.*, p. 9 (una distancia ante todo lo inglés) la traducción es mía.

inglesa expuestos en ella [...] Se vio un mundo que, al mismo tiempo, da la sensación de antigüedad, incluso de misticismo y que, sin embargo, es plenamente cristiano, incluso hasta inglés; unas figuras con una tristeza casi mística en unos ojos llenos de nostalgias, con unos gestos cándidos, como si fuesen muñecas, como pertenecientes a unas épocas artísticas infantiles y, al mismo tiempo, con una repercusión e importancia infinitas por su forma de actuar alegórica y por sus sufrimientos.⁶⁷

Los ecos del Prerrafaelismo permearon la producción artística germana, además de Rilke y Hofmannsthal, Much, Max Klinger y Klimt. En el ámbito ruso, Kandinsky calificó a los prerrafaelistas como “los buscadores de lo interno en lo externo”.

Los paralelismos con la obra prerrafaelista no se limitaron a los textos tempranos de Rilke, el *Cornet* y los *Neue Gedichte*, sino que también se hacen presentes en los textos de madurez del poeta. En el capítulo dedicado al motivo del ángel en las *Duineser Elegien*, habíamos mencionado ya la concepción de algunos coros angélicos como espacios arquitectónicos en la mitología rilkeana, que se acercan al tratamiento que los prerrafaelistas hacen de los ángeles en sus cuadros. Estas nociones estarían muy estrechamente ligadas a lo que Kassner había

⁶⁷ Hugo von Hofmannsthal, “Sobre la pintura inglesa” en *Los prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, p. 176

expuesto en su obra sobre los artistas ingleses. Veamos ahora en detalle la forma en que se articula este paralelismo.

Capítulo IV: Los ángeles rilkeanos y la pintura prerrafaelista

Los ángeles de las *Duineser Elegien* son tan misteriosos como elusivos; en el segundo capítulo hemos mencionado a grandes rasgos cómo la figura del ángel constituye un complejo entramado de distintos textos visuales, literarios y religiosos, instituciones, y diferentes discursos cristalizados en la imaginación de Rilke; y aunque resultaría imposible y absurdo listar en forma contundente todos los elementos que pudieron haber permeado la configuración de estas entidades del universo rilkeano, sí es posible aventurarse en un ejercicio de exploración que contribuya a develar su misterio, aunque sea de forma modesta.

Parte del atractivo de los ángeles rilkeanos es el alto grado de abstracción de la serie de imágenes con las que el poeta los describe: polen, cimas aurorales, articulaciones de luz, pasillos, escaleras, y espejos que se reflejan a sí mismos. Esta figura aparece pues, desarticulada, no es un todo, sino la unión de muchas partes: un signo heterogéneo. La consecuente dificultad del lector para formarse una imagen mental unificada del ángel suscribe a éste, de forma pronunciada, al ámbito de lo invisible, que constituye un factor de gran importancia en la obra rilkeana y sobre todo en las *Elegien*. La

invisibilidad no es entonces sólo un elemento constitutivo de esta figura, sino también está íntimamente unida a la función que los ángeles cumplen en el universo de Rilke.

El listado de los diferentes coros angélicos, esa combinación ecléctica de ideas, imágenes y tradiciones crea un efecto perturbador; los grandes espacios de escenarios naturales alejan al ángel de cualquier conexión con la forma humana, la forma que adoptaron en los tiempos bíblicos, por ejemplo, y se percibe la angustia del poeta en su intento de nombrar, describir y hacer visible al ojo de la mente algo inefable y más allá de su entendimiento.

En este sentido, resulta muy interesante estudiar cada uno de los signos que constituyen al ángel, decodificarlos, descifrarlos, interpretarlos y explorar sus posibles fuentes de origen.

En el presente capítulo analizaremos tres de esos signos: los espejos, los pasillos y las escaleras, y la posible influencia de cuadros de Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones en su configuración. El estudio se realizará desde una perspectiva interartística, intertextual e intersemiótica, que corresponde a un deseo auténtico de conectar diferentes aspectos y dimensiones de la experiencia cultural y de explorar la flexibilidad de los supuestos límites entre las artes hermanas, que, en el caso particular de Rilke, fueron expandidos una y otra vez.

Una de las dificultades más importantes que se presentan en el momento de buscar conexiones entre los prerrafaelistas y el ángel de las *Elegien* es la falta de referencias específicas a alguno de los cuadros de los artistas ingleses. En este sentido, ha resultado muy útil el estudio de Valerie Robillard "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en el cual la autora explora las diferentes formas y niveles en los que los elementos de un arte se trasladan a las condiciones de otro, y sobre todo, aborda aquellos poemas que son espacialmente adeptos a esconder sus fuentes pictóricas. Antes de empezar el análisis, conviene delimitar claramente la base teórica y conceptual en que nos apoyaremos, principalmente el estudio de Robillard.

Para Robillard, dada la enorme variedad de interacción entre poemas y pinturas, no hay mejor marco conceptual que la intertextualidad para abordar el problema de las distintas formas en que ambos textos se tocan.⁶⁸ La intertextualidad, fue originalmente pensada para analizar y rastrear la forma en que se conectan los textos escritos, sin embargo, "el hecho de que las imágenes puedan ser leídas también como textos apenas y es noticia hoy en día."⁶⁹ Robillard menciona en su artículo que gran parte

⁶⁸ Valerie Robillard, "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)" en *Pictures into words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Ed. Valerie Robillard and Els Jungeneel, VU University Press, Amsterdam, 1998, p. 55

⁶⁹ W.J.T. Mitchell. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, 1994, p. 99 la traducción es mía.

del atractivo del estudio intertextual de poemas y pinturas radica en la posible reacción del lector ante el texto, determinada por los llamados marcadores textuales, aquellas marcas en el tejido de un texto que evidencian la presencia de un intertexto, específicas en algunos casos y apenas leves rastros en otros. La función del lector como detector de hipotextos adquiere entonces una enorme importancia.

Robillard menciona una teoría de Heinrich Plett sobre la noción de intermedialidad como subcategoría de la intertextualidad:

intermediality states that it is not usually single signifiers which are exchanged for others but themes, motifs, scenes or even moods of a pretext which take shape in a different medium. This notion of 'intermediality' allows for not only direct reference, but more importantly, for the indeterminate references and allusions in poems about paintings⁷⁰

El concepto de intermedialidad expande entonces las posibilidades de intercambio entre las artes verbales y visuales, lo cual puede muy bien aplicarse a la relación entre los cuadros prerrafaelistas y los ángeles rilkeanos, como veremos más adelante, pues no sólo serán los signos pictóricos de los cuadros los que se trasladen al texto, sino motivos, temas y atmósferas enteras, en otras

⁷⁰ Valerie Robillard, *ob. cit.*, p. 56

palabras, no sólo los elementos visibles de los cuadros, sino también los invisibles.

En un esfuerzo por diferenciar sistemáticamente las formas y grados en que un intertexto está presente en un nuevo texto, Robillard adapta el modelo intertextual de Pfister, llamado Modelo Escalar, para los propósitos específicos de la intertextualidad de textos pictóricos y escritos. De las categorías mencionadas, la de selectividad es la más pertinentes para el caso de Rilke y los prerrafaelistas y es conveniente describirla completamente.

Selectivity: In this category, only selected elements from the pre-text are stressed in the larger target text [...] The more precise the selection is, the more it falls under the structure and function of the synecdoque: with the pointed selection of detail, the general context of the original text is evoked and placed in a new framework.

This category will refer to the density of pictorial elements which have been selected, either from one painting/sculpture or from several works by the same artist; this category also refers to the transposition of certain topics, myths, or norms and conventions of particular periods or styles of pictorial representation.⁷¹

En cuanto a la forma para ayudar a diferenciar el grado en que un intertexto es explícito en otro texto,

⁷¹ *Íbid.* p. 58 y 59

Robillard crea el Modelo Diferencial, el cual parte de la suposición que todo intertexto marca su presencia de alguna forma. Para Robillard, esa marca puede darse a través de tres medios: el nombramiento directo, la alusión y, el más importante en nuestro caso: la marca indeterminada, que es la forma más débil de referencia.⁷² En este último caso, el lector necesariamente debería pertenecer a una comunidad interpretativa particular para ser capaz de leer e identificar la fuente pictórica.

La marca indeterminada constituye un campo fértil para el ejercicio interpretativo, ya que abre el espectro de los posibles referentes, sin que estemos ya limitados a referencias específicas a un hipotexto en el texto. Sin embargo, también existe el riesgo de la sobreinterpretación y de la pérdida de objetividad. Es por esto que debe tenerse especial cuidado cuando se presentan los fundamentos.

Una vez delimitadas las bases conceptuales, analicemos ahora espejos, pasillos y escaleras; los evasivos referentes prerrafaelistas en los ángeles rilkeanos.

⁷² *Íbid.* p. 61

1. Repercusiones generales de *Die Mystik, die Künstler und das Leben* en las *Duineser Elegien*

Los ecos de la pintura prerrafaelista en la obra rilkeana no son aislados, hemos mencionado ya su presencia en el *Cornet*, texto temprano de Rilke, y hablaremos ahora de las *Elegien*. Sin duda, el libro de Kassner, *Die Mystik, die Künstler und das Leben* desempeñó un papel clave no sólo en la gestación de las *Elegien*, sino también en crear puentes sólidos entre el poeta y los artistas ingleses, pues además contiene descripciones detalladas de varias pinturas de los artistas ingleses. Por este motivo, este libro será la base principal para nuestro análisis.

Es cierto que Rilke tenía conocimiento de la pintura prerrafaelista desde su primera juventud y sus estudios del Renacimiento, como lo evidencia su *Diario Florentino*; también tuvo un importante acercamiento a Rossetti como poeta a través del libro *The Renaissance*, de Walter Pater, quien menciona a Rossetti como "el autor del delicioso soneto 'La fiesta campestre' y cuya obra de pintura a menudo viene a mientes cuando reflexionamos acerca de estas cosas preciosas."⁷³ Sin embargo, el libro de Pater no contiene imágenes, ni siquiera descripciones de las pinturas de Rossetti. La importancia de este libro radica,

⁷³ Walter Pater, *The Renaissance*, The Modern Library Publishers, NY, 1945, p. 209 (La traducción es mía).

más bien, en ser un catalizador del interés y la investigación por el Prerrafaelismo en Rilke.

Si bien el libro de Kassner se centra principalmente en el estudio de los prerrafaelistas, también menciona a otros artistas anteriores a ellos como Shelley, Keats y, sobre todo, a Blake. Cuando Kassner describe la poética de los libros proféticos de William Blake, casi podría considerarse como una descripción de las *Duineser Elegien*.

Wer zum erstenmale die Verse Blake's liest, wird den Eindruck von etwas ganz Neuem, Unnatürlichem haben. Man glaubt vor Epenfragmenten zu stehen [...] Man liest von Ewigkeiten, die sich spalten, Flammen die sich thürmen und grossen Wassern, die mit dem Feuer sich mischen; von Ketten, die den leeren Raumen umspannen, Bergen, die auf keiner Erde fussen, Thälern, die wie Körbe in der Luft schweben, Tiefen, die keine Grenzen und Gründe haben, Schatten, die kein Licht geworfen hat, Nächten, die dem Tagen nicht folgen und Wolken, die sich nie ergiessen.⁷⁴

Toda esta imaginería visual y espacial resiste a la lógica del entendimiento, y parecería casi un prelude de la imaginería arquitectónica, espacial y espiritual que Rilke emplearía después al nombrar los coros angélicos de las *Elegien*. A medida que continúa el capítulo sobre Blake,

⁷⁴ Rudolf Kassner, *ob.cit.*, p.45 y 46 (Quien lee por primera vez los versos de Blake, tendrá la impresión de algo totalmente nuevo, sobrenatural. Uno cree estar ante los fragmentos de una épica [...] Uno lee sobre eternidades, que se separan, llamas que se elevan y grandes aguas que se mezclan con el fuego; sobre cadenas que abrazan espacios vacíos, montañas que no tienen base en la tierra, valles, que flotan en el aire como canastas, profundidades que no tienen fronteras ni fondo, sombra, que no ha arrojado ninguna luz, noches que no siguen al día y nubes que no se vierten). La traducción es mía.

podemos encontrar más y más paralelismos con el universo rilkeano; ya hemos mencionado en el segundo capítulo, por ejemplo, la similitud que existe entre el concepto blakeano de los *fiery angels* y los ángeles terribles (*jeder Engel ist schrecklich*) de las *Elegien*.

Los capítulos dedicados a Percy Bysshe Shelley y a John Keats también podrían haber contribuido por su parte a cristalizar ciertos motivos en las *Elegien*. Por ejemplo, cuando Kassner describe el estilo de Shelley "kurz und abgebrochen sind die ersten Verse wie Beschwörungsformeln eines Zauberers"⁷⁵, nos remite inmediatamente a los primeros versos-conjuro de las *Elegien*: "Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?".

En cuanto al capítulo dedicado a Keats, es importante resaltar el pasaje donde Kassner habla de "On a Grecian Urn", cita un fragmento de la misma oda, y trata sobre el tema de los dos amantes congelados para siempre en la urna y la nostalgia en los ojos del poeta que sigue su danza inmóvil con la mirada. En la Segunda Elegía, hay un pasaje en el que se menciona a dos amantes representados en un friso griego

Erstaunte euch nicht auf	¿No os asombró nunca en las
attischen Stelen die Vorsicht /	estelas áticas la discreción /
menschlicher Geste? war nicht	de los gestos humanos? ¿No se
Liebe und Abschied / so leicht	posan allí amor y despedida /

⁷⁵ *Ibid.* p. 89 (los primeros versos son cortos y entrecortados, como las fórmulas de conjuro de un encantador). La traducción es mía.

<p>auf die Schultern gelegt, als wäre es aus anderm / Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände, / wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht. / Diese Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs, / dieses ist unser, uns so zu berühren; stärker / stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter.</p>	<p>tan suavemente sobre los hombros, como si estuvieran / hechos de otra materia que en nosotros? Acordaos de las manos, / cómo descansan sin apretar a pesar de la fuerza que mantienen los torsos. / Dueños de sí, supieron expresarlo: esto somos nosotros, / esto es nuestro, así es como nos tocamos; con más fuerza / nos oprimen los dioses. Pero esa es cosa de los dioses.⁷⁶</p>
---	---

Las similitudes entre este pasaje de Rilke y el poema de Keats han sido señaladas ya por la crítica, pues la Segunda Elegía también es una meditación sobre la naturaleza efímera del hombre y sus sentimientos y el carácter más duradero, grabado en sólida piedra, de la representación artística. La permanencia de la vida en el arte, en lo visible-invisible es un tema que ya hemos elaborado en el primer y segundo capítulos.

La importancia del libro de Kassner, con referencia a este tema, radica en que fue, muy seguramente, la fuente en la cual Rilke habría tenido un primer contacto con el poema de Keats, el cual habría servido de inspiración para la Segunda Elegía. Más tarde Rilke afirmaría que, después de

⁷⁶ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, ob. cit. p. 31

su lectura de *Die Mystik*, aprendió inglés para poder leer a Browning y a Keats.

To the English-reading speaker, the image recalls Keat's 'On a Grecian Urn'. Did Rilke know this poem? Several indications suggest that he may have; he certainly would have known something about Keats from Rudolf Kassner's book on English poets.⁷⁷

Al parecer, *Die Mystik, die Künstler und das Leben* constituyó un campo fértil de inspiración y de fuentes para Rilke. ¿Es posible que el poeta también encontrara inspiración en los capítulos dedicados a los prerrafaelistas? Los ejemplos de las múltiples maneras en que el libro de Kassner dejó su huella en las *Elegien*, proporciona bases más sólidas para el ejercicio de identificación de marcas intertextuales prerrafaelistas en las *Elegien*, pues se ha visto que la presencia del arte inglés en el texto, más que aislada, es sistemática.

La exploración de las relaciones entre las artes hermanas había sido un tópico de gran interés para Rilke desde el periodo de los *Neue Gedichte* y continuó en diferentes grados a lo largo de toda su producción literaria. La colaboración interartística extraordinaria es sin duda alguna, uno de los elementos característicos del periodo modernista, en el cual Rilke hunde sus raíces. Uno de los principales hilos conductores del libro de Rudolf

⁷⁷ Judith Ryan, *ob. cit.*, p. 118

Kassner es, efectivamente, la convivencia entre la pintura y la escritura en los artistas ingleses de mediados del siglo XIX; cuando Kassner habla de Blake o de Rossetti o de William Morris, habla de artistas multifacéticos, de pintores-poetas, poetas-pintores. Todo el libro está empapado de esta atmósfera entusiasta por la comunión, y no la oposición, de las artes hermanas.

Man nehme etwas von der schwermüthigen Wuth Michel Angelo's und etwas von der frohen Engelschwärmerei eines kölnischen Meisters [...] Blake war Mystiker, Dichter, Maler und Zeichner.⁷⁸

Y

Rossetti war aber auch Maler und Dichter zugleich. Er liess beide Künste aufeinander wirken und erzielte dadurch mit Bewusstsein oder Instinct [...] neue Effecte.⁷⁹

Kassner habla de la doble condición artística de Rossetti, no sólo como pintor o poeta por separado, cada arte en su medio, sino también como alguien que intentó la convivencia simultánea de ambos. En este sentido, la ecfrasis desempeña un papel central.

wenn man diese Gedichte liest wird man immer wieder erinnert dass Rossetti eben auch Maler war. Er ist der grosse Poetpainter der

⁷⁸ Rudolf Kassner, *ob. cit.*, p. 14 (Tomemos algo de la furia melancólica de Miguel Ángel y algo de los alegres desvaríos angélicos de un maestro de Colonia [...] Blake era místico, poeta, pintor y dibujante.) La traducción es mía.

⁷⁹ *Ibid.* p. 134 y 135 (Pero Rossetti también era pintor y poeta al mismo tiempo. Dejó que ambos artes surtieran efecto uno sobre el otro y, en forma consciente o por instinto, obtuvo nuevos efectos con esto.) La traducción es mía.

Weltliteratur. Bei ihm erscheint die Verbindung dieser zwei Künste notwendig. *Sie gehen wesentlich in einander und nicht nebeneinander wie bei Blake und den anderen englischen Malerdichter.*⁸⁰

Recordemos que el libro de Kassner fue publicado a principios de 1900, quizás entonces pudiera, efectivamente, hablarse de Rossetti como el más grande poeta-pintor de la literatura universal. Sin embargo, si Kassner hubiera escrito un nuevo libro sobre poetas-pintores a mediados del siglo XX, ¿hubiera considerado quizás a Rilke? Si bien es cierto que Rilke no practicó la pintura, es difícil imaginar a algún otro poeta (por lo menos en habla alemana), en el cual las artes plásticas y las artes literarias alcanzaran una comunión más grande. Lo que otros hacían con colores y barro, Rilke lo hacía con palabras; en ningún otro poeta de habla alemana sería más plausible encontrar rastros de arte plástico en el tejido de sus textos. Exploremos ahora las diversas formas en que los cuadros prerrafaelistas pudieron haber entrado a las palabras rilkeanas.

⁸⁰ *Íbid.* p. 146 el subrayado es mío. (Cuando leemos estos poemas, se nos recuerda una y otra vez que Rossetti también era pintor. Es el más grande poeta-pintor de la literatura universal. En él la unión de estas dos artes parece necesaria. En esencia se compenetran la una a la otra y no las unas junto a las otras como en Blake y en los otros pintores-poetas ingleses) La traducción es mía.

2. El ángel-espejo y el espejo prerrafaelista: medios de preservación del mundo

El libro de Kassner, *Die Mystik, die Künstler und das Leben* incluye un largo análisis sobre los espejos y su naturaleza en el capítulo dedicado a William Morris y a Edward Burne-Jones, titulado "Der Bürde der Spiegel" (La carga de los espejos), y Rilke pudo haber incorporado muchos de sus elementos en su configuración de los ángeles como espejos, "que la propia belleza que irradian la recogen de nuevo en su propio rostro."

Sin duda sería arriesgado afirmar que el motivo del espejo en el arte prerrafaelista fue la única fuente inspiradora para Rilke; es difícil distinguir entre los diferentes elementos que contribuyeron a la génesis de los ángeles de las *Elegien*: textos que pudieron estar en el escritorio de Rilke mientras escribía, imágenes en su memoria o simplemente el espíritu de la época, pues no debemos olvidar que existe toda un linaje de producción literaria simbolista cuyo *leitmotiv* era el espejo, y del cual, la pintura y poesía prerrafaelista es tan sólo una parte. No obstante, tampoco deben descartarse las pinturas prerrafaelistas como un factor de peso.

Cuando pensamos en espejos, no podemos dejar de mencionar la importancia del mito de Narciso, pues si bien el espejo no está presente como tal, sí lo está en una de

sus reelaboraciones semióticas: el ojo de agua. A finales del siglo XIX, la historia del joven enamorado de su propia juventud y belleza habría de aparecer de nuevo transformada en *The Picture of Dorian Grey*, esta vez manteniendo el reflejo -no de su cuerpo, sino de su alma- en otro de los hermanos semióticos del espejo: el retrato.

En el universo de las *Duineser Elegien*, la función del artista y del arte como medios para otorgar a la naturaleza, al mundo y a la vida un carácter más duradero en lo invisible, en el ángel, encuentra su reflejo en el motivo del retrato como medio para preservar la belleza y el presente. En este sentido, sería pertinente mencionar también al otro gran medio para congelar el presente, que habría de poner en tela de juicio la validez de la pintura realista; nos referimos por supuesto a la incipiente fotografía en el fin de siglo; pues el daguerrotipo era publicitado en su tiempo como "un espejo con memoria"⁸¹.

El espejo simbolista pretende preservar los objetos para siempre en lo visible, y el ángel rilkeano lo hace en lo invisible. La aparente contradicción es más bien un complemento: visible e invisible son las dos caras de una misma moneda, el otro reflejado en el espejo. Recordemos que una de las características de los espejos es el fenómeno de la asimetría, el cual intrigó profundamente a Kant "¿por qué dos figuras como nuestras manos derecha e

⁸¹ Judith Ryan, *ob. cit.*, p. 204 la traducción es mía.

izquierda que conceptualmente pertenecen a una misma definición [...] no son, sin embargo, iguales sino contrarias y jamás sería posible hacerlas coincidir por superposición?"⁸²

En las *Duineser Elegien*, la función primordial del artista es *decir* el mundo de tal forma, que éste se vuelva invisible y pleno en el ángel.

Und weil uns scheinbar / alles En apariencia, / todo lo que es
das Hiesige braucht, dieses de aquí nos necesita, esta
Schwindende, das / seltsam uns fugacidad, que / tan
angeht. extrañamente nos incumbe⁸³.

La poesía es pues el retrato, el daguerrotipo del mundo, su llave a la perennidad. Esta noción de la importancia del artista como mediador entre el mundo y la unidad, aparece mencionada en forma casi idéntica en "Die Bürde der Spiegel".

Im letzten Grunde ist es überhaupt das Wesen der Sprache und jedes anderen menschlichen Mittels, so zu verfahren und so den gegebenen Zwiespalt zwischen dem Sinnlichen und Geistigen zu heben. Jedes menschliche Mittel strebt nach der Einheit, *und der Künstler ist nichts anderes als ein Mittel der Natur, sich zur Einheit zu bringen.*⁸⁴

⁸² Manuel Garrido [Ed.], "Prólogo" a *Alicia en el País de las Maravillas y A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Catedra, Madrid, 1999, p. 66

⁸³ Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, *ob. cit.* p. 95

⁸⁴ Rudolf Kassner, *ob. cit.*, p. 199 el subrayado es mío. (En último caso, la esencia del lenguaje y cualquier otro medio humano es, en suma, proceder de tal modo que pueda elevar la disensión dada entre lo sensual y lo espiritual. Todo medio humano se esfuerza por la unidad, y el artista es nada menos que el medio de la naturaleza, para llevarse a sí misma a la unión). La traducción es mía.

A medida que Kassner profundiza en su reflexión, el motivo del espejo como medio transfigurador del mundo en algo perenne y unificado, cobra cada vez más importancia. Esta vez el espejo será parte intrínseca del artista, pues se encuentra en él, en sus ojos.

Die Natur selbst entzieht sich uns ja immer, wir müssen sie übertragen, auf Spiegel übertragen, auf die Spiegel unseres Geistes, unseres Gefühls oder unseres Auges.⁸⁵

La discusión sobre los espejos, la naturaleza y el arte, alcanza su máximo nivel en el libro de Kassner cuando éste centra sus meditaciones en una pintura de Edward Burne-Jones: *The mirror of Venus*. Conviene analizar un poco la pintura antes de continuar con el texto de Kassner.



Fig.6 Edward Burne-Jones, *The mirror of Venus*, 1898, Lisboa, Fundación Gulbenkian.

⁸⁵ *Íbid.* p. 200 (La naturaleza misma siempre nos evade, y debemos transplantarla, transplantarla sobre espejos, sobre los espejos de nuestro espíritu, de nuestro sentimiento o de nuestros ojos). La traducción es mía.

Uno de los elementos que más han llamado la atención de la crítica en esta pintura de Burne-Jones, es el desolado paisaje en el segundo plano. Su aspecto es tan yermo y monocromático, que bien podría tomarse como un paisaje lunar; en todo caso, nos remite inmediatamente a un lugar mítico, fuera de tiempo y espacio delimitados, como los paisajes de muchos cuadros de Da Vinci. Este tipo de paisajes rocosos habrían de volverse bastante recurrentes en la obra de Burne-Jones y serían muy imitados por sus contemporáneos.

Los colores vibrantes del primer plano están en contraste con la sequedad del segundo: un semicírculo de hermosas mujeres vestidas de rojo -Venus y su séquito- que están absortas en la contemplación de sus imágenes reflejadas por el ojo de agua. La superficie del agua está tranquila, no hay ondas ni oleajes que provoquen distorsiones; y el agua devuelve la imagen reflejada de forma tan perfecta como lo haría un espejo.

La escena ante el agua/espejo remite inmediatamente al espectador nuevamente al mito de Narciso, embelesado ante su propio reflejo en el agua; y si bien pueden trazarse paralelismos con la tradición cultural griega, esta pintura -contrariamente al grueso de la producción prerrafaelista- carece de una narrativa específica.

Burne-Jones parece no tener consideración por las proporciones y la perspectiva, además las posturas de las

El motivo de Venus ante el espejo que parece reflejarla, aunque en realidad no lo hace, es recurrente en el arte, de hecho existe un fenómeno en la psicología de la percepción llamado el Efecto Venus, teoretizado a partir de la pintura de Velázquez "La Venus ante el espejo".



Fig.7 Diego Velázquez, *La Venus ante el espejo*, 1651, Londres, National Gallery.

En esta pintura, el espectador asume que Venus mira su imagen en el espejo, sin embargo, como podemos ver su cara, ella en realidad mira al espectador de la pintura, quien a su vez se refleja en el espejo.

Veamos a continuación cómo Rudolf Kassner describe el cuadro de Edward Burne-Jones, en su libro. Conviene citar el fragmento completo.

Man sehe sich dann eine von Burne-Jones' Landschaften an, etwa die auf dem "Spiegel der Venus". Das sind keine Berge und Bäume, wie sie aus der Erde einmal brachen und gewachsen sind, es sind Linien und Farben, die zu Bergrücken, Abhängen, einer etwas gewellten Ebene -als hätte

ein Wind Sand hingeweht-, dünnen Baumstämmen und Ästen komponiert sind. Sie leben von demselben Kunstgesetze wie Rosetti's Proserpina. Die Natur ist dem Künstler in den Spiegel eines Traumes gefallen, und er malt sie vom Traume gleichsam ab. Es sind Metaphern der Berge und Bäume, und sie sind eben so wirklich wie die Berge in den Augen der mystischen states [sic], der Stimmungen William Blake's. Burne-Jones malte mystische Landschaften, im 17. Jahrhundert würde er vielleicht heroische gemalt haben.⁸⁷

Lo primero que llama la atención, es la reflexión de Kassner sobre la naturaleza del paisaje en el cuadro, pues no se trata de un retrato objetivo de la naturaleza, sino la representación de la naturaleza llevada a un nivel más elevado, más allá del mundo en sí. Kassner habla de las montañas y los árboles como metáforas de montañas y árboles; es decir, de elementos de un paisaje místico, casi de ideas platónicas.

Es interesante también el paralelismo que existe entre la descripción que Kassner hace de los elementos de este paisaje místico (Bergrücken, Abhängen) y otros coros angélicos rilkeanos (crestas elevadas, arreboladas cimas

⁸⁷ Rudolf Kassner, *ob. cit.*, p. 201 (Observemos uno de los paisajes de Burne-Jones, digamos el de "El espejo de Venus". No se trata de montañas y árboles como alguna vez surgieron de la tierra y crecieron, se trata de líneas y colores que componen crestas de montañas, precipicios, una llanura un tanto ondulada, como si un viento hubiera soplado arena, delgados troncos de árboles y ramas. Viven de los mismos principios que la Proserpina de Rossetti. La naturaleza apareció al artista en el espejo de un sueño, y a su vez él lo copia del sueño. Son metáforas de las montañas y árboles, y son precisamente tan verdaderos como las montañas en los ojos del estado místico, de los estados anímicos de Blake. Burne-Jones pintaba paisajes místicos, en el siglo XVII tal vez los hubiera pintado heroicos.) La traducción es mía.

aurorales de todo lo creado y espacios de esencia). Y en ambos casos, la existencia de estos elementos es más real ahí, en la metáfora, en el decir poético (en lo invisible)- o, en el caso de Burne-Jones- en el pintar poético.

Para Kassner, en el cuadro de Burne-Jones conviven los elementos visibles e invisibles, pues es indudable que el paisaje está ahí, es visible al ojo, pero al mismo tiempo representa un paisaje místico, quizás representando un estado anímico invisible. De nuevo aparece la dicotomía y el complemento de lo visible y lo invisible, como el fenómeno de asimetría en el espejo; y es precisamente en un espejo -esta vez en el espejo del sueño, no del ojo- en que, según las reflexiones de Kassner- se aparece esa naturaleza transfigurada y mistificada al artista y éste, al pintarla, la copia no del mundo físico, sino de ese espejo de sueños, de espejismos.

La función transfiguradora del artista del mundo interior y exterior, antes de convertirse en elemento de gran importancia en la poética rilkeana, fue medular para la estética prerrafaelista. Walter Pater lo formula de la siguiente manera:

Greek poetry, medieval or modern poetry, projects, above the realities of its time, a world in which the forms of things are transfigured. Of that transfigured world this new poetry takes possession and sublimates beyond it another still fainter and more spectral, which is

literally an artificial or "earthly paradise". It is a finer ideal, extracted from what in relation to any actual world is already an ideal.⁸⁸

Kassner también menciona la función del espejo como medio para congelar al objeto en su instante de existencia más hermoso y preservarlo para la eternidad, cuando aborda la tradición de la mujer muerta atrapada en el espejo, constante en las pinturas de Burne-Jones.

Diese geheimsten Wünsche, der eigene Spiegel zu sein, wie der Andere zu sein, die Wünsche, so zu sein wie die Phantasie, und selbst das Schicksal zu geben, und an den Gedanken eines vollkommenen Augenblickes als an unsere Ewigkeit zu bannen, die perverse Begierde des Narcissus ist ihnen erfüllt worden. Narcissus ertrank in seinem Spiegel, und die Jünglinge und Mädchen Burne-Jones' sind an ihm Kunstwerke geworden.⁸⁹

Rossetti también elaboró el motivo de la mujer congelada en el espejo en muchos de sus poemas, como 'The Portrait' y sabemos que Rilke estaba familiarizado con ella, pues conocía los sonetos del poeta inglés por "la edición de Rossetti de Diederichs a partir de su reseña de Pater"⁹⁰.

⁸⁸ Citado por J. Hillis Miller en "The Mirror's Secret: Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art" en *Victorian Poetry*, vol. 29, núm. 4, p. 334

⁸⁹ Rudolf Kassner, *ob. cit.*, p. 213 (Estos secretos deseos de ser el propio espejo, de ser como el otro, los deseos de ser tal como la fantasía, y de darse uno mismo el destino, y conjurarse en el pensamiento de un momento de plenitud, como en nuestra eternidad, el perverso deseo de Narciso les ha sido cumplido. Narciso se ahogó en su espejo, y los muchachos y muchachas de Burne-Jones se volvieron obras de arte en él.) La traducción es mía.

⁹⁰ Judith Ryan, *ob. cit.*, p. 206, la traducción es mía.

Es muy probable que, además de desempeñar un papel importante en la configuración de la idea del ángel-espejo de las *Elegien*, la noción prerrafaelista del espejo como preservador, como un objeto que irradia fuerza propia, continuara presente en los textos rilkeanos más tardíos, como puede verse en uno de los *Sonette an Orpheus*.⁹¹

Spiegel: noch nie hat man wissend
beschrieben,
was ihr in eurem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
Erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales
Verschwender-,
wenn es dämmert, wie Wälder weit...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-
Ender
Durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen-,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben-, bis
Drüben in ihre enthaltenen Wangen
Eindrang der klare gelöste Narziß.

Espejos, nadie en rigor dijo nunca
en qué esencialmente consistís.
Como los huecos de una urdimbre
colmados sois por las pausas.

Dilapidáis el ámbito vacío de la sala
vastos como la selva en el
crepúsculo...
Y la araña, como testa embañada,
irrumpe en vuestra inviolabilidad.

Os llenáis a veces de pinturas.
Unas parecen haber logrado entrar,
a otras rechazáis tímidamente.

Mas la más bella ha de quedar,
hasta que en la virginidad de sus
mejillas
penetre el claro narciso liberado.

Cuando mencionamos los modelos escalares y diferenciales de Valerie Robillard para determinar la forma y grado en que una pintura está presente en un poema, hablamos de la categoría de selectividad, que se refiere a la densidad de elementos de una pintura o escultura que se incluyen en el poema, y también de la transposición de ciertos tópicos, mitos y convenciones de un periodo o estilo en particular. Detengámonos un momento en la primera

⁹¹ *Ibid.* p. 205

categoría: los elementos de una pintura que se eligen para el poema.

Es difícil determinar a ciencia cierta si Rilke efectivamente conocía de primera mano la pintura de Edward Burne-Jones. Sin embargo, el pasaje del libro de Kassner presentaría suficiente material descriptivo e interpretativo para que Rilke elaborara a su vez sobre la pintura. De hecho, el que Rilke haya conocido la pintura de Burne-Jones sólo a través de la palabra de Kassner y de su descripción, hace la situación aún más interesante, pues se trataría de una ecfrasis doble.

La reelaboración de Rilke estaría fuertemente marcada por el filtro de la mirada de Kassner, pues es obvio que la interpretación de una imagen es conducida, la mayoría de las veces, por varias formas de discursos verbales. En este caso, las reflexiones de Kassner están muy inclinadas a la consideración del espejo como medio transformador y perpetuador. Sin embargo, también debemos considerar que, antes del discurso de Kassner, el primer discurso verbal e interpretativo sobre el cuadro de Burne-Jones es, sin duda alguna, su título. Para Roland Barthes, el título constituye

un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, 'insuflar' en ella uno o varios significados segundos [...] El texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una

moral, una imaginación, entonces se efectúa una reducción del texto a la imagen.⁹²

En este sentido, ya en el mismo título del cuadro "El espejo de Venus", se va apuntando a un signo en específico de todos los signos que forman la imagen: el espejo. La densidad de los signos del cuadro presentes en el texto rilkeano se limitaría entonces al signo del espejo; y a manera de sinécdoque, este signo englobaría un significado más amplio: tópicos completos de la estética prerrafaelista -marcados, por supuesto, por la impronta de Kassner- como la transfiguración del mundo a través del arte y el espejo como un medio para ello; en este sentido incluiríamos también la segunda noción del modelo de Robillard en cuanto a la transposición de convenciones completas de un periodo o estilo en particular, y de uno o varios exponentes del mismo.

Sin embargo, "El espejo de Venus" no es el único cuadro mencionado en *Die Mystik, die Künstler und das Leben* que resultaría pertinente para la configuración de los ángeles rilkeanos como espejos. Kassner también menciona en su libro el cuadro de D.G. Rossetti, "Lady Lilith", una de las muchas "mirror pictures" de este artista.

⁹² Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 21 y 22



Fig.8 Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868, Delaware, Wilmington Society of Fine Arts.

Kassner incluso cita en su libro la descripción que Swinburne hizo de este cuadro:

Clothed in soft white garments, she draws out through a comb the heavy mass of hair like thick spun gold to fullest length, her head leans back half sleepely (sic), superb and satiate with its own beauty; the eyes are languid, without love in them or hate; the sweet luxurious mouth has the patience of pleasure fulfilled and complete, the warm repose of passion sure of its delight... For this serene and sublime sorceress there is no life but the body; with spirit she can dispense... Of evil desire or evil impute she has

nothing and nothing of good. She is indifferent, equable, magnetic; she charms and draws down the souls of men by pure force of absorption.⁹³

Esta pintura resulta sumamente atractiva en cuanto al tema de la autocontemplación, pues recordemos que los ángeles rilkeanos no sólo son espejos, sino espejos que se reflejan a sí mismos (*Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.*) En la escena representada, el poder de Lilith radica, tal como lo describe Swinburne, en la satisfacción y absorción con que la mujer se contempla a sí misma, indiferente a cualquier otro posible observador (generalmente masculino en la pintura victoriana). La mujer mirándose en el espejo evoca por lo menos tres tradiciones y lecturas alegóricas:

(1) the Christian tradition, whereby such a figure represents excessive attention to the body's appearance (the venial sin of vanity); (2) the Dantean tradition, whereby the figure of Rachel gazing at her reflection in Purgatorio 27 represents the contemplative life [...]; and (3) the Classical tradition, whereby a beautiful woman looking at herself in a mirror represents incarnate Beauty contemplating itself.⁹⁴

Esta tercera noción de la mujer como alegoría de la belleza sumergida en la autocontemplación, ignorando por completo al espectador implícito, es cercana a la noción

⁹³ Rudolf Kassner, *ob. cit.*, p. 156

⁹⁴ *Loc. cit.*

del ángel-espejo que vuelve a absorber en sí mismo su
belleza irradiada, en una especie de círculo cerrado de
autosuficiencia, en donde nosotros apenas tenemos cabida:

Fangen die Engel / wirklich nur	¿Recogen los ángeles / sólo lo
Ihriges auf, ihnen Entströmtes,	suyo realmente, lo que emana de
/ oder ist manchmal, wie aus	ellos / o hay también en ellos,
Versehen, ein wenig / unseres	como por descuido, un poco / de
Wesens dabei?	nuestro ser? ⁹⁵

De nuevo recordamos a Narciso embelesado consigo
mismo, y el elemento de lo *Unheimlich* acompaña a esta
imagen. Como Lilith, el ángel de Rilke también está fuera
del alcance, inconjurable y abrumador:

Denn das Schöne ist nichts /	Pues lo hermoso no es otra cosa
als des Schreklichen Anfang	que el comienzo / de lo
[...] und wir bewundern es so,	terrible [...] y si lo
weil es gelassen verschmäh't, /	admiramos tanto es sólo porque,
uns zu zerstören.	indiferente, rehúsa
	aniquilarnos ⁹⁶ .

El problema de la contemplación no sólo se limita al
espejo que Lilith sostiene en su mano y donde mira su
propia imagen. En la pintura, Rossetti incluye un segundo
espejo que presenta otras cuestiones muy interesantes, como
la de la impenetrabilidad del espacio reflejado y su
naturaleza doble: interna y externa.

⁹⁵ Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, ob. cit. p.27

⁹⁶ *Ibid.* p. 15

El espejo que se encuentra en la esquina superior izquierda del cuadro tiene una naturaleza ambivalente, pues sólo se distingue de una ventana por el reflejo de las velas frente a él, y el follaje y los árboles que refleja parecen estar tan cercanos como el brazo del sillón donde está sentada Lilith. Además el espejo parece reflejar no una ventana, sino un espacio abierto; la confusión del espacio que es interior y exterior al mismo tiempo, se ve incrementada por las rosas blancas a espaldas de Lilith, que parecen más concretas que un simple papel tapiz, y también por el hecho de que ese espejo/ventana, está dispuesto de manera que debería reflejar al espectador del cuadro, pero no lo hace. Habíamos mencionado el tema de la autocontemplación... ¿qué ha sido de ese espectador implícito que debería poder contemplarse en ese segundo espejo? Al parecer, en este cuadro sucede lo contrario al "efecto Venus"; ¿Ha desaparecido el espectador, o simplemente no tiene cabida en ese espacio ambivalente?

El espacio que es al mismo interno-externo está protegido, se vuelve impenetrable. En las *Elegien*, la nostalgia por ese lugar seguro e incorrupto es un tema constante:

Und plötzlich in diesem
mühsamen Nirgends, plötzlich /
die unsägliche Stelle, wo sich
das reine Zuwenig /

Y de pronto, en este fatigoso
no-lugar, de pronto/ este lugar
inefable donde la pura escasez/
incomprensiblemente se

unbegreiflich verwandelt-, transforma-- , se vuelve/
umspringt / in jenes leere abundancia vacía.⁹⁷
Zuviel.

Rilke mismo escribió al respecto:

El ángel es además *espejo* -el subrayado es de Rilke- [...], el espejo nos presenta un espacio en el que no se puede entrar; en el seno del ámbito reflejado por el espejo no puede tener lugar la vida del hombre con las cosas, objetos de sus intereses concretos; es decir; reflejadas en el espejo, las cosas dejan de pertenecer al "mundo interpretado", exhiben únicamente su forma, sus relaciones -la hoz, por ejemplo, se presenta como algo que sirve para segar... pero con ella no se puede segar--, aquello, en suma, que está vocado [sic] a vivir de un modo invisible en el seno del ángel.⁹⁸

En este sentido, no podemos dejar de mencionar el libro de Lewis Carroll *Alice Through the Looking-Glass* (1871), como la más famosa investigación en ficción sobre las propiedades del espacio en el espejo en el siglo XIX; ¿cómo distinguir entre la realidad virtual (la imagen del espejo) y el espacio "real"? En el libro de Carroll, la vía de acceso al universo de la fantasía, al mundo reflejado, de lógica infantil y pura, se da a través de la acción de atravesar el cristal de un espejo.

⁹⁷ *Íbid.* p. 61

⁹⁸ Eustaquio Barjau, *ob. cit.*, p. 97

Podemos decir que el motivo del espejo del arte prerrafaelista pudo ser incorporado a las filas de los ángeles rilkeanos, filtrado en gran medida por la ecfrasis de Kassner en *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, pues la concepción del espejo como preservador del mundo tanto en la interpretación de Kassner, como en el universo de las *Elegien* resulta casi idéntica. El signo del espejo habría llegado a Rilke en tres nociones distintas: la función transfiguradora, la de la autocontemplación y, finalmente, la de un espacio resguardado.

El espejo como un medio transfigurador es una idea que está presente sobre todo en la estética de Edward Burne-Jones, pues los personajes en sus cuadros parecen congeladas en el momento más bello de su existencia, captados justo en el momento en que su plenitud alcanza el estatus de arte. En las *Elegien*, el mundo aparece, por fin pleno y redimido, en la mirada del ángel. Así como el pintor otorga un nivel espiritual a su objeto a través del pintar poético -realizado desde el espejo de los sueños o de los ojos-, así el poeta rescata al mundo en su decir. El artista es pues, en ambos casos, ese mediador necesario entre la naturaleza y el fin estético.

La noción del ángel-espejo que recoge su propia belleza, estaría más ligada a los espejos en la pintura de Dante Gabriel Rossetti. Tanto Lilith como el ángel rilkeano encuentran una feliz realización en la autosuficiencia. Su

belleza les basta y el espectador en el caso de Lilith, y los hombres en el caso del ángel, apenas tienen cabida en ese círculo. La atmósfera terrible y siniestra que rodea a esta *femme fatale* y al ángel surge, en cierta medida, de la certeza que ignoran a los otros, de que son inalcanzables y sólo pueden ser anhelados a la distancia.

Es precisamente este estado inaccesible que nos lleva a la tercera y última noción del ángel como un espacio (o no-espacio) seguro e inaccesible porque no hay un afuera o un adentro desde el cual acceder; y si bien dicha impenetrabilidad es fuente de lo *Unheimlich*, en las *Elegien* tiene también un lado positivo, pues es ahí donde radica la protección del mundo redimido, invulnerable ya a los intentos de interpretación del hombre y a las relaciones sujeto-objeto.

3. Los ángeles pasillo y escalera: espíritu y arquitectura ligados en los ángeles rilkeanos y en los cuadros prerrafaelistas

Cuando se considera la figura del ángel en la tradición iconográfica hasta el siglo XIX, la representación de su "esencia espiritual" casi siempre aparece ligada a un cierto estereotipo en el cual las formas humanas, ya sean las del niño recién nacido, del adolescente andrógino, o del hombre en plenitud, va acompañado por la presencia de alas y por ropas vaporosas, que constituyen los signos más constantes.

El siglo XX trajo consigo diversas cesuras en el arte; la a-referencialidad del arte abstracto fue ganando terreno en las primeras décadas del siglo y poco a poco envolvió incluso a los motivos literarios y pictóricos de mayor tradición.⁹⁹ El ángel no fue la excepción. Un buen ejemplo de la nueva estética abstracta aplicada al ángel, lo constituye, sin duda alguna, los cuadros de Joan Miró. Y en el ámbito literario, un ejemplo igualmente notable es el ángel de las *Duineser Elegien*, el cual es quizás mucho más cercano a la esencia espiritual e incorpórea del ángel, sin las limitaciones de la carne, ni de las formas concretas.

Los ángeles de las *Elegien* que pueden relacionarse con muchas imágenes, pero jamás con elemento alguno de la forma

⁹⁹ Algunos historiadores como Erick Hobsbawn (*Historia del siglo XX*), consideran que el inicio del siglo XX se vio marcado, en realidad, por la Primera Guerra Mundial.

humana; han llegado a convertirse en una figura abstracta, producto de la imaginación, de la creatividad y de la estética. Las imágenes que los describen provienen más bien de paisajes: naturales, espirituales y arquitectónicos. Detengámonos en esta última categoría.

Los ángeles arquitectónicos en las *Elegías* están conformados por dos coros: los ángeles-escalera y los ángeles-pasillo. ¿De dónde provienen estos signos tan diametralmente opuestos a los tradicionales? Podríamos considerar, en un primer momento, que los ángeles irrepresentables de Rilke tendrían un vínculo que los acerca más a la tradición del Islam -no olvidemos que Rilke mismo había sugerido afinidades con la forma angélica islámica y advertido contra una interpretación cristiana- en cuanto a la iconoclasia y a la prohibición de un intento de representación de lo irrepresentable. El arte islámico encontró una salida creativa a estas prohibiciones, a través del desarrollo de la caligrafía, la decoración geométrica y la arquitectura.

Sin embargo, también debe tomarse en cuenta que la supuesta distancia de los ángeles rilkeanos ante la tradición cristiana, es más que cuestionable. No es gratuito que al comienzo de la Segunda Elegía, en la estrofa inmediatamente anterior a la que enlista los coros angélicos del universo de las *Elegien*, el poeta vuelque la mirada a la tradición angélica de la Biblia (con sus

propios coros: ángeles y arcángeles) como punto de comparación, como medio para definir los propios ángeles, para decir lo que han dejado de ser.

Wohin sind die Tage Tobiae, /	¿Qué fue del tiempo de Tobías,
da der Strahlendsten einer /	cuando uno de los más
stand an der einfachen Haustür,	resplandecientes se apareció
/ zur Reise ein wenig	ante el humilde umbral, / un
verkleidet und schon nicht mehr	poco disfrazado para el viaje y
furchtbar; / (Jüngling dem	sin ser tan temible? / (Como un
Jüngling, wie er neugierig	joven que contempla a otro, lo
hinaussah). / Träte der	miraba con curiosidad.) / Si
Erzengel jetzt, der	ahora el peligroso arcángel,
gefährliche, hinter den Sternen	desde detrás de las estrellas /
/ eines Schrittes nur nieder	con sólo dar un paso
und herwärts: hochauf-	descendiese hasta aquí, /
/schlagend erschlög uns das	de un vuelco nuestro propio
eigene Herz.	corazón nos mataría. ¹⁰⁰

Así pues, relacionar, en cierta medida al ángel rilkeano con la tradición angélica cristiana, no sólo en cuanto a la tradición del texto bíblico, sino también a la tradición del texto cristiano pictórico, parece ser una opción viable en la búsqueda de fuentes e hipotextos.

Habíamos mencionado ya en el segundo capítulo la posibilidad de que algunos cuadros prerrafaelistas fueran relevantes en la configuración de los ángeles rilkeanos arquitectónicos.

¹⁰⁰ Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*, ob. cit. p. 25

The motif also draws heavily on the Pre-Raphaelites' obsession with angels. In Edward Burne-Jones's paintings 'The Annunciation', 'The Prioress' Tale, and 'The Flower of God', angels, architecture and the aesthetic are linked.¹⁰¹

Podría argumentarse que el contraste entre las pinturas prerrafaelistas de los ángeles, y el ángel rilkeano incorpóreo e irrepresentable, es dramático, sin embargo, como se verá a continuación, las similitudes entre ambos son bastante profundas.

Es importante señalar que dos de las tres pinturas mencionadas de Edward Burne-Jones, 'The Annunciation' y 'The Flower of God', son representaciones de la escena de la anunciación o salutación angélica, cuando el arcángel Gabriel anuncia a María su maternidad (Lucas 1:26-38). Rilke comienza la Segunda Elegía mencionando un episodio del Libro de Tobías, precisamente el encuentro de éste y el ángel Rafael. Mientras que en los primeros libros del *Antiguo Testamento* el contacto entre Dios y el hombre era más directo -recordemos a Moisés y la zarza ardiente-, en el Libro de Tobías, la distancia infinita que ha separado cada vez más al hombre y a Dios, comienza a ser salvada por los ángeles. Esta función mediadora del ángel como mensajero habría de alcanzar su clímax, en la tradición

¹⁰¹ Judith Ryan, *ob. cit.*, p. 112

cristiana, en el *Nuevo Testamento*, precisamente con el episodio de la anunciación del nacimiento del hijo de Dios.

Este episodio mariano ha sido muy frecuentemente representado en las artes visuales, generalmente con la virgen y el arcángel Gabriel de pie, o volando frente a ella. Las dos pinturas de Burne-Jones dan cuenta de las dos representaciones tradicionales de la Anunciación: en la primera, María va a llenar un cántaro de agua a la fuente y escucha una voz saludándola. Asustada por no comprender de dónde viene la voz, regresa a su casa, donde se pone a hilar. Es entonces cuando, en la segunda, Gabriel se presenta ante ella y le anuncia su maternidad.

Es importante resaltar el hecho que, en el episodio de la anunciación, la aparición del ángel infunde gran temor a María, quien no puede entender de dónde viene su voz. Esta reacción ante la aparición del ángel se aleja de la tradición del *Libro de Tobías* y tiende un puente que lo acerca más al efecto del ángel de las *Duineser Elegien*, quien, con tan sólo descender, provocaría que nuestro corazón diera un vuelco y nos matara. Curiosamente, en "The Annunciation", el pálido rostro de Maria está tan pasmado que casi carece de expresión, pero la joven se lleva la mano al corazón en señal de sobresalto y miedo.



Fig. 9, Edward Burne-Jones, *The Annunciation*, 1876-79, Liverpool, Lady Lever Art Gallery.



Fig. 10, Edward Burne-Jones, *The Flower of God*, 1862, Londres, Colección privada.

A las dos pinturas marianas de Edward Burne-Jones, debemos añadir también una de las pinturas más famosas de Dante Gabriel Rossetti, que también aborda el tema de la Anunciación: 'Ecce Ancilla Domini'. Es muy probable que Rilke conociera esta pintura después de escribir su reseña sobre Walter Pater; pues si el poeta comenzaba a familiarizarse con la obra rossettiana, era muy poco probable que pasara por alto esta pintura, considerada un hito en el desarrollo del prerrafaelismo. 'Ecce Ancilla Domini' fue de las primeras pinturas que Rossetti expuso públicamente y además le trajo una oleada de crítica tan desfavorable, que el pintor consideró muy seriamente no volver a exponer nunca más.¹⁰²

Es casi seguro que Rilke haya conocido la historia y la pintura, pues también Rudolf Kassner habla de ella en su libro *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, e incluso incluye una descripción:

In weisser Dalmatika, einen Lilienstengel mit drei weissen Blüthen in der Hand, tritt der Engel Gabriel vor die Jungfrau Maria. Sie sitzt auf ihrem Bette. Es ist weiss und hart, gegen das offene Fenster mit einem lichtblauen Vorhange geschützt. Über ihm brennt auf einem Regale die Lampe. Maria's zarter Körper ist in den Falten eines weissen weiten Hemdes wie verloren, die Haare fallen ihr über die Schultern. Sie drückt sich furchtsam gegen die Wand und wagt nicht

¹⁰² Julian Treuherz, *Dante Gabriel Rossetti*, Thames & Hudson, New York, 2003, p. 23

aufzuschauen. Sie sieht nicht die Taube zum Fenster herein auf sie zuflattern, sie weiss es aber, und sie weiss auch, dass der Schein einer Heiligen um ihr Haupt strahlt, und lässt es wie unter einem leisen Drucke sinken. Sie weiss alles, sie hat es schon lange gewusst, sie hört vielleicht gar nicht auf die Verkündigung, die ihr der Engel bringt, sie ist gar nicht unruhig, nur menschlich im Gefühle der göttlichen Sendung. Sie gleicht den Madonnen Botticelli's, wie W. Pater sie empfand. "Botticelli paints Madonnas, but they shrink from the pressure of the divine child and plead in unmistakable undertones for a warmer, lower humanity."¹⁰³

En su descripción, Kassner enfatiza la reacción atemorizada de María ante el ángel; esta vez, el cuerpo entero de la virgen se encoge entre las sábanas, en ademán de ocultarse. El ángel Gabriel aparece representado en forma aún más siniestra -y terrible- que en las pinturas de Burne-Jones, pues en lugar de alas, está suspendido en el aire gracias a las llamas que envuelven sus pies. Este fue uno de los muchos elementos de la reinterpretación radical de la escena mariana de Rossetti que la crítica atacó

¹⁰³ Rudolf Kassner, *ob. cit.*, p. 123 (Vestido de damasco blanco, el ángel Gabriel se presenta ante la Virgen María con una rama de lirios con tres flores blancas en las manos. Ella está sentada sobre su cama. Es blanca y dura, contra la ventana abierta y protegida por una cortina azul claro. Sobre ella, en un estante, arde una lámpara. El cuerpo tierno de María casi se pierde entre los pliegues de una amplia camisa blanca, los cabellos le caen sobre los hombros, se recarga temerosamente contra la pared y no se atreve a levantar la vista. No ve a la paloma que vuela hacia ella por la ventana, sin embargo lo sabe, y también sabe que la aureola de un santo brilla alrededor de su cabeza, y la deja hundirse, como empujada por una leve presión. Ella sabe todo, lo ha sabido desde hace mucho, tal vez no escucha la Anunciación que le lleva el ángel, no está inquieta, sólo siente humanamente el mensaje divino. Se parece a las madonas de Botticelli, como Walter Pater las experimentaba.) La traducción es mía.

despiadadamente; también les resultaba incómoda la imagen íntima de la virgen sobre la cama y en camisón de dormir; de nuevo, los espectadores actuaban como mirones en la vida doméstica de una figura sagrada.

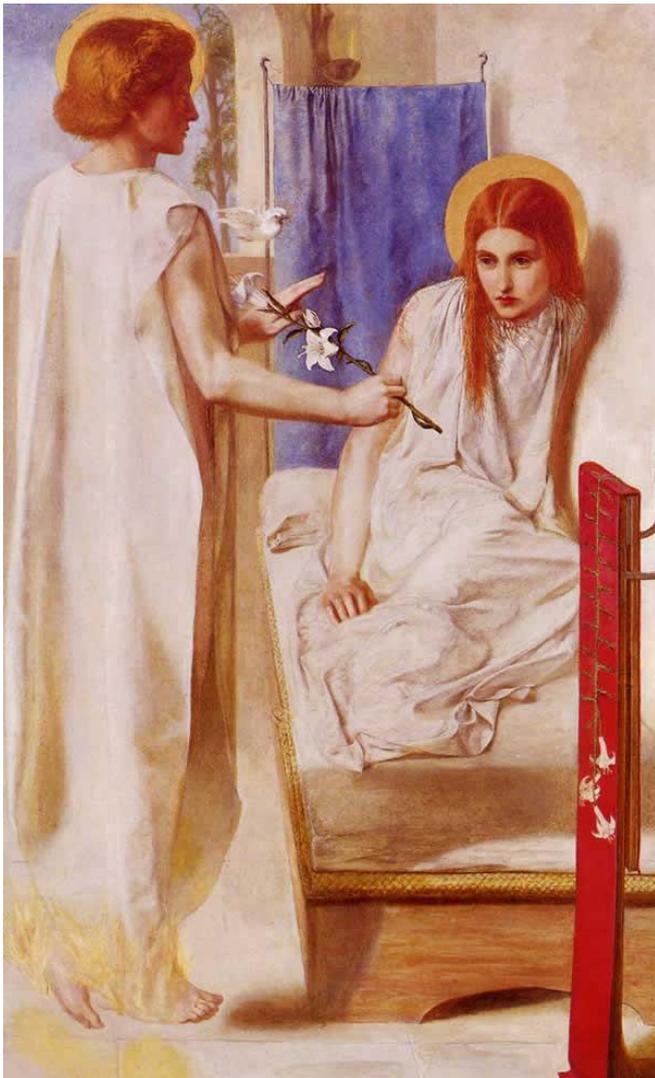


Fig. 11 Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini* o *The Annunciation*, 1849-50, Londres, Tate Gallery.

Sin embargo, de especial interés para nuestro estudio, es la inusual perspectiva que Rossetti da a los elementos arquitectónicos de su cuadro:

Rossetti's imagined space shows great innovation. Compared to the Netherlandish interiors rich with details [...]the Virgin's bedroom in this painting is shockingly simple. White stone tiles cover the floor; the walls have white paint; the window has no panes, and the only object in the room [...] is a simple, low wooden bed with a white mat and pillow atop it. Rather than the Netherlandish paintings in which the room draws the viewer in and the eye is allowed to move through the scene to the back wall of the bedroom, Rossetti places Mary in a room that is almost claustrophobically small. The use of perspective is unconvincing: Mary's bed appears about to slide out of the painting and the floor on the left of the painting blends into the wall, furthering the steep plane effect.¹⁰⁴

La notable falta de adornos en el cuadro de Rossetti enfatiza poderosamente el elemento puramente arquitectónico y espacial del cuadro: la habitación blanca y casi vacía, reducida a los componentes mínimos; ésta a su vez cumple con la función de ser *tabula rasa*, un espacio espiritual y abstracto donde están plasmados todos los símbolos del cuadro, constituidos principalmente por los otros colores: "Rossetti used colour symbolism in such a radically simplified manner [...] blue for the Virgin, red for Christ's Passion and yellow for holiness, with white, for purity."¹⁰⁵

¹⁰⁴ <http://www.victorianweb.org/painting/dgr/paintings/newman4.html> consultado por última vez el 14 de mayo de 2008.

¹⁰⁵ Julian Treuherz, *ob. cit.*, p. 22

La total -e intencional- falta de perspectiva en cuanto a la disposición de las paredes y los objetos en el cuadro, específicamente la cama, se repite también en el cuadro de Burne-Jones, "The Flower of God", pero en forma aún más intensificada. El ala del cuarto de Maria que está frente al espectador aparece totalmente abierta, pues no hay una pared que bloquee una vista cómoda de los acontecimientos; de modo que el espectador parece hacer una intrusión casi violenta en la escena íntima. La falta total de puertas o paredes divisorias otorga al cuarto el aspecto de un largo pasillo que se prolonga hasta el segundo plano, y cuyo fin no alcanzamos a vislumbrar.

Si bien el cuadro de Rossetti y el de Burne-Jones son muy diferentes, existe un importante punto de coincidencia que se da a nivel de lo arquitectónico y la perspectiva del espacio. A través de diferentes medios, en ambos cuadros existe el énfasis en el espacio sin límites definidos, el cual es característico del arte prerrafaelista,

esto ha sido lo que confiere a los cuadros un aspecto apretujado: escalonamientos tapizados, la confusa borrosidad de las referencias del espacio, los saltos imprevistos, y en algunas ocasiones la apariencia de collage.¹⁰⁶

En las *Elegien*, Rilke habla sobre el espacio abierto donde el mundo está protegido de su fugacidad perecedera y

¹⁰⁶ Günter Metken, *ob.cit*, p. 13

se encuentra transfigurado en lo invisible, en la perennidad del interior inconmensurable del ángel. Uno de los primeros elementos que el poeta menciona como ya rescatados en el ángel (y como más cercanos a él en cuanto a belleza) es, precisamente, el arquitectónico.

Engel, / <i>dir</i> noch zeig ich es, da! in deinem Anschauen / steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht. / Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stammen, / grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms [...] So haben wir dennoch / nicht die Räume versäumt, diese gewährenden, diese / unseren Räume. (Was müssen sie fürchterlich groß sein, / da sie Jahrtausende nicht unseres Fühlens überfülln.) / Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, - / groß auch noch neben dir? Chartres war groß.	Ángel, / a <i>ti</i> la nuestro aún, ¡ahí!, que en tu mirada / se muestra erguida al fin, definitivamente redimida. / Columnas pórticos, la esfinge, el esforzado apoyo / gris de la catedral, por encima de la ciudad extraña o pasajera [...] No hemos, así, perdido, pese a todo, / los espacios, estos grandes y generosos / espacios <i>nuestros</i> . (Qué terriblemente grandes deben ser, / si no bastan para colmarlos milenios de nuestro sentir.) / Sin embargo una torre fue grande, ¿no es verdad? Oh ángel, lo era, / ¿grande incluso a tu lado? Chartres era grande. ¹⁰⁷
---	--

Hemos mencionado ya que en el Prerrafaelismo, los ángeles, la estética y la arquitectura están íntimamente ligados. En "Ecce Ancilla Domini!" de Rossetti y "The Flower of God", la disposición arquitectónica de límites ambiguos y borrosos: pasillos de profundidad interminable y

¹⁰⁷ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, ob. cit. p. 81

habitaciones sin paredes, se convierte en símbolo del espacio espiritual, de la arquitectura interior; pero es quizás en el otro cuadro sobre la salutación angélica de Burne-Jones, en "The Annunciation" donde la simbiosis entre la esencia espiritual del ángel y la arquitectura se da de manera inseparable.

En este cuadro vuelve a presentar el motivo del espacio cerrado y claustrofóbico. Las líneas verticales son las dominantes en la composición y forman en el segundo plano un pasillo profundo e interminable al que se puede acceder a través de varios escalones y que está enmarcado por sólidas columnas de mármol y arcos angostos. El ángel Gabriel se encuentra en la esquina superior izquierda del primer plano, muestra los detalles de los pliegues de su túnica y las plumas de sus alas en pleno esplendor, en consonancia también con los detalles minuciosos del laurel que se encuentra atrás de él.

A primera vista, la imagen de Gabriel suspendido en el aire frente al laurel y hablando a María, parece repetirse en miniatura en la esquina superior derecha del segundo plano, como si se reflejara en un espejo distorsionado. Si se observa con cuidado, a un costado del arco que enmarca la entrada al pasillo, se encuentra labrada en mármol una escena donde el protagonista también es un ángel, suspendido en el aire justo frente a un árbol y hablando a

otros personajes que se muestran temerosos, igual que María.

La imagen pequeña no es un duplicado de la escena de la anunciación, sino la representación de otra famosa escena bíblica en la cual un ángel lleva las nuevas de dios al hombre; se trata de la expulsión de Adán y Eva del paraíso.

La presencia de este intertexto del Antiguo Testamento en un texto del *Nuevo Testamento* es sumamente importante, sobre todo si se toma en cuenta que, en un principio, esta pintura había sido comisionada para ilustrar una Biblia.

Annunciations became something of a stock-in-trade for Burne-Jones: the same subject, along with a Nativity, had been commissioned from him in 1862 for a Bible produced by the Dalziel brothers, and on numerous subsequent occasions for stained glass. In this version, the expulsion from Eden frieze on the wall was derived directly from a stained-glass design.¹⁰⁸

El ángel que anuncia la expulsión se encuentra tallado en el mármol de la pared, es uno con ella, inseparable, indivisible. En este cuadro, conviven pues dos anunciaciones y dos ángeles: uno anuncia noticias terribles, el otro, el nacimiento del Mesías. Son dos y al mismo tiempo son uno, pues cuando se observa nuevamente y con cuidado, la imagen del ángel Gabriel en el primer plano

¹⁰⁸ Russell Ash, *Sir Edward Burne-Jones*, Harris N. Abrams INC. Publishers, New York, 1993, lámina 18

está tan exquisitamente detallada, que parece una figura en relieve tallada sobre la pared junto con el laurel detrás de él. Se trata de un juego de espejos con su correspondiente asimetría: el aspecto hermoso y el aspecto terrible del ángel unidos en el mármol, custodiando la entrada al pasillo que conduce a misteriosos espacios interiores.

Es muy significativo, sin duda, que Burne-Jones decidiera enmarcar su pintura con un fondo arquitectónico en lugar de emplear un paisaje más campestre, sobre todo porque el estilo seleccionado resulta visiblemente anacrónico. Existe otro cuadro de temática cristiana en el que el artista decidió también rechazar los espacios naturales por los urbanos; se trata de "The Prioress's Tale", uno de sus últimos cuadros, el cual habíamos mencionado al inicio de este capítulo como otro ejemplo de motivos angélicos estrechamente unidos a la estética y la arquitectura. Como hemos mencionado anteriormente, el espacio urbano es de vital importancia para las *Elegien* como cúmulo del arte y las creaciones humanas dignas de volverse invisibles en el ángel.

Este cuadro de Burne-Jones está basado en el cuento de *The Canterbury Tales* que lleva el mismo nombre. Se trata de la historia de un niño de siete años a quien habían cortado la garganta por cantar canciones cristianas en una ciudad judía de Asia. Sin embargo, el niño continuó cantando

milagrosamente, pues la Virgen María había acudido y le había colocado un grano en la boca. El relato termina cuando el niño muere al concluir su canción y es enterrado como un mártir.

Si bien en esta pintura no se representa ningún ángel, sí se trata de la intervención milagrosa de María como otra mediadora de los designios divinos, y en ese sentido, su función puede ser equiparada a la angélica. La escena está cargada de simbolismo, sobre todo en los diferentes tipos de flores del jardín: los lirios blancos representan pureza, la amapola roja consuelo, el girasol enano, adoración, y las hortensias, fidelidad en la adversidad.¹⁰⁹



Fig.12, Edward Burne-Jones, *The Prioress' Tale*, 1865, E.U.A., Delaware Art Museum.

¹⁰⁹ Russell Ash, *ob. cit.*, lámina 19

Es muy interesante la forma en que la concepción original de esta pintura fue cambiando con los años, renunciando a la representación de espacios naturales y apuntando cada vez más a un segundo plano marcadamente arquitectónico. La esposa de Edward Burne-Jones, Georgiana, da cuenta de estas alteraciones.

The picture from Chaucer's *The Prioress's Tale* which Edward completed this spring was the one designed in Red Lion Square forty years before, and the composition of the virgin and the little Christian boy remains exactly as he drew them - his vision had not changed. The background however is altered: a city replacing the landscape. As he was fitting the poppies that grow up in front and around the figures someone remarked upon the importance of first lines in compositions.¹¹⁰

En las últimas líneas, Georgina llama la atención sobre la importancia de las líneas de la composición en el primer plano: se trata de una cerca de ladrillos con una puerta entreabierta y unas escaleras que conducen al jardín. Así pues, María y el niño están rodeados por elementos arquitectónicos; tanto en el primero, como en el segundo plano: con escaleras y una complicada escena citadina con edificios de pasillos largos enmarcados por secuencias de arcos.

¹¹⁰*Íbid.*, lámina 40

Los complejos entramados arquitectónicos de los cuadros prerrafaelistas se presentan entonces como un escenario casi obligatorio para los sucesos milagrosos y angélicos. Recordemos que el Simbolismo acentuaba la importancia de los símbolos más que la de la representación¹¹¹, de modo que los espacios arquitectónicos (pasillos profundos y escaleras) podrían fácilmente convertirse -a manera de sinécdoque- en símbolo único del todo representado.

El puente entre los ángeles íntimamente unidos al espacio arquitectónico de los prerrafaelistas y los ángeles-pasillo y ángeles-escaleras rilkeanos quedaría así tendido. En las *Duineser Elegien*, el lector imagina la esencia angélica abstracta, transformada en espacio e imágenes concretas, como si sus secretos más íntimos estuvieran hechos de columnas y escaleras, límites borrosos, múltiples balaustradas, con palacios erigidos sobre otros palacios. En las *Elegías* se habla de un sitio interno donde está transformado el mundo en lo invisible, es decir, en el ángel. Rilke emplea muchas imágenes arquitectónicas para describir este espacio espiritual:

Ja, wo noch eins übersteht, /	Sí, allí donde subsiste todavía
ein einst gebetetes Ding, ein	/ una cosa, entonces adorada, a
gedientes, geknietes-, / halt	la que se rezaba de rodillas, /
es sich, so wie es ist, schon	se ofrece ya, tal como es, a lo

¹¹¹ Laurence de Cars, *The Pre-Raphaelites. Romance and Realism*, Thames & Hudson, U.K., 200, p. 88

<p>ins Unsichtbare hin. / Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil, / daß sie's nun <i>innerlich</i> baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!</p>	<p>invisible. / Muchos ya no reparan más en ella, aunque sin la ventaja / de que ahora la construyen <i>por dentro</i>, ¡más grande!, con pilares y estatuas.¹¹²</p>
---	---

El fenómeno mediante el cual un solo signo icónico (en este caso el de pasillos y escaleras), se traduce como intertexto en las *Elegien*, puede explicarse bajo el esquema de selectividad de Robillard:

The more precise the selection is, the more it falls under the structure and function of the synecdoque: with the pointed selection of detail, the general context of the original text is evoked and placed in a new framework.¹¹³

En este caso, los elementos seleccionados serían los pasillos y escaleras; el contexto general del texto original, es decir, las pinturas prerrafaelistas, sería netamente bíblico y cristiano; y el nuevo marco donde serían evocados y reacomodados esos elementos, serían las *Duineser Elegien*, con su contexto particular, con significados diferentes, supuestamente deslindados por completo de la tradición angélica cristiana.

En este sentido, entrarían en juego las metáforas, es decir, las "figuras retóricas de sustitución de un

¹¹² Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, ob.cit. p. 79

¹¹³ Valerie Robillard, ob. cit., p. 58 y 59

significante por otro"¹¹⁴. El significante arquitectónico permanece, pero con un significado completamente diferente: el del contexto elegíaco rilkeano.

Si bien hemos hablado de los pasillos y las escaleras en las pinturas prerrafaelistas como elementos fundamentales que se insertarían en el texto rilkeano, en las pinturas analizadas, el signo icónico de los pasillos que parecen extenderse *ad infinitum* es mucho más constante que el de las escaleras, cuya presencia parece más bien incidental. Conviene analizar más a detalle las posibles fuentes de este segundo signo.

En *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, Kassner hace mención de un cuadro de Burne-Jones, "The Golden Stairs", donde las escaleras son de importancia medular. El autor describe el cuadro de la siguiente manera.

Man kennt Burne-Jones' "Goldene Treppe." Viele Mädchen kommen da eine Treppe herunter; aus der Thür, von der die Treppe in einer Windung herableitet, kommen noch immer mehr nach. Die Mädchen sind ungefähr alle gleich an Alter, Grösse und Kleidung; bei allen derselbe Ausdruck im Gesicht, den man ja von allen Bildern dieses Malers her kennt. In der ganzen Kunst gibt es nichts Zarteres. Wie wenn man Blumen aus einem grossen Zauberkorbe schüttet, es kommen immer noch welche nach und immer noch mehr. Das sind keine Menschen, die in schönen Stellungen hier zusammengehen, es sind Töne, die als

¹¹⁴ Roland Barthes, *ob. cit.*, p. 45

Mädchenkörper die Stufen herunter wie auf Saiten abklingen. Man hört förmlich eine ganz leise Musik dort, wo die Sohlen die goldenen Stufen berühren, wenn man lange hinsieht. Die Körper sind bis zu Seelen raffiniert. Das Bild ist ein Musikstück. Wenn man will, mag man sagen, es bedeutet Menschen, die ihr Leben herabgehen wie man ein Stück an den Saiten einer Geige abspielt. Es bedeutet alles oder nichts, es ist wie bei der Musik. Wir sehen nichts anderes, als viele Mädchen, die eine goldene Treppe heruntergehen, und es kommen noch immer mehr nach.¹¹⁵

La sinestesia, tan popular entre los artistas finiseculares, tiene un enorme peso en la descripción de Kassner (si se observa con atención, se escucharán los sonidos de las plantas de los pies de las jóvenes al tocar los escalones). Efectivamente, hacia finales del siglo XIX, la hermandad entre las artes plásticas y la literatura iba abriendo sus brazos para dar una bienvenida fraternal a la música; pensemos en las "Symphonies" de Whistler, por ejemplo.

El mito de Orfeo, el poeta-músico, cobraba cada vez más importancia entre los simbolistas y sus repercusiones

¹¹⁵ Rudolf Kassner, *ob. cit.*, p. 150 (Conocemos "Las escaleras doradas" de Burne-Jones. Muchas jóvenes bajan por una escalera, y de la puerta que conduce a la escalera en un recoveco, vienen todavía más. Las jóvenes son más o menos iguales en edad, tamaño y ropa; todas tienen la misma expresión en la cara que uno ya conoce de otros cuadros de este pintor. En todo el arte no hay nada más tierno. Como si vertiéramos flores de una gran canasta mágica, vienen cada vez más y más. No son personas, las que van juntas aquí, en posiciones hermosas; son sonidos que bajan los escalones en forma de cuerpos de jóvenes, como los sonidos de las cuerdas. Cuando se mira por largo rato, se escucha una suave música ahí donde las plantas de los pies tocan los escalones dorados. Los cuerpos se han refinado hasta volverse almas. El cuadro es una pieza musical. Se puede decir que significa personas que recorren por su vida, como se toca una pieza de las cuerdas de un violín. Significa todo o nada, es como en la música. No vemos nada más que muchas jóvenes que descienden por una escalera dorada y cada vez son más.) La traducción es mía.

pueden verse hasta el primer cuarto del siglo XX, en los textos tardíos del mismo Rilke, por ejemplo.



Fig. 13 Edward Burne-Jones, *The Golden Stairs*, 1880, Londres, Tate Gallery.

La aparente falta de un hipotexto definido para "The Golden Stairs", logró que se abriera el abanico de posibilidades de interpretación.

Victorian critics and the public alike invariably sought the 'meaning' or story behind every painting, but were frequently thwarted by Burne-

Jones. Letters to publications and queries asking for an explanation for of this work evinced contradictory replies.¹¹⁶

Una buena parte de las muchas interpretaciones de esta pintura, se dio en el sentido de la sinestesia -como la de Kassner-, pues había muchos elementos que apuntaban en esta dirección. En primer lugar, la familia de Burne-Jones era famosa por su amor a la música, y en esta pintura, como en muchas otras de este pintor, los personajes llevan instrumentos musicales en sus manos. En segundo lugar, Burne-Jones mismo había mencionado en algún momento que consideró otros títulos para la pintura que también apuntaban en dirección sinestésica: "The King's Wedding" o "Music on the Stairs."¹¹⁷ Como quiera que sea, conocemos el resultado final, el título es "The Golden Stairs" y nada en él apunta a un significado marcadamente musical.

Como ya hemos mencionado anteriormente, los títulos de las pinturas son de importancia medular; el título constituye la primera interpretación literaria del mensaje icónico, pues "el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación, entonces se efectúa una reducción del texto a la imagen."¹¹⁸ A falta de un hipotexto específico, el texto del título mismo es el

¹¹⁶ Russell Ash, *ob.cit.*, lamina 19

¹¹⁷ *Íbid.*

¹¹⁸ Roland Barthes, *ob. cit.*, p. 22

primero que comienza a trazar los caminos de posibles interpretaciones.

Además de gravar la imagen con imaginería específica, el título también enfatiza o amplifica unos cuantos signos de la cadena flotante de significados en el texto icónico con el fin de fijarlos y "de combatir la polisemia. A nivel del mensaje literal, la palabra responde a ¿qué es eso?"¹¹⁹ En el caso de la pintura de Burne-Jones, el título final enfatiza el signo específico de las escaleras entre todos los demás signos presentes: las mujeres, los ropajes, las aves y, sobre todo, los instrumentos musicales.

Además de fijar signos específicos a través del título, la lectura de un texto icónico siempre es histórica, depende del saber cultural de cada lector. Debido a los signos "escalera" y "dorada" ya fijos por el título, combinados con el aspecto de la lectura histórica del cuadro, es muy probable que un lector occidental y cristiano intuyera la presencia de un hipotexto bíblico en la pintura de Burne-Jones, pues "biblical narratives are not visible to spectators who don't already know the stories from other sources"¹²⁰ Y en este hipotexto específico, los ángeles y las escaleras están íntimamente ligados.

¹¹⁹ *Íbid.* p. 36

¹²⁰ W.J.T. Mitchell, *ob. cit.*, p. 223

Es muy probable, entonces, que los lectores relacionaran el texto con un pasaje del Génesis (28: 11-19), el de la escalera de Jacob.

Y [Jacob] empezó a soñar, y, ¡mire!, allí estaba una escalera situada sobre la tierra, y su parte superior alcanzaba hasta los cielos; y ¡mire!, allí estaban los ángeles de Dios ascendiendo y descendiendo por ella. Y ¡mire!, allí estaba Jehová apostado por encima de ella. (Génesis 28:12-13)

El motivo de la escalera de Jacob gozaba de bastante popularidad entre los artistas ingleses. De hecho, el mismo Blake lo había ilustrado en una de sus pinturas.

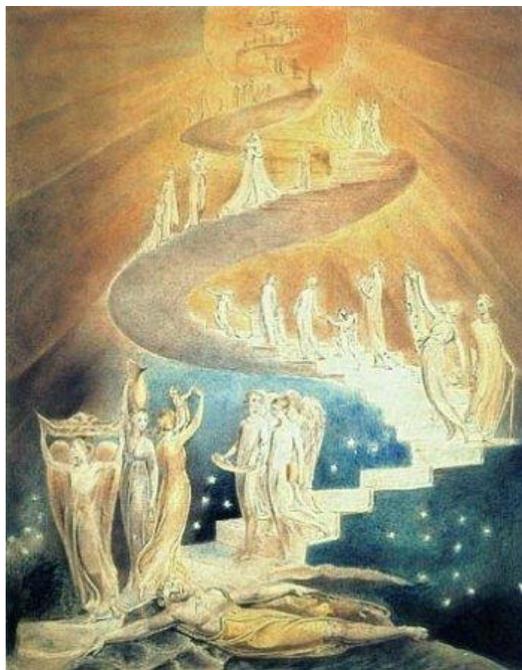


Fig. 14, William Blake, *Jacob's Ladder*, 1800, Londres, British Museum.

Si bien podría argumentarse que en "The Golden Stairs", los personajes que descienden la escalera no son

ángeles estrictamente hablando, sí se puede afirmar que la apariencia etérea de las mujeres las acerca mucho a la condición angélica. De hecho, Kassner mismo en su interpretación del cuadro dice que no se trata de hombres, sino de cuerpos refinados hasta el grado de ser espíritu. Otros críticos hicieron observaciones similares.

F.G. Stephens, reviewing the Grosvenor exhibition in the Athenaeum on 8 May, 1880 remarked that the figures 'troop' past like *spirits* in an enchanted dream, each moving gracefully, freely and in unison with their neighbors... what is the place they have left, why they pass before us thus, whither they go, who they are, there is nothing to tell.¹²¹

Es además muy probable que el pasaje bíblico de la escalera de Jacob y los ángeles descendiendo del cielo estuvieran bien arraigados en el imaginario de Burne-Jones en el momento de pintar "The Golden Stairs", pues el artista lo ilustró en una especie de diario que fue publicado por su esposa Georgina en forma póstuma, en 1905, bajo el título de *The Flower Book*. Este libro contiene 38 pinturas circulares con títulos para cada una de ellas y una breve descripción. La escalera de Jacob es la tercera imagen del libro.

¹²¹ Russell Ash, *ob.cit.*, lámina 19. El subrayado es mío



Fig. 15, Edward Burne-Jones, *Jacob's Ladder*.

La descripción que acompaña a esta imagen es una reelaboración del texto bíblico:

Curiosity about the beauty of the daughters of earth had disastrous consequences for some angels. Rendered wingless, they were banished to earth to do penance. Finally redeemed, the angels are here seen returning to the heavenly sphere by climbing a ladder which reaches from the earth through the firmament and up to the radiant seat of the Divine.¹²²

La asimilación por parte de Rilke del ángel como escalera, a través del cuadro de Burne-Jones pudo darse, en un primer momento, desde la selección de signos a través

¹²² Edward Burne-Jones, *The Flower Book*, Benedikt Taschen, Köln, 1999, p. 22

del título de la pintura. El signo icónico de la escalera se convertiría a su vez, a través de la metábola, en significante de otro significado, es decir, el ángel elegíaco en su propio contexto. Sin embargo, aún en el marco delimitado de las *Elegien*, el signo de la escalera, estaría conteniendo en si mismo, a manera de metonimia, un todo mucho más complejo: toda la tradición angélica cristiana, tanto literaria como pictórica, que puede leerse en los textos icónicos de los cuadros prerrafaelistas, en otras palabras: el texto bíblico es un hipotexto de "The Golden Stairs"; en el cuadro, algunos elementos del pasaje de Jacob aparecen reconfigurados pero todavía identificables. Este texto icónico llegó a Rilke con el contenido bíblico y el que Bune-Jones mismo añadió; el poeta a su vez reconfiguró estos dos textos en sus *Elegien*.

El hecho de que el signo de la escalera sea el significante residual de un significado muy complejo no es nuevo en Rilke, pues el fenómeno ya se presenta desde sus obras relativamente tempranas, como *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. En esta novela hay un pasaje donde Malte y su madre viajan a las ruinas de un castillo que se ha quemado; las escaleras son el único sobreviviente que deja adivinar un pasado de completud:

Georg había olvidado completamente que la casa no estaba ya allí, y para todos nosotros estaba allí en aquel instante. Subimos la escalinata que conducía a la antigua terraza y quedamos todos

asombrados de que fuese tan sombría. De pronto se abrió una puerta a la izquierda, detrás de nosotros, y alguien dijo: 'por aquí', levantando y agitando una luz amortiguadora. Mi padre rió: 'erramos por aquí como fantasmas', y nos ayudó a descender las escaleras. 'Pero hasta hace un instante había aquí una casa', dijo mamá.¹²³

En las *Elegien* hay un pasaje casi idéntico, para Rilke, no es el objeto concreto el que perdura, sino la metáfora, la poesía, la "imagen pensada", la arquitectura de lo invisible:

Wo einmal ein dauerndes Haus war, / schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem / völlig gehörig, als stand es noch ganz im Gehirne.	Donde una vez hubo una mansión durable / se nos ofrece, de través, una imagen pensada, algo que pertenece / a lo pensable por entero, como si aún estuviese en la mente del todo. ¹²⁴
--	--

El ángel-escalera de las *Elegien* es sólo un eslabón de la cadena de signos dispares que conforman el conjunto de los coros angélicos, y que pieza por pieza, van conformando una visión global de esa figura tan abstracta que se vale de imágenes muy concretas para definirse. El conjunto de ángeles arquitectónicos son un reflejo sublimado de la

¹²³ Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, ob. cit. p 117

¹²⁴ Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, ob. cit. p. 79

realidad concreta, son las ciudades invisibles, la
arquitectura preservada del espíritu.

Conclusiones

Mientras cursaba la licenciatura tuve numerosas oportunidades para la exploración y discusión del tema del ángel en las *Duineser Elegien*. A medida que profundizaba en el estudio de esta importante figura de la poesía germana del siglo XX, surgían cada vez más y más piezas que poco a poco esclarecían algunos de los misterios que la envuelven, pero al mismo tiempo también dejaban claro que nunca se tendrá una interpretación definitiva o un panorama final y englobador de todos los signos y significados que la conforman.

En este sentido, realizar una investigación sobre la posible presencia de textos prerrafaelistas en la configuración del ángel podría equipararse a estudiar con lupa la uña de un cuerpo humano, todo esto con la dificultad adicional del hecho que, en ningún pasaje de las *Elegien* se hace una alusión explícita a los artistas ingleses. Sin duda alguna, este tipo de empresa lleva consigo el peligro de enfocarse en las hojas y perder la perspectiva del bosque, y también de adentrarse en laberintos sobreinterpretativos. Sin embargo, decidí pues arriesgarme a explorar el laberinto y asumir los peligros, motivada sobre todo por la curiosidad y un viejo y cálido interés personal tanto por Rilke como por los Prerrafaelistas. Cuando tuve el placer de leer el libro de Ryan, quien apuntaba ya a una relación entre ambos, acogí

con entusiasmo el proyecto de intentar develar -aunque sea modestamente- las formas en que se articulan dichas conexiones.

A medida que avanzaba la investigación, fueron surgiendo nuevas sorpresas: no sólo era Rilke, sino toda una generación germana (Kassner, Hofmannsthal) que de alguna manera u otra volvió la mirada y el interés hacia la producción artística anglosajona del *fin-de-siècle*. En este sentido, el hallazgo del libro de Kassner sobre los artistas ingleses constituyó uno de los hechos más afortunados y esclarecedores para el presente trabajo.

También fue especialmente estimulante la oportunidad de explorar el texto rilkeano no desde la postura tradicional del discurso literario como gravador del discurso visual, sino viceversa. Mucho se ha dicho de los poemas de Rilke sobre obras plásticas, pero en esta tesis intenté revertir esa postura y estudiar la forma en que las pinturas se convertirían a su vez en modelo y gravamen para la literatura y cómo sus líneas y colores dan nueva forma al lenguaje y al imaginario de Rilke. En este sentido, la lectura de W.J.T. Mitchell resultó una tremenda ayuda. Al revisar los textos desde esta perspectiva, se hacía cada vez más claro que los paralelismos con muchos de los motivos y la estética prerrafaelistas se encuentran sembrados a lo largo de toda la *oeuvre* rilkeana, desde los textos tempranos hasta los más tardíos. El abanico de

posibilidades ecfrásticas, intertextuales e intermediales de nuestro tema de estudio, presentaba numerosas invitaciones de realizar, en estudios aparte, investigaciones más detalladas sobre la relación de Rilke y los prerrafaelistas en otros textos como el *Cornett*.

Asimismo se ha tenido en cuenta que los textos icónicos prerrafaelistas no son elementos aislados, sino que a su vez se encuentran inmersos y determinados por todo el *Zeitgeist* finisecular. También podemos mencionar aquí las propias interpretaciones de las pinturas que Kassner presenta en su libro, pues él mismo era, después de todo, hijo de su tiempo. Así pues, se ha tenido cuidado en indicar que los signos estudiados: los espejos (y sobre todo los espejos), las escaleras y los pasillos, eran un tema que inquietó a muy diversos artistas *fin-de-siècle*, no sólo a los prerrafaelistas. Las pinturas de los artistas ingleses nos interesan sobre todo en su aspecto icónico, en la forma en que condensan en forma visible las preocupaciones e inquietudes del momento, y cómo, al penetrar sus signos en el texto rilkeano, llevan consigo, a manera de sinécdoque, toda una carga de tradición cultural.

Los ángeles de Rilke son también fuertemente icónicos: una serie de imágenes muy visuales, pero, es también por este mismo motivo y por la naturaleza tan heterogénea de las mismas, que son al mismo tiempo invisibles,

indefinibles. En ellos se disuelven los límites de la dicotomía visibilidad/invisibilidad y van apuntando cada vez más hacia la abstracción.

El ángel-espejo comparte con los espejos prerrafaelistas esa cualidad de impenetrabilidad, la angustia de la inasibilidad, la exploración de la relación entre realidades y espacios internos y externos, y lo terrible de la belleza. El ángel-escalera y el ángel-pasillo comparten la obsesión prerrafaelista de la representación simbólica de espacios espirituales internos (también inaccesibles e invisibles) a través de espacios arquitectónicos sólidos y de formas concretas que sobreviven incluso a la muerte. La escalera constituye a su vez un estado de transición, un estado de umbral, de unión entre dos mundos, así como el ángel es en sí mismo un agente de constante transformación, un mensajero y medio de unión entre dos mundos, un intento de transfigurar la pérdida en eterna permanencia.

Bibliografía

Bibliografía directa

- RILKE, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, edición de Ernst Zinn, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955-1961, 6 vols.
- ___, "Carta a al señor Witold Hulewicz a propósito de las Elegías de Duino (13 de noviembre de 1925) en *Las Elegías de Duino*, trad., prólogo y notas de Juan José Domenchina, Centauro, México, 1954.
- ___, "Diario Florentino" en *Diarios de juventud*, trad. de Eduardo Gil Brea, Pre-textos, Valencia, 2000.
- ___, *Las Elegías de Duino*, ed. bilingüe, Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 1999.
- ___, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, trad. de Francisco Ayala, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- ___, *Nuevos Poemas I*, ed. bilingüe, trad. introducción y notas de Federico Bermúdez Cañete, Madrid, 1998.
- ___, *Sonetos a Orfeo*, ed. bilingüe, trad. y prólogo de Carlos Barral, Lumen, Barcelona, 1983.
- KASSNER, Rudolf, *Die Mystik, die Künstler und das Leben: über englische Dichter und Male rim 19. Jahrhundertk*, Eugen Diederichts, Leipzig, 1900.
- ___, *Rilke. Gesamelte Erinnerungen 1926-1956*, Neske Verlag Pfullingen, 1976.

Bibliografía indirecta y de consulta

- ASH, Russell, *Sir Edward Burne-Jones*, Harris & Abrams INC. Publishers, New York, 1993.
- BARJAU, Eustaquio, *Rilke, el autor y su obra*, Barcanova, Barcelona, 1981.
- BARRINGER, Tim, "Pre-Raphaelites and Aesthetes", en *The Pre-Raphaelites*, Everyman, London, 1998, pp. 135-67.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1986.
- BIBLIA de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1986.
- BOHNENKAMP, Klaus E. (ed.), *Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner. Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*, Insel Verlag, Frankfurt, 1997.
- BROCH, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Rhein-Verlag, Zürich, 1964.
- BRUNKHORST, Katia, "Mittelalter", en Manfred Engel (ed.), *Rilke-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2004, pp.44-49.
- BURNE-JONES, Edward, *The flower book*, Benedikt Taschen, Köln, 1994.
- BÜSSGEN, Antje, "Bildende Kunst", en Manfred Engel (ed.), *Rilke-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2004, pp. 130-145.
- CARS, Laurence de, *The Pre-Raphaelites. Romance and Realism*, Thames & Hudson, London, 1997.
- CLÜVER, Claus, "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis", en Valerie Robillard y Els Jungeneel (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Ull University Press, Amsterdam, 1998.

- CREPALDI, Gabriele, *Prerrafaelistas. La discreta elegancia del siglo XIX inglés*, Sociedad Editorial Electa, España, 2004.
- DELFOR, Héctor, *Rilke y la búsqueda del fundamento*, Editorial Guadalupe, Buenos Aires, 1971.
- DIETERLE, Bernard, "Kontakte und Kontexte", en Manfred Engel (ed.), *Rilke-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2004, pp.88-98.
- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, New York, 1986.
- ENGEL, Manfred (ed.), *Rilke-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2004.
- EPPELSHEIMER, Rudolph, *Rilkes larische Landschaft: eine Werkdeutung*, Freies Geistesleben Verlag, Stuttgart, 1975.
- GARRIDO, Manuel (ed.), "Prólogo" a *Alicia en el país de las maravillas y A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Cátedra, Madrid, 1999.
- HILLIS, J., "The mirror's Secret: Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art", en *Victorian Poetry*, vol. 29 num. 4.
- HOLTHUSEN, Hans Egon, *Rainer Maria Rilke. El poeta a través de sus propios textos*, trad. de Jaime Ferreiro Alemparte, Alianza Editorial, Madrid, 1968.
- HOUSMAN, Lawrence, "Pre-Raphaelitism in art and poetry" en *The journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 10, 2001, pp. 9-26.
- LEPPMANN, Wolfgang, *Rilke. A Life*, Russell M. Stockman Publishing Corporation, New York, 1984.
- MÁGR, Clara, *Rainer Maria Rilke und die Musik*, Amandus-Verlag, Wien, 1960.
- MARTIN, José María, *El prerrafaelismo. Historia y antología*, Ediciones Telmar, España, 1976.

- METKEN, Günter, *Los prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, trad. De Luis Díaz de Liaño, Blume, Barcelona, 1982.
- MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- NEWMAN, ABIGAIL, (The Victorian Web: Literature, History & Culture in the age of Victoria), Brown University, URL: <http://www.victorianweb.org/painting/dgr/paintings/newman4.html>, Drastic Innovations on a Traditional Theme: Rossetti's *Ecce Ancilla Domini*, 2004.
- PATER, Walter, *The Renaissance*, The Modern Library Publishers, New York, 1945.
- PAU PEDRÓN, Antonio, *Rilke en Toledo*, Trotta, Madrid, 1997.
- PLATÓN, "El banquete" en *Obras Completas*, trad. De Luis Gil, Aguilar, Madrid, 1969.
- ROBILLARD, Valerie, "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en Valerie Robillard y Els Jungeneel (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Ull University Press, Amsterdam, 1998.
- RUSKIN, Ariane, *Nineteenth Century Art*, McGraw-Hill, New York, 1968.
- RYAN, Judith, *Rilke, Modernism and poetic tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- THURN UND TAXIS, Marie von, *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*, trad. de Joan Parra, Paidós, Barcelona, 1991.
- TOLLER, Ernst, *Una juventud en Alemania*, IMAN Ediciones, Buenos Aires, 1956.
- TREUHERZ, Julian, *Dante Gabriel Rossetti*, Thames & Hudson, New York, 2003.
- ZINN, Ernst (ed.), "Anmerkungen des Herausgebers" en *Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke*, edición de Ernst Zinn,

Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955-1961, vol. 3 p. 851-852.