

La presencia de la muerte en
Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge
de Rainer Maria Rilke

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (ALEMANAS)
PRESENTA
OMAR ALCÁNTARA ISLAS

ASESORA: UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHON

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
2010



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.

A Héctor y Sary, mis padres

A mi hermano Sergio

A Héctor Alcántara Islas: In memoriam

Agradecimientos

Quiero agradecer, especialmente, a la Doctora Ute Seydel, mi asesora de tesis, por su tiempo y sus consejos durante la elaboración de este trabajo; asimismo, quiero dar las gracias a los Doctores Sergio Sánchez y Andreas Ilg por su apoyo académico; pero también por su amistad. Tampoco quiero olvidar expresar en este espacio mi gratitud a las siguientes personas: a Jessica Vargas, mi terapeuta, por ayudarme a mirar de otra manera; a Pablo López Rodríguez, por dejarme usar su biblioteca y por ser amigo que es hermano, o viceversa; a Karla y a Pedro, por su irremplazable compañía; a Nadine, Ita y Olivia, por su cercanía en la esperanza y la fortaleza; a Rocío, Gabino, Ruth, Alfredo, Antonio, José, Christian, Ricardo, Daniel y César, por las experiencias compartidas durante la carrera; así como a Francisco, Gabriel y Juan Pablo, amigos en otros ámbitos; y a Mariana García Miranda, por muchos otros motivos.

.

**“Y no hallé otra cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte”**

Francisco de Quevedo

Índice

Introducción	1
1. La presencia de la muerte en <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	6
1.1 La muerte propia	8
1.2 París, ¿un lugar para morir?	10
1.3 La muerte y el tiempo	14
1.4 Aprender a ver	16
1.5 La poesía	20
1.6 El rostro de la muerte	24
2. Las muertes familiares	27
2.1 La muerte de Christoph Detlev Brigge	29
2.2 La muerte de la madre	34
2.3 La muerte de Margarete Brigge	39
2.4 La muerte del padre	40
3. Las otras muertes en la novela	45
3.1 La muerte de un perro	45
3.2 La muerte de las moscas	48
3.3 Una muerte en un tranvía	52
3.4 La muerte de Christian IV	54
3.5 Las muertes de Felix Arvers y de San Juan de Dios	56
3.6 La muerte del falso zar	59

3.7 La muerte de Karl der Kühne	61
4. La niñez: para recuperar el presente	64
4.1 La niñez y los versos	66
4.2 La niñez: época de fantasmas	70
4.2.1 El fantasma de Christine Brahe	71
4.2.2 El fantasma de Ingeborg	74
4.3 <i>Das Große</i>	76
4.4 Las máscaras	81
5. El amor y la muerte	86
Conclusiones	96
Bibliografía	99

Introducción

Con la idea de que el tema de la muerte es un pretexto para hablar de la vida, me acerco a *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los cuadernos de Malte Laurids Brigge). Esta obra de Rainer Maria Rilke, su única novela, es un texto imprescindible para quien quiera comprender a fondo la evolución poética, en cuanto a forma y estilo, así como la fuerza de la expresión de este poeta de lengua alemana. La novela que aquí nos ocupa es testimonio, para algunos autobiográfico, de una intensa experiencia de encuentros y descubrimientos, en un París que se experimenta como una ciudad de enfermedad y muerte. A Malte, el protagonista, esta experiencia lo lleva a sumergirse en sus recuerdos en busca de algo que sea más duradero que la presencia de la muerte; porque la muerte es el tema que recorre de principio a fin las páginas de este texto; sin embargo, es ésta una muerte que busca convencerse a sí misma de su presencia, y por lo tanto, es una muerte escandalosa y que aúlla como lo hace el abuelo de Malte en sus últimos días; o por el contrario, es una muerte silenciosa que se ramifica en los objetos e innumerables personajes que se van mostrando a lo largo de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

Más allá de la muerte de los demás, hay también en muchas de estas páginas la invitación a experimentar la inminencia de la muerte propia como una oportunidad para encontrar nuestro origen y nuestra comunión con el universo. De esto habla el filósofo Martin Heidegger, cuando compara a Rilke con el poeta Hölderlin en su texto *¿Para qué poetas?*¹ Rilke, según Heidegger, es quien recibe la estafeta de la tradición poética alemana, con el fin de revelar la esencia del ser en tiempos difíciles, oscuros, o tiempos de penuria.² Esencias sólo concebibles a través de una peculiar sensibilidad, la del poeta. Pero para hablar de esencias habría que acudir a la filosofía, y

¹ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, México, UNAM, 2006.

² El título de la obra que se comenta de Heidegger, *¿Para qué poetas?*, es un título sugerido por la elegía “Pan y vino” de Hölderlin, según el mismo Heidegger; el verso dice: “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?” Ver: Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 13.

lo haremos en la medida de lo necesario; sin embargo, el objetivo principal de esta tesis es analizar y comprender en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, así como revalorar a partir de esta novela, lo que ya se anuncia en el título de este trabajo: lo que es para este Rilke buscador de un sentido en el mundo a través de la poesía –y en particular para el personaje que ha creado-, la muerte. Todo lo anterior, con la intención de comprender mejor la poética y la poesía de Rainer Maria Rilke.

Ahora bien, ¿desde dónde comenzar a pensar la muerte?, ¿o incluso, es posible eso, cuando en un texto de Jacques Derrida nos encontramos con lo siguiente?: “[Hay una] indeterminación de la palabra ‘muerte’ de la que en el fondo, puede ser que no se conozcan ni el sentido ni el referente. Lo sabemos muy bien: si, en lo que se refiere al concepto y a la cosa, hay una palabra que no resulta asignable ni asigna nada en absoluto, ésta es la palabra ‘muerte’”.³ ¿Entonces, de dónde partir? Entendemos, con Heidegger y con Malte –el protagonista de la novela- que hay que partir de uno mismo y de la temporalidad que nos es propia. Partir del *Dasein*, del “ser ahí”: “Este ente que somos nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la ‘posibilidad de ser’ del preguntar, lo designamos con el término ‘ser ahí’ [*Dasein*]”.⁴ Este concepto es más complejo que lo que se expresa aquí y tiene más implicaciones dentro de la investigación de Heidegger expuesta en *Sein und Zeit (El ser y el tiempo)*, tales como el hecho de que “la *ontología fundamental*, única de la que pueden surgir todas las demás, tenga que buscarse en la analítica existencial del ‘ser ahí’ [*Dasein*]”.⁵ Este es el motivo, por el cual, las ideas de Martin Heidegger expresadas en *Sein und Zeit* orientan mi análisis de la novela de Rilke; pero, no obstante, no pretendo una exhaustividad de las ideas del filósofo a partir de su obra capital; sino, más que nada, pretendo un acercamiento

³ Jacques Derrida, *Aporías. Morir –esperarse en “los límites de la verdad”*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 46.

⁴ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, tr. de José Gaos, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

a las ideas rectoras de su pensamiento: el tiempo y la muerte, así como el arte y la poesía; por lo mismo, la aproximación a estas ideas se lleva a cabo a partir de *Sein und Zeit*,⁶ pero también recurriendo a otras obras de Heidegger. Este acercamiento también se da por intermediación de otros filósofos o críticos literarios que en algún momento pusieron en el centro de su interés las ideas del filósofo alemán; por lo cual, para entender la complejidad de muchas de estas ideas, me ha sido de gran ayuda la reflexión que realiza Emmanuel Levinas sobre la obra de Heidegger en su libro *Dios, el tiempo y la muerte*; mas, como expresaba, Levinas no es el único autor que me ayudó a definir el marco teórico de esta tesis; junto a él se encuentran los comentarios de Maurice Blanchot, Terry Eagleton y de Samuel Ramos, entre otros. Dicho marco teórico, a partir del cual leeremos *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* se expone sustancialmente en el primer capítulo.

Por otra parte, me es preciso mencionar que, si bien, existe este marco teórico de referencia para la lectura de la novela, este trabajo no se adscribe a una teoría en particular, sino más que otra cosa, se adhiere a un método de lectura que consiste en buscar dentro del mismo texto su explicación, atendiendo al mismo para cualquier posible interpretación; con la idea de que, si “todas las partes de una obra artística se relacionan entre sí”,⁷ entonces es posible demostrar, mediante el tema de la muerte, que la novela que examinamos, a pesar de su estructura fragmentaria, no es una obra caótica. Por lo tanto, si es a partir de las ideas de Heidegger de donde parten la mayoría de los análisis realizados en esta tesis y cuya referencia es importantísima para entender el conjunto, también tuve que recurrir a otros autores que me ayudaron a analizar otros aspectos de la novela de Rilke, relacionados con mi tema, y que me

⁶ En particular la “Introducción” y el “Capítulo uno” de la “Segunda sección” de *El ser y el tiempo*, *op. cit.* pp. 253-291.

⁷ Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 29.

parecieron más idóneos para acercarme al texto; tales son los casos de Sigmund Freud en el capítulo dedicado a la infancia; así como la reflexión que hace la filósofa mexicana Greta Rivara Kamaji para el tema del amor o las mismas ideas de Emmanuel Levinas en el libro ya comentado, para sustentar teóricamente lo que en el primer capítulo de la tesis llamo “el rostro de la muerte”. De esta manera, en cada capítulo se hará más referencia a algún autor en particular; esperando, sin embargo, haber logrado el equilibrio necesario entre teoría y análisis, para que mi investigación responda a las distintas interrogantes que se me han ido planteando en diversas lecturas de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

¿Cuáles han sido éstas? Expongo aquí las principales: ¿Qué significa para Malte, el personaje y narrador de la novela, la muerte? Por otra parte: ¿La presencia de la muerte en la vida de Malte, y de la cual nos hace partícipe en sus relatos, tiene un significado en su manera de vivir y ver el mundo? Este análisis se va esbozando desde el primer capítulo, junto al marco teórico; pero abarca, principalmente, los capítulos segundo y tercero, en donde enlisto las muertes que me parecieron más significativas para Malte dentro de la novela; por lo cual, los fragmentos elegidos no se refieren únicamente a las muertes que afectan a Malte en su ámbito familiar; sino incluso, hay el relato de las muertes de varios personajes históricos e incluso de animales, ya que encontré en estos relatos la oportunidad de profundizar, en lo que en el primer capítulo he llamado “la muerte propia”. En el cuarto capítulo, sin dejar de lado las preguntas anteriores, se responde esencialmente a la siguiente pregunta: ¿Qué importancia tiene la niñez en relación con esa muerte que nos corresponde a cada uno; pero más puntualmente, en relación con el personaje? La correspondencia con los capítulos precedentes también se mantiene en el quinto capítulo, en donde se intenta responder brevemente a la relación entre el amor y la muerte dentro de la novela. Con lo anterior, he expuesto las principales preguntas que guían esta investigación y sin embargo,

la mayoría de estas preguntas se pueden remitir a una sola, pues fue a partir de esa pregunta de donde nació mi interés por esta obra del poeta praguense: ¿Qué significado tiene para Malte la poesía ante la claridad de su inminente finitud? Esta es la razón por la que aparezcan en la obra algunas referencias, existentes dentro de la novela, a los poetas Henrik Ibsen y Charles Baudelaire; así como la frecuente referencia a lo que es para Heidegger la esencia de la poesía. Espero haberme acercado un poco a varias respuestas satisfactorias para estas preguntas desde *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; pero ya en las conclusiones haremos un balance general de esta investigación.

Por último, ya sólo queremos mencionar que el tema de la muerte en la obra de Rilke ha sido ampliamente abordado en muchas ocasiones, siendo quizá el texto *El problema de la muerte en Rainer María Rilke*⁸ de Ilse T. M. de Brugger el más importante de los estudios en español, texto, no obstante, que data de 1943, y al que no tuvimos acceso por haber sido publicado en Argentina sin saber si llegó alguna copia a nuestro país o se reeditó en alguna ocasión; sólo queremos dejar constancia de esto, así como de los libros sobre el mismo tema, que se hallan, principalmente, en las bibliotecas de las universidades alemanas.⁹

⁸ Ilse T. M. de Brugger, *El problema de la muerte en Rainer María Rilke*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1943.

⁹ Mencionamos sólo los libros que nos parecieron ser los más importantes para nuestro estudio: Alfred Focke, *Liebe und Tod: Versuch einer Deutung und Auseinandersetzung mit Rainer Maria Rilke*, Viena, Herder, 1948; Katja Grote, *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende: der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns und Rainer Maria Rilkes*, Fráncfort del Meno, Lang, 1996; Fritz Nolte, “Der Todesbegriff bei Rainer Maria Rilke, Hugo von Hoffmannsthal und Thomas Mann”, Tesis de doctorado, Heidelberg, 1934; Ralph Olsen, “*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*” von Rainer Maria Rilke: *identitätsrelevante Grundlegung der Todesthematik aus wirkungsästhetischer Perspektive*, Fráncfort del Meno, Lang, 2004; Karin Priester, *Mythos Tod: Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlín, Philo, 2001; Bernhard Sill, *Ethos und Thanatos: zur Kunst des guten Sterbens bei Matthias Claudius, Leo Nikolajewitsch Tolstoi, Rainer Maria Rilke, Max Frisch und Simone de Beauvoir*, Ratisbona, Pustet, 1999; Ludwig Uhlig, *Der Todesgenius in der deutschen Literatur: von Winckelmann bis Thomas Mann*, Tubinga, Niemeyer, 1975.

Capítulo 1

1. La presencia de la muerte en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Para ubicarnos brevemente en el contexto histórico de la obra, recordemos que *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los cuadernos de Malte Laurids Brigge) se publican en 1910.¹⁰ En ese año, mientras Rilke decide al fin darle forma a su texto para la publicación, México está en vísperas de una guerra civil. En Europa, sólo cuatro años después se iniciará una guerra que tendrá consecuencias devastadoras para su población. ¿Se puede hablar de un presagio de esa deshumanización y de esas muertes en masa en la novela? Sostenemos que sí, y no tanto por adjudicar al poeta el papel de profeta; pues aunque en la obra se haga referencia de manera cruel a la caída de un ejército, no hay otras referencias claras sobre la guerra, aunque sí, frecuentemente, sobre esta deshumanización y masificación del ser humano. El pasaje al que nos referimos es el siguiente:

Die Massen [...] so wie sie sich erwürgt hatten mit ihrer eigenen Enge [...]. Ineinandergewunden wie ein ungeheures Gehirn, lagen sie da in den Haufen [...]. Die Luft ging einem weg, wenn man da und dort ihre ersticken Gesichter sah; man konnte es nicht lassen, sich vorzustellen, daß sie weit über diesen vor Gedränge noch stehenden Leichen verdrängt worden sei durch den plötzlichen Austritt so vieler verzweifelter Seelen.¹¹

El poeta aquí se refiere a una guerra acaecida siglos atrás y con esto advierte lo que puede volver a ocurrir dado el *status quo* imperante en Europa en esos años; pero, por otro lado, también encontramos dentro de la cita una relación con la desafortunada tendencia que se ha dado en el ser humano en muchas épocas: la de perder su individualidad o su identidad dentro de la masa y,

¹⁰ El 31 de mayo de ese año, según Manfred Engel, “Nachwort” (“Epílogo”) en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, Reclam, 2007, p. 319.

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, Reclam, 2007, p. 180 (“Las masas [...] se habían estrangulado por su propia estrechez [...]. Enrollados unos en otros, como un inmenso cerebro, estaban tendidos allí, a montones [...]. Se perdía la respiración cuando se les veía, aquí y allá, con sus rostros ahogados; no se podía evitar el pensar que el aire había sido rechazado lejos de esos cadáveres, cuyo cúmulo había mantenido en pie, por la fuerza repentina de tantas almas desesperadas”). Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, tr. de Francisco Ayala, Madrid, Alianza, 1981, p. 147).

con esto, a ser partícipe de su propio exterminio en algún conflicto bélico; pero también ha contribuido a su propia alienación y deshumanización dentro de las sociedades modernas. A esto nos hemos referido antes con la palabra “masificación”; pues, si bien, se trata de un concepto explorado a lo largo del siglo XX,¹² aquí sólo lo anotamos como una muestra de esa premonición de la que hablábamos antes; por lo mismo, aún cuando no se quiera hablar del poeta como un vidente, aunque muchas veces sea considerado así –y la presente tesis en algún momento analizará esta relación-, sí se puede defender la idea de que el poeta, tanto como cualquier otro artista, es el órgano más sensible de una cultura. Y no es que tenga una percepción extraordinaria, aunque puede darse el caso, sino que, como lo demuestra Malte, es alguien que está atento al curso de los acontecimientos. Europa olía a desolación, pero sólo tomando la obra en su amplitud –y lo que sostenemos es su tema principal, la muerte-, podemos decir que sí hay una profecía sobre los aciagos días que se avecinan sobre el continente europeo. Y esto avalaría entonces, lo que dice un comentarista mexicano al respecto sobre Rilke: “Rilke es el poeta del desamparo ontológico y del afán de plenitud subsistencial. Las esperanzas y los nuevos signos de los tiempos están contenidos en muchos de sus poemas”.¹³ Sin embargo, esta muerte en masa no es nuestro tema principal en esta tesis y sólo volveremos a ella más adelante, para ejemplificar lo que sería un tipo de muerte inauténtica de acuerdo a nuestra interpretación de la obra; lo que nos interesa destacar en nuestro estudio es lo que llamaremos la *muerte propia* o individual, ya que es a partir de esta muerte de donde parten los análisis de Martin Heidegger, en su libro *Sein und Zeit (El ser y el tiempo)* escrito en 1927.

¹² Véase por ejemplo el libro *Masse und Macht (Masa y poder)* de Elias Canetti.

¹³ Agustín Basave, *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*, México, FCE, 2002, p. 45.

1.1 La muerte propia

Esta muerte que nombraremos “propia”, parte de un equívoco en la palabra alemana *eigen*, palabra que utiliza Rilke en sus *Aufzeichnungen*: “Wer giebt¹⁴ heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand [...]. Der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben”.¹⁵ El adjetivo alemán “eigen” se presta a varias traducciones: “propio”, “personal”, “individual”; pero también “auténtico”. Por lo anterior, cuando hablemos de la *muerte propia* en esta tesis, entenderemos que se trata de una muerte “personal”; pero también “auténtica”, tal como lo hace Maurice Blanchot, refiriéndose a Heidegger, en la siguiente cita:

Der eigene Tod, la ‘muerte propia’ [...] significa personal pero también auténtica (ambigüedad alrededor de la cual parece girar Heidegger, cuando habla de la muerte como de la posibilidad absolutamente propia, es decir, de la muerte como posibilidad extrema, lo más extremo que le ocurre al Yo, pero también el acontecimiento más personal del Yo, donde más se afirma a sí mismo y más auténticamente).¹⁶

Alrededor de esta autenticidad también gira, desde nuestro punto de vista –y lo veremos más adelante– la novela de Rilke. Por ahora examinemos qué entendemos acerca del hecho de que morir auténticamente sea al mismo tiempo vivir auténticamente. El filósofo francés Emmanuel Levinas nos explica en su análisis de la obra de Heidegger, que para el filósofo alemán, la muerte no es sólo un momento o una parte del tiempo de nuestra vida, sino que en Heidegger, el tiempo es original y esencialmente “zu sterben” (morir);¹⁷ por lo cual,

morir no es algo que señala un último instante del *Dasein* [del existir, en este caso], sino lo que caracteriza la manera en que el hombre *es* [el subrayado es mío]. Ése es el origen de la noción de ‘existir para la muerte’ [‘seres para la muerte’ (*Sein zum Tode*) nos llama Heidegger]. ‘Existir para la muerte’ es relacionarse con la

¹⁴ Rilke utiliza en *Die Aufzeichnungen...* una ortografía muy peculiar en la escritura de algunas palabras, tal es el caso de “giebt” por “gibt”. Se trata de una ortografía muy en boga en su tiempo y que responde a razones estilísticas.

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 11 (“¿Quién concede todavía importancia a una muerte bien acabada? Nadie [...]. El deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. De pronto será tan raro como una vida personal”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 10).

¹⁶ Maurice Blanchot, “Rilke y la exigencia de la muerte” en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 140.

¹⁷ Emmanuel Levinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 55.

muerte a través de ese mismo ser que soy.¹⁸

¿Cómo es posible esta relación, si al mismo tiempo, Heidegger nos dice en una de sus definiciones sobre la muerte, lo siguiente?: “La muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del ‘ser ahí’ [*Dasein*]”.¹⁹ La muerte es nuestra posibilidad más propia y para Heidegger –así como para nuestra sabiduría popular- es “la certeza por excelencia”;²⁰ no obstante, morir, es al mismo tiempo algo ambiguo en esta definición, porque al morir cerramos el círculo de nuestra existencia, es decir, estamos completos en nuestro “ser ahí” (*Dasein*) y contradictoriamente, en el mismo instante, estamos perdidos, perdemos nuestro *Dasein* con la muerte:²¹ “Alcanzar la totalidad del ‘ser ahí’ en la muerte es al par [*sic*] la pérdida del ser del ‘ser ahí’”.²² ¿Cómo resolver esto? Y para no dejar de contestar a nuestra pregunta inicial, ¿cómo se desprende de esta ambigüedad lo auténtico y lo inauténtico de la vida?

Para Heidegger, la muerte causa angustia: “el ser ‘relativamente a la muerte’ [*Sein zum Tode*] es en esencia angustia”²³ y esta angustia nos hace evadir la idea de la muerte; pero al evadir esta certeza, nos comportamos como si nunca fuéramos a morir; de hecho, “la certeza [de la muerte] significa, en primer lugar, un comportamiento determinado del *Dasein*”;²⁴ y la prueba de que nos angustia la muerte es esta misma huida, este no querer saber nada de ella: “es [la] huida ante la muerte lo que da fe de la muerte”.²⁵ De lo anterior, no vivir en relación con la muerte o no entendernos como “seres para la muerte” es “oculta[r la] posibilidad más propia [y vivir, por lo

¹⁸ *Ibidem*, p. 65.

¹⁹ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 274.

²⁰ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 20.

²¹ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 260.

²² *Idem*.

²³ *Ibidem*, p. 290.

²⁴ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 66.

²⁵ *Idem*.

tanto] en la no verdad [o en lo inauténtico].”²⁶ Vivir auténticamente significaría, en cambio, “estar por delante de sí’ [es decir] ‘estar proyectado hacia [la] posibilidad de dejar de estar en el mundo”.²⁷ De esta manera, el *Dasein* se apropia de su tiempo y se visualiza al hombre como un proyecto ante la muerte. Volveremos a estas cuestiones, lo que nos gustaría explorar ahora en el primer párrafo de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* es cómo se presenta en el personaje la angustia que produce la muerte.

1.2 París, ¿un lugar para morir?

11. September, rue Toullier.

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäl. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da. Dahinter? Ich suchte auf meinem Plan: Maison d'Accouchement²⁸ [...]. Der Plan gab an Val-de-grâce, Hôpital militaire [...]. Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch [...] nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst.²⁹

Así comienzan *Die Aufzeichnungen*, y con esto, el narrador de la novela nos abre la puerta a una visión que desmitifica a París, por lo que esta ciudad se irá convirtiendo, poco a poco, en el punto donde la gravedad de la vida tiene su centro; y es, vale recordarlo, también el comienzo de la aventura poética, ya que lo expresará el mismo Rilke en una obra posterior: “das Schöne ist

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibidem*, p. 65.

²⁸ Una clínica de partos. Ver al respecto: Manfred Engel, “Anmerkungen” (“Notas”) en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 253.

²⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 7 (“¿De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere. He salido. He visto hospitales. He visto a un hombre tambalearse y caer. Las gentes se agolparon a su alrededor y me evitaron así ver el resto. He visto a una mujer encinta. Se arrastraba penosamente a lo largo de un muro alto y cálido y se palpaba de vez en cuando, como para convencerse de que aún estaba allí. Sí, allí estaba. ¿Y detrás del muro? Busqué en mi plano: Maison d'accouchement [Ver nota 18]. El plano indica: Val de Grâce, Hôpital militaire [...]. La calle empieza a desprender olores por todas partes [...]. Huele a yodoformo, a grasa de ‘pommes frites’, a angustia”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 7).

nichts/ als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade/ ertragen...”.³⁰ El narrador también nos anticipa, en algún modo, una directriz a seguir en el texto, que es la que hemos tomado para esta investigación: la muerte.

También sabemos que el viajero había llegado a París con una imagen preconcebida: “um zu leben” (“para vivir”) se llega a París, pero deduce pronto, o digamos pronto porque son las primeras líneas del texto, que todo es distinto a como lo esperaba, y a un grado esencial distinto, pues contrapone a una ciudad de vida, una de muerte.

Malte, si queremos leer la novela con referencias extratextuales,³¹ está en París en una época en que la ciudad se está transformando. París es una de las ciudades con más desarrollo en su tiempo. La urbe crece y algunos, como sigue sucediendo actualmente, no están en los planes de ese crecimiento: los marginados. Es en ellos en donde el narrador de la obra pondrá su mirada para analizar su propia situación.³² El poeta, aunque Malte no se asumirá como tal, se siente más cercano a esos seres, en contraste por ejemplo, con los médicos que le hacen esperar largas horas en una clínica de desposeídos.³³ Esto también ocurre cuando París –en ese contexto histórico y extratextual- es la tierra prometida para muchos artistas,³⁴ lo que es de entrada ir a

³⁰ Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Fráncfort del Meno, Insel, 2003, p. 629 (“Lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar”). Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 61).

³¹ Las llamo referencias extratextuales, ya que, en general, soy de la idea, junto con J. Hillis Miller, de que “la literatura depende de la posibilidad de despegar al lenguaje de su encasillamiento en un contexto social o biográfico, y permitirle jugar libremente como ficción”. Ver: J. Hillis Miller, “Derrida y la literatura” en *Jacques Derrida y las humanidades*, coord. Tom Cohen, México, Siglo XXI, 2005, p. 87.

³² Rilke no es el primero ni el último de los poetas que se identifican, en algunos casos con su respectiva crítica, con los seres marginales; recuérdese por ejemplo el poema “Albatros” de Baudelaire, poeta admirado y aún citado por Rilke en *Die Aufzeichnungen...*

³³ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.*, pp. 49-55 (Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, pp. 40-45).

³⁴ Muchas muestras de lo dicho, las podemos encontrar en la historia del arte mexicano: literatos, pintores, escultores..., a principios del siglo XX (y durante mucho tiempo antes y después), soñaron con París para su formación. Y no sólo era la atracción de los mexicanos, casi en todo el mundo cultural latinoamericano ocurría así. En cuanto al paso de Rilke por París, no dejaremos de mencionarlo en la medida en la que sea interesante o enriquecedor para el análisis -en la misma medida que otros datos autobiográficos.

contracorriente. Es estar desnudo súbitamente en la ciudad donde se cavilaba una esperanza. Así que la ciudad huele a “Angst” (“angustia”), huele a “yodoformo”; y agregamos: huele a muerte.

Y como ya adelantábamos en el punto anterior, nuestra posibilidad más propia, el saber que somos “seres para la muerte” es en esencia angustia, ya que ésta “es una emoción, un movimiento, una inquietud en lo *desconocido*”;³⁵ y esto a partir de que en el análisis de Heidegger, se opone el ser a la nada.³⁶ Pero no se trata de cualquier angustia ante lo desconocido, como la que podríamos experimentar ante una ciudad extraña, se trata de la angustia por antonomasia, debido a que la muerte es un desconocimiento sin referente –como lo expresábamos con Derrida en la introducción- y una “amenaza constante”:³⁷ “Lo peculiar de la certidumbre de la muerte [es] el ser posible a cada instante”.³⁸ Y si el proyecto de Heidegger en *Sein und Zeit* es construir todo su sistema filosófico a partir de la pregunta por el ser mismo al único ente (*Dasein* o “ser ahí”) con la capacidad de preguntar (nosotros mismos),³⁹ ¿qué ocurre cuando nos encontramos frente a una “experiencia”, la muerte, en donde lo desconocido es sólo una “proximidad sin conocimiento”?⁴⁰ Heidegger nos responderá que el conocimiento de la muerte no se experimenta más que a partir de la muerte de los demás;⁴¹ pero la certeza de la muerte sólo será posible entenderla como personal por la experiencia de la angustia; ¿qué hacer entonces con la angustia? Regresamos así al asunto de lo auténtico y lo inauténtico: se puede vivir atemorizado por la muerte o se puede vivir en la libertad. Para entender lo anterior, en éste como en el siguiente punto, abordaremos el concepto del tiempo en *Sein und Zeit*, ya que “la aportación de Heidegger [para la Filosofía] consistirá en revisar el propio tiempo a partir de ese anonadamiento

³⁵ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *Ibidem*, p. 86.

³⁷ *Ibidem*, p. 27.

³⁸ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 282.

³⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁰ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 260 y ss.

[la muerte] y, por tanto, en sustituir los conceptos vulgares de muerte y tiempo por conceptos filosóficos”.⁴² El tiempo llamado “vulgar” en esta última cita, sería ese tiempo de todos los días, medido por los días y las noches, por el calendario y los relojes; pero el tiempo auténtico, será el mío; será el tiempo en el que descubro que no vivo en el *se muere*, sino en el *yo muero*. Será un proyecto ante la muerte, un tiempo que mira hacia el futuro, pues “para vivir humanamente es preciso que me ‘proyete’ hacia delante, reconociendo y realizando nuevas posibilidades de ser”.⁴³ La angustia por la muerte y por la nada, no estará de esa manera experimentada fuera de mí, ni seré un ser “caído” en los conceptos vulgares del tiempo o de la muerte; sino que la muerte y la nada estarán frente a mí, en la aventura o en la epopeya del ser,⁴⁴ como la posibilidad más mía; resultando que “para Heidegger, la ‘verdadera’ historia es la historia interna, ‘auténtica’ o ‘existencial’; es un dominio del temor y de la nada, una actitud resuelta frente a la muerte”.⁴⁵

Y desde nuestra lectura de *Die Aufzeichnungen*, nos parece que nuestro personaje vive resueltamente en esa conquista del tiempo ante la muerte, pues no es un ser estático en su cuarto al que le impiden caminar sus aciagos descubrimientos, sino que vaga por aquí y por allá explorando la ciudad, para encerrarse al fin en su cuarto de la calle Toillier⁴⁶ y hacer algo frente al miedo y aún más, frente a la muerte: escribir, escribe *Die Aufzeichnungen* para hacer frente a esa presencia:⁴⁷ “Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muss man etwas tun, wenn man sie einmal hat.”⁴⁸ Y páginas más adelante: “Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze

⁴² Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 46.

⁴³ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 2001, p. 82.

⁴⁴ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁶ Calle anotada en el encabezado que da inicio al texto y que, para referencias extratextuales, se sitúa en el popular Barrio Latino de París. Ver: Manfred Engel, “Anmerkungen” (“Notas”) en *op. cit.*, p. 253.

⁴⁷ “Paris [ist] so voll und [...] so nahe am Tod. Es ist eine fremde, fremde Stadt” [“París está tan repleta y tan cercana a la muerte. Es una extraña, extraña ciudad”. La traducción es mía]. Ver: carta de Rilke a su esposa (31 de agosto de 1902), citada por Manfred Engel, “Nachwort” (“Epílogo”) en *op. cit.*, p. 253.

⁴⁸ Rainer Maria Rilke, *op. cit.* p. 10 (“Tengo miedo. Hay que hacer algo contra el miedo cuando se apodera de nosotros”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p.10).

Nacht gesessen und geschrieben.”⁴⁹ Escribe en París para ser un proyecto ante su propia muerte. Por lo anterior, leeremos el *Malte* de Rainer Maria Rilke como este proyecto ante la finitud, expresado en su personaje principal mediante un peculiar método que explicaremos en otro apartado; pero antes de llegar a ese punto, sigamos explorando el tema del tiempo en Heidegger y en la novela que comentamos.

1.3 La muerte y el tiempo

Desde el comienzo de *Die Aufzeichnungen* hay una elección del tiempo y el espacio en el personaje. Para Malte, su tiempo propio, el auténtico, será su tiempo interior, mayormente el de sus recuerdos, que se vinculan por lo general al ambiente rural, frente al presente de París y su urbanidad; para ejemplificar, un gallo que canta o un perro que ladra, serán una “Erleichterung” (“alivio”)⁵⁰ o un “Wohltun ohne Grenzen” (“una infinita delicia”),⁵¹ frente a los ruidos que provocan los autos, los tranvías o la gente de la ciudad.⁵² El tiempo interior de Malte, asimismo, se hará presente en el tiempo de la escritura; mas, volvamos al análisis del tiempo, a partir de los planteamientos que hace Levinas, acerca de las ideas de Heidegger, para profundizar en esto: “La existencia humana (o *Da-sein*) se deja definir en su *Da* [allí] (estar en el mundo) mediante tres estructuras: *estar por delante de sí* (proyecto), *estar ya en el mundo* (facticidad)⁵³, [y] estar en el mundo como *estar al lado de* (al lado de las cosas, al lado de lo que se encuentra dentro del mundo)”⁵⁴ En esta situación, el “proyecto”, como habíamos visto, pertenecerá al futuro, por el

⁴⁹ *Ibidem*, p. 17 (“He hecho algo contra el miedo. He permanecido sentado toda la noche y he escrito”. *Ibidem*, p.16).

⁵⁰ *Ibidem*, p. 7 (*Ibid.*, p. 8).

⁵¹ *Idem (Idem)*.

⁵² *Idem (Idem)*.

⁵³ Del latín *factum*, hecho.

⁵⁴ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, pp. 41 y 42.

reconocimiento y la aceptación de la muerte; el *ya* (de estar *ya* en el mundo) es un hecho que pertenecería al pasado; y *estar al lado de las cosas*, al presente.⁵⁵ El *Da* (“ahí”), del *Dasein* (“ser-ahí”) de Malte, vive así, como todos nosotros, en los tres tiempos que especificamos; mas, su proyecto hacia el futuro, o su *delante de sí* ante la muerte, será su escritura; su escritura que ocurre en el presente del relato, en su presente en París, *al lado de las cosas*; pero que no pretende quedarse ahí, en el tiempo de los demás, sino estar dentro de su tiempo más auténtico dentro del *Dasein*, es decir, planeado hacia el futuro; mientras que su pasado, aunque es el *ya* estar en el mundo, intenta ser también presente y futuro: presente en su escritura y futuro por ser proyecto ante la muerte. Por lo anterior, al ser temporales y no estar completos en nuestro *Dasein* (ya que nos falta la muerte), nuestro propio tiempo será problemático; reconocernos como “seres para la muerte” solventará el problema; pero sólo en un sentido, pues el estar completos en nuestro *Dasein*, sólo se nos mostrará como una posibilidad: “Para el *Dasein*, el final no es el punto final de un ser sino una manera de asumir el final de su propio ser. Es una posibilidad que el *Dasein* aprovecha [...]. ‘*Der Tod ist eine Weise zu sein, die das Dasein übernimmt; sobald es ist*’: ‘La muerte es una forma de ser que el *Dasein* asume [y aprovecha] desde que es’”.⁵⁶ Por lo cual, sabernos “seres para la muerte” es asumir nuestro propio tiempo, lo que no quiere decir que acercarse a la muerte sea la realización; “sino hacer que destaque más ese posible [*Dasein*] que es lo más propiamente posible”.⁵⁷ Asumir de esta manera el tiempo es lo que hace Malte desde nuestro análisis, se acerca a la muerte en todos los sentidos posibles para destacarse y destacar lo importante: “Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache”.⁵⁸ Y el tiempo en el que vivirá Malte, como decíamos, ya no será el pasado como tiempo *ido*; sino como tiempo

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 54 y 55.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 69 y 70.

⁵⁸ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 7 (“Lo importante era que se vivía. Sí, eso era lo importante”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 8).

recuperado en el presente a través de su escritura, tiempo que se abre a la totalidad del tiempo propio en el futuro y que será “el sentido en el que se proyectará todo proyecto: el por-venir”.⁵⁹ En suma, al reconocernos como “seres para la muerte” alcanzamos la totalidad de nuestro tiempo y ya no vivimos *al lado de las cosas* (en el tiempo cotidiano) sino en la única certeza: la muerte; pero, nuevamente, sólo como posibilidad para el proyecto del *Dasein* en el tiempo propio o auténtico (*eigentlich*). Y *eigentlich* (de *eigen*) de este modo, en sus significados revela el tiempo “auténtico”, pero también el tiempo “verdadero” o “real”. Por este análisis de Heidegger, concluirá Levinas: “Gracias a la muerte existe el tiempo y existe el *Dasein*”.⁶⁰

1.4 Aprender a ver

En la introducción de *Sein und Zeit*, Martin Heidegger nos explica el método mediante el cual hará su investigación del *Dasein*. El filósofo parte de la llamada “fenomenología”, método desarrollado por su maestro y amigo Edmund Husserl. A grandes rasgos, parte de este método filosófico consiste en comenzar por analizar todo lo que se ofrece a la conciencia, sin hacer distinciones de ningún tipo -ni tampoco hipótesis-, sino que el primer paso sería ser sólo receptor o espectador de esos datos.⁶¹ Ya que “toda conciencia es conciencia de algo”,⁶² se intenta ver a las cosas, en primera instancia, “cara a cara”,⁶³ o como lo explica el mismo Heidegger: “El término ‘fenomenología’ expresa una máxima que puede formularse así: ‘¡a las cosas mismas!’”.⁶⁴ “Todas las realidades [entonces] deben tratarse como meros ‘fenómenos’, en

⁵⁹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 68.

⁶¹ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la Filosofía*, México, UNAM, 1990, p. 369.

⁶² Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 74.

⁶³ Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 369.

⁶⁴ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 36.

función de su apariencia en nuestra mente: estos son los únicos datos absolutos que pueden servir de punto de partida”;⁶⁵ pero “aprender verdaderamente un fenómeno es aprehender lo que en él hay de esencial e inmutable”.⁶⁶ Por otra parte, en la filosofía de Husserl, como en la de Heidegger, “no hay objeto sin sujeto ni sujeto sin objeto [...]. Ambos son caras de una misma moneda.”⁶⁷ La diferencia entre ambos pensadores, consistirá en que Heidegger propone como punto de partida, no una posible “esencia” dada *a priori* en el ser humano (*cogito ergo sum*); sino su “existencia” dada *a priori* por la muerte (que es certeza), en lo que él llama el *Dasein*. Heidegger, después, también pasará de la pura descripción de lo que se ofrece a la conciencia a una interpretación o hermenéutica del *Dasein* como algo histórico o temporal.⁶⁸ Lo importante de lo anterior, en relación con *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, es que Malte también parte de un método no muy ajeno a lo expresado anteriormente. Este método lo denominamos aquí como *Aprender a ver* y lo podemos leer en los primeros párrafos de la novela: “Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht”.⁶⁹ Hay en Malte un giro hacia sí mismo para aprehender la realidad que se le muestra en lo inmediato o como lo apunta el mismo personaje: “Auswahl und Ablehnung giebt es nicht”;⁷⁰ por lo cual, en Malte también vemos un intento por ir “a las cosas mismas”, partiendo, como Descartes, como Husserl o Heidegger, del propio Yo, reconociendo en sí mismo la posibilidad de la reflexión: “Ich sitze hier und bin nichts.

⁶⁵ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁶⁸ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 8 (“Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 8).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 64 (“Ni elección ni repulsa están permitidas”. *Ibidem*, p. 53).

Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken”.⁷¹ Su *aprender a ver* intenta así romper con las apariencias de la vida para mostrar lo esencial; lo que también implica:⁷² “Alle Aspekte der Wirklichkeit akzeptiert, nicht mehr zwischen Schönem und Häßlichem, Angenehmem und Widerwärtigem, Vertrautem und Fremdem unterscheidet”.⁷³ Y a partir de que Malte se sabe temporal, en conjunción con nuestro análisis de *Sein und Zeit*, es la constatación de la presencia de la muerte lo que empuja a Malte hacia un *aprender a ver*: “Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.”⁷⁴

La ciudad, como veíamos antes, también tiene un efecto sobre la sensación del tiempo en el personaje, le parece que el tiempo después de habitar tres semanas en París corre más rápido: “Drei Wochen anderswo, auf dem Lande zum Beispiel, das konnte sein wie ein Tag, hier sind es Jahre”.⁷⁵ Es el tiempo interior de Malte el que se expresa y si estamos hechos de tiempo y aún más, somos “seres para la muerte”, quizá esta angustia pueda experimentarse de una manera más intensa en una ciudad de muerte. Pero si el *Dasein* es el punto de partida, porque se tiene la certeza de la muerte, el *Dasein* necesita del diálogo con el mundo para constatar esa muerte. Y entendemos el diálogo con el mundo esencialmente como pregunta; la pregunta es también el punto de partida en *Sein und Zeit*: “Reiterar la pregunta que interroga por el ser quiere decir, por ende, esto: desarrollar de una buena vez y de una manera suficiente la pregunta misma”.⁷⁶ Malte también comienza su recorrido por su *Dasein* a partir de las preguntas:

⁷¹ *Ibidem*, p. 22 (“Estoy aquí sentado, y no soy nada. Y sin embargo, esta nada se pone a pensar”. *Ibidem*, p. 9).

⁷² Y que en el desarrollo literario de Rilke, empareja a la novela con otras de sus obras, *Die neue Gedichte (Las nuevas poesías)*, por ejemplo.

⁷³ Manfred Engel, *op. cit.*, p. 331 (“[Implica que] todos los aspectos de la realidad sean aceptados, ya no hay diferencia entre lo bello y lo feo, entre lo agradable y lo desagradable, entre lo conocido y lo desconocido”. Traducción propia).

⁷⁴ Rainer Maria Rilke, *op. cit.* p. 9 (“¿Lo he dicho ya? Aprendo a ver. Sí, comienzo. Todavía va esto mal. Pero quiero emplear mi tiempo”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 9).

⁷⁵ *Ibidem*, p. 8 (“Otras veces tres semanas, en el campo por ejemplo, parecían un día; aquí son años”. *Ibidem*, p. 8).

⁷⁶ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 14.

Ist es möglich [...], daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel? [...]. Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? Ist es möglich, daß man sogar diese Oberfläche [...] überzogen hat [?]. Ist es möglich, daß die ganze Weltgeschichte mißverstanden worden ist? Ist es möglich, daß die Vergangenheit falsch ist [?]. Ist es möglich, daß alle diese Menschen eine Vergangenheit, die nie gewesen ist, ganz genau kennen? Ist es möglich, daß alle Wirklichkeiten nichts sind für sie; daß ihr Leben abläuft, mit nichts verknüpft, wie eine Uhr in einem leeren Zimmer?⁷⁷

Y para todas estas preguntas, y otras que se plantean en este espacio de la obra, Malte sólo tiene una respuesta: “Ja, es ist möglich”.⁷⁸ El *Dasein*, como lo expresamos anteriormente, es siempre posibilidad, pero también es una búsqueda: “Todo preguntar es un buscar”.⁷⁹ Y al preguntarse por los otros, el *aprender a ver* de Malte también intenta no quedarse solamente en la esfera del Yo (o del *Dasein*) y ampliar esas fronteras. Y si Heidegger se pregunta: “¿Qué es lo que la fenomenología debe ‘permitir ver’? [...] ¿Qué es lo que es por esencia tema *necesario* de un mostrar *expresamente*?”⁸⁰ Malte responde a su manera, pero muy acorde a la fenomenología: lo que es necesario ver es la realidad tal como se muestra a uno mismo, sin ningún juicio de valor, para poder expresar el *Dasein* en toda su dimensión. Lo esencial, a partir de las preguntas de Malte, será descubrir lo real (*wirklich*) y lo importante (*wichtig*), para reconocerlo (*erkennen*) y expresarlo, con el fin de no dejar pasar el tiempo y de esta manera no permanecer (*bleiben*) sólo en la “Oberfläche” (“superficie”) de la vida y entender (*verstehen*) su propia historia; pues de la misma manera, el *Dasein* es sólo “Oberfläche” en tanto permanezca en el tiempo “vulgar” -“wie

⁷⁷ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 22 y 23 (“¿Es posible [...] que no se haya aún visto, reconocido ni dicho nada verdadero e importante? ¿Es posible que haya habido milenios para observar, reflexionar y escribir, y que se hayan dejado transcurrir esos milenios como un recreo escolar, durante el cual se come una rebanada de pan y una manzana? [...] ¿Es posible que a pesar de las invenciones y progresos, a pesar de la cultura, la religión y el conocimiento del universo, se haya permanecido en la superficie de la vida? ¿Es posible que se haya, incluso, recubierto dicha superficie [?]. ¿Es posible que toda la historia del universo haya sido mal comprendida? ¿Es posible que la imagen del pasado sea falsa [?]. ¿Es posible que todas estas gentes conozcan con rigor un pasado que jamás existió? ¿Es posible que todas las realidades no sean nada para ellos; que su vida se deslice sin estar anudada a ninguna cosa, como un reloj en un cuarto vacío? Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 19 y 20).

⁷⁸ *Idem* (“Sí, es posible”. *Idem*).

⁷⁹ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 46.

eine Uhr in einem leeren Zimmer” (“como un reloj en un espacio vacío”)- y no integre su muerte a su tiempo propio y auténtico (*eigentlich*).

1.5 La poesía

Si en el párrafo anterior enfatizamos la palabra *Oberfläche* (superficie) es porque Heidegger desde las primeras páginas de *Sein und Zeit*, también considera que hay algo *oculto* en el *Dasein*, algo que no se muestra tan fácilmente; sus palabras son las siguientes:

[Lo que la fenomenología debe mostrar es] aquello que inmediata y regularmente justo *no* se muestra, aquello que, al contrario de lo que inmediata y regularmente se muestra, está *oculto*, pero que al par es algo que pertenece por esencia a lo que inmediata y regularmente se muestra, de tal suerte que constituye su sentido y fundamento. [...] Pero lo que en un señalado sentido permanece *oculto*, o vuelve a quedar *encubierto*, o sólo se muestra ‘desfigurado’, no es tal o cual ente, sino como han mostrado las consideraciones anteriores, el *ser* de los entes. Hasta tal punto puede estar encubierto, que se olvida y no se pregunta por él ni por su sentido.⁸¹

Tal como Malte percibe en sus preguntas, el filósofo también se da cuenta de que es posible que haya un “olvido” o un “encubrimiento” del *ser* y que sólo nos estemos moviendo en la superficie (*Oberfläche*). Heidegger pretende mostrar este *ser* mediante la fenomenología para descubrir “su sentido y su fundamento”; mientras que Malte lo realizará mediante su *aprender a ver* buscando en esta realidad la poesía; no obstante, ni para el filósofo ni para el poeta, mostrar el *ser* a partir del *Dasein* es algo sencillo, ya que, en palabras de Malte: “das nächste schon hat Töne der Ferne, ist weggenommen und nur gezeigt, nicht hergereicht.”⁸² Lo que se siente más próximo a la conciencia es al mismo tiempo lo más lejano. Dicho así, mostrar lo que *no* se muestra dentro de lo que se muestra es des-ocultar al *ser*, tomar de él lo que se entrega o lo que libremente se da (*man herreicht*) al *Dasein*; pero ¿cuál es el medio para esa des-ocultación? Heidegger nos

⁸¹ *Idem*.

⁸² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 18 y 19 (“Los objetos más cercanos tienen ya tonalidades lejanas, están remotos, mostrados solamente de lejos, no entregados”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 16).

responde: “El ‘ser ahí’ [*Dasein*], es decir, el ser del hombre, se define [también] como el ser viviente cuyo ser está definido esencialmente por la facultad de hablar”.⁸³ De este modo, “si la existencia humana está constituida por el tiempo también lo está por el lenguaje”.⁸⁴ La facultad del lenguaje en el caso de Malte se expresa por medio de la escritura y ésta será para él la única manera posible de ir al encuentro de lo que está *oculto*, de alcanzar lo que no se entrega al primer contacto con la realidad: “Ich schrieb, ich hatte *mein* Leben.”⁸⁵ *Mein* (mi), en cursivas en el mismo texto, nos sugiere la idea de que no hay para el protagonista –y para el escritor que subraya- otra posibilidad fuera de la escritura, como si el *Dasein* de Malte reconociera su propia esencia en su capacidad para escribir; pero además, como si no hubiera esencia ni vida más allá de la palabra. Del mismo modo, Martin Heidegger en su ensayo *¿Para qué poetas?*, nos expresa: “El lenguaje es [...] la casa del ser [y] dado que el lenguaje es la casa del ser, llegamos a lo ente⁸⁶ andando constantemente a través de esa casa”.⁸⁷ También entendemos que parte del esfuerzo de Heidegger por des-ocultar al *ser* mediante la palabra (y a partir del *Dasein*) es la escritura de su obra más importante: *Sein und Zeit*; sin embargo, el mismo filósofo nos advierte que su estudio es sólo preparatorio: “El análisis del ‘ser ahí’ [*Dasein*] no es sólo incompleto, sino por lo pronto también *provisional*. Se limita por el momento a poner de relieve el ser de este ente sin hacer la exégesis del sentido de este ser. Su misión es preparatoria para poner en libertad la interpretación más original posible del ser”.⁸⁸ Queda pendiente así -según el plan de Heidegger delineado en la introducción a *Sein und Zeit*-,⁸⁹ la segunda parte de su obra, en donde expondría su propia

⁸³ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁴ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁵ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 148 (“Escribía, tenía mi vida”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 121).

⁸⁶ A la esencia del ser.

⁸⁷ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, México, UNAM, 2004, p. 86.

⁸⁸ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 50.

interpretación del *ser*.⁹⁰ No obstante, aunque hay acercamientos a este *ser* en la obra que comentamos de Heidegger, elegimos, por ser de menos complejidad en su prosa, acercarnos a la idea del *ser* en Heidegger desde otros textos. Uno de estos textos es “Hölderlin o la esencia de la poesía”, en donde el filósofo, a partir de la poesía de Hölderlin, expresa: “El ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados...”.⁹¹ Y si el *ser* es creación en su sentido más radical, Heidegger encontrará que el arte instauro la verdad y así lo expresará en “El origen de la obra de arte”: “La instalación de la verdad en la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser [...]. El arte es un devenir y acontecer de la verdad”.⁹² Lo anterior, porque a partir de la fenomenología, para Heidegger el arte no trata solamente de la reproducción de las cosas existentes –el concepto clásico conocido como mimesis–; sino de la “reproducción de la esencia general de las cosas”.⁹³ Y dada la prioridad del habla en el des-ocultamiento del ser y recordando que “el habla no es [sólo] un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre”,⁹⁴ Heidegger también elegirá dentro de la producción de las obras artísticas a la literatura como el arte por excelencia:

La literatura, la poesía [*Poesie*] en sentido restringido, tiene un puesto extraordinario en la totalidad de las artes [pues] el lenguaje mismo es Poesía [*Dichtung*] en sentido esencial [...]. La poesía [*Poesie*] acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía [*Dichtung*]. La esencia del arte es la poesía [*Dichtung*]. Pero la esencia de la Poesía [*Dichtung*] es la instauración de la verdad.⁹⁵

Por lo tanto, serán los poetas los que instaurarán la verdad –entendida como desocultación del

⁹⁰ Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 393.

⁹¹ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, FCE, 1985, p. 138.

⁹² *Ibidem*, pp. 98 y 110.

⁹³ *Ibidem*, p. 64.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 112 y 114. La traducción de “poesía” por *Poesie* y “Poesía” por *Dichtung* es de Samuel Ramos y está comentada en la obra que examinamos.

ente-⁹⁶ puesto que es en la poesía (*Poesie*) en donde la palabra surge más auténticamente y aparece lo esencial: la Poesía (*Dichtung*); ya que los poetas se “sirven de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra”.⁹⁷

Por último, con base en lo anterior, queremos proponer un paralelismo con lo que Malte expresa acerca de la poesía, para que nos ayude a ejemplificar lo antes dicho: “Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), -es sind Erfahrungen”.⁹⁸ Los versos no son “Gefühle” (emociones), pues las emociones son algo cotidiano, se tienen todo el tiempo, se muestran todo el tiempo, hay que mostrar lo que *no* se muestra en lo cotidiano, las “Erfahrungen” (experiencias), que son lo que queda cuando se han asimilado las emociones y que de alguna manera ya está en las emociones. De esta manera, lo oculto es la posibilidad de la experiencia detrás de las emociones. O como expresa otro poeta: “Las ilusiones van cayendo unas tras otras, como las cortezas de un fruto, y el fruto es la experiencia”.⁹⁹ Lo esencial, lo que permanece detrás de las emociones (o ilusiones) de todos los días es la experiencia y esa experiencia es la que hay que transmitir por medio de la poesía. Por lo anterior, en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* se aceptan todas las experiencias como válidas a la conciencia del personaje y así se expresan; pero *aprender a ver* significará buscar dentro de esas experiencias, las que son experiencias poéticas o que no se muestran en lo inmediato, por lo que des-ocultar el *Dasein*, llegar a la verdad, será para Malte entender su tiempo auténtico a partir de la palabra.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁸ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 20 (“Los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 17).

⁹⁹ Gérard de Nerval, *Las hijas del fuego*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 187.

1.6 El rostro de la muerte

Ya que la palabra “Gesicht” (“rostro”) es una de las más recurrentes dentro de las experiencias sobre la muerte que nos trasmite Malte en sus investigaciones, también nos parece pertinente indagar y sustentar esta palabra, a partir de una cita del texto, en este primer capítulo:

Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Da sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang, natürlich nutzt es sich ab, es wird schmutzig, es bricht in den Falten, es weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Das sind sparsame, einfache Leute; sie wechseln es nicht, sie lassen es nicht einmal reinigen. Es sei gut genug, behaupten sie, und wer kann ihnen das Gegenteil nachweisen? Nun fragt es sich freilich, da sie mehrere Gesichter haben, was tun sie mit den andern? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen. Aber es kommt auch vor, daß ihre Hunde damit ausgehen. Weshalb auch nicht? Gesicht ist Gesicht.

Andere Leute setzen unheimlich schnell ihre Gesichter auf, eins nach dem andern, und tragen sie ab. Es scheint ihnen zuerst, sie hätten für immer, aber sie sind kaum vierzig; da ist schon das letzte. Das hat natürlich seine Tragik. Sie sind nicht gewohnt, Gesichter zu schonen, ihr letztes ist in acht Tagen durch, hat Löcher, ist an vielen Stellen dünn wie Papier, und da kommt dann nach und nach die Unterlage heraus, *das Nichtgesicht*, und sie gehen damit herum.¹⁰⁰

“La muerte [comenta Emmanuel Levinas] es la desaparición, en los seres, de esos movimientos expresivos que les hacen aparecer como seres vivos, esos movimientos que siempre son *respuestas*. La muerte afecta, sobre todo, a esa autonomía o expresividad de los movimientos que llega a cubrir el rostro de alguien”.¹⁰¹ Tener muchos rostros, como en nuestra cita, es tener siempre, como seres vivos, posibilidades abiertas a la existencia; sin embargo, tal pareciera que esas posibilidades se han agotado para muchos, ya sea por la rutina, quizá por banalizar la

¹⁰⁰ Rainer Maria Rilke, *op. cit.* p. 9 (“No había tenido conciencia del número de rostros que hay. Hay mucha gente, pero más rostros aún, pues cada uno tiene varios. Hay gentes que llevan un rostro durante años. Naturalmente se aja, se ensucia, brilla, se arruga, se ensancha como los guantes que han sido llevados durante un viaje. Estas son gentes sencillas, económicas; no lo cambian, no lo hacen ni siquiera limpiar. Les basta, dicen, ¿y quién les probará lo contrario? Sin duda, puesto que tienen varios rostros, uno se puede preguntar qué hacen con los otros. Los conservan. Sus hijos los llevarán. También sucede que se los ponen sus perros. ¿Por qué no? Un rostro es un rostro. Otras gentes cambian de rostro con una inquietante rapidez. Se prueban uno después de otro, y los gastan. Les parece que deben de tener para siempre, pero apenas son cuarentones y ya es el último. Este descubrimiento lleva consigo naturalmente su tragedia. No están habituados a economizar los rostros; el último está gastado después de ocho días, agujereado en algunos sitios, delgado como el papel, y después, poco a poco, aparece el forro, *el no-rostro*, y salen con él”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 9). Las cursivas en la cita son mías.

¹⁰¹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 19.

existencia y tratar al propio rostro, al propio *Dasein* o a la propia identidad, “wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat” (“como los guantes que han sido llevados durante un viaje”); o como lo veíamos con Heidegger, por el olvido del ser. Pero de la misma manera, cambiar los propios rostros, las propias *respuestas*, con “unheimlich schnell” (“siniestra rapidez”), pareciera el sólo dejarse arrastrar por el flujo del tiempo inauténtico, pues “se huye de la muerte manteniéndose al lado de las cosas e interpretándose a partir de las cosas de la vida cotidiana [aunque] dicha huida es más propiamente un ‘existir para la muerte’ que la forma de calmarse para pensar en esa muerte”.¹⁰² Se vive ya obnubilado por la muerte, ya no como un proyecto sino como la pura angustia que es la “*sin respuesta*”,¹⁰³ se vive en “das Nichtgesicht” (“el no-rostro”). Pero “Gesicht ist Gesicht” (“un rostro es un rostro”) y “todos los gestos de los demás son signos dirigidos a mí”¹⁰⁴; me miro y me comprendo en los demás y los demás también me miran, el otro es visión de mi mismo -“Gesicht” también significa “visión”-, por eso, en el rostro del otro se *aprende a ver* (“Ich lerne sehen”); porque “Gesicht” proviene de “sehen” (“ver”) y así el otro es experiencia de mi propio ser, de mi propio “ver”; en el rostro del otro “se expresa alguien, otro que no soy yo, diferente de mí, que se manifiesta hasta el punto de no serme indiferente, de ser alguien que me afecta”.¹⁰⁵ Entonces, “das Nichtgesicht” (“el no-rostro”) es ya no “ver”, no se aprende nada desde ahí, no se aprehende nada desde la muerte que es nada, sólo desde el *Dasein* es posible aún saber, así sea que “yo muero”; y “saber también significa haber visto [*gesehen*] en el amplio sentido de ver [*sehen*], es decir, percibir lo presente en cuanto tal”.¹⁰⁶ Sólo el “ver” es acceso al “saber”, “y la esencia del saber [es la verdad], o sea [...] desocultación del ente”.¹⁰⁷ De esta manera, sólo asumiendo el propio rostro se asume también la propia muerte y no se desplaza

¹⁰² *Ibidem*, p. 62.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 22

¹⁰⁶ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁷ *Idem*.

el *Dasein* hacia los otros, hacia los hijos, y menos aún hacia los perros, que en el estudio de Heidegger no son un *Dasein*, pues no se saben “seres para la muerte”. A partir de aquí, quizá también se comprenda por qué la infancia y los perros son figuras recurrentes en la novela; tal pareciera que Malte quisiera verlos y mostrarlos en lo que él considera sus esencias y no a través de los rostros de los demás; de este modo, la infancia será una recuperación del *Dasein* para Malte –y lo abordaremos en otro capítulo–, mientras que los perros, aunque no saben del *Dasein*, tienen en la novela (y aún en muchas leyendas populares) el privilegio de ladrarle al lado oculto del *Dasein*, es decir, a la muerte.

Pensamos que aún más enriquecedor para el análisis, será seguir conociendo cómo Malte a través de sus experiencias personales, vive la muerte de las personas que le son cercanas. Con lo siguiente, seguiremos corroborando de qué manera, al decir de T. S. Eliot, “el único modo de expresar una emoción¹⁰⁸ en forma de arte es encontrando un ‘correlativo objetivo’; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ En este caso la angustia frente a la muerte.

¹⁰⁹ Citado por Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 46.

Capítulo 2

2. Las muertes familiares

No es posible la experiencia de la muerte; pero la muerte es posible a cada momento. Esa presencia de la muerte es la que nos revela Malte en sus propias investigaciones; respecto a la presencia de la muerte a partir de los otros, Levinas precisa: “soy responsable de la muerte del otro hasta el punto de incluirme en la muerte”.¹¹⁰ La muerte de los otros, la desaparición de sus gestos y de la expresividad en sus rostros es una posibilidad para el *Dasein*, pero también entraña algo doloroso: la constatación de mi propio rostro sin gestos o movimientos, mi propio “Nichtgesicht” (“no-rostro”): “La muerte del otro es la primera muerte”¹¹¹ y por un instante también somos la muerte, ya no hay visión ni palabras; por un instante somos el silencio y la “absoluta imposibilidad del *Dasein*”; pero no, no es posible otra muerte, sólo “existe” nuestra propia muerte; sólo nos vemos a nosotros mismos como en un espejo en la muerte de los otros, sólo es posible un poco de verdad por medio del arte que “da a los hombres la visión que tienen de sí mismos”.¹¹²

En este capítulo examinaremos las muertes que ocurren en el ámbito más próximo a Malte, el de su familia. Hemos decidido enumerar las muertes, en éste y en el siguiente capítulo, tal como se van presentando en el libro, ya que pensamos que *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* es una galería de muertos en donde el personaje (y ahora nosotros con él) hace un recorrido, mediante la memoria, de su propio “ser para la muerte”; y al ser consciente de esta mortalidad, intenta descubrir en su vida la experiencia poética. Y hay poesía en muchos de estos relatos, hay una originalidad que nos ha llevado, junto a otros aspectos, a hablar de la autenticidad que

¹¹⁰ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 57.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Martin Heidegger, *Arte y poesía, op. cit.*, p. 72.

encontramos en el personaje, porque las muertes que relata, que vive en sí mismo, son, como ya dijimos, la exploración del propio tiempo con el fin de apropiarse del *Dasein* y des-ocultar su propia esencia. Porque el ser humano (*Dasein*) es palabra y proyecto ante su inminente finitud; pero palabra que permanece. Seguimos nuevamente el texto “Hölderlin o la esencia de la poesía” en esta interpretación:

La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaure? Lo permanente. ¿Pero puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido. [...] El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. Pero aun lo permanente es fugaz. [...] Pero que eso permanezca, eso está ‘confiado al cuidado y servicio de los poetas’.¹¹³

Y algo de lo que permanece en la filosofía de Heidegger, es que “somos seres para la muerte”, aunque esto, de alguna manera, ya lo había intuido el poeta Rilke: “Früher wußte man [...], daß man den Tod *in sich* hatte wie die Frucht den Kern”.¹¹⁴ La muerte está ya “*in*” (“en”) nosotros; también subrayado en el mismo texto, porque se comprende que esto es lo básico, lo esencial. Pero no es todo, la hermosa comparación de la muerte con una semilla, logra con la imagen, a partir de la palabra, la posibilidad de concebir al *Dasein* de una manera distinta: como fruto de la tierra y no separado de ella: “la tierra es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse”.¹¹⁵ Así, el desconocimiento de la muerte se integra al *Dasein* y aunque nosotros no estemos nunca dentro de la muerte, dada la imposibilidad que ya se analizó antes, ella siempre está dentro de nosotros:¹¹⁶ “El fruto [el *Dasein*] va a madurar, no está aún maduro, puesto que

¹¹³ *Ibidem*, p. 137.

¹¹⁴ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.* p. 12 (“Antes, se sabía [...] que cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla”. Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, p. 11).

¹¹⁵ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁶ Este intento de ver la relación muerte-vida como un espacio único y ya sin fronteras, encontrará en el mismo Rilke una expresión más manifiesta en las *Duineser Elegien (Elegías de Duino)*.

está verde, pero la madurez le pertenece”.¹¹⁷ No obstante, siempre morimos sin agotar todas nuestras posibilidades, siempre morimos jóvenes porque a pesar de todo, “la muerte no es la madurez”.¹¹⁸ Sólo somos la posibilidad de la totalidad, el anhelo de nuestra plenitud; pero el arte nos permite encontrarnos por un momento con la verdad; aunque esta verdad sea fugaz; pero el arte, como recordaría Borges citando a Whistler (un pintor norteamericano): “El arte ocurre [*Art happens*]”.¹¹⁹

2.1 La muerte de Christoph Detlev Brigge

La primera muerte familiar que se nos presenta en el texto es la del abuelo de Malte. Y ésta es la muerte que inspira a Malte la consideración de que puede existir una muerte propia, una muerte asumida en toda su dimensión y en todo momento, así se presente con toda la fuerza de la que es capaz; pues, en la muerte del abuelo también se puede leer la constancia de una enfermedad dolorosísima para el personaje del que se habla, y sin embargo, se admira esta muerte:

Meinem Großvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an, daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus. Das lange, alte Herrenhaus war zu klein für diesen Tod, es schien, als müßte man Flügel anbauen, denn der Körper des Kammerherrn wurde immer größer, und er wollte fortwährend aus einem Raum in den anderen getragen sein und geriet in fürchterlichen Zorn, wenn der Tag noch nicht zu Ende war und es gab kein Zimmer mehr, in dem er nicht schon gelegen hatte. Dann ging es mit dem ganzen Zuge von Dienern, Jungfern und Hunden, die er immer um sich hatte, die Treppe hinauf und, unter Vorantritt des Haushofmeisters, in seiner hochseligen Mutter Sterbezimmer, das ganz in dem Zustande, in dem sie es vor dreiundzwanzig Jahren verlassen hatte, erhalten worden war und das sonst nie jemand betreten durfte. Jetzt brach die ganze Meute dort ein. [...].

Aber es war noch etwas. Es war eine Stimme, die Stimme, die noch vor sieben Wochen niemand gekannt hatte: denn es war nicht die Stimme des Kammerherrn. Nicht Christoph Detlev war es, welchem diese Stimme gehörte, es war Christoph Detlevs Tod.

Malte admira la muerte del abuelo porque él todavía llevaba durante su vida su muerte

¹¹⁷ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Jorge Luis Borges, *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 21.

consigo, “in sich trug” (la traía con él) asumida desde dentro, como su semilla. No la muerte de todos, sino “einen Tod” (“una muerte”) propia. Y tan auténtica le parece, que la misma casa es “zu klein für diesen Tod” (“bastante pequeña para esta muerte”); y si recordamos que el lenguaje es “la casa del ser”, entendemos también, que incluso las mismas palabras parecen ser pocas, para expresar la intensidad con la que muere el abuelo su propia muerte. El mismo cuerpo del abuelo se considera poco para el tamaño de esa gran muerte que lleva en sí mismo; pero aun con el crecimiento que experimenta el abuelo en su muerte – “[Sein] Körper... wurde immer größer” (“su cuerpo crecía cada vez más”)-, “la muerte [significa] el derrumbamiento de la apariencia”¹²⁰ y ya sólo queda la presencia de la muerte:

Christoph Detlevs Tod lebte nun schon seit vielen, vielen Tagen auf Ulsgaard und redete mit allen und verlangte. Verlangte, getragen zu werden, verlangte das blaue Zimmer, verlangte den kleinen Salon, verlangte den Saal. Verlangte die Hunde, verlangte, daß man lache, spreche, spiele und still sei und alles zugleich. Verlangte Freunde zu sehen, Frauen und Verstorbene, und verlangte selber zu sterben: verlangte. Verlangte und schrie.

Denn, wenn die Nacht gekommen war und die von den übermüden Dienstleuten, welche nicht Wache hatten, einzuschlafen versuchten, dann schrie Christoph Detlevs Tod, schrie und stöhnte, brüllte so lange und anhaltend, daß die Hunde, die zuerst mitheulten, verstummten und nicht wagten sich hinzulegen und, auf ihren langen, schlanken, zitternden Beinen stehend, sich fürchteten. Und wenn sie es durch die weite, silberne, dänische Sommernacht im Dorfe hörten, daß er brüllte, so standen sie auf wie beim Gewitter, kleideten sich an und blieben ohne ein Wort um die Lampe sitzen, bis es vorüber war. [...]. Wie hätte der Kammerherr Brigge den angesehen, der von ihm verlangt hätte, er solle einen anderen Tod sterben als diesen. Er starb seinen schweren Tod.¹²¹

¹²⁰ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, pp. 20 y 64.

¹²¹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.* pp. 12-14 (“Todavía mi abuelo, el anciano chambelán Brigge, llevaba –ello era palpable- su muerte consigo. ¡Y qué muerte! De dos meses de duración, y tan ruidosa que se le oía hasta en la casa de labor. La vieja y antigua casa señorial era demasiado pequeña para contener esta muerte; parecía necesitar que le añadiesen alas, pues el cuerpo del chambelán crecía cada vez más; quería ser conducido sin cesar de una habitación a otra y estallaba en cóleras terribles cuando, no habiendo acabado el día, ya no quedaban más salas a donde llevarle. Entonces había que llevarle a lo alto de la escalera con todo séquito de criados, doncellas y perros que tenía siempre a su alrededor; y, dejando paso al intendente, invadían la cámara mortuoria de su santa madre, conservada exactamente en el estado en que la muerta la había dejado hacía veintitrés años, y donde nadie estaba autorizado para entrar. Pero ahora todo el tropel hacía irrupción [...]. Pero aún quedaba otra cosa; quedaba una voz, una voz que siete semanas antes nadie conocía; pues no era la voz del chambelán. Esta voz no pertenecía a Christoph Detlev, sino a la muerte de Christoph Detlev. La muerte de Christoph Detlev vivía ahora en Ulsgaard, desde hacía largo, largo tiempo, y hablaba a todos y exigía. Exigía ser llevada, exigía la habitación azul; exigía el saloncito, exigía la sala grande. Exigía los perros, exigía que se riese, que se hablase, que se jugase, que se callase, y todo a la vez. Exigía ver amigos, mujeres y muertos, y exigía morir ella misma: pedía. Exigía y gritaba. Pues al llegar la noche, cuando, fatigados, los criados que no debían velar trataban de dormir, entonces gritaba la muerte de Christoph Detlev; gritaba y gemía, aullaba tanto y tan continuamente que los perros, que primero habían aullado con ella, terminaban callándose y sin atreverse a acostarse, de pie, sobre sus cuatro patas finas y altas; tenían miedo. Y cuando en el

El abuelo se descompone a lo largo de dos meses, se derrumba en sí mismo, su apariencia (*Aussehen*) sufre una inversión, el “ver” (“sehen”) se invierte, la muerte es la que mira ahora al *Dasein*. La muerte del abuelo nos deja “ver” o “entrever” por un instante la “no respuesta”, el “no rostro”, nos des-oculta por un momento al *Dasein* como ruptura: “El morir, como morir del otro, afecta a mi identidad como Yo, tiene sentido en su ruptura... en mi Yo...”.¹²² Pero la muerte del abuelo es también otro tipo de ruptura que explicamos a continuación, retomando las ideas de Martin Heidegger.

Para el filósofo alemán, la verdad que revela el arte, y que a la vez revela la verdad del *Dasein*, es una lucha de contrarios (dialéctica) que se da entre la tierra y el mundo. La tierra que en Heidegger es la naturaleza,¹²³ es también ocultación, porque para Heidegger la tierra se cierra en sí misma, oculta a los entes, entre ellos al ente con la capacidad para la pregunta sobre sí mismo o *Dasein*. Pero el *Dasein* sin poder ir más allá de la tierra busca un sentido y mediante el lenguaje y las otras artes crea un mundo, un mundo que por un instante ilumina lo que está oculto en la tierra; porque a partir de la materia, y su presencia en la tierra, crea algo cuyo único fin es “ser”, “ser” para la contemplación,¹²⁴ “ser” que descubre al hombre que pueden existir entes (las obras de arte) en donde la palabra “ser” es un fin en sí mismo y no un instrumento -como los entes (materiales) que el hombre produce por medio de lo que llamamos técnica y que sirven para otras actividades. Por eso las obras de arte no “sirven”, simplemente “son”, pero a su vez instauran a través de la contemplación y por su presencia “una iluminación en lo alumbrado”; para Heidegger, esto significa que el *Dasein* tiene acceso a una claridad, así sea que esa claridad, ese

pueblo, en esta ancha, plateada noche danesa de estío, oían que esta muerte aullaba, se levantaban como con una tormenta, se vestían y, sin decir nada, se quedaban sentados alrededor de la lámpara hasta que había pasado [...]. ¿Cómo habría mirado el chambelán Brigge a cualquiera que le hubiese pedido morir de una muerte distinta a aquélla? Murió de su pesada muerte”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 11-15).

¹²² *Ibidem*, p. 24.

¹²³ Martin Heidegger, *Arte y Poesía, op. cit.*, p. 72.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 105.

“alumbramiento” sólo sea la certeza de que podría morir, de que podría “no ser”. Heidegger lo expresa así: “El ente se nos niega a excepción de aquel punto único, y en apariencia mínimo, con el que damos con la mayor facilidad cuando sólo podemos decir del ente que es. La ocultación como el negarse no es primero y únicamente el límite del conocimiento, sino el comienzo de la iluminación de lo alumbrado”.¹²⁵ Por lo cual, la verdad que instaura la obra de arte sólo será un devenir, una lucha (dialéctica) entre la tierra –que Heidegger llama lo auto-ocultante-¹²⁶ y el mundo del *Dasein*; “pero es precisamente en esta desgarradura donde se puede encontrar un acoplamiento”¹²⁷ y una “iluminación”. Por lo mismo, concluirá Heidegger: “La tierra sólo surge a través del mundo y el mundo sólo se funda en la tierra, mientras la verdad acontece como la lucha primordial entre el alumbramiento y la ocultación”.¹²⁸ La verdad que es posible mediante la obra de arte, instaura así, un mundo que nos muestra una posibilidad frente a la muerte; pero que siempre estará a expensas de la lucha con la tierra; el arte, por lo tanto, sólo mostrará caminos a seguir por el *Dasein* en busca de su propio sentido. Y a la pregunta “¿Quién es el hombre?”,¹²⁹ Heidegger responderá: el hombre es “aquel que debe mostrar lo que es”.¹³⁰

La muerte del abuelo también nos muestra un mundo posible, un mundo en donde la muerte ha invertido los conceptos de Heidegger; la muerte del relato es la que crea un mundo y ya no el *Dasein* es el que crea un mundo. Como si, privilegiadamente, a la muerte se le otorgara la oportunidad de “saber” que depende del *Dasein* (del existir) para que ella misma “sea” posible. Desde estas ideas es también posible otra interpretación sobre el crecimiento del cuerpo del abuelo: la muerte quiere su espacio, quiere su mundo y por eso la casa es pequeña para ella y

¹²⁵ *Ibidem*, p. 87. Tratamos de exponer estos conceptos de la manera más sencilla y a partir del estudio que hace Samuel Ramos en el prólogo a la obra comentada.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹²⁷ Samuel Ramos, “Prólogo” en *Arte y Poesía*, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁸ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 130.

¹³⁰ *Idem*.

exige, exige todo lo que desde la perspectiva de la muerte le sería desconocido: exige la vida y quizá a los “Verstorbene” (“muertos”) para verse a sí misma, como cuando nosotros intentamos ver qué hay en la muerte a través de los otros; por eso es que “Christoph Detlevs Tod lebte nun... auf Ulsgaard” (“La muerte de Christoph Detlev vivía ahora en Ulsgaard”). De esta manera, el abuelo nos muestra su agonía o la muerte nos muestra sus estragos al querer un mundo para ella; pero el poeta nos muestra la posibilidad de invertir los términos, de imaginar a la muerte desde otra perspectiva, la ficcional o literaria. O como lo expresa Rilke en una de sus cartas: “Si los muertos [...] precisan una estancia, ¿qué refugio podría serles más agradable y señalado que este espacio imaginario?”¹³¹ El *Dasein* es posibilidad de la totalidad frente a la muerte por la posibilidad de imaginar su propia muerte.

El pasaje que narra la muerte del abuelo de Malte es el que tiene más extensión dentro de la novela, de este modo también esta muerte tiene un privilegio sobre la obra, un derecho sobre la interpretación que proponemos; aunque después la muerte vuelva a permanecer oculta, como la recámara que estaba cerrada y a la que conducen al abuelo, lo que nos ayuda a mantener el paralelismo sobre la des-ocultación del ser: abrir una recámara tantos años resguardada se hace para mostrar que aún habita la muerte en el *Dasein*, que aún crece dentro de él. Pero lo que se muestra, lo que debe arrojar el *aprender a ver*, lo propio (*eigen*), no es sencillo; pues, “ist es nicht gerade unser Eigenstes, wovon wir am wenigsten wissen?”¹³² La muerte tan cercana y tan desconocida.

¹³¹ Citado por Martin Heidegger en *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 80.

¹³² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 140 (“¿no es aquello que nos es más propio lo que menos conocemos?”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 115).

2. 2 La muerte de la madre

“Mi relación con la muerte está formada también por las repercusiones emocionales e intelectuales del conocimiento de la muerte de los demás”.¹³³ Lo que Malte nos muestra en sus *Aufzeichnungen* es un recorrido por las repercusiones que ha tenido la muerte en su propia manera de “ver” (*sehen*), en su apreciar un sentido, pero no sólo muestra el pasado como algo ya visto (*gesehen*), sino como algo que se convierte en *Gesicht* (rostro) y al ser “Gesicht” es también “Sicht” (“visibilidad”), en el sentido de la posibilidad de mirar a lo lejos y de hacer patente, “visible” (*sichtbar*), lo que no se muestra tan fácilmente. A lo lejos, pero dentro de sí mismo, en la “Er-inner-ung” (recuerdo), en ese llevar hacia el interior (*innen*) la mirada, un voltear hacia sí mismo a partir de los rostros de los otros. Este es el caso de la muerte de su madre que se le aparece en el rostro de Matilde Brahe, una prima lejana de esta misma.¹³⁴

Ich fand, je länger ich sie betrachtete, alle die feinen und leisen Züge in ihrem Gesichte, an die ich mich seit meiner Mutter Tode nie mehr recht hatte erinnern können; nun erst, seit ich Mathilde Brahe täglich sah, wußte ich wieder, wie die Verstorbene ausgesehen hatte; ja, ich wußte es vielleicht zum erstenmal. Nun erst setzte sich aus hundert und hundert Einzelheiten ein Bild der Toten in mir zusammen, jenes Bild, das mich überall begleitet. Später ist es mir klar geworden, daß in dem Gesicht des Fräuleins Brahe wirklich alle Einzelheiten vorhanden waren, die die Züge meiner Mutter bestimmten, –sie waren nur, als ob ein fremdes Gesicht sich dazwischen geschoben hätte, auseinandergedrängt, verbogen und nicht mehr in Verbindung miteinander.¹³⁵

Se sabe entonces, “vielleicht zum erstenmal” (“quizá por primera vez”), algo sobre el “no-rostro” de la muerte, ese “fremdes Gesicht” (“rostro extraño”) que se antepone al rostro de la vida y su presencia inalterable, su ruptura que fragmenta, como si la misma novela de Rilke, en su estado fragmentario, nos expresara que sólo se puede acceder a la muerte a partir de lo que queda, los

¹³³ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁴ Rainer Maria Rilke, *op. cit.* p. 24 (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 21).

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 26 y 27 (“Cuanto más la miraba, más encontraba en su rostro los rasgos finos y ligeros de los que, desde la muerte de mi madre, no había podido acordarme claramente; sólo ahora, desde que veía a diario a Matilde Brahe, sabía cuál había sido el rostro de la muerta; quizá incluso lo sabía por primera vez. Sólo ahora se formaba en mí con cien y cien detalles una imagen de la muerta, imagen que desde entonces me acompañó siempre. Más tarde me di cuenta claramente de que el rostro de la señorita Brahe contenía realmente todos los detalles que determinaban los rasgos de mi madre; pero –como si un rostro extraño se hubiera intercalado entre ambos- estaban sueltos, ya no en conexión uno con otro.” *Ibidem*, p. 23).

fragmentos del recuerdo. Recuerdos que son presencia a partir de la escritura como proyecto ante la muerte; pero también son la dificultad de mostrar lo que permanece a través de la palabra: esa experiencia poética que no es sólo una emoción (sino experiencia), pero tampoco es sólo un recuerdo:

es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind [...]. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.¹³⁶

Los recuerdos, se subraya en la obra, sólo “*sind*” (“son”), son hasta que se integran a nuestra propia “Blick” (“mirada”) y a nuestro propio “Gebärde” (“gesto”), es decir, hasta que ya no se distinguen los recuerdos de nuestro propio rostro o de nuestro propio cuerpo es posible la experiencia de un recuerdo; y por ende, de la poesía. Lo que está oculto en el ser, de esta manera, no es sólo la muerte, también la palabra que permanece; por eso es necesario entregarse por completo a un recuerdo, de esa entrega puede surgir la palabra auténtica o la poesía. O regresando a las ideas de Heidegger, no son posibles los recuerdos hasta que el *Dasein* se entregue a sí mismo mediante su reconocimiento de “ser para la muerte”, hasta entonces se vive auténticamente (en el tiempo propio) y en posesión del *Dasein*, sólo así, también es posible la poesía a partir de lo fragmentario que forma “aus hundert und hundert Einzelheiten ein Bild...” (“con cien y cien detalles una imagen...”), con cientos de recuerdos una palabra, con cientos de sensaciones una experiencia en el propio rostro del *Dasein*.

Y tan importante es un “Gesicht” (“rostro”) que incluso tiene que haber un distanciamiento en las

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 20 y 21 (“Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso”. *Ibidem*, p. 18).

apreciaciones. Malte se refiere a su madre como la muerta (*die Verstorbene* o *die Tote*), lo que nos sugiere también un desapego emocional; sin embargo, más adelante, hay mucha nostalgia al recordarla, o incluso mucho cariño, tal como se relata en el fragmento donde Malte nos comparte una fiebre de su infancia.¹³⁷ De este modo, en la unión con los recuerdos, que son fragmentarios, está también la unión de Malte con lo que ha perdido: su infancia y su madre –una parte de su origen asociada al amor-, más que cualquier otro aspecto en relación con la muerte en *Die Aufzeichnungen*. O como lo expresa el mismo Heidegger: “La inversión de la conciencia es una evocación interior (Er-innerung) de la inmanencia de los objetos del representar para situarlos en la presencia...”¹³⁸ Presencia de la muerte; pero más ciertamente, presencia del *Dasein*.

En otro punto, hay que señalar que la madre estaba enferma y en sus últimos años, además de no querer ver a nadie y de alimentarse sólo con líquidos,¹³⁹ tenía un extraño temor a las agujas: “Was es doch für viele Nadeln giebt, Malte, und wo sie überall herumliegen, und wenn man bedenkt, wie leicht sie herausfallen... [Die Mutter] hielt darauf, es recht scherzend zu sagen; aber das Entsetzen schüttelte sie bei dem Gedanken an alle die schlecht befestigten Nadeln, die jeden Augenblick irgendwo hineinfallen konnten”.¹⁴⁰ Aquí, apuntábamos, más que de la muerte, se trata de la enfermedad que padece la madre; lo mencionamos, porque la angustia misma que experimenta Malte frente a la muerte y sus repercusiones en él, como lo decíamos en la primer cita de este apartado, está nutrida con todas estas imágenes que rodean las muertes que nos relata. En el caso del abuelo se habla de una muerte que se expande no sólo en el cuerpo del chambelán, sino también por todo el pueblo; y en París, por toda la ciudad. La sensibilidad de Malte, por otro

¹³⁷ *Ibid.*, p. 84 (*Ibidem*, p. 68).

¹³⁸ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 82.

¹³⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 74 (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 61).

¹⁴⁰ *Idem* (“Cuántas agujas hay, Malte, cómo me rodean por todas partes y cuando se piensa qué fácilmente podrían caer... [La madre] procuraba decir esto con mucho regocijo; pero el terror le sacudía al pensar en todas esas agujas mal fijadas, que a cada instante podían caer de todos lados.” *Idem*).

lado, muchas veces se expresa –en particular en su experiencia parisiense- como si ésta estuviera agujoneada por todos lados, por cada cosa que le rodea; pero esto ocurre, porque está abierto en su aprendizaje a toda experiencia y quizá porque así se halla más cercano a su madre.

Y aún sobre esta misma enfermedad de la madre, Malte también nos cuenta: “Man versicherte mir, dass sie erst seit dem schrecklichen Tode ihrer Schwester so geworden sei, der Gräfin Öllegaard Skeel, die verbrannte, da sie sich vor einem Balle am Leuchterspiegel die Blumen in Haar anders anstecken wollte.”¹⁴¹ Esta muerte infame llega inadvertida cuando la tía de Malte quiere embellecer su rostro. Lo que da pie a varias conjeturas; una de ellas, el poco respeto que tiene la muerte ante la belleza aún más acentuada por la presencia de las flores; pero lo que queremos destacar en esta cita es la presencia del espejo; pues, nuevamente, la muerte se nos presenta como una muerte que se interroga a sí misma, una muerte que busca su propio rostro en el espejo; esto lo seguiremos explorando en el cuarto capítulo al examinar la infancia de Malte; por ahora, este fragmento nos ayuda a recordar que los demás son espejo de nosotros mismos y de nuestra inminente muerte. O regresando a Heidegger, éste escribe:

El ‘ser ahí’ puede conseguir una experiencia de la muerte sobre todo dado que es esencialmente ‘ser con’ los otros [...] En el morir de los otros puede experimentarse el notable fenómeno del ser que cabe definir como el vuelco en que un ente pasa de la forma del ser del ‘ser ahí’ (o de la vida) al ‘ya no ser ahí’ [...] ‘Ser con’ significa, empero, ‘ser uno con otro’ en el mismo mundo. La persona muerta ha dejado, pero dejado detrás de sí nuestro ‘mundo’. Desde éste pueden los supervivientes *ser con ella* todavía.¹⁴²

Sólo desde este mundo podemos aún *ser* con nuestros muertos y buscar respuestas en su rostro o en su “no-rostro”. Esto ocurre con la madre que es afectada por la muerte de su hermana y Malte por las dos muertes de este apartado; pero a partir de estas experiencias, el personaje aún sigue estando “con” su madre y su tía en sus recuerdos que son escritura: “El ‘ser ahí’ ... Expresamente

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 77 (“desde la muerte terrible de su hermana la condesa Ollegaard Skeel que ardió viva una noche de baile, cuando se arreglaba las flores de su peinado ante un espejo con candelabros”. *Ibidem*, p. 63).

¹⁴² Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, *op. cit.*, pp. 260 y 261.

o no, *es* su pasado, [pero] se le comprende por respecto a un determinado modo del tiempo, el ‘presente’”.¹⁴³ El pasado *es* siempre presente en el recuerdo y este presente será tiempo auténtico al destacar la muerte; aunque el dolor que se experimenta ante una pérdida, como también lo expresábamos al inicio de este capítulo, es también el reflejo de nuestro irremediable destino: “La muerte se desemboza sin duda como una pérdida, pero más bien como una pérdida que experimentan los supervivientes.”¹⁴⁴ Son los sobrevivientes los que al enfrentarse a la muerte quieren saber lo que significa la muerte para ellos mismos. Y en el caso de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hay una resignificación de cada una de las muertes que nos presenta el personaje. Repercuten en Malte las muertes; pues, no sólo quiere “asistir” a la muerte de los demás como lo expresa Heidegger en la siguiente cita: “No experimentamos en su genuino sentido el morir de los otros, sino que a lo sumo nos limitamos a ‘asistir a él’”.¹⁴⁵ Nunca experimentamos la muerte en nosotros mismos, hacerlo es imposible, ya que con la muerte se acaban nuestras posibilidades de vida; pero no olvidamos que existe la posibilidad de la totalidad del ser mediante la palabra, y en este sentido, Malte quiere “asistir” a la muerte de los otros a través de la poesía, que es “ser tocado por la esencia cercana de las cosas”.¹⁴⁶

Por último, en cuanto a la muerte de la madre, Malte aún nos relata que en ella “ihre Sinne gingen ein, einer nach dem andern, zuerst das Gesicht...”.¹⁴⁷ Ese rostro que es inversión en uno mismo a través del recuerdo, para mirar hacia lo propio: “La posibilidad de plantearse una pregunta a sí mismo, [...] no sería nunca posible sin que se produzca la relación con el Prójimo y el signo de

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 30 y 36.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 261.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁷ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 95 (“sus sentidos se extinguieron, uno tras otro, la vista en primer término“. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 78).

interrogación en su rostro¹⁴⁸. Ese gran signo de interrogación que es la muerte es una pregunta a la que hay que responder de alguna manera, así sea con la propia muerte.

2.3 La muerte de Margarete Brigge

La abuela paterna de Malte es descrita por nuestro protagonista y narrador, como “eine [...] unzugängliche Greisin”.¹⁴⁹ De su muerte se dice poco, pero lo notable en este personaje es su actitud ante la vida, como su actitud ante la muerte. En su vida tenía una actitud hosca, que Malte sintetiza en lo siguiente: “Sie liebte keine Kinder, und Tiere durften nicht in ihre Nähe. Ich weiß nicht, ob sie sonst etwas liebte.”¹⁵⁰ Malte piensa que la abuela malogró su vida porque estuvo enamorada en su juventud de un soldado que murió en una batalla,¹⁵¹ lo que marcó su destino; y por eso, sobre su vida se nos dice “daß es die Gelegenheit verfehlt hatte, mit Geschick und Talent gelebt worden zu sein.”¹⁵² Nosotros encontramos que hay en el retrato de la abuela muchos aspectos contra lo que Malte lucha, como si este personaje representara la contraparte de la existencia, justo lo que él no quiere, la inautenticidad de no reconocerse en los otros rostros, el quedarse varado en la angustia a partir del pasado, del “ya estar en el mundo” y no ser porvenir. Malte, por el contrario, quiere vivir su propia muerte y por eso busca expandirse a través de la palabra, para crecer como el abuelo y que su vida sea algo que arrastre consigo todas sus posibilidades. Malte quiere talento y habilidad para su existencia, apertura, descubrimiento; y su abuela, sin embargo, pareciera vivir sólo refugiada en sí misma; pues párrafos más adelante, cuando la madre de Malte muere, éste es un hecho que la abuela Margarete Brigge no perdona,

¹⁴⁸ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 103 (“una [...] anciana inasequible”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 84).

¹⁵⁰ *Idem* (“No quería a los niños y los animales no osaban acercársele. No sé si amaba algo.” *Idem*).

¹⁵¹ *Idem* (*Idem*).

¹⁵² *Idem* (“a esta vida le había faltado la ocasión de vivirla con talento y habilidad”. *Idem*).

por haber muerto antes que ella¹⁵³ y la abuela se encierra en su cuarto, rompiendo todas las relaciones con los demás.¹⁵⁴ Como si la abuela no se hubiera apropiado de su *Dasein* y sólo viviera en el tiempo de los otros y no en su tiempo propio. Por todo lo anterior, al morir esta anciana Malte le dedica sólo un párrafo tan gélido como su muerte: “Sie starb gegen den Frühling zu, in der Stadt, eines Nachts [...]. Da man sie am Morgen fand, war sie kalt wie Glas.”¹⁵⁵ La abuela no es un rostro, es comparada con un objeto, un “Glas” (“cristal”), es comparada con algo transparente, como si el rostro de la abuela se hubiera perdido en algún lugar y no hubiera dejado tras de sí algo más. Malte no excluye a la abuela de sus investigaciones; pero tampoco destaca la dimensión de su muerte; no obstante, el relato es importante porque funciona como una antítesis, a partir de la cual el personaje delimita posibilidades distintas de aprendizaje. Al ir al encuentro de los animales y los niños (su propia infancia) -temas que abordaremos más adelante- Malte explora, precisamente, lo que la abuela no ama.

2.4 La muerte del padre

“La muerte como fin del ‘estar en el mundo’ caracteriza a la muerte como angustia. Muerte que hay que afrontar en la angustia, como valor y no como pura pasividad”.¹⁵⁶ Y es que a partir de la muerte de su padre, Malte expresa: “[Ich] habe [...] viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt. Sie überfiel mich in der vollen Stadt, mitten unter den Leuten, oft ganz ohne

¹⁵³ *Idem (Ibidem, p. 86).*

¹⁵⁴ *Idem (Idem).*

¹⁵⁵ *Ibidem, p. 106* (“Murió cerca de la primavera, en la ciudad, una noche [...]. La señora Margarete Brigge a la mañana siguiente, estaba fría como el vidrio.” *Idem*).

¹⁵⁶ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 72.

Grund”.¹⁵⁷ Por ello la muerte del padre contribuye a la exploración de la angustia ante la muerte en el personaje; angustia sin “Grund” (“motivo”) que se pretende conquistar mediante un sitio en la “casa del ser” que es el lenguaje; angustia que pretende en París el tiempo *delante de sí* y que eso ayude a vivir auténticamente el tiempo y la muerte:

Mein Vater starb in der Stadt, in einer Etagenwohnung, die mir feindsällig und befremdlich schien. Ich war damals schon im Ausland und kam zu spät. Er war aufgebahrt in einem Hofzimmer zwischen zwei Reihen hoher Kerzen. Der Geruch der Blumen war unverständlich wie viele gleichzeitige Stimmen. Sein schönes Gesicht, darin die Augen geschlossen worden waren, hatte einen Ausdruck höflichen Erinnerns [...]. Seine Züge waren aufgeräumt wie die Möbel in einem Fremdenzimmer, aus dem jemand abgereist war. Mir war zumute, als hätte ich ihn schon öfter tot gesehen: so gut kannte ich das alles.¹⁵⁸

La muerte del padre se expresa en un primer momento, como el arribo a un lugar extraño, tal como la llegada a París, y en donde se busca reconocer a partir de las muchas voces representadas por “Der Geruch der Blumen” (“el olor de las flores”) y que interpretamos como una referencia a los recuerdos; entonces, pareciera que las experiencias de la vida de Malte, se concentraran en esos momentos en que la muerte hace su presencia; por eso se busca en la vida, por la experiencia de la mortalidad, lo que permanece como más duradero o permanente; quizá la experiencia de un “höfliches Erinnern” (“amable recordar”) a pesar de la muerte. Y es que si atendemos nuevamente al estilo en el que están escritos *Die Aufzeichnungen*, todos los relatos están desordenados dentro de la estructura del libro, de ahí que hayamos propuesto el tema de la muerte como el hilo conductor de nuestro análisis; pero esto también implica que los propios recuerdos son un desorden en la percepción del protagonista; y sin embargo, al regresar a sus recuerdos

¹⁵⁷ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 137 (“A partir de entonces he reflexionado mucho sobre el miedo a la muerte, no sin hacer entrar en estas consideraciones ciertas experiencias personales. Creo poder decir lo que he sentido. Se apoderaba de mí en plena ciudad, con frecuencia sin razón alguna”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 113).

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 130 y 131 (“Mi padre murió en la ciudad, en una casa de pisos donde yo me encontraba desorientado, en una atmósfera casi hostil. Ya entonces estaba yo en el extranjero, y llegué demasiado tarde. Lo habían puesto en el féretro, entre dos filas de altos cirios, en una habitación que daba al patio. El olor de las flores era ininteligible, como demasiadas voces que resuenan a la vez. Su hermoso rostro, cuyos ojos habían cerrado, tenía la expresión de una persona que por cortesía quiere recordar [...]. Sus rasgos estaban desordenados como los muebles de un salón de visitas que alguien acaba de abandonar. Me parecía haberle visto muerto varias veces ya, tal aire conocido tenía todo esto”. *Ibidem*, p. 107).

sobre las muertes de los demás, en este caso a la de su padre, este recordar le permite vislumbrar que se podría entender la vida, tal como lo hace Heidegger, a partir de la muerte. Por lo anterior, recordemos lo que habíamos visto con Heidegger en el primer capítulo: “Pero lo que en un señalado sentido permanece *oculto*, o vuelve a quedar *encubierto*, o sólo se muestra ‘desfigurado’, no es tal o cual ente, sino como han mostrado las consideraciones anteriores, el *ser* de los entes”. Mencionamos esto, para argumentar que frente al caos de la muerte Malte busca darle un orden, ya sea en su vida o en sus investigaciones por medio de la palabra. *Aprender a ver* dice Malte; porque, nuevamente, “Gesicht” está emparentado con “sichten” que es la posibilidad de descubrir algo a lo lejos; y en esta experiencia del mirar se ordena lo desfigurado de los recuerdos y de lo que apenas se vislumbra como posibilidad: la muerte. *Aprender a ver* es aceptar todo, pero para buscarle un orden diferente y abrirlo a la verdadera mirada, a esa mirada a la que Maurice Blanchot se refiere en la siguiente cita:

Esta mirada desinteresada, sin futuro, como desde el seno de la muerte [...], es la mirada del ‘arte’ y es justo decir que la experiencia del artista es una experiencia extática y, por lo tanto, una experiencia de la muerte. Ver como es debido es esencialmente morir, es introducir en la visión esta inversión que es el éxtasis y que es la muerte. Esto no significa que todo se hunda en el vacío. Al contrario, las cosas se ofrecen entonces en la fecundidad inagotable del sentido que nuestra visión habitualmente ignora [...] De allí la constante amistad por las cosas que Rilke recomienda en todas las épocas de su vida como lo que más puede acercarnos a una forma de autenticidad.¹⁵⁹

La mirada del arte, para Blanchot, es siempre desinterés y se mantiene fuera del tiempo; aunque en Heidegger no hay la posibilidad de vivir fuera del tiempo, sino sólo la posibilidad de alcanzar el tiempo auténtico al sabernos “seres para la muerte”; por lo cual, no se trata en la filosofía de este último, de mirar desde la muerte, como propone Blanchot, sino de mirar hacia la muerte, viviendo en el *Dasein* como una experiencia que ve hacia el futuro; así, la cita de Blanchot nos ayuda a contrastar sus ideas con las de Heidegger, ya que si en este último no hay experiencia de

¹⁵⁹ Maurice Blanchot, “Rilke y la exigencia de la muerte” en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 141.

la muerte, sí hay acceso a la totalidad de un sentido a partir de la presencia de la muerte; y en eso, ambos pensadores concuerdan. Hay la posibilidad, porque hay muerte, de un sentido que invita a mirar de otra manera nuestras experiencias; de este modo se articula un sentido que para Heidegger será siempre devenir, será siempre temporal e inasible como el *Dasein* mismo, como el arte mismo, que sólo ilumina por un momento, pero que es un espacio que “nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en el ser del ente”.¹⁶⁰ Del mismo modo, hacemos una morada en los relatos de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* o en otras obras artísticas.

Por último, el padre de Malte, ante el miedo de ser enterrado vivo,¹⁶¹ pidió como último deseo que le atravesaran con algo puntiagudo el corazón, operación que presencia Malte y ante la cual expresa, después de ver otra vez la piel cerrada, que esta piel permaneció ya tranquila, “wie ein geschlossenes Auge”.¹⁶² Y así, con la tranquilidad de ese ojo cerrado en el pecho del padre, en el corazón del padre -como si Malte nos expresara que hay morada y posibilidad de ver también en el corazón, como lo veremos después con Heidegger-, y con la tranquilidad de su propia mirada, Malte vuelve a decir -como un consuelo para enlazar la siguiente cita con la anterior-: “An mein Herz dachte ich nicht. Und als es mir später einfiel, wußte ich zum erstenmal ganz gewiß, daß es hierfür nicht in Betracht kam. Es war ein einzelnes Herz. Es war schon dabei, von Anfang anzufangen”.¹⁶³ Ante la presencia de la muerte hay que volver a empezar -“Ich lerne sehen” (“aprendo a ver”)-, ya que sólo se tiene un corazón, único y propio, tal como la propia muerte. La muerte así, se puede afrontar con valor y se puede vivir en la libertad del tiempo propio, en la constatación de que a partir de los propios recuerdos, y las propias experiencias, se puede

¹⁶⁰ Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁶¹ Miedo común en el siglo XIX, según Manfred Engel en “Anmerkungen” (“Notas”), *op. cit.*, p. 267.

¹⁶² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 134 (“Como un ojo cerrado”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 110).

¹⁶³ *Idem* (“No pensé en mi corazón. Y cuando más tarde lo pensé, supe por primera vez con certeza que no se trataba de él. Era un corazón particular. Estaba dispuesto a comenzar desde el principio”. *Idem*).

vislumbrar un sentido auténtico y personal (*eigentlich*) en el *Dasein*; pues, “el morir es algo que cada ‘ser ahí’ tiene que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que ‘es’, esencialmente en cada caso la mía”.¹⁶⁴ En todo caso, “‘mi muerte’ es irremplazable. ‘Mi vida’ también”.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, op. cit., p. 262.

¹⁶⁵ Jacques Derrida, *Aporías. Morir –esperarse en “los límites de la verdad”*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 46.

Capítulo 3

3. Las otras muertes en la novela

A partir de la muerte del padre, comienzan en la novela narraciones que describen la muerte de algunos personajes europeos. Estas muertes, si bien, tienen la virtud de confrontar (como cualquier otra muerte en la novela) al personaje con su propia finitud,¹⁶⁶ también tienen otros rasgos que las hacen interesantes, ya que al centrarse en personajes históricos, en un área más extensa que la de la familia, se puede proponer una interpretación no sólo sobre el destino individual –en donde centraremos el análisis-, sino también sobre el destino de Europa. Mas, antes de comenzar con la galería de estos personajes y sus muertes, hablaremos de otras muertes significativas para Malte, que si no pertenecen a su familia, en cuanto a un lazo consanguíneo hablando de su perro, por ejemplo, sí pertenecen a su propia experiencia íntima, ya que están muy relacionadas con el tema de la angustia ante la muerte.

3.1 La muerte de un perro

Parece ser la primera ocasión en la que Malte se confronta con la muerte. Cuando muere la mascota de su infancia, tal como quizá nos sucedió a muchos de nosotros, esta experiencia nos hace percibir que frente a la muerte se está ante algo que ya no respira, ya no se mueve, frente a

¹⁶⁶ Además de otros aspectos, por ejemplo: “Für Malte interessant sind diese Figuren jeweils aufgrund ihres Untergangs, und sie lassen sich darum –trotz der riesigen sozialen Differenz – den Pariser Elendsgestalten der Gegenwart an die Seite stellen” [“Para Malte, son a menudo interesantes estas figuras, a causa de su decadencia, ya que éstas permiten –a pesar de las enormes diferencias sociales- ocupar el lugar de las parisienses figuras miserables del presente”. La traducción es mía]. Ver: Georg-Michael Schulz, “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” en *Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Reclam, 2007, op. cit. p. 131.

algo que ya no regresa. Esta muerte está narrada de una manera extraordinaria, ya que no aparece sólo el temor, sino también emociones como la tristeza ante lo irremediable. Además, tratándose de un perro, sentimos que eso le confiere aún más distanciamiento y claridad al tema de la muerte; aunque este distanciamiento aparezca sólo a la mirada y no en las emociones; pues entendemos que Malte nos está diciendo con este relato, que la experiencia de la muerte de su perro es vital para su propia comprensión de la muerte; lo que también nos recuerda que desde las fábulas, aprendimos a leer en cada personaje de una narración; sea cual sea su medio de expresión narrativo (la literatura, el cine, la pintura...), que los animales siempre están ahí expresando, no algo sobre su propia naturaleza -aunque a la vez sea así-, sino que funcionan también como un símbolo de nosotros mismos, de nuestras propias inquietudes y angustias:

Aber ich fürchtete mich auch schon früher. Zum Beispiel, als mein Hund starb. Derselbe, der mich ein für allemal beschuldigte. Er war sehr krank. Ich kniete bei ihm schon den ganzen Tag, da plötzlich bellte er auf, ruckweise und kurz, wie er zu tun pflegte, wenn ein Fremder ins Zimmer trat. Ein solches Bellen war für diesen Fall zwischen uns gleichsam verabredet worden, und ich sah unwillkürlich nach der Tür. Aber es war schon in ihm. Beunruhigt suchte ich seinen Blick, und auch er suchte den meinen; aber nicht um Abschied zu nehmen. Er sah mich hart und befremdet an. Er warf mir vor, daß ich es hereingelassen hatte. Er war überzeugt, ich hätte es hindern können. Nun zeigte es sich, daß er mich immer überschätzt hatte. Und es war keine Zeit mehr, ihn aufzuklären. Er sah mich befremdet und einsam an, bis es zu Ende war.¹⁶⁷

“La angustia es emoción y la emoción, en Heidegger, posee siempre dos intencionalidades: un *de* y un *por*. Tengo miedo *del* perro y tengo miedo *por* mí. Ahora bien, en la angustia, ambos aspectos coinciden. La angustia es angustia *de* la muerte *por* un ser que es precisamente un

¹⁶⁷ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.*, p. 138 (“Pero antes de eso había tenido ya miedo. Por ejemplo, cuando murió mi perro. Este que me acusó de una vez para siempre. Estaba muy enfermo. Todo el día me lo pasé arrodillado cerca de él, y de repente me enderezó un ladrido breve y cortado tal como los que lanzaba cuando entraba en la habitación un extraño. Esta especie de ladrido había sido convenido en algún modo entre nosotros dos para tal caso, y maquinalmente me volví hacia la puerta. Pero la cosa estaba ya con él. Inquieto busqué su mirada, y él buscó la mía. No para despedirse de mí, sin embargo. Me miraba con dureza y distancia. Me reprochaba haberla dejado entrar. Estaba convencido de que hubiera podido impedirlo. Ahora se demostraba que había sobreestimado mi poder. Y ya no era tiempo de explicarle. Me miró con distancia y soledad, hasta que todo hubo terminado”. Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, p. 113).

‘existir para la muerte’”.¹⁶⁸ Levinas así describe lo que es el miedo de estar frente a algo (la muerte) que en el caso del perro llega desde fuera y no crece dentro de él; y de sabernos frutos *de* la muerte *por* su inevitable presencia en nuestras vidas. La angustia entonces tomará una doble significación en mí mismo, temo la presencia *de* la muerte, pero también temo *por* mi propia muerte; como si la muerte se bifurcara en el *Dasein*: la muerte a lo lejos, inevitable, impredecible, incognoscible; pero la muerte en mí: posibilidad, proyecto, creación. Instauración del ser en la palabra que cuando habla de la oscuridad de nuestro ser siempre habla sombras que son verdad: “Wahr spricht, wer Schatten Spricht” (“Verdad habla el que sombras habla”), escribe Paul Celan.¹⁶⁹

Jacques Derrida, por su parte, destaca en el análisis de *Sein und Zeit*:

Heidegger no habrá dejado de matizar esta afirmación, según la cual el mortal es aquel que pasa por la experiencia de la muerte *como tal*, como muerte. Y puesto que vincula esta posibilidad del ‘como tal’, así como la de la muerte como tal, con la posibilidad del habla, Heidegger tendrá que llegar a la conclusión de que el animal, el ser vivo como tal, no es propiamente un mortal: no se relaciona con la muerte como tal. Puede [...] perecer (*verenden*), termina siempre por palmarla. Pero no muere propiamente [*eigentlich sterben*] jamás.¹⁷⁰

¿Diremos así que el perro del relato sólo “perece”? Ya al final del primer capítulo habíamos expuesto que los perros dentro de la novela son privilegiados, en el sentido de que ellos “ven” lo que a nosotros nos permanece oculto: la muerte; del mismo modo, el perro de este fragmento en su mirada también parece “saber” de la muerte y le ladra a lo extraño (*fremd*), a eso que siempre nos es extraño, que en este caso no es alguien o ¿quién “es” la muerte? Quizá le ladra a la muerte que Malte trae consigo y por eso lo culpa; quizá por lo mismo, para Levinas –más allá del análisis de Heidegger-, hay una responsabilidad en la muerte del otro “que consiste en soportar su desgracia o su fin *como si se fuera culpable*. Es la proximidad definitiva. *Sobrevivir como*

¹⁶⁸ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁹ Paul Celan, *Antología poética. 1952-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1987, pp. 60 y 61.

¹⁷⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 65.

culpable".¹⁷¹ El perro es el "otro" aquí, porque se entiende con Malte; e incluso, Malte y el perro han convenido un tipo de ladrido, un tipo de lenguaje, y con eso, Malte lo ha acercado a su propia muerte; y el entendimiento de ambos también se muestra en la búsqueda de sus miradas, en la búsqueda de sus rostros; como si por un momento ambos fueran un *Dasein*; mas, el perro, aunque al final ve el *Dasein* y su mortalidad que le acompaña siempre, se aleja poco a poco en la incompreensión de que la experiencia privilegiada del *Dasein*, saberse morir, tampoco nos evita la muerte. Por último, este "saber" del perro, aunque haya sido sólo una mirada, nos hace también tomarlo en cuenta, tal como entendemos que lo hace Malte, para representar lo que significa, si no una muerte auténtica, sí una muerte con más propiedad, en contraposición con la muerte banal de esas moscas que examinaremos en el siguiente inciso.

3.2 La muerte de las moscas

Oder ich fürchtete mich, wenn im Herbst nach den ersten Nachtfrösten die Fliegen in die Stuben kamen und sich noch einmal in der Wärme erholten. Sie waren merkwürdig vertrocknet und erschranken bei ihrem eigenen Summen; man konnte sehen, daß sie nicht mehr recht wußten, was sie taten. Sie saßen stundenlang da und ließen sich gehen, bis es ihnen einfiel, daß sie noch lebten; dann warfen sie sich blindlings irgendwohin und begriffen nicht, was sie dort sollten, und man hörte sie weiterhin niederfallen und drüben und anderswo. Und endlich krochen sie überall und bestarben langsam das ganze Zimmer.¹⁷²

Valga lo dicho en el punto anterior para este fragmento, las moscas perecen, pero en la cercanía de Malte, siempre en la cercanía de Malte, todo está impregnado con el *Dasein*, el "ser para la muerte"; por lo mismo, las moscas no pueden ser sólo moscas en nuestra lectura; aunque

¹⁷¹ Emmanuel Levinas, *op.cit.*, p. 53.

¹⁷² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 138 ("O también tuve miedo cuando en otoño, después de las primeras heladas, venían las moscas a las habitaciones y todavía se reanimaban con el calor. Estaban muy desecadas y se asustaban de su propio zumbido; se veía que ni ellas sabían lo que hacían. Permanecían inmóviles durante horas y se dejaban estar, hasta que caían en la cuenta de que vivían aún; entonces se arrojaban de modo ciego a cualquier parte y no comprendían lo que querían y se las oía volver a caer más lejos, en un sitio y en otro. Y por fin se arrastraban por todas partes y cubrían lentamente con su muerte toda la habitación". Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 130 y 131).

perezcan, también se integran en la mirada de Malte a la experiencia de su propia posibilidad como mortal; de este modo, hay en las moscas de este pasaje algo que nos recuerda esa muerte en masa que mencionamos en el primer inciso de este trabajo. Como si la guerra y el vuelo de estas moscas sólo fuera un arrojarse hacia el exterminio, en un tiempo compartido y cotidiano, que siendo en masa no es tiempo propio y tiempo auténtico. El hecho de que las moscas se asusten de su propio zumbido, nos hace pensar en individuos que se angustian con su propia conciencia de la muerte, hasta que se cae en la cuenta de que se está vivo aún. La pregunta es: ¿A dónde conduce la conciencia de estar con vida? ¿Al hastío, a la desesperación, a la ceguera (*blindlings*), porque no se comprende lo que se debería hacer *ahí* (*man begriff nicht, was man dort sollte*)?: “man konnte sehen, daß sie nicht mehr recht wußten, was sie taten” (“se veía que ni ellas mismas sabían lo que hacían”) ¿Por eso la decadencia y el dejarse ir hacia la muerte así sin más? ¿Hacia el morir en masa; es decir, de alguna manera –recordando el pasaje que comentábamos- hacia la guerra? ¿Ya desde entonces, y todavía ocurre así con los conflictos bélicos? Es el tiempo cotidiano –“vulgar” en términos de Heidegger- y no el tiempo auténtico el que encontramos en esta muerte en masa. Sí hay, por lo tanto, la intuición en esta obra de Rilke de la deshumanización que comenzaba a gestarse en Europa en esos años. Y más allá de lo anterior, como un dato interesante, existe en el alemán actual la expresión “Wie die Fliegen sterben” para denotar la posibilidad de morir en masa, aunque en contextos distintos a los abordados aquí.

Sobre este mismo tema de la muerte en masa, aún en otro segmento de la obra, Malte expresa:

Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer giebt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand [...] Der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben. Gott, das ist alles da. Man kommt, man findet ein Leben, fertig, man hat es nur anzuziehen. Man will gehen oder man ist dazu gezwungen: nun, keine Anstrengung: Voilà votre mort, monsieur.¹⁷³ Man stirbt, wie es gerade kommt; man stirbt den Tod, der zu der Krankheit gehört, die man hat (denn seit man alle Krankheiten kennt, weiß man auch, daß die verschiedenen letalen Abschlüsse zu den Krankheiten gehören und

¹⁷³ Literalmente: “He aquí vuestra muerte, señor”.

nicht zu den Menschen; und der Kranke hat sozusagen nichts zu tun).¹⁷⁴

Ya habíamos extraído de esta cita el concepto de la palabra “eigen” (“propio”, “auténtico”) para el primer capítulo, y ahora nos preguntamos, ¿qué sería una muerte bien acabada o bien trabajada (*ausgearbeitet*)? De acuerdo al texto, las respuestas a esta pregunta, según nuestra interpretación, tienen que ver en primer lugar con nuestro reconocimiento de ser “seres para la muerte” y la aceptación de esa inminente realidad; enseguida, con la lucha por no morir en el tiempo inauténtico a partir de la angustia que se extrae de ese conocimiento; porque si ya la muerte nos masifica al igualarnos a todos en sus terrenos desconocidos, la lucha que se puede dar frente a la muerte es una “Anstrengung” (“esfuerzo”) por la búsqueda del tiempo propio con valor y no sólo en la pasividad; tan importante como no vestirse (*sich anziehen*) con otras muertes o vivir la muerte en el tiempo de los otros. La muerte es el móvil de *Die Aufzeichnungen*, pero no se trata más que de una investigación y una preparación para Malte (tal como París lo fue para Rilke) de la exploración poética del mundo.

Por último, hemos dejado en nuestra cita la referencia a la muerte por la enfermedad: “man stirbt den Tod, der zu der Krankheit gehört” (“se muere la muerte que pertenece a la enfermedad que se padece”), debido a que en el estudio que realiza el francés Philippe Ariès titulado *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, el autor considera que la muerte -que en alguna parte, curiosamente, también llama “la muerte propia”, sin que haya en lo esencial

¹⁷⁴ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 11 (“Es evidente que a causa de una producción tan intensa, cada muerte particular no queda tan bien acabada, pero esto importa poco. El número es lo que cuenta. ¿Quién concede todavía importancia a una muerte bien acabada? Nadie [...] El deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. De pronto será tan raro como una vida personal. Dios mío, es que está todo hecho. Se llega, se encuentra una existencia ya preparada; no hay más que revestirse con ella. Si se quiere partir, o si se está obligado a marcharse: sobre todo, ¡nada de esfuerzos! “¡Voilà votre mort, Monsieur!” [Ver nota 158] Se muere según viene la cosa, se muere de la muerte que forma parte de la enfermedad que se sufre. (pues desde que se conocen todas las enfermedades se sabe perfectamente que las diferentes salidas mortales dependen de las enfermedades, y no de los hombres: y el enfermo, por decirlo así, no tiene nada que hacer”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 10 y 11).

ninguna relación con Heidegger o la novela de Rilke-, se ha ido desplazando desde el ámbito personal a lo familiar o a lo médico; es decir, se considera desde este tratado que durante la Edad Media y en los siglos posteriores, el primero que se enteraba de su muerte era uno mismo y había una preparación mental al respecto; mientras que a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX hay “un gran cambio en las relaciones entre el hombre y la muerte”.¹⁷⁵ La muerte comienza a ser ocultada a los moribundos, a veces lo hace la familia y ya en el siglo XX se le deja la responsabilidad de esa muerte al médico,¹⁷⁶ muchas veces sin informar al paciente de su estado para evitar reacciones como las que nos relata Malte sobre su abuelo;¹⁷⁷ con lo que Philippe Ariès, de alguna manera, concluye que “hoy es vergonzoso hablar de la muerte y de sus desgarramientos, como antaño era vergonzoso hablar del sexo y sus placeres”.¹⁷⁸ El estudio de Philippe Ariès es más que nada un estudio antropológico y no una ontología (o estudio del ser) como lo es *Sein und Zeit*; no obstante, quizá lo más importante del libro que comentamos sea la aportación de datos que para Ariès demuestran que ni el culto a los muertos, ni las actitudes ante la muerte, han estado exentas de cambios considerables a lo largo del tiempo.¹⁷⁹ Hacemos esta mención, porque en *Die Aufzeichnungen* hay una fuerte crítica a los médicos y a los hospitales, que también se puede avalar con la siguiente cita:

Es wäre sehr häßlich, hier [in Paris] krank zu werden, und fiele es jemandem ein, mich ins Hôtel-Dieu¹⁸⁰ zu schaffen, so würde ich dort gewiß sterben. Dieses Hôtel ist ein angenehmes Hôtel, ungeheuer besucht [...]. Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten.

¹⁷⁵ Philippe Ariès, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 52.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 210.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 211.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 196. Es preciso comentar que el libro se publicó en Francia en 1975 y que la mayor parte de estos estudios están enfocados hacia la sociedad francesa.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 188.

¹⁸⁰ Manfred Engel, editor de la edición en alemán que hemos leído para esta investigación, nos dice en su nota sobre este “Hotel de Dios”, que se trata de un hospital cercano a la catedral de Notre-Dame en París. Ver: Manfred Engel, *op. cit.* p. 253.

Jetzt wird in 559 Betten gestorben.¹⁸¹

A partir del libro de Ariès, entonces, también sería una interpretación válida sobre la muerte, considerar que esta muerte, la que dan los médicos, no es una muerte propia, debido a que ellos son los que ahora deciden sobre el último momento de la vida: “Die verschiedenen letalen Abschlüsse [gehören] zu den Krankheiten [...] und nicht zu den Menschen; und der Kranke hat sozusagen nichts zu tun” (“las diferentes salidas mortales dependen de las enfermedades, y no de los hombres: y el enfermo, por decirlo así, no tiene nada que hacer”). Se despoja así al hombre de su muerte.¹⁸² Todas estas consideraciones arrojarían, necesariamente, otros resultados en nuestra disertación; por ahora, sólo dejamos constancia del libro de Ariès para otras posibles investigaciones sobre *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

3. 3 Una muerte en un tranvía

En una ocasión, en Nápoles, a Malte le tocó presenciar la muerte de una joven en un tranvía, sobre esta muerte escribe lo siguiente:

Erst sah es wie eine Ohnmacht aus, wir fuhren sogar noch eine Weile. Aber dann war kein Zweifel, daß wir stehenbleiben mußten. Und hinter uns standen die Wagen und stauten sich, als ginge es in dieser Richtung nie mehr weiter. Das blasse, dicke Mädchen hätte so, angelehnt an ihre Nachbarin, ruhig sterben können. Aber ihre Mutter gab das nicht zu. Sie bereitete ihr alle möglichen Schwierigkeiten. Sie brachte ihre Kleider in Unordnung und goß ihr etwas in den Mund, der nichts mehr behielt. Sie verrieb auf ihrer Stirn eine Flüssigkeit, die jemand gebracht hatte, und wenn die Augen dann ein wenig verrollten, so begann sie an ihr zu rütteln, damit der Blick wieder nach vorne käme. Sie schrie in diese Augen hinein, die nicht hörten, sie zerrte und zog das Ganze wie

¹⁸¹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.* pp. 10 y 11 (“Sería demasiado terrible caer aquí enfermo [en París], y si alguien tratase de llevarme al Hôtel-Dieu, seguramente moriría. Este hotel es un hotel agradable, muy frecuentado. No se puede mirar la fachada de la catedral de París sin correr el riesgo de dejarse aplastar por uno de los numerosos coches que atraviesan la explanada, lo más deprisa posible para penetrar dentro [...] Este distinguido hotel es muy antiguo. Ya en la época del rey Clodoveo se podía morir en algunos lechos. Ahora se muere en quinientas cincuenta y nueve camas”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 10).

¹⁸² Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 254.

eine Puppe hin und her, und schließlich holte sie aus und schlug mit aller Kraft in das dicke Gesicht, damit es nicht stürbe. Damals fürchtete ich mich.¹⁸³

Una muestra más de lo difícil que es aceptar la muerte de los demás, pero que Malte observa, en los esfuerzos de la madre por revivir a la joven, como otro ejemplo del no dejar hacer a la muerte propia, sin más, su peculiar trabajo. Una muerte propia porque los ojos de la muchacha ya no escuchan (*hören*), como si Malte adivinara en el rostro de la muerta un “saber” que no es sólo “ver” al cambiar la propiedad de los sentidos (sinestesia). Emmanuel Levinas, por su parte, nos expresa: “La muerte es la inmovilización de la movilidad del rostro que, por adelantado, reniega de la muerte; es la lucha entre el discurso y su negación”.¹⁸⁴ Ya las palabras no entran a esos ojos que no responden, extraviados se han perdido en otra dimensión, ya el lenguaje se halla apartado del *Dasein*, estamos ante el sinsentido, en lo que en otra parte hemos llamado “das Nichtgesicht” (“el no rostro”), la muerte. Y ya no hay una lucha en el rostro de la muerta, la madre es la que quiere dar esa lucha por ella, la madre por eso le crea “alle möglichen Schwierigkeiten” (“todas las dificultades posibles”); pero el discurso se convierte en grito y el grito ya es también la imposibilidad del diálogo, la madre es también por un momento la negación, el “no-rostro”, y en la falta de diálogo se pierde el *Dasein*; pues “sólo hay mundo donde hay habla”.¹⁸⁵ Sin el diálogo todo se objetiviza y la muchacha es sólo una “Puppe” (“muñeca”) en las manos de su madre y es golpeada por ella en la desesperación; pero ya ha cesado toda lucha, todo diálogo y toda

¹⁸³Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 137 (“Primero se creyó que era un desvanecimiento, y aún continuamos marchando un rato. Pero pronto no hubo duda posible de que teníamos que detenernos. Y detrás de nosotros se estacionaban los coches y se hacían cada vez más numerosos, como si ya no se pudiera marchar nunca en esa dirección. La muchacha pálida y gorda hubiera podido morir tranquilamente apoyada así sobre su vecina. Pero su madre no lo permitió. Le creó todas las dificultades posibles. Le desordenó las ropas y le echó algo en la boca que ya no retenía nada. Frotó sobre su frente un líquido que alguien le había procurado, y cuando los ojos se volvieron un poco, comenzó a sacudirla para que la mirada viniera otra vez adelante. Gritaba en sus ojos que no oían, tiraba y empujaba el todo de derecha a izquierda como si fuera una muñeca, y por fin, tomó impulso y golpeó con toda su fuerza esta cara gruesa para que no muriera. Entonces yo tuve a mi vez mi miedo”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p.113).

¹⁸⁴ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁵ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 133.

dialéctica entre la tierra y el mundo, entre la vida y la muerte. La muerte es así la imposibilidad del camino, la aporía, y siempre es “als ginge es in dieser Richtung nie mehr weiter” (“como si ya no se pudiera marchar nunca en esa dirección”), pero es la única dirección posible para el *Dasein*; aunque su única posibilidad es también algo imposible.

3.4 La muerte de Christian IV

Tras la muerte de su padre, Malte comienza a quemar todos los papeles (cartas, fotografías...) que le pertenecieron en vida. Entre estos, encuentra una narración bien guardada y escondida en la “Brieftasche” (“cartera”) del padre,¹⁸⁶ que le hace suponer que él también había temido a la muerte.¹⁸⁷ Esta narración, la primera sobre personajes europeos, es sobre los últimos días de la vida de Christian IV (1577-1648), quien fuera rey de Dinamarca y Noruega a partir de los once años y hasta su muerte.¹⁸⁸ Una parte de esa narración es la siguiente:

Drei Stunden vor seinem Tod beehrte er [Christian IV] aufzustehen. Der Arzt und der Kammerdiener Wormius halfen ihm auf die Füße. Er stand ein wenig unsicher, aber er stand [...] Dann setzte er sich plötzlich vorn an das Bettende und sagte etwas. Es war nicht zu verstehen. Der Arzt behielt immerzu seine linke Hand, damit der König nicht auf das Bett zurücksinke. So saßen sie, und der König sagte von Zeit zu Zeit mühsam und trübe das Unverständliche. Schließlich begann der Arzt ihm zuzusprechen; er hoffte allmählich zu erraten, was der König meinte. Nach einer Weile unterbrach ihn der König und sagte auf einmal ganz klar: “O, Doktor, Doktor, wie heißt er?” Der Arzt hatte Mühe, sich zu besinnen.

“Sperling, Allergnädigster König”

Aber darauf kam es nun wirklich nicht an. Der König, sobald er hörte, daß man ihn verstand, riß das rechte Auge, das ihm geblieben war, weit auf und sagte mit dem ganzen Gesicht das eine Wort, das seine Zunge seit Stunden formte, das einzige, das es noch gab: “Döden”, sagte er, “Döden” [“Der Tod... der Tod”].¹⁸⁹

¹⁸⁶ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 136 (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 112).

¹⁸⁷ *Idem (Ibidem)*, p. 111).

¹⁸⁸ Manfred Engel, “Anmerkungen” (“Notas”) en *op. cit.*, p. 267.

¹⁸⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 136 (“Tres horas antes de su muerte [Christian IV] pidió levantarse. El médico y el ayuda de cámara Wormius le ayudaron a incorporarse. Estaba de pie, un poco inseguro, pero de pie [...]. Después se sentó en el borde de la cama de golpe y dijo algo. No había manera de entenderle. El médico mantenía siempre allí su mano izquierda para que el rey no volviera a caer sobre la cama. Permanecieron así sentados, y el rey decía de tiempo en tiempo con dificultad y turbación lo ininteligible. Por fin el médico comenzó a animarle y hablarle;

Este relato que descubre Malte escondido en las propiedades de su padre, nos hace pensar nuevamente en las repercusiones que tienen en uno mismo las muertes de los demás. Quizá toda la labor de Malte, su mostrar lo que permanece oculto en lo cotidiano, viene de esta parte de la novela, es posible, aunque esto es sólo una interpretación. Por otro lado, en cuanto a la cita que nos ocupa, es destacable la actitud del rey que quiere decir “muerte” puesto de pie (*stehen*) y aunque al final no lo logre, vemos en este esfuerzo una postura (dicho con todas sus letras) ante la muerte. Sí, hay miedo ante la muerte, lo intuye Malte en el padre, y lo hay en los otros personajes, en él mismo; pero siempre hay un esfuerzo por conservar algo frente a la muerte, por decir lo inentendible (“das Unverständliche”) o “decir la muerte”. Y aún si no alcanzan las palabras, se intenta decirlo con todo el cuerpo, tal podría ser el caso del abuelo; o en el último de los casos “mit dem ganzen Gesicht” (“con todo el rostro”) como el rey.

No vamos a dejar pasar en este apartado, el juego de palabras que hay en la pregunta del rey al doctor y que no se aprecia completamente en el español: “O, Doktor, Doktor, wie heißt er?” (“Oh, doctor, doctor ¿cómo se llama?”). El juego de palabras consiste en que el rey pregunte por un *él* (*er*) que el médico malinterpreta como una referencia a su persona, por lo que contesta dando su nombre, sin comprender inmediatamente que ese *él* (*er*) se refiere al género masculino de la palabra “muerte” en el alemán (*der Tod*). El hecho de que exista este género distinto en las dos lenguas, el español y el alemán, ya implica, de entrada, toda una concepción distinta en cuanto a la imaginación propia y también cultural de la presencia de la muerte en nuestras vidas. En el texto es posible el juego de palabras por este género del sustantivo, lo que no ocurriría en el

esperaba adivinar poco a poco lo que el rey quería decir. Al cabo de un instante, el rey le interrumpió y dijo de pronto y muy claramente: ‘Oh doctor, doctor ¿cómo se llama?’ Al médico le costó trabajo caer en la cuenta. ‘Sperling, Señor’ Pero esto no era lo que importaba. El rey, tan pronto como oyó que le entendían, abrió el ojo derecho, que conservaba, y dijo con todo su rostro la palabra que desde hacía horas formaba su lengua, la única que tenía: ‘Döden’, dijo, ‘Döden’ [muerte, muerte...]. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 112).

español; ya que, hipotéticamente, un rey que hablara español hubiera preguntado por una *ella* (la muerte) y no habría confusión.¹⁹⁰

Por último, sólo queremos mencionar que el único ojo que aún puede abrir el rey nos parece también lleno de sentido dentro de nuestra interpretación. Este ojo abierto representa aún la vida y la palabra; aunque esa palabra, representada asimismo por el otro ojo del rey y que permanece cerrado, sea la palabra “muerte”. Puesto así, tenemos ambos polos del *Dasein* (su vida y su muerte) representados en un solo rostro. Un rostro que aún ve a los demás, un rostro que aún es vida, pero que, al mismo tiempo, también es un rostro que es ya el “no rostro”, la muerte. Como una lucha, a la que hacíamos referencia antes, entre la tierra y el mundo, la tierra que es a donde pertenecemos como seres vivos entre los otros seres de la naturaleza, pero también el mundo que creamos, que es lenguaje.

3.5 Las muertes de Felix Arvers y de San Juan de Dios

Felix Arvers (1806-1850) fue un poeta menor del romanticismo francés, del que se conserva en las antologías de la poesía francesa un famoso poema al que se le suele intitular “Soneto”.¹⁹¹ Este poeta, casi olvidado, es retomado por Malte para ejemplificar la muerte de un poeta:

¹⁹⁰ Todo esto podría quedar más claro, si comparamos las representaciones de la muerte en ambas culturas, nos referimos a la nuestra y a la alemana -u ocurre lo mismo en otras lenguas germánicas en donde la muerte tiene el género masculino-. Por ejemplo, véase la película *El séptimo sello* del sueco Ingmar Bergman, en donde hay una recurrente representación de la muerte como una entidad del género masculino. En cambio, podemos pensar en la representación hecha por el pintor Diego Rivera, en su cuadro llamado “Una tarde dominical en la Alameda Central”, para ver a la muerte como una mujer ricamente ataviada. Incluso, piénsese aún en el sincretismo de estas representaciones, por ejemplo, en el culto mexicano a la Santa Muerte, en donde el icono, si bien proviene de la tradición europea, ya que es representado como un esqueleto con una guadaña y una túnica, es decir, como un extraño segador; en cambio, en México, recibe una adoración asociada a un icono femenino, ya que se le llega a considerar como una madre protectora.

[Felix Arvers] war im Hospital. Er starb auf eine sanfte und gelassene Weise, und die Nonne meinte vielleicht, daß er damit schon weiter sei, als er in Wirklichkeit war. Sie rief ganz laut irgend eine Weisung hinaus, wo das und das zu finden wäre. Es war eine ziemlich ungebildete Nonne; sie hatte das Wort Korridor, das im Augenblick nicht zu vermeiden war, nie geschrieben gesehen; so konnte es geschehen, daß sie ‘Kollidor’ sagte in der Meinung, es hieße so. Da schob Arvers das Sterben hinaus. Es schien ihm nötig, dieses erst aufzuklären. Er wurde ganz klar und setzte ihr auseinander, daß es ‘Korridor’ hieße. Dann starb er. Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre; oder vielleicht war es ihm nur um die Wahrheit zu tun; oder es störte ihn, als letzten Eindruck mitzunehmen, daß die Welt so nachlässig weiterginge. Das wird nicht mehr zu entscheiden sein. Nur soll man nicht glauben, daß es Pedanterie war. Sonst träfe derselbe Vorwurf den heiligen Jean de Dieu, der in seinem Sterben aufsprang und gerade noch zurechtkam, im Garten den eben Erhängten abzuschneiden, von dem auf wunderbare Art Kunde in die verschlossene Spannung seiner Agonie gedrungen war. Auch ihm war es nur um die Wahrheit zu tun.¹⁹²

Hemos dejado en esta cita el breve relato sobre la muerte de San Juan de Dios que analizaremos inmediatamente; pero, por ahora, atengámonos a la muerte de Felix Arvers. Al respecto, digamos, que si el rey de nuestra cita anterior se levantó solamente para pronunciar la palabra “muerte”, la diferencia con el poeta es que este último intenta de otro modo enfrentarse a la muerte. Lo que a él le interesa es morir por una palabra o *ser* palabra: “Ich schrieb. Ich hatte *mein* Leben” (“Escribía. Tenía *mi* vida”), tan es así que empuja o desplaza (*hinausschieben*) a la muerte por un momento a causa de una palabra. El poeta es un “ist” (“es”) y no un “sei” (sería) y por su palabra se hace presente en el relato y en la vida, aunque el otro personaje piense que ya está muerto. De esta manera, quizá Malte al hablar de las experiencias que quiere transmitir, se podría identificar con este poeta; pues las prioridades del poeta, desde nuestro análisis, consisten en transmitir de una manera fiel y no aproximada (*ungefähr*) sus vivencias: “Verse sind nicht... Gefühle... -es sind

¹⁹¹ Luis Araujo-Acosta, “Felix Arvers y su soneto”, *diario español ABC*, 11-10-1950, Número suelto, p. 3; consultado en la hemeroteca en línea de este periódico el día 31 de agosto de 2009: <http://hemeroteca.abc.es>

¹⁹² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 140 y 141 (“[Felix Arvers] murió de un modo suave y abandonado, y la monja pensó que estaba más adelantado de lo que en realidad estaba. Ella gritó muy fuerte una orden hacia afuera, indicando dónde se encontraba tal o cual cosa. Era una monja bastante iletrada; no había visto nunca escrita la palabra ‘corredor’ que en ese momento tenía que emplear; así pudo darse el caso de que dijera ‘coledor’ creyendo que así se pronuncia. Entonces Arvers empujó a la muerte. Le pareció necesario poner eso en claro. Se puso enteramente lúcido y le explicó que había que decir corredor. Y murió. Era un poeta y odiaba ‘lo poco más o menos’; o quizá sólo le importaba la verdad; o tal vez le molestaba llevarse como última impresión la de que el mundo continuaba siendo tan negligente. Ya no es posible saberlo. Pero que no se crea que obró por pedantería. En tal caso, el mismo reproche habría que hacerle a Jean de Dieu, que en plena agonía saltó y llegó justo antes de cortar la cuerda del que acababa de ahorcarse en el jardín, y cuyo acto había penetrado de modo maravilloso en la tensión interna de su agonía. También a él lo único que le importaba era la verdad”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 115 y 116).

Erfahrungen.”¹⁹³ Y aún en su última experiencia de vida, el poeta no puede claudicar con este compromiso.

Jean de Dieu o Juan de Dios (1495-1550) fue un predicador portugués, fundador de una orden religiosa, que fue canonizado en 1690 y a quien se le considera protector de los enfermos y los hospitales.¹⁹⁴ No es así, azarosa su presencia en esta obra. Existe otra versión sobre la muerte de este santo: se cuenta que murió de una pulmonía por tratar de ayudar a un joven que había caído a un río.¹⁹⁵ Mas, lo que aquí nos interesa no es la versión real de esta muerte,¹⁹⁶ sino la versión verosímil de esta historia y que Malte reconstruye para demostrar que no es “Pedanterie” (“pedantería”) la muerte del poeta que emplaza su muerte para aclarar una sola palabra. En este relato, el santo que está a punto de morir, también salta desde su lecho para salvar a alguien. Que sean confrontados el poeta y el santo, nos sugiere una canonización “seglar” del poeta frente a la canonización religiosa del segundo. O ambos son pedantes en sus acciones o ninguno lo es. Si el santo muere por salvar a alguien, el poeta muere por salvar una palabra; y en síntesis, los dos mueren, por lo que ambos consideran -y lo podemos corroborar en la cita- su “Wahrheit” (“verdad”). Y si en el trascurso de la historia europea, a partir de la Revolución Francesa, los estados se irán convirtiendo paulatinamente en seculares, es natural, entonces, que las búsquedas individuales frente a la muerte, que no respeta ningún Estado (ni ningún estado), se vayan orientando también hacia una búsqueda más individual y en donde muchos se comienzan a alejar de las respuestas dadas por la religión. Se pasa así a la búsqueda de un fundamento ya no a través de la religión sino de la experiencia personal, por medio del instrumento que nos es más cercano: la palabra. De esta manera, esta búsqueda que pasa por el Romanticismo y llega al siglo XX,

¹⁹³ *Ibidem*, p. 20 (“Los versos no son... sentimientos..., son experiencias.” *Ibidem*, p. 17).

¹⁹⁴ Manfred Engel, “Anmerkungen” (“Notas”) en *op. cit.*, p. 268

¹⁹⁵ Versión que se puede consultar en *Wikipedia* y en otras páginas electrónicas.

¹⁹⁶ Sobre la “verosimilitud” y su función dentro de la literatura (no hablar de lo real, sino de lo posible), véase al primero que abordó estas cuestiones: Aristóteles, *Arte poética*, México, EMU, 1989, pp. 131-177.

desarrollándose en varios aspectos mediante la filosofía de Heidegger, influirá también en la filosofía del lenguaje, que sigue teniendo un lugar preponderante dentro de nuestras reflexiones académicas o cotidianas.

3.6 La muerte del falso zar

“Der Leichman des falschen Zaren [war] unter die Menge geworfen worden [...] und [lag] drei Tage [da], zerfetzt und zerstoehen und eine Maske vor dem Gesicht”.¹⁹⁷ La historia del falso zar es una historia que Malte recuerda haber leído en un libro durante su niñez.¹⁹⁸ Se trata ésta, de una historia de intrigas y conspiraciones en la corte rusa de principios del siglo XVII. El falso zar, Gricha Optrejov (Dimitri I, o el Pseudo-Dimitri),¹⁹⁹ de quien no se conservan muchos datos históricos, se hacía pasar por el hijo más joven de Iwan Grosnij (Iván el Terrible) –hijo que supuestamente había muerto en circunstancias desconocidas en 1591. Este falso zar es aceptado como un sucesor, debido a las necesidades de Polonia, algunos príncipes y el pueblo ruso; gobierna por un período brevísimo (1605-1606) y pronto es derrocado, debido a que los rusos descubrieron sus alianzas y su traición.²⁰⁰ Malte devela en esta historia, entre otras cosas, la relación de este falso zar con la madre del verdadero Dimitri, quien termina aceptándolo como hijo legítimo, ya que a ésta le convenía para sus propios fines; aunque después, en la rebelión que

¹⁹⁷ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 157 (“El cadáver del falso zar había sido arrojado entre la muchedumbre, y quedó tendido durante tres días, despedazado y acribillado, y con una máscara en el rostro”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 129).

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 156 y 157 (*Ibidem*, pp.128 y 129).

¹⁹⁹ Personaje también abordado en obras de Schiller (*Demetrius*), Herder y Pushkin (*Boris Godunow*). Ver: Manfred Engel, *op. cit.*, p. 270.

²⁰⁰ Manfred Hellmann, *et. al.*, *Rusia*, México, Siglo XXI, 1975, p. 129. Es interesante constatar cómo en el libro antes citado sobre la historia de Rusia, a este personaje no se le dedique más de una página; y que, sin embargo, como ya se escribió en la nota anterior, algunos famosos escritores (en nuestro caso Rilke) le dediquen grandes pasajes u obras enteras. Volvemos así, nuevamente, a la definición aristotélica sobre la composición en literatura. Ver: Aristóteles, *Arte poética*, *op. cit.*

lo derroca, esta misma reniegue de él. Toda esta farsa llega a un punto en el que Malte deduce que el falso zar acaba creyéndose su invención, lo que explica que “im Tode doch noch die Maske trug, drei Tage lang, auf die er fast schon verzichtet hatte”.²⁰¹

La máscara, una invención de uno mismo, pero la máscara también es una muerte: “Alguien que muere: un rostro que se convierte en máscara. La expresión desaparece”.²⁰² La máscara que se sobrepone a la muerte del personaje es una muerte ocultando otra muerte o una falsa identidad, a causa de una vida inauténtica; porque el zar suplanta a un muerto y se adueña de esa vida pero también de su muerte que se le queda pegada al rostro. Sin embargo, parece no saber que “nadie puede tomarle a otro su morir. Cabe, sí, que alguien ‘vaya a la muerte por otro’, pero esto quiere decir siempre sacrificarse por el otro *en una cosa determinada*. ‘Tal morir por...’ no puede significar nunca que con él se le haya tomado al otro lo más mínimo su muerte”.²⁰³ Por esto, la “doble muerte” del zar es la más inauténtica de las muertes a lo largo de la novela, no toma su vida ni tampoco la del otro, no toma su muerte en sí mismo, pero tampoco puede tomar la del personaje que suplantó; lo que también quiere decir que no vive su propio tiempo, ni tampoco puede vivir en el tiempo del otro: “La muerte no se limita a ‘pertener’ indiferentemente al ‘ser ahí’ [*Dasein*] peculiar, sino que *reivindica* a éste *en lo que tiene de singular*”.²⁰⁴ Ni reivindicación ni sacrificio, sólo una máscara, una máscara que no es singularidad. Máscara, que según el DRALE, viene del árabe *masharah*: objeto de risa o bufón, y que la palabra alemana *Maske* toma del francés *masque*, compartiendo el mismo origen; máscara que para los griegos era *prósopon*, de *pró*, delante y *sopon*, rostro: delante del rostro, palabra de la cual conservamos

²⁰¹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 157 (“que aún en la muerte haya llevado, durante tres días, la máscara a la que casi había ya renunciado”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p.131).

²⁰² Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 23.

²⁰³ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 262.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 287.

“prosopopeya”²⁰⁵ en el castellano; pero que los latinos transformaron en persona, con los mismos significados del griego: un actor, o en otra derivación, un personaje. Así, nuestro personaje, “máscara” en el más amplio sentido de la palabra, delante del rostro tiene una muerte; pero detrás de la máscara tampoco hay un rostro porque el personaje ya está muerto: *das Nichtgesicht (el no-rostro)* en su plenitud, “doble muerte” a la que se quiso renunciar, pero no a tiempo, muerte sin tiempo propio, muerte que Malte lee y nos muestra, nos des-oculta algo, así sea que una máscara (una falsa identidad), no es, no puede ser, una muerte propia.

3.7 La muerte de Karl der Kühne

Esta es la última de las muertes de personajes históricos que se nos relata ampliamente en el texto. El francés Karl der Kühne o Carlos el Temerario (1433-1457), como lo registra la historiografía en español, fue duque de Borgoña y de otros muchos territorios. Karl fue un hombre renacentista,²⁰⁶ osado, maquiavélico, expansionista y tenía la idea de formar, a partir de Borgoña, un gran imperio.²⁰⁷ Fue traicionado y murió en la batalla de Nancy.²⁰⁸ Y aún cuenta el historiador francés Henri Pirenne, que su cadáver se encontró “dos días más tarde [...] sobre el hielo de un estanque [...] medio devorado por los lobos y traspasado por tres heridas mortales”.²⁰⁹ Malte, al referirse a este personaje, lo define como alguien que “sein ganzes Leben lang Einer war, der Gleiche, hart und nicht zu ändern wie ein Granit und immer schwerer auf

²⁰⁵ Figura retórica, quizá la más común dentro de la novela que examinamos y que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre.

²⁰⁶ Henri Pirenne, *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*, México, FCE, 2003, p. 397.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 442.

²⁰⁸ *Idem*.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 443.

allen, die ihn ertrugen”.²¹⁰ Es decir, el que vivió y murió de acuerdo a lo que era, el que a pesar de su espantosa muerte se mantuvo fiel a sí mismo; aunque Malte atribuye su carácter, aristotélicamente, a su sangre: “Und meistens fuhr [dieses Blut] mit einem Sprunge auf und brach aus dem Herzen aus und brüllte”.²¹¹ El hecho de que la sangre aülle (*brüllen*), tal como aulla la muerte del abuelo, y que a la vez Karl haya sido “Einer” (“uno”) y “der Gleiche” (“el mismo”) a lo largo de su vida, nos parece corroborar la idea de que al fin Malte ha encontrado en la historia a alguien ejemplar, a alguien que puede comparar con el abuelo. Y tanto se acepta al duque, que el relato de su muerte no se aparta del relato histórico, sino que a partir de ese relato se hiperbolizan los hechos. Y así como el pueblo entero es partícipe de la muerte del abuelo, de la misma manera, la ciudad de Nancy desempeña un papel importante en la desaparición de Karl der Kühne, antes de ser encontrado su cuerpo sin vida: “Es gab kein Haus, wo man nicht wachte und auf ihn wartete und sich sein Klopfen vorstellte”.²¹² Una muestra de las hipérbolas usadas para contar este relato es la siguiente:

Aber das Gesicht war eingefroren [en el estanque], und da man es aus dem Eis herauszerte, schälte sich die eine Wange dünn und spröde ab, und es zeigte sich, daß die andere von Hunden oder Wölfen herausgerissen war; und das Ganze war von einer großen Wunde gespalten, die am Ohr begann, so daß von einem Gesicht keine Rede sein konnte.²¹³

Y dentro de esta interpretación donde los rostros son importantes -tanto que no se habla de que el cuerpo estaba en el estanque, sino que se va directamente al “Gesicht” (“rostro”) para hablar del duque-, Malte no puede permitir (ni los criados del duque) que este rostro desfigurado sea

²¹⁰ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 159 (“Aquel que durante su vida fue uno, el mismo, duro e inmutable como granito, y que cada vez pesaba más sobre los que lo soportaban.” Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 131).

²¹¹ *Ibidem*, p. 160 (“Y lo más frecuente era que su sangre se sobresaltase de pronto, se escapase de su corazón, y aullara.” *Ibidem*, p. 132).

²¹² *Ibid.*, p. 161 (“No había casa en la que no se velase, donde no se le esperase o donde no se figurasen que iba a llamar.” *Idem*).

²¹³ *Ibid.*, p. 163 (“Pero el rostro estaba helado [en el estanque] y cuando le retiraron, una de las mejillas se peló, seca y delgada, y pareció que la otra hubiese sido arrancada por perros o lobos, y el todo se hallaba henchido por una gran herida que comenzaba en la oreja, de modo que casi no se podía hablar de rostro.” *Ibidem*, p. 134).

ejemplar, por lo que, disculpándolo, pone en la boca de un loco las palabras siguientes: “Ach, Monseigneur, verzeih ihnen, daß sie deine großen Fehler aufdecken, die Dummköpfe, und dich nicht erkennen an meinem langen Gesicht, in dem deine Tugenden stehn”.²¹⁴ Las palabras de alguna manera vuelven a ordenar el *Gesicht* (rostro); pero al decir las el loco del relato, también se puede interpretar que hay algo de locura en tomar a esta muerte como ejemplar; porque el loco es el que se ve en esa muerte y se identifica con ella; diríamos el bufón de la palabra máscara en su origen árabe; pero no es todo, si apenas se puede hablar “von einem Gesicht” (“de un rostro”), porque está desgarrado, es porque quizá la locura sea una desgarradura en el *sehen* (ver) o una desgarradura en el lenguaje. ¿O qué es lo que aprende a ver Malte en este rostro? Quizá sólo la valentía del personaje en la que encuentra una muerte propia vivida hasta sus últimas consecuencias; pero quizá también, el hecho de que a partir de las palabras Malte quiere desgarrarle el rostro a la muerte, quiere emprender esa lucha que se da entre la tierra y el mundo; así la muerte sea el “no-rostro”; pero que Malte en sus relatos a través de los rostros de los demás hace posible ver desde otra perspectiva; por lo cual, el *Nichtgesicht* (*no-rostro*) se desoculta por un instante, por un momento se exploran sentidos desde la muerte, frente a la muerte, hacia la propia muerte. De este modo, Malte en sus relatos revela su tiempo propio, es un “ser para la muerte”, pero ser que muestra, que interroga; ser que insta, a partir de la creación artística, otros mundos posibles en la imposibilidad de saber lo que es la muerte; ser que vive en su tiempo auténtico una muerte propia.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 164 (“¡Ah monseñor, perdónales por descubrir así tus defectos más groseros, los imbéciles, que no quieren reconocerte en mi largo rostro donde resplandecen todas tus virtudes!”. *Idem*).

Capítulo 4

4. La niñez: para recuperar el presente

En los dos capítulos anteriores hemos analizado de qué manera las muertes de las otras personas aportan significados a la búsqueda artística de Malte; en particular las muertes familiares, para que después el mismo Malte se sumerja en busca de modelos europeos para llevar más allá su búsqueda de respuestas. Y las encuentra: la muerte de Christian IV le sugiere, entre otras cosas, la labor de desocultar la muerte; para después indagar en la experiencia de que se halla más cerca del poeta que del santo; además, opone la muerte *impropia* y falsa del Pseudo-Dimitri a la muerte *propia* de Karl der Kühne. Pero sus investigaciones no cesan ahí; ya que ha explorado su tiempo propio a partir de la muerte, aún le quedan por explorar otras experiencias en su *Dasein* que no se muestran fácilmente a partir de sus recuerdos. Recuerdos que por una parte lo han llevado a relatar las muertes de sus familiares; pero por otro lado, también atienden al acto de descubrir una región más oscura dentro de sus experiencias interiores: la infancia. Esa etapa en donde se va incubando lo que Malte llama *das Große (lo grande)*, esa conciencia de que existen elementos en la vida que rebasan la comprensión, tal es la muerte, pues se encuentran en otro lado, en la imposibilidad del *Dasein* o de alguna forma en lo invisible (*unsichtbar*), lo que no se muestra fácilmente, pues está oculto en el *Dasein*. Y sujetar, abordar y expresar lo invisible a partir de lo visible es parte de la labor del poeta; pero mejor lo expresa Rilke en la siguiente cita: “Somos las abejas de lo invisible [...] recogemos sin cesar la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo invisible”.²¹⁵ Es mucho lo que podemos extraer de esta cita; pero aquí insistiremos en que lo invisible es todo aquello que no miramos día a día en nosotros

²¹⁵ Carta de Rilke citada por Martin Heidegger en *¿Para qué poetas?*, op. cit., p. 84.

mismos; pero que, sin embargo, está presente: la muerte misma. Y sólo la podemos ver a través de los otros, de lo visible; y hay que mirarla y explorarla para acumular un posible conocimiento, una experiencia sobre ella, en “la gran colmena de oro de lo invisible.” ¿Qué podría ser esto? Quizá sólo la verdad como devenir que nos muestra el arte, verdad que por un momento ilumina lo que nos parece temible e inaccesible (nuestra muerte) a partir de los recuerdos y las emociones; pero que después vuelve a quedar oculta en el *Dasein*, en la dialéctica entre la tierra y el mundo. Verdad, que a partir de esa fugaz iluminación, nos procure otra manera de vernos a nosotros mismos y otra manera de ver nuestra muerte; uniendo así la posibilidad y la imposibilidad, lo visible y lo invisible para un proyecto del porvenir ante la inevitable muerte que nos espera. Por lo tanto, si el arte es camino e iluminación del devenir, el arte es un modo de trascender. Trascendencia, para Heidegger, sólo posible dentro de la propia vida: “Este trascender no va hacia otro lado ni hacia arriba en dirección a otro, sino hacia este lado en dirección a él mismo, de regreso a la esencia de su verdad. El propio ser, [...] es él mismo su dimensión”.²¹⁶ Somos nuestra propia dimensión, o como expresa el filósofo Protágoras: “El hombre es la medida de todas las cosas”.²¹⁷ De esta manera, con nuestra propia muerte revelada por medio del arte, seguimos alimentando la colmena de las posibilidades y las experiencias humanas, seguimos proveyendo a lo invisible. Por otra parte, lo invisible también está en nuestros afectos, en nuestro corazón -tal como lo veíamos con la muerte del padre del personaje- y así lo expresa Heidegger: “El más amplio circuito de lo ente se hace presente en el interior del corazón; la totalidad del mundo llega allí, siguiendo todas las relaciones, a una presencia igual de esencial”.²¹⁸ Porque las experiencias de la muerte apelan más que nada a nuestras emociones, lo que nos muestra el arte

²¹⁶ *Ibidem*, p. 86.

²¹⁷ Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 36.

²¹⁸ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 79.

también debe apelar al corazón del hombre. Y el corazón del hombre comienza a formarse en la niñez.

4.1 La niñez y los versos

Desde que Malte está en París, ya en el segundo párrafo de la novela, podemos corroborar un acercamiento a la infancia, pues lo que percibe Malte a su paso por la ciudad -*Angst* (angustia), *Jodoform* (yodoformo)-, también lo identifica en las sensaciones de un niño que mira en su recorrido: “Das Kind schlief, der Mund war offen, atmete Jodoform, pommes frites, Angst”.²¹⁹ Sin embargo, a pesar de esta identificación en su tiempo presente en París, renglones más adelante nos encontramos lo siguiente: “Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die? Wäre die Kindheit da, sie ist wie vergraben”.²²⁰ En esta cita no debemos dejar de notar, además de la nostalgia por la infancia, la palabra *vergraben*, que en el alemán está muy unida al verbo *begraben* (“enterrar”, “sepultar”) e incluso a la palabra *Grab*, tumba, y por lo tanto a la muerte. El hecho de que la infancia esté pensada de esta manera, como enterrada o muerta,²²¹ nos hace pensar en el esfuerzo sobrehumano que debe hacer Malte por extraerla, desenterrarla (*graben*) o desocultarla de sí mismo; pues lo hace constantemente, una y otra vez relata experiencias sobre esa época; aunque más adelante, encontraremos otra cita en donde Malte ya no habla de la niñez como algo que hay que desenterrar, sino como algo que hay que volver a formar: “Auch die Kindheit würde also gewissermaßen noch zu leisten sein, wenn man sie nicht

²¹⁹ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.*, p. 8 (“El niño dormía con la boca abierta, respirando yodoformo, “pommes frits”, miedo.” Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, p. 8).

²²⁰ *Ibidem*, p. 18 (“¡Si al menos hubiese recuerdos! Pero ¿quién los tiene? Si la infancia estuviese aquí: pero está como enterrada”. *Ibidem*, p. 16).

²²¹ Incluso Malte la vuelve a pensar de esta manera en el recuerdo de su primo Erik Brahe. *Ibidem*, p. 102 (*Ibidem*, p. 83).

für immer verloren geben wollte”.²²² Hay que formar a partir de los recuerdos, que parecen perdidos para siempre en el transcurso de los años, la propia vida; por eso la infancia en relación con la muerte nos parece importante dentro de la novela; pues, para producir (*leisten*) dentro de su vida un sentido, Malte tiene que explorar todo lo que parece pasado e imposible de recuperar (la infancia) y todo lo que le parece futuro inminente e imposible de conocer (la muerte), para des-ocultar de estas experiencias su esencia y así atraerlas a su tiempo propio, con el fin de tener una morada, un lugar donde habitar, en el presente; en ese presente que es “ser para la muerte”; para Malte este hacer (*leisten*) sólo es posible por medio de la palabra, de su escritura; pero sus palabras pretenden permanecer inalterables en el tiempo, es decir, se busca transformarlas en poesía; por lo cual, en el párrafo que sigue, encontramos muchas de las aspiraciones de Malte en cuanto a la posibilidad de poder encontrar esta misma poesía:

Dann kam ein sehr großer, schlanker Mann [...], er trug eine Krücke, aber nicht mehr unter die Schulter geschoben, –er hielt sie vor sich her, leicht, und von Zeit zu Zeit stellte er sie fest und laut auf wie einen Heroldstab. Er konnte ein Lächeln der Freude nicht unterdrücken und lächelte, an allem vorbei, der Sonne, den Bäumen zu. Sein Schritt war schüchtern wie der eines Kindes, aber ungewöhnlich leicht, voll von Erinnerung an früheres Gehen.²²³

Este repentino personaje que aparece en medio de la angustia de Malte recorriendo París, y que sonrío a todo, nos sugiere varias ideas; una de ellas, una posible identificación con los ángeles de Rilke.²²⁴ Y es que, lo que no se aprecia, por ejemplo, en la traducción al español de la obra, es el significado unido a la palabra “Heroldstab”, la palabra sólo se traduce como “báculo” sin atender a la figura del heraldo (*Herold*), que si bien recordamos, no significa otra cosa más que

²²² *Ibidem*, p. 135 (“También la infancia estaría, según esto, en cierto modo por hacer, si no se la quería considerar como definitivamente perdida”. *Ibidem*, p. 111).

²²³ *Ibidem*, p. 18 (“Después un hombre muy alto y esbelto apareció [...], llevaba una muleta –no apoyada bajo el brazo–, la llevaba ante sí, levemente, y de vez en cuando la apoyaba en el suelo con fuerza y con ruido, como un báculo. No podía reprimir una alegre sonrisa, y sonreía a todo, al sol, a los árboles. Su paso era tímido como el de un niño, pero de una ligereza insólita, lleno del recuerdo de un paso anterior”. *Ibidem*, p. 16).

²²⁴ Ángeles que tendrán su expresión más manifiesta en las *Duineser Elegien (Elegías de Duino)*.

“mensajero” con un origen en la mitología griega; pero, además, podemos recordar esa otra palabra de etimología igualmente griega y que también significa mensajero, que ha pasado a formar parte del español y el alemán: Ángel (*Engel*). De lo anterior, sostenemos que Malte no quiere ser sólo un poeta, sino también un profeta. Mencionamos esto, por la relación que encontramos en las ideas de Heidegger, acerca de que el porvenir también lo descubre el arte. El filósofo nos dice que el poeta vislumbra los signos de los tiempos y al ofrecerlos o mostrarlos en su desocultación, “vislumbra en el ‘primer signo’ ya también lo acabado [la esencia de las cosas] y pone audazmente lo que ha visto en su palabra para predecir lo todavía no cumplido”.²²⁵ Esta profecía que hay en el arte, en particular en la poesía, Heidegger la analiza en un par de textos que hemos venido trabajando para este análisis: “Hölderlin y la esencia de la poesía” y *¿Para qué poetas?* En este último, en particular, el filósofo se acerca a la obra de Rilke para desentrañar si el poeta praguense también contribuye a la desocultación de nuestra esencia, y Heidegger considera que es así; especialmente cuando hablamos de las *Duineser Elegien (Elegías de Duino)* y de *Die Sonette an Orpheus (Los sonetos a Orfeo)*; pero el camino que llevó a Rilke a esas obras, es “un camino que pregunta poéticamente”.²²⁶ Parte de ese camino es la obra que analizamos en este momento; pero Heidegger no es el único que encuentra en la poesía de Rilke la posibilidad de una trascendencia o de un sentido auténtico, también el crítico literario Paul de Man expresa lo siguiente: “La obra de Rilke se atreve a afirmar y prometer, como muy pocos lo hacen, una forma de salvación existencial que tendría lugar en y por medio de la poesía”.²²⁷

Volviendo a la novela y a esta relación entre poesía y profecía, no sólo nos basamos en la imagen del “Herold” (“heraldo”) de la cita que analizábamos, sino también en una frase como la

²²⁵ Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, op. cit., p. 144.

²²⁶ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, op. cit., p. 23.

²²⁷ Paul de Man, “Rilke” en *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 37.

siguiente: “Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen”.²²⁸

¿Pero cómo llegar a ser ese profeta y ese poeta? Como ya adelantábamos, hay que conservar algo del niño y mantenerse en los pasos de la memoria para llenarlo todo “von Erinnerung an früheres Gehen” (“con el recuerdo de ese paso anterior”). Desenterrar a ese niño es sacarlo de la tumba de los años y de la memoria. Porque para poder escribir versos, también expresa Malte, se debería volver a pensar “an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind”.²²⁹ No es, como vimos anteriormente, todo lo necesario para poder escribir versos, pero a esta necesidad Malte dedica muchas páginas de sus *Aufzeichnungen*. Pero recordemos: “es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen”.²³⁰ Es necesario que el tiempo realice su labor a través del olvido y que uno mismo haga lo propio a través de las resignificaciones de la memoria. Y antes de entrar a alguna consideración sobre la paciencia (*Geduld*), veamos otro ejemplo sobre cómo son los recuerdos para Malte:

Ich habe das merkwürdige Haus später nie wiedergesehen [...]. So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. [...] – alles das ist noch in mir und wird nie aufhören, in mir zu sein. Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen.²³¹

²²⁸ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 48: “Va a llegar el tiempo de la otra explicación, en el que las palabras se desatarán, en el que cada significado se deshará como una nube y caerá como agua”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 39).

²²⁹ *Ibidem*, p. 20 (“en días de infancia cuyo misterio no está aún aclarado”. *Ibidem*, p. 18).

²³⁰ *Idem* (“Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan”. *Idem*).

²³¹ *Ibidem*, pp. 24 y 25 (“No he vuelto nunca a ver esta extraña morada [...]. Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio; está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza, y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas sino que está conservado en cuanto que fragmento [...], todo esto está aún en mí, y nunca dejará de estarlo. Es como si la imagen de esta casa hubiese caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo”. *Ibidem*, pp. 21 y 22).

Este recuerdo de la casa de la familia materna de Malte,²³² nos expresa nuevamente que los recuerdos, así como la misma muerte, deben ser formados y trabajados; pues los recuerdos son un reencontrar (*wiederfinden*) para volver a ver (*wiedersehen*) en la fragmentación de lo vivido. Y aunque la infancia estuviera como enterrada (*vergraben*) o hecha pedazos (*zerschlagen*), al mismo tiempo se nos dice que todo esto no terminará nunca de estar presente en uno mismo: “alles das... wird nie aufhören, in mir zu sein” (“todo esto... nunca terminará de estar en mí”). La fragmentación misma de la obra, expresada aquí en recuerdos que de una manera extraña, y muy estéticamente en lo verbal, caen desde las alturas, nos lleva a pensar que uno nunca se encuentra completamente en casa o que esta fragmentación es la casa del ser o del “ser ahí” (*Dasein*). La obra que se puede realizar entonces, consiste en reunir esos fragmentos.

Respecto a la paciencia, importantísima en la poética de Rilke, podemos leer lo siguiente en sus *Briefe an einen jungen Dichter* (*Cartas a un joven poeta*): “¡La paciencia lo es todo! [...] Tenga paciencia con todo lo que no está resuelto en su corazón [...] intente amar *las preguntas mismas*”.²³³ El mismo Rilke ejemplifica esta paciencia en su vida, pero esto no lo estudiaremos aquí.

4.2 La niñez: época de fantasmas

Volver a la niñez es volver al período donde los fantasmas tienen una existencia plena; porque quizá el no comprender la totalidad de uno mismo, tenga que ver con esa realidad alterna y desconocida que tal vez no esté poblada por fantasmas que cruzan una habitación campestre

²³² *Ibidem*, p. 24 (*Ibidem*, p. 21).

²³³ Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 40 y 47.

como en la novela; pero sí por esos otros fantasmas más persistentes que llamamos recuerdos; fantasmas ya no pálidos, sino confusos, muchas veces, por su ausencia de color definido en la conciencia. Y es por eso que para el artista es necesario convivir con la soledad de su existencia y de sus apuntes, para darle color a esos recuerdos y convertirlos mediante el arte en experiencias o cosas. Pero aún con esta interpretación, la obra que examinamos no carece de lo siniestro (*unheimlich*), porque los fantasmas en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hacen castañetear los dientes de los convidados a la comida familiar, y es siniestra cuando los perros perciben a los muertos (que los humanos no ven) y saltan alrededor de ellos. Pero “¿qué es un fantasma?”, se pregunta Salman Rushdie en *Los Versos satánicos*; y responde: “un asunto no concluido”.²³⁴ Y en *Die Aufzeichnungen* más que exorcizar fantasmas, se lucha por entenderlos, por concluir con ese asunto. Y es por esto, apuntábamos, que el regreso a la niñez es imprescindible.

4.2.1 El fantasma de Cristine Brahe

En Urnekloster,²³⁵ la casa de la familia materna de Malte, ocurrían situaciones bastante extrañas; una de ellas, la aparición de un fantasma. De este fantasma que se aparece varias noches en la cena familiar, nos cuenta Malte: “Ich wußte damals nichts von ihrer Geschichte. Ich wußte nicht, daß sie vor langer, langer Zeit in ihrem zweiten Kindbett gestorben war, einen Knaben gebärend, der zu einem bangen und grausamen Schicksal heranwuchs, –ich wußte nicht, daß sie eine

²³⁴ Salman Rushdie, *Los versos satánicos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999, p. 167

²³⁵ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.*, p. 24 (Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, p. 21).

Gestorbene war”.²³⁶ Tenemos la impresión de que el regreso del fantasma de Cristine Brahe es motivado por el destino terrible de ese niño que dió a luz, como si el mismo Malte estuviera expresando a partir de esto, que un destino que no se cumple en todas sus posibilidades produce insatisfacción hasta a los fantasmas mismos. Por lo demás, para Malte esta aparición, aunque terrible, no había entrado en su consideración como si se tratara de una “Gestorbene” (“muerta”), porque en la infancia los muertos pueden convivir con los vivos, como si en el niño fuera lo más natural aceptar como verdaderas todas las experiencias. Experiencias que después, el adulto Malte, integra a su proyecto sobre el *aprender a ver*. Significativo nos parece también, que este relato aparezca después de sus experiencias terribles en París en donde encuentra una ciudad de muerte, y en donde podríamos aseverar que muchos de los personajes que mira Malte son también como muertos que transitan entre los vivos o como fantasmas.²³⁷ Aquí nos gustaría recurrir a un interesante texto de Freud, contemporáneo de Rilke, que habla precisamente sobre la niñez y la poesía, para acentuar estas relaciones: “Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra poética, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo”.²³⁸

²³⁶ *Ibidem*, p. 33 (“Yo no sabía entonces nada de su historia. Yo no sabía que ella había muerto hacía mucho, mucho tiempo, en su segundo parto, dando a luz a un niño que creció hacia un destino doloroso y cruel -yo no sabía que era una muerta”. *Ibidem*, pp. 28 y 29).

²³⁷ La crítica Susana Arroyo, se inclina un poco más por lo segundo: “Los personajes que intervienen [en la obra] no parecen ser reales, pues no son descritos ni física ni psicológicamente, y hasta podrían ser fantasmas imaginados por el protagonista”. Ver: Susana Arroyo, “¿Quién es Malte Laurids Brigge?” en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2008, 17., p. 154.

²³⁸ Una postura típica del psicoanálisis, al que si bien no somos adeptos para analizar los textos literarios, aclaramos que esto hace referencia a la idea de buscar en la vida del escritor las respuestas a su obra artística. Pero por otra parte, nos parece que no se puede negar la influencia del psicoanálisis en la historia de nuestras ideas y de la literatura. Pese a sus polémicas teorías, muchas de ellas ya superadas, el psicoanálisis sigue influyendo en la manera en la que entendemos muchos de nuestros propios procesos psicológicos e incluso creativos; de hecho, a esta influencia se puede atribuir que el concepto de “la ‘niñez’ [sea] una invención histórica reciente.” Ver: Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 195; y en relación con la cita, véase: Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos” en *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 1343-1348.

Lo curioso es que para Malte, además de lo anterior, le parecía que el abuelo materno “lächelte [...] als trüge er eine Maske”,²³⁹ repetidamente, incluso cuando el fantasma recorría la casa. Pero es que este abuelo más que estar muerto, parece estar en una dimensión donde ya se ha superado la barrera entre vivos y muertos. De él se nos dice lo siguiente:

Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern. Mehrere Jahre später, nach dem Tode des alten Herrn, erzählte man sich, wie er auch das Zukünftige mit demselben Eigensinn als gegenwärtig empfand.²⁴⁰

Lo que nos hace recordar tanto el cuento “Funes el memorioso” de Borges,²⁴¹ como el hecho de que, aunque se nos cuente que el abuelo Brahe murió, no se nos relate el cómo, sino que en él son más importantes otras cualidades: es un abuelo que ha integrado la muerte a su experiencia cotidiana y por eso mira hacia el futuro. Es así como todos los elementos de la novela nos parecen estar relacionados con los proyectos de escritura y de aprendizaje de Malte. A través de sus relaciones familiares no se desprende sólo una concepción de la muerte, sino también de las posibilidades de la poesía. Y si el concepto de la *muerte propia* le viene, por así decirlo, por la rama paterna, el *aprender a ver* se relaciona más con las experiencias junto a su familia materna. Junto con lo anterior, hay otros elementos a destacar en esta parte de la obra; uno de ellos, la actitud del abuelo, que al recordar a la madre de Malte, lo hace con el nombre de Sybille,²⁴² palabra que aún en el alemán, intercambiando las vocales (*Sibylle*), se puede leer como “sibila” -

²³⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 29 (“sonreía [...] como si llevase una máscara”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 25).

²⁴⁰ *Idem* (“La sucesión del tiempo no tenía ningún valor para él, la muerte era un pequeño accidente que ignoraba por completo; las personas una vez acogidas por él en su memoria, continuaban existiendo, y su muerte no cambiaba este hecho en nada. Algunos años más tarde, después de la muerte del anciano señor, se contaba que, con la misma testarudez, tenía las cosas futuras por presentes”. *Idem*).

²⁴¹ Por la misma capacidad ubicua para ver el tiempo. Ver: Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso” en *Artificios*, México, Alianza, 1993, pp. 7-18.

²⁴² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 29 (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 25).

esto es, esa mujer que entre los griegos dictaba profecías-, lo que nos ayuda a seguir estableciendo la relación entre la poesía y el deseo de profetizar que hay en Malte.

4.2.2 El fantasma de Ingeborg

Ingeborg fue una de las hermanas de la madre de Malte, el relato de su muerte lo conocemos por esta última, pues se lo solía contar a Malte en su infancia. Y sobre Ingeborg, dice Malte: “*Sehen eigentlich konnte ich sie nur, wenn Maman mir die Geschichte erzählte, die ich immer wieder verlangte*”.²⁴³ Y en el *Sehen* (ver), nuevamente subrayado en el texto mismo, habrá que buscar otra vez esa necesidad de querer incursionar en todas las situaciones que quedan fuera del ámbito común y de los vivos; así como repensar a partir de los relatos las posibilidades de otros sentidos para lo cotidiano. Malte, de este modo, encuentra en este relato de su infancia lo invisible (el fantasma y la muerte), mediante lo visible (el relato que le cuenta su madre que despierta formas a la imaginación); el relato es el siguiente:

Es war mitten im Sommer, am Donnerstag nach Ingeborgs Beisetzung. [...] Es war die Stunde, da man die Post erwartete, und es fügte sich meistens so, daß Ingeborg sie brachte, die mit den Anordnungen für das Essen länger drin zurückgehalten war. In den Wochen ihrer Krankheit hatten wir nun reichlich Zeit gehabt, uns ihres Kommens zu entwöhnen; denn wir wußten ja, daß sie nicht kommen könne. Aber an diesem Nachmittage, Malte, da sie wirklich nicht mehr kommen konnte—: da kam sie. [...] Cavalier [der Hund des Hauses], wie er immer tat, unter dem Tisch hervor und lief ihr entgegen. Ich hab es gesehen, Malte, ich hab es gesehen. Er lief ihr entgegen, obwohl sie nicht kam; für ihn kam sie. Wir begriffen, daß er ihr entgegenlief. Zweimal sah er sich nach uns um, als ob er fragte. Dann raste er auf sie zu, wie immer, Malte, genau wie immer, und erreichte sie; denn er begann rund herum zu springen, Malte, um etwas, was nicht da war, und dann hinauf an ihr, um sie zu lecken, gerade hinauf. Wir hörten ihn winseln vor Freude, und wie er so in die Höhe schnellte, mehrmals rasch hintereinander, hätte man wirklich meinen können, er verdeckte sie uns mit seinen Sprüngen. Aber da heulte es auf einmal, und er drehte sich von seinem eigenen Schwunge in der Luft um und stürzte zurück, merkwürdig ungeschickt, und lag ganz eigentümlich flach da und rührte sich nicht.²⁴⁴

²⁴³ *Ibidem*, p. 74 (“No la veía distintamente más que cuando mamá me contaba la historia que yo reclamaba siempre de nuevo”. *Ibidem*, p. 60).

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 78 (“Era a mitad de verano, el jueves que siguió a los funerales de Ingeborg [...]. Era la hora en que se esperaba el correo, y ocurría a menudo que Ingeborg, retenida dando las órdenes para la comida, lo traía. Durante las semanas de su enfermedad habíamos tenido mucho tiempo para perder la costumbre de su venida: sabíamos

La hermana muerta es descubierta a través de la mirada del perro de la casa, que como en el relato de la muerte del perro de Malte, también puede ver a la muerte. El perro que pareciera interrogar con la mirada a los otros y que nos recuerda que la muerte es la gran interrogación. El perro que parece cubrir u ocultar (*verdecken*) la muerte detrás de él y que al morir nos muestra también que lo propio (*eigen*) es al mismo tiempo “*eigentlich*” (“extraño”). Son los perros a los que en esta obra se les atribuyen posibilidades de percepción veladas para los humanos; los mismos perros que extraña Malte en la soledad de París,²⁴⁵ junto con su infancia, pues recuerda: “Es war meine Freude, einsam zu sein; nur mit den Hunden hatte ich kurze Gespräche dann und wann: mit ihnen verstand ich mich ausgezeichnet”.²⁴⁶ Quizá porque siempre junto a los perros, Malte descubrió otras posibilidades del *Dasein* en su mirada. Como si este animal doméstico estuviera también ahí, al lado, representando justo lo que nosotros apenas podemos soportar:²⁴⁷ la muerte. Hay también otras presencias fantasmagóricas en la novela, pero baste lo analizado para ejemplificar las presencias de esos muertos que se niegan a abandonar el espacio de los vivos.

En otros recuerdos de infancia en los que Malte se mira a sí mismo en esa época de su vida éste expresa: “Ich sehe mich in meinem kleinen Gitterbett liegen und nicht schlafen und irgendwie ungenau voraussehen, daß so das Leben sein würde: voll lauter besonderer Dinge, die nur für

demasiado bien que no podía venir. Pero esta tarde, Malte, cuando ya verdaderamente no podía venir..., vino [...]. *Cavalier* [el perro de la casa], como de costumbre, salió de bajo de la mesa y saltó a su encuentro. Yo [lo] vi, Malte, yo [lo] vi. Corrió hacia ella, aunque ella no vino; para él ella venía. Comprendimos que corría a su encuentro. Por dos veces se volvió hacia nosotros, como para interrogar. Después se precipitó hacia ella, como siempre, Malte, exactamente como había hecho siempre; y se unió a ella, pues comenzó a saltar en círculo, alrededor de algo que no estaba allí, y después a subir a lo largo de ella, todo derecho, para lamerla. Le oímos lanzar, de alegría, pequeños ladridos quejumbrosos, y por el modo como saltaba en el aire, muy deprisa y sin descanso, se hubiera podido creer verdaderamente que nos la escondía con sus cabriolas. Pero de pronto dio un alarido, y su propio impulso le hizo torcerse y caer de espaldas, con una rara torpeza; y quedó tendido ante nosotros, de modo extraño y no se movió más.” *Ibidem*, pp. 63 y 64).

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 18 (*Ibid.*, p. 16).

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 28 (“mi gozo era estar solitario; sólo tenía de vez en cuando cortas conversaciones con los perros; con ellos me entendía a maravilla”. *Ibid.*, p. 24).

²⁴⁷ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, op. cit., p. 61.

Einen gemeint sind und die sich nicht sagen lassen.²⁴⁸ Cosas que sólo son para “Einen” (“uno”) tal como la propia muerte, como el propio tiempo, que no son fáciles de decir, y sin embargo, se hace el intento por decirlas. Este es el valor de Malte como personaje literario, y es el valor del *Malte* como obra literaria: el podernos recordar que hay otras posibilidades al verse a uno mismo –Ich sehe mich (“me veo”)... Ich lerne sehen (“aprendo a ver”)–, cuando se incursiona en esas experiencias de la realidad que parecen estar más allá de nuestra comprensión mediante otra realidad, la poética. Y esto, a partir de una técnica propia en donde se quieren abarcar todas las dimensiones posibles; se quisiera poder ver, aun, desde los ojos de los perros; se quisiera poder ver, si recordamos las *Elegien* (*Elegías*), desde los ojos de los ángeles: *ver*. Y Malte no insiste en otra cosa.

4.3 *Das Große*

En París, cuando Malte está enfermo asiste a una clínica en donde vuelve a experimentar, frente a la miseria del lugar, lo que él llama “das Große” (“*lo grande*”):

Und da [...]: da zum erstenmal seit vielen, vielen Jahren war es wieder da. Das, was mir das erste, tiefe Entsetzen eingejagt hatte, wenn ich als Kind im Fieber lag: das Große. Ja, so hatte ich immer gesagt, wenn sie alle um mein Bett standen und mir den Puls fühlten und mich fragten, was mich erschreckt habe: Das Große. Und wenn sie den Doktor holten und er war da und redete mir zu, so bat ich ihn, er möchte nur machen, daß das Große wegginge, alles andere wäre nichts. Aber er war wie die andern. Er konnte es nicht fortnehmen, obwohl ich damals doch klein war und mir leicht zu helfen gewesen wäre. Und jetzt war es wieder da. Es war später einfach ausgeblieben, auch in Fiebernächten war es nicht wiedergekommen, aber jetzt war es da, obwohl ich kein Fieber hatte. Jetzt war es da. Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst [*sic*], wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir, obwohl es doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war.²⁴⁹

²⁴⁸ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.*, pp. 82 y 83 (“Me veo acostado en mi cunita, sin dormir, presintiendo confusamente que así sería la vida: llena de cosas extrañas, destinadas a uno sólo, y que no se pueden decir”). Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, pp. 65 y 67).

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 55 (“Y entonces [...] entonces, por primera desde hacía largos largos años, eso estaba allí de nuevo. Aquello que me había inspirado mi primer y profundo terror, cuando, muy niño, estuve invadido de fiebre: *lo grande*. Sí, así lo había yo llamado siempre, cuando todos estaban de pie alrededor de mi cama y palpaban mi pulso y me preguntaban qué me había espantado: lo grande. Y cuando buscaron al doctor y vino, yo le pedí que hiciera

¿Cuál es el gran terror de Malte, su primer (*erster*) y profundo (*tiefer*) terror? ¿Es la muerte? No olvidemos el análisis de Heidegger: “La razón de la imposibilidad de tener experiencia óptica del ‘ser ahí’ como un todo que es, y por consiguiente de caracterizarlo ontológicamente en su ‘ser total’, no reside en ninguna imperfección de la *facultad de conocer*. El obstáculo se alza en el *ser* mismo de este ente.”²⁵⁰ Pero ya examinamos el hecho de que Malte, como poeta, no piensa que hay límites en la facultad de conocer, esa es, precisamente, su principal aspiración; y, sin embargo, esta misma aspiración se topa, inevitablemente, con *das Große* (*lo grande*). Y Malte puede relatar las otras muertes, puede incluso hablar de fantasmas, pero siempre aparece, por más que se olvide, *das Große*: la propia muerte que es como un fantasma que nos persigue cada día; y esa angustia, que es esencial a la muerte, cuando se adivina quizás la nada con la muerte: “En ésta [angustia] se encuentra el ‘ser ahí’ ante la nada de la posible imposibilidad de su existencia”.²⁵¹ Pero si Malte quiere ir más allá de esta angustia para comprenderse, para encontrarse con su propio tiempo, deberá formar su propia infancia y su propia muerte; aun cuando la muerte, horriblemente, también brote de nosotros mismos “wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf” (“como un temor, como una segunda cabeza”) y al mismo tiempo sintamos que no nos pertenece: “es [konnte] doch gar nicht zu mir gehören..., weil es so groß war” (“sin embargo, no podía pertenecerme, puesto que era tan grande”). Unir estos dos ámbitos del *Dasein* en otro ámbito, que sería la obra de arte, será, por un momento, vislumbrar la unión o la totalidad de nuestro ser en un solo rostro que mira ya sin angustia su “no-rostro”; ver para comprender y

únicamente que lo grande se fuese, esto y nada más. Pero él era como los otros. No podía quitarlo, aunque yo fuese entonces tan pequeño y hubiera sido fácil ayudarme. Y ahora estaba de nuevo aquí. Después había desaparecido, no había vuelto ni en las noches de fiebre, pero ahora estaba aquí, aunque yo no tuviese fiebre. Estaba aquí. Aumentaba, brotando en mí como un tumor, como una segunda cabeza, como una parte de mí mismo, que, sin embargo, no podía pertenecerme puesto que era tan grande”. *Ibidem*, p. 45).

²⁵⁰ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, *op. cit.*, pp. 258 y 259.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 259.

Heidegger también nos dirá: “todo comprender es un encontrarse”.²⁵² Y si es demasiado atribuirle al pequeño Malte tamaño descubrimiento –el de la muerte unida al *Dasein*–, también recordemos que “tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya bastante viejo para morir”.²⁵³ Sin olvidar que en otro apartado dijimos, que siempre morimos jóvenes.

Das Große es así un terror que nadie puede hacer que se vaya (*weggehen*) y que sin embargo, no puede pertenecerle a Malte, ni a ninguno de nosotros, pues ya lo explicamos también antes con Heidegger: el ganar la totalidad del ‘ser ahí’ (*Dasein*) es al mismo tiempo la pérdida “pura y simple del ‘ser en el mundo’”.²⁵⁴ El por qué relacionamos todo este temor del relato con la muerte, también nos es sugerido por otras oraciones que vienen a continuación del relato de *das Große*: El enorme miedo de que “alles zerbrochen sei, alles für immer”,²⁵⁵ o el miedo “daß Granit sei, worauf ich liege, grauer Granit”,²⁵⁶ es decir, la tumba; es decir, la muerte. El miedo de que esta angustia sea indecible²⁵⁷ y que se exclame con tristeza, si uno no recupera la infancia: “Ich habe um meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen, und ich fühle, daß sie immer noch so schwer ist wie damals und daß es nichts genützt hat, älter zu werden”.²⁵⁸ Pero a pesar de todo, tener todavía la oportunidad de poder contrastarlo con la sensación de que el mundo comienza en las manos y en el cuerpo, en la posibilidad creativa de formar un mundo propio dentro del *Dasein*, que en buena medida pertenece a nuestro pasado, al “ya estar en el mundo”, a nuestra infancia:

Gestern war mein Fieber besser, und heute fängt der Tag wie Frühling an, wie Frühling in Bildern. Ich will versuchen, auszugehen in die Bibliothèque Nationale zu meinem Dichter, den ich so lange nicht gelesen habe,

²⁵² *Ibidem*, p. 289

²⁵³ *Ibidem*, p. 268.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 258.

²⁵⁵ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 57 (“se rompa todo, que se rompa todo para siempre”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 47).

²⁵⁶ *Idem* (“que mi cama sea de granito, de granito gris”. *Idem*).

²⁵⁷ *Idem (Idem)*.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 58 (*Idem*).

und vielleicht kann ich später langsam durch die Gärten gehen. Vielleicht ist Wind über dem großen Teich, der so wirkliches Wasser hat, und es kommen Kinder, die ihre Schiffe mit den roten Segeln hineinlassen und zuschauen.²⁵⁹

Por lo que insistimos, esa creatividad no está perdida; Malte la encuentra en el niño. Y también Sigmund Freud:

¿No habremos de buscar ya en el niño las primeras huellas de la actividad poética? La ocupación favorita y más intensa del niño es el juego. Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio, o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él. Sería injusto en este caso pensar que no toma en serio ese mundo: por el contrario, toma muy en serio su juego y dedica en él grandes afectos.²⁶⁰

Y es que todo está comenzando, o como lo expresará Rilke en un poema de *Das Stundenbuch* (*El libro de las horas*): “Dales forma a las cosas (están en su niñez); se te harán obedientes”.²⁶¹ El poeta será así el medio para la desocultación de la muerte, pero también el niño que se asombra con la realidad a cada momento, porque todo está comenzando. Y las palabras del poeta, en su caso Hölderlin, invitarán a Heidegger a decir con este mismo, que “es poéticamente como el hombre habita esta tierra”.²⁶² Pues el poeta vive en una realidad que puede crear y puede transformar a través de su mirada: “La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad”.²⁶³

Y si es complicado darle la “apariencia de lo irreal o del ensueño” a la muerte, el poeta Baudelaire le ofrece buena compañía a nuestro personaje: “Es war seine Aufgabe [von

²⁵⁹ *Idem* (“Quiero intentar salir; quiero ir a la Bibliothèque Nationale, con mi poeta al que no he leído desde hace tanto tiempo, y quizá, al salir atravesaré lentamente los jardines. Quizá haga viento sobre el estanque grande que tiene agua tan verdadera, y vendrán niños que soltarán sus barcos de velas rojas y los mirarán”. *Ibidem*, pp. 47 y 48).

²⁶⁰ Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos” en *op. cit.*

²⁶¹ Rainer Maria Rilke, *Poesía*, *op. cit.* p. 99.

²⁶² Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, *op. cit.*, p. 139.

²⁶³ *Ibidem*, p. 143.

Baudelaire], in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt”.²⁶⁴ Lo que es, lo que cuenta, el “Seiende” (“ser”), esto es lo que hay que mostrar mediante la poesía, esto es lo que hay que “ver” (“sehen”); como si nuestra novela y la filosofía de Heidegger hubieran llegado también a un entendimiento. Esta correspondencia también la encontramos en los fragmentos de *Die Aufzeichnungen* dedicados a Henrik Ibsen;²⁶⁵ ahí se dice de la labor de este escritor: “unter dem Sichtbare nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene”.²⁶⁶ En lo visible (*sichtbar*) el poeta ha buscado su interior, su propia muerte que es invisible (*unsichtbar*); pero también a partir de buscar en su interior ha descubierto la realidad, ha visto e iluminado otra manera de estar en el mundo, otra manera de estar en su propio tiempo y otra posibilidad de entenderse ante lo invisible (la muerte); de este modo, *das Gesehene* (“lo visto”) desoculta nuestra esencia e instaura lo que permanece a partir de lo que no se muestra o está invisible en lo cotidiano. Y esto de lo que hemos hablado, la trascendencia o la posibilidad de “ver” en lo “invisible”, es importantísimo en la obra de Rilke, porque incluso “el ángel de las *Elegías* es ese ser que reconoce en lo invisible un grado superior de la realidad.”²⁶⁷ Pero en definitiva, dice Malte, como lo dirá después del amor, todo esto sólo es posible “um den Preis des Alleinseins” (“al precio de la soledad”).²⁶⁸ Pero una soledad llena de posibilidades, una soledad creativa que se compara a la soledad del niño cuando jugaba solo:

²⁶⁴ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.*, p. 64 (“Le incumbía ver [a Baudelaire] entre estas cosas terribles, entre esas cosas que parecen ser únicamente repugnantes, lo que es, lo que sólo cuenta, entre todo lo que es”. Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, p. 53).

²⁶⁵ Nunca se menciona el nombre de Ibsen, pero esto es parte de otra investigación. Ver: Manfred Engel, “Anmerkungen” (“Notas”) en *op. cit.*, p. 260.

²⁶⁶ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 73 (“descubrir entre las cosas visibles los equivalentes de tus visiones interiores”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 60).

²⁶⁷ Carta de Rilke a Witold von Hulewicz, traductor polaco de las *Elegías de Duino* (13 de noviembre de 1925). Ver: Guadalupe Antonia Domínguez Márquez, “Dottor Serafico y Dottor Mistico. *Die Mystik, die Künstler und das Leben* en la configuración de los ángeles de las *Duineser Elegien*.” Tesis de licenciatura en Letras Alemanas, México, UNAM, 2009, p. 23.

²⁶⁸ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 65 (Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 53).

Wenn man aber allein spielte, wie immer, so konnte es doch geschehen, daß man diese vereinbarte, im ganzen harmlose Welt unversehens überschritt und unter Verhältnisse geriet, die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen [...]. Zeit, da man nach allem greift und rein alles bekommt und da man die Dinge [...] mit unbeirrbarer Einbildungskraft zu der grundfarbigen Intensität des gerade herrschenden Verlangens steigert.²⁶⁹

Porque el *aprender a ver* puede ser fugaz y repentino (*unversehens*), y no mostrarse a primera vista dentro de la experiencia del mundo, hay que estar siempre atento a la realidad, como el niño, como el poeta, para ver esa realidad de una manera distinta. Visto así, Malte conserva ese niño que sabía abarcarlo todo; a partir de París, como en el texto de Freud, se despierta la ocasión de regresar a otra manera de reencontrarse consigo mismo; por eso, entenderemos con Heidegger, que la misma angustia, aunque es experiencia de la muerte, es posibilidad para el *Dasein*, posibilidad de su totalidad y de su libertad en el tiempo auténtico.

4.4 Las máscaras

En el siguiente pasaje de *Die Aufzeichnungen*, nuestro personaje está jugando con trajes y máscaras que encuentra en algún lugar de su casa:

Ich lernte damals den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann. Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb; meine Hand [...] war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur [...]. Diese Verstellungen gingen indessen nie so weit, daß ich mich mir selber entfremdet fühlte; im Gegenteil, je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst. Ich wurde kühner und kühner; ich warf mich immer höher; denn meine Geschicklichkeit im Auffangen war über allen Zweifel. Ich merkte nicht die Versuchung in dieser rasch wachsenden Sicherheit [...]. Zu meinem Verhängnis fehlte nur noch, daß der letzte Schrank, den ich bisher meinte nicht öffnen zu können, eines Tages nachgab, um mir; statt bestimmter Trachten, allerhand vages Maskenzeug auszuliefern [...]. Ich hatte nie Masken gesehen vorher, aber ich sah sofort ein, daß es Masken geben müsse [...]. Das Gesicht, das ich vorband, [...] legte sich fest über meines, aber ich konnte bequem durchsehen [...]. Schließlich, als ich nicht mehr konnte, hielt ich mich für hinreichend vermummt [...]. Das war

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 87 y 123 (“Pero cuando uno jugaba solo, como siempre, podría suceder que se franquease de improviso ese mundo convenido, generalmente inofensivo, y que se deslizase en condiciones diferentes y de pronto inconmensurables [...]. Época en que se abarca todo, y todo se recoge, y se elevan los objetos [...] con una fuerza de imaginación indesviable hasta la intensidad y el color fundamental de lo que se anhela”. *Ibidem*, pp. 71 y 100).

nun wirklich großartig, über alle Erwartung. Der Spiegel gab es auch augenblicklich wieder, es war zu überzeugend [...]. Aber es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei [...]. Doch gerade in diesem feierlichen Moment vernahm ich, gedämpft durch meine Vermummung, ganz in meiner Nähe einen vielfach zusammengesetzten Lärm; sehr erschreckt, verlor ich das Wesen da drüben aus den Augen und war arg verstimmt, zu gewahren, daß ich [...] ungeworfen hatte mit weiß der Himmel was für, wahrscheinlich sehr zerbrechlichen Gegenständen [...]. Ich bückte mich so gut ich konnte und fand meine schlimmste Erwartung bestätigt: es sah aus, als sei alles entzwei.²⁷⁰

Desde pequeño Malte conoce lo que es ser una máscara, es decir, un actor, un disfraz, una impostura y su “Macht” (“poder”) o la posibilidad de que un rostro simule una identidad. Y también descubre, poco a poco, cómo se va operando esta transformación: primero es sólo el “Gesichtsausdruck” (“expresión del rostro”), luego, apenas una mano; e intuye la fascinación que puede haber en esto, siendo cada vez más atrevido (*kühn*), llegando siempre “höher” (“más alto”), sin sentirse aún extraño (*fremd*) dentro de sí mismo; pero mientras más alta llega la caracterización y más cómodo se siente, con más “Sicherheit” (“seguridad”) dentro del disfraz, todavía queda un armario por descubrir: el último (“der letzte Schrank”), que entendemos, siendo el último, como una referencia al último lugar de encierro que nos espera: la tumba, el lugar más idóneo en donde uno encuentra lo que se puede anteponer al verdadero rostro, las “Masken” (“máscaras”); un objeto que se interpone en nuestra mirada, pero por un momento también se

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 89-91 (“Experimentaba entonces la influencia que, sin otra intervención, puede ejercer sobre nosotros un vestido determinado. Apenas me había endosado uno de estos vestidos, tengo que confesar que estaba en su poder; él dirigía mis movimientos, la expresión de mi rostro, sí, hasta mis ideas; mi mano [...] no era ciertamente mi mano habitual; se movía como un actor [...]. Los disfraces no eran, por lo demás, llevados tan lejos como para que sintiese convertirme en extraño a mí mismo; al contrario, cuanto más diversamente me transformaba, más estaba penetrado de mí mismo. Me hacía cada vez más atrevido; me elevaba siempre más arriba, pues mi destreza para recobrar me era indudable. No sentía la tentación que me aguardaba bajo esta impresión creciente de seguridad. Se apoderó de mí cuando el último armario [...] cedió un día para entregarme, en lugar de ropas bien determinadas, todo un vago arreo de mascarada [...]. Antes nunca había visto máscaras pero comprendí enseguida que debían existir [...]. El rostro que me adjudiqué [...] se colocaba estrechamente sobre el mío –pero podía ver cómodamente a través- [...]. Cuando por fin llegué al cabo de la invención me tuve por suficientemente disfrazado [...]. Fue verdaderamente grandioso, superior a toda esperanza. El espejo lo reprodujo enseguida: era del todo convincente [...]. Pero ahora se trataba de saber quién era [...]. Pero precisamente en este instante tan solemne, oí, ensordecido por mi disfraz, a mi lado, un ruido múltiple y compuesto; aterrado, perdí de vista el ser que había al otro lado del espejo, y quedé muy afligido al ver que había derribado con Dios sabe qué objetos seguramente muy frágiles. Me incliné mal que bien y vi mis peores temores confirmados; todo parecía haberse roto”. *Ibidem*, pp. 73 y 74).

puede ver agradablemente: “ich konnte bequem durchsehen” (“yo podía ver cómodamente”), porque aún se está en la vida, porque aún no está la muerte; pero cuando se vislumbra la muerte el terror puede apoderarse del rostro, la angustia puede hacer que la vida vea la muerte como algo en donde todo puede romperse: “es sah aus, als sei alles entzwei” (“todo parecía haberse roto”); y todo se convierte en mirada que ya no ve, mirada del no-rostro o de la muerte, mirada que oculta y extravía; lo habíamos visto con Levinas: “Alguien que muere: un rostro que se convierte en máscara”.²⁷¹ Máscaras, que si bien nunca se han visto, se comprende enseguida que deben existir (*es müssen geben*); porque es como si se dijera, que si uno no ha visto nunca a un muerto, en algún momento se comprende que los muertos deben existir. Y Malte descubre que la muerte es angustia, descubre la posibilidad de que la muerte destroce algo que parece frágil: la vida. Por un momento, la expresión desaparece, la mirada desaparece, el tiempo propio desaparece. La dificultad ahora estriba en saber quién se *es* detrás de esa máscara o quién se *es* frente a la muerte. El pequeño Malte se desespera con este juego:

Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrenge, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.²⁷²

²⁷¹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 23.

²⁷² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 92 y 93 (“Ardiendo de cólera, me lancé contra el espejo y seguí el trabajo de mis manos mirando con dificultad a través del disfraz. Pero él no esperaba sino esto. El momento de la revancha había llegado para él. Mientras que en una angustia que crecía sin medida me esforzaba para evadirme de algún modo de mi envoltura, me obligó, no sé por qué medio, a levantar los ojos y me impuso una imagen, no, una realidad; una extraña, incomprensible y monstruosa realidad que me penetraba a pesar de mi voluntad, pues ahora él era el más fuerte, y yo era el espejo. Miré a este grande y horrible desconocido ante mí, y me pareció fantástico estar sólo con él. Pero mientras pensaba esto sobrevino lo peor; perdí toda conciencia de mí, dejé de existir, sencillamente. Durante un segundo sentí una indecible y dolorosa lástima de mí mismo; y después no quedó nada más que él, no había nada fuera de él”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 75).

Y aunque Malte sólo está jugando, en el sentido que le atribuye Freud a este acto: “El juego de los niños es regido por sus deseos o, más rigurosamente, por aquel deseo que tanto coadyuva a su educación: el deseo de ser adulto. El niño juega siempre a ‘ser mayor’; imita en el juego lo que de la vida de los mayores ha llegado a conocer...”.²⁷³ No obstante, el juego le revela a Malte lo que imaginamos que en todo adulto debe ser una certeza: que morimos. Como si el niño Malte nos mostrara que ha visto en los adultos la posibilidad de morir y juega al “no ser”, juega a la muerte; pero su juego ha ido demasiado lejos y la muerte nuevamente se asoma, como en la muerte del abuelo o como en la muerte de la tía frente al espejo, a la vida. En el rostro de Malte, frente al espejo, la muerte se mira cara a cara, ya la muerte (*der Tod*) por un instante es sólo ella, implacable; la voluntad (*Wille*) ya nada puede frente a la muerte cuando ésta se ha apoderado del rostro y ya no existe nada fuera de la máscara y el disfraz que representa la muerte. La muerte, el “schreckliche Unbekannter” (“terrible desconocido”) puede también, lo dice Malte, ser “phantastisch” (“fascinante”), hasta que se cae en la cuenta de que estar muerto es la imposibilidad misma del *Dasein*. Pero expresará Heidegger: “También las caras de la vida que nos son ocultas deben ser tomadas positivamente en tanto que *son*. [...]. La muerte y el reino de los muertos, siendo esa otra cara, pertenecen a la totalidad de lo ente [...], parecen ser algo negativo pero no lo son si al reflexionar incluimos todo en el más amplio circuito de lo ente”.²⁷⁴

Era necesario que las memorias de Malte se transformaran y no fueran sólo recuerdos, sino partes fundamentales de su *Dasein* para darles forma e incluirlas en su experiencia. En este sentido se expresa la muerte en la novela, como algo que se incluye en la vida, en el “más amplio circuito” de nuestra existencia. La muerte, de este modo, no es sólo el porvenir en una nada probable y estática, sino que es siempre movimiento hacia algún lado -haya angustia o no- dentro del

²⁷³ Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos” en *op. cit.*

²⁷⁴ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, pp. 72 y 73.

Dasein. Y Malte, en todo momento actúa para desocultar esa muerte, para sacarla de su última morada, para desenmascararla.²⁷⁵ En resumen, a medida que se integre la muerte, y aún la infancia, a la vida, en esa misma medida surge otra manera de ver el mundo. O de otra forma, así lo expresa Sigmund Freud: “El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad. Pero de esta irrealidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística”.²⁷⁶

²⁷⁵ Idea sugerida por Susana Arroyo, aunque esta última habla de otras nociones de la existencia, que Malte quiere desenmascarar. Ver: Susana Arroyo, “¿Quién es Malte Laurids Brigge?” en *op. cit.*, p. 162.

²⁷⁶ Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos” en *op. cit.*

Capítulo 5

5. El amor y la muerte.

Si es difícil *aprender a ver*, también es difícil aprender a amar. Al menos esta es la idea que prevalece en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, en donde el tema del amor es un contrapeso al tema de la muerte.²⁷⁷ Sobre esta relación entre el amor y la muerte nos ha sido de gran ayuda la reflexión que hace Greta Rivara Kamaji en su libro *El ser para la muerte: una ontología de la finitud*;²⁷⁸ ya que, además de encontrar en su texto concordancias en la idea de pensar la muerte “como una determinación ontológica positiva de la existencia”,²⁷⁹ incluye en su reflexión tanto la filosofía de Heidegger, como las ideas de otros teóricos o pensadores que pusieron en el centro de su interés la cercanía entre Eros y Tánatos.

Comenzaremos diciendo que el amor en Malte es también una experiencia de la que existen muchos recuerdos, uno de ellos es el recuerdo persistente de su tía Abelone, hermana de su madre, y que recurrentemente aparece cuando Malte habla del amor. Sobre uno de esos recuerdos nos expresa lo siguiente:

Es war schon voller Sommer. Ich lief in einen der Wege hinein und auf einen Goldregen zu. Und da war Abelone. Schöne, schöne Abelone. Ich wills nie vergessen, wie das war, wenn du mich anschauest. Wie du dein Schauen trugst, gleichsam wie etwas nicht Befestigtes es aufhaltend auf zurückgeneigtem Gesicht. Ach, ob das Klima sich gar nicht verändert hat? Ob es nicht milder geworden ist um Ulsgaard herum von all unserer Wärme? Ob einzelne Rosen nicht länger blühen jetzt im Park, bis in den Dezember hinein?²⁸⁰

²⁷⁷ Georg-Michael Schulz, *op. cit.*, p. 132.

²⁷⁸ Greta Rivara Kamaji, *El ser para la muerte: una ontología de la finitud. (Fragmentos para una reflexión sobre la muerte)*, México, UNAM-Itaca, 2003.

²⁷⁹ Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁰ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, *op. cit.*, pp. 108 y 109 (“Ya estábamos en pleno verano. Tomé uno de los caminos, y corrí hacia un cítilo. Y Abelone estaba allí. ¡Hermosa, hermosa Abelone! No olvidaré cómo fue entonces cuando me miraste. Como llevabas tu mirada semejante a una cosa que no estuviese quieta, reteniéndola en tu rostro inclinado hacia atrás. ¡Ah!, ¿no ha cambiado el clima y no se ha suavizado alrededor de Ulsgaard con todo nuestro calor? Desde entonces, ¿no florecen durante más tiempo ciertas rosas, en el parque, hasta en pleno diciembre?”. Rainer Maria Rilke, *Los apuntes...*, *op. cit.*, p. 88).

El amor hacia Abelone es una mirada que permanece en el rostro; por eso, el rostro de Abelone quiere ser conservado para que siga floreciendo, no en cualquier lugar, sino en Ulsgaard, el lugar donde murió el abuelo y en donde la muerte es tan imponente; y que se conserve también cuando el mismo año está muriendo, en diciembre. Pero es más destacable en esta cita, la forma en la que se encuentran los dos personajes: Malte encuentra en su camino un árbol de bello nombre, *Goldregen* (que literalmente significa “lluvia de oro”) y que nos invita a volver a interpretar la “colmena de oro de lo invisible” para llevar sus significados a otro ámbito, pensando que esta “colmena”, ya que habíamos hablado del corazón, podría ser también el encuentro con Abelone o el amor. Traemos nuevamente esta idea al texto, ya que el amor en la novela se expresará como algo que también se ha vuelto invisible en nuestra experiencia; pues así como la muerte no es parte de la vida hasta que se entregue al *Dasein* en una auténtica mirada de su propio tiempo y su “ser para la muerte”; de la misma forma, el amor no es experiencia ni recuerdo hasta que se descubra como posibilidad de la experiencia poética y de la experiencia de la muerte en nosotros mismos: “Lo que denominamos, con un término algo adulterado, amor, es fundamentalmente el hecho de que la muerte del otro me afecta más que la mía”.²⁸¹ Esto es parte de la filosofía de Emmanuel Levinas en su estudio de la filosofía de Heidegger; ya que para el último, no puede haber experiencia que afecte más al *Dasein* que la posibilidad de su propia muerte. Lo citamos, porque nos parece digno de mención y porque, aunque Heidegger no considera esta posibilidad, el afecto -como adelantábamos en el capítulo anterior- también es algo importante en sus consideraciones sobre el *Dasein*: “Sólo en el invisible interior de su corazón el hombre se inclina a sentir afecto por lo que debe amarse: los ancestros, los muertos, la infancia, los que vendrán”.²⁸²

El amor para Heidegger está también situado en lo invisible, en la parte que nos queda oculta y en

²⁸¹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 126.

²⁸² Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, pp. 78 y 79.

donde encontramos también un paralelismo con la novela, ya que Malte expresará, a partir del recuerdo de Abelone, lo siguiente: “Ich will nichts erzählen von dir, Abelone [...], weil mit dem Sagen nur unrecht geschieht.”²⁸³ Con el simple decir no se dice el amor, hace falta otra manera de acercarse a él: “das Aufzeigen [war] dir im Blute und nicht das Bilden oder das Sagen”.²⁸⁴ Es necesario “mostrar” o “revelar” lo que no se revela a la primera mirada, lo que no se revela sólo a través del recuerdo; porque el amor y la muerte han quedado ocultos en nosotros mismos, se han vuelto invisibles: “Manchmal denke ich mir, wie der Himmel entstanden ist und der Tod: dadurch, daß wir unser Kostbarstes von uns fortgerückt haben, weil noch so viel anderes zu tun war vorher und weil es bei uns Beschäftigten nicht in Sicherheit war”.²⁸⁵ Y el amor en la novela, también lo vemos como un cielo posible, como una experiencia posible en el “ser para la muerte”; ya que, de Abelone, Malte expresa que su principal cualidad era el canto;²⁸⁶ y agrega: “diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile. Ich ahnte nicht, daß Abelone mir noch andere Himmel öffnen sollte”.²⁸⁷ A partir del canto de Abelone Malte puede sentirse en otro espacio que abre otras posibilidades, la del amor como algo que también ilumina el *Dasein* a partir del corazón y que más que una experiencia es una revelación, tal como el arte; pero que en comparación con el anterior no muestra la fugacidad; sino algo infinito en esta experiencia: el cielo. Distinto del arte, pero no alejado del arte cuando el mostrar o el revelar (*das Aufzeigen*)

²⁸³ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 109 (“No quiero contar nada de ti, Abelone [...] porque diciendo las cosas sólo se puede hacer daño”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 88).

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 72 (“Porque la fuerza de tu sangre es revelar, y no formar ni decir”. *Ibidem*, p. 59).

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 140 (“Pienso a veces, cómo ha surgido el cielo, y cómo la muerte: hemos alejado de nosotros nuestros bienes más preciosos, porque teníamos muchas otras cosas qué hacer antes, y porque, tan atareados, no estaban seguros con nosotros”. *Ibidem*, p. 115).

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 107 (*Ibid.*, p. 87).

²⁸⁷ *Idem* (“esta música en la que se podía subir, subir, de pie, derecho, cada vez más arriba, hasta que se pensaba estar cerca del cielo después de un instante. Yo no sospechaba entonces que Abelone tuviese que abrirme aún otros cielos”. *Idem*).

mediante la palabra la experiencia del amor, es posible cuando la palabra es más palabra, esto es, cuando la palabra se transforma en poesía; por lo mismo, el cantar de los poetas será “cantar [que] celebra lo intacto de la esfera del ser”.²⁸⁸ El ser es una esfera, porque la muerte aunque alejada u oculta no está fuera de él, sólo puede estar no alumbrada; en la misma situación se encuentra el amor para Malte. Pero la siguiente pregunta es: ¿por qué no estaban la muerte y el amor seguros con nosotros? ¿Cuáles eran estas ocupaciones en las que se descuidaron los más preciosos bienes (“Kostbarstes”) que poseíamos? ¿Se descuidaron por el miedo?, ¿por el miedo a la muerte y por el miedo al amor? ¿Esa era nuestra ocupación? Sí, pero también expresaríamos con Heidegger -y recordando el París de Malte a inicios del siglo XX con una industrialización en auge-, que también ha sido el carácter mercantilista del ser humano el que ha hecho tanto de la muerte como del amor otro producto más, otra cosa más. Por lo anterior, vemos la “cosificación” del mundo, o del rostro de los demás, que se hace en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, no como un acto des-humanizador del poeta, sino como una necesidad de ir a las cosas mismas, para extraer de ellas el amor y la muerte, con el fin de recuperarlas para el ser humano: “El estar seguros de nuestra esencia demanda también que se salven las cosas de su condición de mero objeto [...] Los tiempos son de penuria porque carecen del desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor”.²⁸⁹ De aquí también se comprende, de alguna manera, que “die Gefahr ist sicherer geworden als die Sicherheit”,²⁹⁰ pues Malte vive en el peligro de no llegar a trascender su angustia y en el peligro de no ser más que un objeto en su búsqueda; pero en ese mismo peligro debe aventurarse como poeta; regresemos a Heidegger para entender mejor esto: “El peligro consiste en lo que amenaza la esencia del hombre en relación con el propio ser, mas

²⁸⁸ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, op. cit., p. 103.

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 24 y 83.

²⁹⁰ Rainer Maria Rilke, op. cit., p. 112 (“El peligro ha llegado a ser más seguro que la seguridad misma”. Rainer Maria Rilke, op. cit., p. 91).

no en situaciones de peligro casuales. Este peligro es *el* peligro. Se oculta en el abismo que nos separa de todo ente. Para que el peligro sea visto y señalado, debe haber mortales que alcancen antes el abismo”.²⁹¹ Los mortales que se atreven a alcanzar antes el abismo son, para Heidegger, los poetas;²⁹² pues es en ellos en donde el lenguaje acontece de una manera singular; ya que, como habíamos expresado en la introducción, Heidegger encuentra en el habla la posibilidad de la verdad o la des-ocultación del ser. Dicho así, la relación auténtica con lo que somos se da en el habla, pero en esta misma facultad está el peligro de perdernos a nosotros mismos; pues el habla también crea “la posibilidad de perder el ser, es decir, el peligro”.²⁹³ Por lo tanto, si la posibilidad de entender nuestra propia muerte y el amor surge por medio del lenguaje, en el lenguaje mismo también está la posibilidad de perder nuestra propia muerte y de perder el amor, esos dos aspectos a los que Malte se refiere como algo valioso y que en la novela se pueden entender como dos aspectos necesarios de la existencia, o como parte del mismo proyecto: *aprender a ver* la muerte y el amor. A partir de lo anterior, también Rivara Kamaji nos recordará que hay otro pensador que vio de esta misma manera el amor, como algo inseparable de la muerte: “[Freud] encontrará que vida y muerte no pueden separarse, que el ser del hombre es esa unión esencial y que la vida es el movimiento de esa unidad”.²⁹⁴

Y el amor para Malte se hallará sólo en uno mismo; pero esto tampoco es algo que se descubre en las sensaciones de todos los días; sino, muchas veces, como experiencia asimilada a partir del dolor. Como si Malte también nos dijera que el amor que no duele es el amor auténtico y el amor que es sólo necesidad del otro, fuera inauténtico. Por esta causa, Malte concibe en *Die Aufzeichnungen* un “amor intransitivo”, un amor que no tiene necesidad más que de uno mismo

²⁹¹ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, op. cit., p. 60.

²⁹² *Ibidem*, p. 16 y ss.

²⁹³ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, op. cit., p. 131.

²⁹⁴ Greta Rivara Kamaji, op. cit., p. 43.

para poder *ser*. Y para fundamentar su concepción del amor, recurre a figuras históricas, entre ellas muchas poetas, quienes han vivido el amor con dolor; pero que después han reconocido el amor en sí mismas, independientemente del ser amado, y se han transformado mediante ese acto en mujeres que han vivido el amor auténtico, y no sólo eso, también iluminan con su amor lo que llamamos antes la esfera del ser, en donde se incluye el “ser para la muerte”, creándole otra dimensión en sí mismo: el infinito.

Estas mujeres son llamadas por Malte “die großen Liebenden” (“las grandes amantes”) y algunas de ellas son las siguientes: Bettine von Arnim (1785-1859); la monja y escritora conocida como la Portuguesa (Mariana Alcoforado, 1640-1723); la poeta griega Safo (Sappho, aprox. 630 a. C.); la actriz Eleonora Duse (1859-1924), entre otras; sólo mencionamos aquí a las que se les dedica más espacio en la novela.²⁹⁵ Y si es verdad que “la experiencia más cotidiana y concreta que tenemos de la finitud es la ruptura amorosa”,²⁹⁶ entonces Mariana Alcoforado (la Portuguesa), ante el dolor de no haber sido aceptada por el hombre al que amaba, escribirá: “Mi amor ya no depende de la manera como me trates...”.²⁹⁷ Y todas las amantes elegidas por Malte le harán eco, asumirán esta experiencia de la muerte como su propia posibilidad de reconocer y desocultar el amor en ellas mismas; por lo mismo, se transformarán en una fuente inagotable de luminosidad, tal como Byblis (Biblis):²⁹⁸

²⁹⁵ Otras de estas mujeres son la poeta italiana Gaspara Stampa (1523-1554), la abadesa Eloísa (Heloïse, 1101-1064); las siguientes poetas francesas: Beatrice von Die (Gräfin von Die, aprox. s. XII), Clara d'Anduze (aprox. s. XIII), Marceline Desbordes (1786-1859), Louise Labbé (1525-1566), Elisa Mercœur (1809-1835) y Aïssé (Charlotte Haydée, 1694-1733); Julie Lespinasse (1732-1776) y la princesa Marie-Anne de Clermont (1697-1741). Los nombres se pueden encontrar en el texto, a excepción de Eleonora Duse, de la que no se da el nombre, pero esta es parte de la investigación de Manfred Engel, de donde también se han extraído la mayoría de las referencias históricas. Ver: Manfred Engel, “Anmerkungen” (“Notas”) en *op. cit.* pp. 278-280.

²⁹⁶ Greta Rivara Kamaji, *op. cit.* p. 37.

²⁹⁷ Ignacio Vélez Pareja, *El hábito de la pasión. Cartas de amor de Sor Mariana*, Bogotá, Altamir Ceja, 1996, p. 72.

²⁹⁸ La leyenda de Byblis es la paráfrasis que hace Malte de la historia contada por Ovidio en *Las metamorfosis*. Ver: Manfred Engel, “Anmerkungen” (“Notas”) en *op. cit.* p. 279.

Die Liebenden [...]. In ihnen ist das Geheimnis heil geworden [...]. Sie klagen um einen; aber die ganze Natur stimmt in sie ein: es ist die Klage um einen Ewigen. [...]. Ihre Legende ist die der Byblis, die den Kaunos verfolgt bis nach Lykien hin. Ihres Herzens Andrang jagte sie durch die Länder auf seiner Spur, und schließlich war sie am Ende der Kraft; aber so stark war ihres Wesens Bewegtheit, daß sie, hinsinkend, jenseits vom Tod als Quelle wiedererschien, eilend, als eilende Quelle.²⁹⁹

En estas mujeres el amor se ha mostrado en su esencia, han revelado su “Geheimnis” (“secreto”), han des-ocultado, tal como el poeta la muerte, la experiencia del amor que es experiencia del infinito; o como lo expresa Rivara Kamaji: “Porque somos humanos y vivimos la desesperanza y la parálisis terrorífica frente a la muerte, conocemos también ‘la violencia desesperada del erotismo’ [...] La experiencia de Eros es la experiencia de Tánatos [...], experiencia por medio de la cual es posible vislumbrar lo imposible, lo infinito”.³⁰⁰ De esta manera, el amor también será trascendencia frente a la muerte; pero trascendencia que se cumple, como habíamos visto con Heidegger, en el mundo, en el *Dasein*. Y en otra parte, expresará Rilke: “Por muy extendido que está lo externo, con todas sus distancias siderales difícilmente soportará la comparación con las dimensiones, *con la dimensión profunda de nuestro interior* que ni siquiera requiere de la amplitud del universo para ser casi interminable en sí”.³⁰¹ En la dimensión profunda del *Dasein* también se halla la posibilidad de la experiencia de lo infinito. Ya no sólo es posible el tiempo propio y la totalidad del *Dasein* frente a la inminencia de la muerte, también es posible la experiencia sin tiempo o el tiempo donde pasado, presente y futuro son uno solo; por lo cual, Malte dirá: “Geliebtsein heißt aufbrennen. Lieben ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle.

²⁹⁹ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 194 (“Las que aman [...] En ellas el secreto se ha hecho intangible [...] Su queja no se refiere más que a uno; pero la naturaleza entera junta su voz: es la queja por un ser eterno. [...] Su leyenda es la de Byblis que persiguió a Caunos hasta Licia. El empuje de su corazón le hizo recorrer países innumerables en pos de las huellas de aquel que ella amaba, y finalmente llegó al cabo de sus energías. Pero era tan fuerte la movilidad de su ser que cuando se abandonó, más allá de su muerte, reapareció como fuente, rápida, como una fuente rápida”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 159).

³⁰⁰ Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*, pp. 35 y 40.

³⁰¹ Rilke, citado por Heidegger en *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 80.

Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern”.³⁰² Pero enfatizamos, de acuerdo a la novela, que el amor auténtico sólo será posible en el tiempo propio o individual; porque el amor para Malte no acontece cuando se vive en el tiempo de los otros, o se espera una respuesta al propio amor en los demás.

Un resumen del “amor intransitivo” se dará al final de la novela: Malte está en Venecia³⁰³ —que es también la contraparte de París en el relato y por eso entendemos que el amor llega a ser la otra cara del texto de Rilke- y ahí encuentra a una mujer que le hace percibir en una canción tanto el recuerdo de Abelone³⁰⁴ como el reflejo de su propia concepción del amor. Citamos un fragmento de esa canción:

Sieh dir die Liebenden an,
wenn erst das Bekennen begann,
wie bald sie lügen. [...].
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren:
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.³⁰⁵

A partir de estos versos se puede resumir la idea siguiente: los amantes mienten o no corresponden al amor, pero el amor se puede mantener intacto en uno mismo.

De esta manera, al expresar el amor y la muerte, el decir de los poetas -como lo veíamos líneas más arriba con Heidegger-, celebrará “lo intacto en la esfera del ser”. La esfera del ser que en nuestro recorrido a lo largo de la novela habrá sido iluminada por la verdad poética o del arte frente a la muerte, pero a partir del reconocimiento de nuestro propio tiempo en el “ser para la

³⁰² Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 205 y 206 (“Ser amado quiere decir consumirse en la llama. Amar es brillar con una luz inextinguible. Ser amado es pasar, amar es permanecer”. Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 169).

³⁰³ *Ibidem*, p. 200 (*Ibidem*, p. 164).

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 204 (*Ibidem*, p. 167).

³⁰⁵ *Idem* (“Observa a los amantes / cuando comienzan las confesiones, / que pronto mienten. [...]. ¡Ay!, en mis brazos lo he perdido todo, / y sólo tú naces siempre de nuevo: / te conservo, porque nunca te he tenido.” *Ibidem*, p. 168).

muerte”; mientras que el amor iluminará la posibilidad de un tiempo concebido como infinito frente a la muerte, a partir del corazón. Como si el arte iluminara la parte más oscura de la esfera (la muerte) y el amor fuera la posibilidad de iluminar lo ya alumbrado; pero que también permanece oculto en las ocupaciones de la vida y el tiempo cotidiano, así como en el lenguaje; ambas iluminaciones serán, por lo mismo, posibilidades del tiempo más auténtico en el *Dasein*: “Zwar ward dort wirklich des Lebens himmlische Hälfte an die halbrunde Schale des Daseins gepaßt, wie zwei volle Hemisphären zu einer heilen, goldenen Kugel zusammengehen”.³⁰⁶

De esta manera, se cumple el proyecto del poeta: la unión de la vida y la muerte. Su quehacer ha revelado o mostrado a través de su palabra lo que está oculto, encubierto, desfigurado u olvidado en el *Dasein*, sólo por querer “sehen” (“ver”) de otro modo su propio rostro y su propia vida ha mostrado su verdad. O como lo escribe Eustaquio Barjau respecto al ángel en las *Elegien* (*Elegías*):

El ángel de las *Elegías* no distingue entre el reino de los muertos y el de los vivos; en su seno están presentes – invisibles en el estado más puro de la interiorización- la totalidad de las obras del hombre, las del pasado como las del futuro [...]. El ángel es la consagración del ‘amor intransitivo’ del que se habla ya en *Los* cuadernos de Malte...³⁰⁷

No basta, entonces, tan sólo aspirar al verdadero rostro y explorar todas las posibilidades a partir de la muerte, también hay que llegar a amar. Y es en este punto, como adelantábamos, en donde encontramos la culminación del proyecto poético, el *aprender a ver*, de Malte: “Lo que transcurre como Eros, es en todo caso, el deseo de reencontrarse con la muerte, lo que lanza hacia la vida,

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 198 (“Sin duda, la mitad celeste de la vida estaba adaptada a la copa redonda de la existencia terrestre, como dos hemisferios forman reunidos una bola de oro intacto”. *Ibidem*, p. 162).

³⁰⁷ Eustaquio Barjau, “Introducción” en *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 36 y 38.

hacia el hacer, hacia el construir. El deseo de volver a ese estado de indistinción se constituye justa y precisamente en la vida misma”.³⁰⁸

Por estas y otras razones, Heidegger considerará que Rainer Maria Rilke es un poeta acorde a su filosofía, ya que “Rilke experimentó y soportó a su manera, poéticamente, el desocultamiento de lo ente, [pues] se le muestra lo ente, como tal, en su totalidad”.³⁰⁹ Mientras que para el crítico literario Tzvetan Todorov, Rilke será uno de los llamados “aventureros de lo absoluto” por su vida y su obra; y también se encargará de recordarnos en el ensayo dedicado al poeta, que “los poetas muertos se dirigen a nosotros como si estuvieran vivos: es el beneficio que obtienen de su condición”.³¹⁰

³⁰⁸ Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*, p. 41

³⁰⁹ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 25.

³¹⁰ Tzvetan Todorov, *Los aventureros de lo absoluto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2007, p. 101.

Conclusiones

El tema de la muerte en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* como lo indicábamos al inicio de este trabajo, era el punto de partida para explorar la poesía y la poética de Rainer Maria Rilke. En este sentido, aunque aún nos queda por investigar el desarrollo literario del tema de la muerte en toda la obra del poeta de lengua alemana, tenemos más claro que en el transcurso de su producción poética el tema fue, como casi toda su escritura, evolucionando. En *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (*La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke*), por ejemplo, la muerte es un tema idealizado que no carece de imágenes poéticas llenas de belleza; pero las experiencias vivenciales de Rilke, quizá su viaje a París, la premonición de la guerra o algún acontecimiento en la vida personal del poeta lo instaron a explorar el tema en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* desde una perspectiva totalmente opuesta. Los coloridos jardines que imaginó el alférez Christoph al morir, se transformaron en esta novela en imágenes terribles de personajes que no aceptan fácilmente su condición de mortales. Y al seguir comparando ambos textos, descubrimos que la nostalgia y la melancolía por lo que se deja atrás, se transformó en angustia y soledad en el caso de *Die Aufzeichnungen*; sin embargo, en la soledad del personaje esta angustia encontró un cauce poético, mediante la investigación a fondo, por parte del mismo Malte, de su pasado, concentrándose sobre todo en la infancia. Y es tan sólo, hasta el momento en que el pasado se va clarificando a través de sus pérdidas, que el protagonista puede proponer el amor como culminación de lo que aquí hemos llamado su proyecto poético. El “amor intransitivo”, tal como lo expusimos en las páginas de nuestra investigación, seguirá siendo tema primordial en los textos posteriores del poeta, así como la muerte vista como algo que se puede recuperar –al intentar mirarla más allá de la angustia para buscar en ella, unida a la

vida, la experiencia de la totalidad-; así como otros *Leitmotive*, tales como los rostros, los animales, el espejo y la infancia, que alcanzarán su cumbre, como también adelantábamos en las páginas de esta tesis, en las *Duineser Elegien (Elegías de Duino)* y en *Die Sonette an Orpheus (Los sonetos a Orfeo)*.

Por lo anterior, volver a *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, también significó volver a una poesía en gestación, en donde hemos podido apreciar la capacidad imaginativa, tanto como la originalidad y la entrega a la vocación del poeta que es Rainer Maria Rilke. Una vocación que pretende no sólo descubrir un mundo, sino incluso crear un mundo y con ello una visión de ese mundo (*Weltanschauung*) por medio de la poesía, en donde la muerte sea la raíz de un árbol que dé hermosos frutos: la vida y las palabras.

Lo que también nos dejó nuestra lectura de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, es la esperanza de que en cualquier momento uno puede volver a comenzar con las grandes preguntas, tal como lo hace Malte, con el fin de entender y volver a sentir intensamente el mundo que vivimos. En ese sentido, entendemos que la verdadera perplejidad no consiste en saber qué es la muerte, sino en saber qué es la vida; sin embargo -y ésta ha sido sólo una propuesta a partir de *Die Aufzeichnungen* y la filosofía de Heidegger-, sólo a partir de entender nuestra propia finitud, como la posibilidad de una vida auténtica, es posible explorar esta misma perplejidad. Más, sabemos, al final, que la vida y la muerte son temas y asuntos individuales e inagotables. Lo que también significa que ni nuestra lectura, ni nuestra interpretación, pretendieron agotar el texto, sólo postulamos ideas que esperamos sean compartidas, o no, pero que no por eso hayan dejado de ser interesantes para quien se acerque ya sea por primera vez, o en una relectura, a *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; esperando que esto también allane el camino para futuras investigaciones sobre la novela.

Por último, ya sólo queremos agregar que nuestro acercamiento a *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* también nos ha dejado constancia de la necesidad -pensando en los lectores de las traducciones de la novela al español-, de que exista en lengua castellana una edición crítica de la novela, pues la cantidad de datos es tal –*El libro de Job*, Beethoven e Ibsen, por ejemplo, que no se mencionan por su nombre en el relato- que una traducción que tomara en cuenta la enorme cantidad de referencias históricas, culturales y literarias que se hallan en el texto, enriquecería en mucho el conocimiento y el placer de los futuros lectores de esta comunidad.

Bibliografía principal

Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, Reclam, 2007.

_____, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, tr. de Francisco Ayala, Madrid, Alianza, 1981
(Alianza Tres, 65).

_____, *Cartas a un joven poeta*, tr. de José María Valverde, Madrid, Alianza, 1992 (El Libro de Bolsillo, 796).

_____, *Die Gedichte*, Fráncfort del Meno, Insel, 2003.

_____, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, tr. de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 2001
(Letras Universales, 70).

_____, *Poesía*, tr. de José María Valverde, Ellago Ediciones, Castellón (España), 2007.

Bibliografía secundaria

Araujo-Acosta, Luis, “Felix Arvers y su soneto”, *Diario español ABC*, 11 de octubre de 1950,
Número suelto.

Ariès, Philippe, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Buenos Aires,
Adriana Hidalgo, 2008.

Aristóteles, *Arte poética*, México, EMU, 1989.

Arroyo, Susana, “¿Quién es Malte Laurids Brigge?” en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2008, 17.

Barjau, Eustaquio, “Introducción” en *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2001 (Letras Universales, 70).

Basave, Fernández del Valle Agustín, *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*, México, FCE, 2002.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

Borges, Jorge Luis, *Arte poética. Seis Conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001.

_____, *Artificios*, México, Alianza, 1993.

Celan, Paul, *Antología poética. 1952-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.

Derrida, Jacques, *Aporías. Morir –esperarse (en “los límites de la verdad”)*, Madrid, Paidós, 1998 (Paidós Studio, 122).

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22ª ed., 1999: <http://buscon.rae.es/draeI>.

Domínguez Márquez, Guadalupe Antonia, “Dottor Serafico y Dottor Mistico. *Die Mystik, die Künstler und das Leben* en la configuración de los ángeles de las *Duineser Elegien*”, Tesis de licenciatura en letras alemanas, México, UNAM, 2009.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 2001.

Eco, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1997 (Palabra en el tiempo, 241).

El séptimo sello (Det sjunde inseglet), Dir. Bergman Ingmar, Prod. Allan Ekelund, Guión Ingmar Bergman, Actores Max von Sydow y Bibi Anderson, Suecia, 1957, 96 m.

Engel, Manfred, “Nachwort” (“Epílogo”) en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, Reclam, 2007.

_____, “Anmerkungen” (“Notas”) en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, Reclam, 2007.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, México, FCE, 1985 (Breviarios, 229).

_____, *El ser y el tiempo*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993 (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 31).

_____, *¿Para qué poetas?*, México, UNAM, 2004 (Pequeños Grandes Ensayos, 14).

Hellmann, Manfred, *et. al.*, *Rusia*, México, Siglo XXI, 1975 (Historia Universal, 31).

Hillis Miller, J., “Derrida y la literatura” en *Jacques Derrida y las humanidades*, coord. Tom Cohen, México, Siglo XXI, 2005.

Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1983.

Levinas, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1998.

Nerval, Gérard de, *Las hijas del fuego*, Barcelona, Bruguera, 1981.

Pirenne, Henri, *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*, México, FCE, 2003.

Ramos, Samuel, “Prólogo” en *Arte y Poesía*, México, FCE, 1985 (Breviarios, 229).

Rivara Kamaji, Greta, *El ser para la muerte: una ontología de la finitud. (Fragmentos para una reflexión sobre la muerte)*, México, UNAM-Ítaca, 2003.

Rivera, Diego, “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, Museo Mural Diego Rivera, Ciudad de México.

Rushdie, Salman, *Los versos satánicos*, Plaza y Janés, Madrid, 1999 (Ave Fénix, 240).

Schulz, Georg-Michael, “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” en *Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, t. 1, Stuttgart, Reclam, 2007.

Todorov, Tzvetan, *Los aventureros de lo absoluto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2007.

Vélez Pareja, Ignacio, *El hábito de la pasión. Cartas de amor de Sor Mariana*, Bogotá, Altamir Ceja, 1996.

Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la Filosofía*, México, UNAM, 1990.