

La primera *Elegía de Duino*, proclama de una estética de lo siniestro

VIRGINIA LÓPEZ DOMÍNGUEZ

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Recibido el 10 de febrero de 2017 – Aceptado el 6 de abril de 2017


RESUMEN: En este artículo se hace un análisis filosófico de la primera *Elegía de Duino* de Rainer Maria Rilke para mostrar que contiene todo un programa explicativo y propositivo del arte basado en una ontología estética, cercana a las de Schelling y del romanticismo alemán temprano. Rilke comprende el arte como reflejo de la vida misma y, por tanto, como un acto místico en el que el poeta intenta conectar con un absoluto que trasciende todo límite y medida, hasta el punto de poder aniquilar al sujeto mismo. Así, la belleza se asimila a lo sublime y se convierte en algo siniestro. Por eso, la soledad, lo oscuro, la precariedad de todo lo humano, la contingencia y la inquietud son los grandes temas de estas elegías, ya que expresan distintos aspectos de ese estado de abierto que caracteriza al hombre, de esa incompletud que lo disgrega necesariamente en el tiempo y le impone habitar sobre el estrecho margen entre dos mundos opuestos en permanente tránsito: el de lo visible y el de lo invisible, el de materia y el de la eternidad.

PALABRAS CLAVES: Rilke, Schelling, siniestro, ontología estética, abierto.

ABSTRACT: In this article we make a philosophical analysis of the first *Duino Elegie* by Rainer Maria Rilke trying to show that it contains an entire purposive and explanatory program for the other elegies. This program is based on an aesthetic ontology, similar to the proposed by Schelling and the early Romanticism. Rilke believes that art is reflection of life and, therefore, a mystic act that intends to connect the poet with the Absolute, capable of transcending all limits and all measures, capable of annihilating the subject itself. In this way, beauty is assimilated to sublime and turned into sinister (*Unheimlich*). That is the reason why the precariousness of every human things, solitude, darkness, contingency and insecurity are the most important issues in these elegies. They express different aspects of the opening state that is characteristic of human beings. The incompleteness necessarily disaggregates them through time and imposes them to live on the narrow edge between two opposite worlds in permanent transit: the visible and the invisible one, the material and the eternal one.

KEY WORDS: Rilke, Schelling, sinister, aesthetic ontology, open.

La primera *Elegía de Duino* ha sido considerada con frecuencia una especie de prólogo que antecede a las demás y resume su contenido. Creo, sin embargo, que trasciende con mucho tal interpretación, ya que contiene una proclama estética completa, es decir, todo un programa explicativo y propositivo del arte, que reposa sobre una peculiar



Virginia López Domínguez (Buenos Aires, 1954). Estudió Letras en la Universidad del Salvador y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, donde fue profesora durante 30 años. En esta etapa publicó ensayos como *La concepción fichteana del amor* (premiado en Argentina, 1981); *Fichte; Schelling o Fichte: acción y libertad*, así como numerosos artículos en revistas especializadas europeas y americanas. Entre sus traducciones destacan *El sistema del idealismo trascendental* y *Filosofía del arte*, ambos de Schelling, o *Antropología e Historia* de Herder. En 2008 abandonó la docencia en UCM para dedicarse a la literatura adoptando el nombre de Virginia Moratiel. Su primera novela *El tacuaral* recibió el Premio Cáceres 2009. Es autora de minirrelatos y del libro de cuentos *Artimañas. 11 trampas para cazar lectores desprevenidos*. Sus últimos ensayos publicados (*Mirando de frente al Islam. Del harem terreno al paraíso celestial*, 2013, y *Madres. Los clanes matriarcales en la sociedad global*, 2016) abordan temas de género. Colabora en la revista “El vuelo de la lechuza” con artículos sobre literatura. Desde 2014 ha sido Profesora Visitante en la UNAM, la UBA, la Universidad Michoacana y *Visiting Scholar* en la Universidad de Harvard.

concepción ontológica, cercana a las de Schelling y del primer romanticismo alemán (la *Frühromantik*). En esta elegía se establece un paralelismo entre la vida humana y el arte, entendidos enfáticamente, como un acto místico que sirve de vehículo de expresión para lo divino. Se señala como punto de arranque de ambos la escisión (*die Entzweiung*) entre lo finito y lo infinito, el contraste radical entre el Yo y un absoluto que es poder sin medida ni definición. Como consecuencia, la belleza se asimila a lo sublime y se convierte en antesala de lo siniestro, dejando al hombre en ese estado de irremisible soledad, precariedad e inquietud, que perfila el carácter romántico y, en el caso de Rilke, conecta directamente con una situación crítica de desprotección y con el deseo de retener o salvar lo efímero. Dichos sentimientos son, precisamente, los que se exacerbaban en tiempos bélicos o turbulentos, cuando la vida humana pierde valor porque se encuentra en permanente riesgo de desaparición, como de hecho ocurrió durante la Primera Guerra Mundial, época en la que el poeta compuso esta obra.

Efectivamente, la primera *Elegía* comienza señalando ese punto de partida, la brecha que, según Schelling, Hegel, Hölderlin y los románticos como Novalis, Fr. Schlegel o Schleiermacher, caracteriza la existencia humana y que, como mostró Fichte (en cierto sentido, maestro de todos ellos), es la del Yo que, al intentar salir de sí, afirmarse, expandirse y expresarse, topa con lo radicalmente distinto a él, con el No-yo.¹ En este acto de limitación, el sujeto se descubre a sí mismo como finito. Aquello que se le opone es la totalidad de la que él mismo se excluye y se distingue: los objetos, la naturaleza en todos sus reinos, los otros seres humanos (incluidos los muertos) y, por supuesto, también lo carente de materia, sea el Dios supremo, los ángeles o cualquier instancia del mundo incorpóreo. Se trata, pues, de una infinitud, un absoluto, en principio mudo e infranqueable, dado que se resiste a la acción subjetiva, y, por tanto, también a cualquier clase de interpretación o de condicionamiento por parte de ese Yo. Sin embargo, cada autor interpreta la escisión a su manera, destacando un aspect

¹ Sobre la recepción que de Fichte hacen tanto Schelling como algunos románticos, véanse mis artículos: “Sujeto y modernidad en la Filosofía del arte de Schelling”, en *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea* [en línea], 1, 2015, URL: <http://revistaideas.com.ar/wp-content/uploads/2016/08/Ideas.Revista-de-filosof%C3%ADa-moderna-y-contempor%C3%A1nea-N%C2%BA1.pdf>. Véase también, López Domínguez, Virginia, “Der Sinn der Kunst bei Fichte und Schelling”, en *Fichte und die Kunst. Fichte-Studien*, Band 42, 2014, pp. 163-176, así como mis libros: *Fichte*. Madrid, Ediciones del Orto, 1993, *Schelling*. Madrid, Ediciones del Orto, 1995 y *Fichte: acción y libertad*, Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1995.

to particular de la misma. Para Schelling, por ejemplo, la separación se localiza entre espíritu y naturaleza; para Hegel, se sitúa en el campo socio-político, esto es, en el ámbito de las relaciones entre las personas.² Pero, sea cual sea el caso, toda la actividad humana es siempre concebida como un intercambio entre estas dos esferas opuestas, por lo que la existencia consiste en bordear una y otra vez un abismo, en habitar un mundo fisurado, morando precisamente en la herida, en el intersticio que divide y, sin embargo, también permite el tránsito entre los dos mundos. En definitiva, el hombre anida en el umbral donde se establece el paso -como dirían Rilke o Novalis- entre lo visible y lo invisible, o sea, entre la vida y la muerte, entre la soledad clausurada en nuestro interior y lo abierto o sin fronteras, entre lo cambiante y lo eterno. Doble encrucijada, por tanto, pues es en ese portal donde también convergen el pasado y el futuro originando el tiempo como un presente inasible que fluye sin cesar. Así, lo propiamente humano consiste en desintegrarse y dispersarse en las distintas dimensiones temporales, como resultado de su propia imperfección. La fluencia y el permanente cambio entre lo que ya fue y lo que puede llegar a ser, es decir, entre lo necesario y lo posible, resultan de esa misma herida que mutila y acota lo finito, pero a la vez expresa la distensión o descompresión requerida por aquello que aspira a completud y ansía la ocasión que la permite.³ De este modo, la brecha abre a la posibilidad de la reflexión filosófica y del arte, actividades que sólo pueden plantearse en el límite, como intentos de comprender, es decir, de unir, comunicar o sintetizar lo que aparece enfrentado o escindido.

El grito inicial al que alude la *Elegía* en su primer verso (“¿Quién, si yo clamara, me escucharía entre las jerarquías de los ángeles?”)⁴ es la

² En *Ideas para una filosofía de la naturaleza* (1797), Schelling explica que el origen de la necesidad de filosofar se encuentra en la escisión respecto de la naturaleza; cfr., Schelling, F.W.J., *Ideen zur einer Philosophie der Natur*, en *Sämtliche Werke* (hrsg. von Manfred Schröter), Bd. I, Munich, C. H. Beck, 1927, pp. 663 ss. (de ahora en adelante cit. como SW, seguido por número de volumen y de página correspondiente). La misma tesis, pero referida a las relaciones humanas, es sostenida por Hegel en la *Diferencia entre el sistema filosófico de Fichte y el de Schelling*, ya en 1801. Sobre la cuestión v. Düsing Klaus, “Spekulation und Reflexion. Zur Zusammenarbeit Schellings und Hegels in Jena”, en *Hegel Studien* V, 1969, pp. 95-128.

³ En el Libro XI de las *Confesiones*, donde Agustín de Hipona expone su concepción del tiempo, explica de un modo similar que es la insuficiencia ontológica de lo creado y, por tanto, el contraste con lo divino (por completo autosuficiente), lo que justifica la existencia del tiempo.

⁴ “Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?”

invocación que precede e insta el acto poético, que clama desde la interioridad a lo radicalmente otro y solicita a lo divino para que se manifieste, del mismo modo que ocurre en la poesía griega arcaica cuando el vate llama a las musas y pide que se expresen a través de su voz. En este sentido, el poeta es -como dice Schelling- un sacerdote que abre el mundo invisible a los ojos humanos y, así, realiza un servicio divino parecido al de la filosofía, sólo que, a diferencia de ella, utiliza un lenguaje sensible, cargado de emotividad, exotérico y más accesible a una gran mayoría.⁵ El poeta eleva su clamor más íntimo y profundo desde su corazón, como totalidad organizada a partir de lo interior, por lo que no puede hacerlo sino desde la más completa soledad, que es requisito para la gestación del acto creador. Y lo es, precisamente, porque la creación refleja de manera perfecta nuestra condición existencial, nuestra situación de desamparo, de permanente tránsito entre opuestos, de oscilante deambular desde dentro hacia fuera, desde lo finito a lo infinito, de la vida a la muerte, y viceversa, ante lo cual nadie nos puede salvar. Como dice Rilke en las *Cartas a un joven poeta*, la única fórmula para la creación artística es la soledad interior, “entrar en sí y no encontrarse con nadie durante horas y horas”.⁶

Curiosamente, este ejercicio de solipsismo, de retracción hacia el interior, es algo parecido a la intuición intelectual, punto de partida para la filosofía, cuya exteriorización -según Schelling- se convierte en intuición artística y sirve de fundamento a cualquier acción humana, sea de naturaleza teórica, práctica o estética. Esta intuición constituye una experiencia religiosa, porque pone en contacto con lo absoluto, fuera del espacio y del tiempo, con lo que es pura actividad o mera

⁵ Al final del *Sistema del idealismo trascendental*, Schelling considera demostrado el paralelismo y la unidad de arte y filosofía: “Si la intuición estética sólo es la trascendental objetivada, es evidente que el arte es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente, a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. Por eso mismo, el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario donde arde en una única llama en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia y ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar, así como en el pensar”; Schelling, Friedrich W.J., *System des transzendentalen Idealismus*, en SW II, 620 s.; trad. por J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988. La primera parte del diálogo *Bruno*, dedicada a mostrar la unidad de verdad y belleza, refrenda esta idea de que la poesía es exotérica porque revela un misterio captado inconscientemente y hecho exterior, así como la filosofía es esotérica, pues permanece interiorizada como conocimiento plenamente consciente (SW IV, pp. 127 ss.).

⁶ *Cartas a un joven poeta*, Carta VI, del 23 de diciembre de 1903 (trad. mía).

energía, al margen de toda regla, más allá del bien y del mal, perpetua afirmación, poder infinito que se despliega con una libertad irrestricta y total, capaz de aniquilar todo lo que encuentra a su paso. De ahí que Schelling afirme que “despertamos de la intuición intelectual como si hubiésemos muerto” y que, para Novalis, su ejecución sea una forma de suicidio.⁷ A este absoluto podrían aplicársele las palabras que Rilke dedica a su ángel: “Y aún, si de repente [algún ángel] me estrechara contra su corazón, me suprimiría su existencia más poderosa [...] lo admiramos tanto porque sereno desdeña destruirnos”.⁸

Invocar al Ángel, hacerlo resplandecer en la poesía, dejar que su voz se adueñe del poeta, es condición para apartar su yo del juego estético, vaciarlo de la miseria de sus intereses particulares y ponerlo al servicio de esa existencia más poderosa, de un ser acorde con la altura de las grandes potencias universales. Dicho de otro modo, la intuición intelectual ayuda al poeta para que se despeje de sí y desmantele la escena egocéntrica, permitiéndole encarnarse en distintos personajes, desde múltiples perspectivas, hasta llegar a fundirse con la materia lírica de su poema y alejarse nuevamente de ella a fin de expresarla.

Este acto místico implicado en toda creación artística genera una peculiar concepción de la belleza, resumida en la famosa frase de Rilke y muy alejada de la idea de simple placer y armonía que predominó hasta el final de la Ilustración: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que aún podemos soportar”,⁹ una definición que, por cierto, ya aparecía en la obra más romántica de Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*,¹⁰ al presentar la belleza trágica simplemente como un

⁷ Sobre la intuición intelectual en Schelling, véase la Carta VIII de sus *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, donde aparece el texto citado; Schelling, Friedrich W.J., *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, en SW I, 248 ss; trad. por V. Careaga, Madrid, Tecnos, 2013. Novalis, *Fragmentblatt 54* en *Novalis, Schriften: die Werke Friedrich von Hardenberg* (hrsg. von P. Kluckhohn und R. H. Samuel), tomo II Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960-88. Xavier Tilliette hace notar la huella de la influencia de Hölderlin en la segunda parte de las *Cartas* de Schelling en su obra, *Schelling. Une philosophie en devenir*, Paris, Vrin, 1992, I, pp. 91 ss.. Una concepción semejante de la intuición intelectual aparece también en el Poema *Eleusis* del joven Hegel.

⁸ “und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein o wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, / uns zu zerstören”.

⁹ “das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen”.

¹⁰ Nietzsche, Friedrich, *Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Hg. G. Colli und M. Montinari), Berlín, Walter de Gruyter, 1967, I, 135 ss.; traducción de Sánchez Pascual, *El nacimiento*

velo que recubre un mundo de horror, brutal y doloroso, de pasiones incontrolables y destructoras, en definitiva, una máscara, una apariencia que escamotea un abismo sin fondo cuya visión se resquebrajaría si no lo enfocásemos a través de una forma.¹¹ Esta concepción de la belleza no es otra que la idea de plasmación de lo infinito en lo finito, que propugnaron Schiller, Schelling y los románticos, y que procede del concepto kantiano de lo sublime, presentado como meta y modelo para todo arte.¹² Para estos autores, entre la belleza y lo sublime no hay una diferencia cualitativa porque toda obra artística es la síntesis de lo consciente y lo inconsciente, de lo finito y lo infinito. Quizás se trate de una diferencia de grado que atañe, sobre todo, a la presentación externa y no al contenido. Lo sublime –dice Schelling– aparece cuando la contradicción que originó la puesta en marcha de la intuición estética no se resuelve en la obra misma sino que es intensificada hasta el punto de obligar al contemplador a mover sus propias facultades para superarla. Se produce cuando el artista arroja el dolor, lo incomprensible, como una puñalada contra el que observa, implicándolo y comprometiéndolo. La empatía y la necesidad de solventar el desgarramiento hacen el resto. Sirven para completar el circuito estético con la recepción activa, al crear un arte donde el espectador tiene que rehacer el camino del artista.¹³

Según la *Crítica de la facultad de juzgar*,¹⁴ lo bello busca, a través del libre funcionamiento de la imaginación, la concordancia de las distintas facultades cognoscitivas, mientras que lo sublime genera un radical desacuerdo que, por contraste, activa la facultad moral, donde también se encuentra lo absoluto, y, gracias a ello, eleva el espíritu por encima de la inquietud que se produce en la contemplación. Por este motivo, el sentimiento de lo sublime contiene elementos contradictorios, surgidos del contacto con algo informe o caótico, que rebasa la posibilidad de ser imaginado (como en el caso de lo sublime matemático, donde se intentan captar extensiones o sucesiones inabordables

de la tragedia, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 172.

¹¹ Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 17-43.

¹² Cf. de Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. por J. Feijóo y J. Seca, Barcelona, Anthropos, 1990 y el ensayo *Lo sublime*, trad. por J. L. del Barco, Málaga, Agora, 1992; Schelling, Friedrich W.J., *Philosophie der Kunst*, en SW III, §§ 65 ss.; trad. por V. López Domínguez, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

¹³ *System des transzendentalen Idealismus*, en SW II, 620 s..

¹⁴ Kant se ocupa de lo sublime en los párrafos 23 a 29 de esta obra.

desde la sensibilidad) o que posee una fuerza desmesurada y pone en riesgo nuestra vida (como en el caso de lo sublime dinámico). Lo sublime (y especialmente el último) produce en el espectador atracción y repulsión, fascinación y miedo, como ocurre ante el fenómeno de lo numinoso, que es descrito, según la terminología de Rudolf Otto en *Das Heilige*, como *mysterium fascinans* y *mysterium tremendum*.¹⁵ Esa ambigüedad emotiva es lo que precisamente produce inquietud, el sentimiento de estar expuesto a algo incómodo, que, agazapado bajo la fachada de lo bello, amenaza con desarmar nuestra psique haciendo estallar las fronteras de la conciencia. La estética de lo sublime, en realidad, convoca a lo siniestro, a lo *Unheimlich*, a lo que ha dejado de ser íntimo, secreto, familiar, a eso que ya no tiene la capacidad de acogernos y frente a lo cual uno se encuentra desconcertado y perdido. Schelling dice que “lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer secreto y oculto, no obstante se ha revelado”.¹⁶ Se da, pues, cuando el misterio, lo escondido, temido o prohibido, se desenmascara y hace su presencia en lo real. Pero ese esplendor de la luz desveladora sólo encubre la separación y trascendencia de lo divino con la ilusión de la cercanía, de la inmanencia. De ahí, los famosos versos:

Voces, voces. Escucha, mi corazón, como antaño sólo escuchaban los santos, de tal modo que el llamado gigantesco los alzaba del suelo; pero ellos, los imposibles, seguían ahí de rodillas, indiferentes: Así estaban escuchando. No es que tú puedas soportar la voz de Dios, ni mucho menos. Pero escucha el soplo, el mensaje incesante que se forma del silencio.¹⁷

La proclama estética que preside las *Elegías de Duino* redime lo siniestro (*Unheimlich*), el trasfondo que sostiene impertérrito todas

¹⁵ La obra de Otto, *Das Heilige* (1917), fue traducida al español tanto con el título de “Lo santo”, como con el de “Lo sagrado”. Cf. Otto, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. por F. Vela, Madrid, Alianza, 1996.

¹⁶ Freud, Sigmund, *Das Unheimlich*, 1919. Freud cita la definición de Schelling (SW II, 2, 649) en *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet* (hrsg. von Anna Freud et al.), London, Imago Publishing Co. Ltd., 1991, X, p. 235. Esta definición, conectada con la idea que de lo inconsciente tiene Schelling, le sirve de base para su análisis del concepto de *Unheimlich*. En las traducciones de Freud al español el término se vierte muchas veces por “ominoso” en lugar de “siniestro”. Cf. también Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 57.

¹⁷ “*Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten: daß die der riesige Ruf / aufhob vom Boden; sie aber knieten, / Unmögliche, weiter und achtetens nicht: / So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest / die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre, / die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet*”.

las cosas, y, a la vez, anuncia su inclusión en lo que nos es familiar (*heimlich*). Precisamente por eso, rescata la noche, el silencio, el miedo, la soledad, la sexualidad, el dolor, la pérdida, el duelo, el olvido, la locura, la mentira, el desgarramiento, la muerte, todos aquellos temas que los románticos como Novalis, Friedrich Schlegel o incluso E.T.A. Hoffmann trajeron a la luz como argumentos de su literatura, y que constituyen la cara oscura, oculta, de lo divino que, justamente por ser absoluto y contener la realidad toda, rezuma a la vez tanto lo bueno como lo malo, la claridad y las tinieblas.

Tras la primera estrofa de la *Elegía*, Rilke ahonda en la radical soledad con que el humano enfrenta la caducidad de un mundo, que es permanente tránsito y se deshace inexorable en el tiempo. La escisión impera entre todos los órdenes. Primero, con la dimensión superior de los ángeles, habitantes de lo invisible, pero capaces de un saber omniabarcante donde coexisten y se relacionan de forma esencial y sutil los opuestos: la vida y la muerte, lo pasado y lo futuro, la luz y la oscuridad, lo grandioso y lo trivial, lo próximo y lo lejano, la realidad y el ensueño. Pero, además, existe también entre los humanos, que habitan en medio de la inseguridad agazapada tras las interpretaciones, cuyo doble registro siembra la sospecha y encubre el desacuerdo o la disensión. Los animales se mantienen astutamente al margen de los dobleces del pensar, en ese mundo plano ligado al instinto y a la necesidad, reiterando sus conductas para escabullirse del tiempo y del permanente tránsito entre los miembros de la escisión, situada por Hölderlin y los románticos en el mismo acto de la inteligencia (*Urteil* = partición originaria), por tanto, en la conciencia humana, que distingue al sujeto del objeto y lo enfrenta a él.¹⁸

Ante semejante estado de difracción, crece el deseo de retener lo que horada el ser y lo anquilosa, pero que, a su vez, escapa a la conciencia. Así, se anhela lo desterrado, aquello que la misma inteligencia ha convertido en extraño. Por eso, se busca nostálgicamente la unidad con eso irremisiblemente otro, por ejemplo, en la recuperación de lo pasado (“Tal vez nos queda todavía algún árbol en la ladera que podamos contemplar de nuevo cada día; nos queda la calle de ayer y la mimada fidelidad de una costumbre que se complació en

¹⁸ Cf., por ejemplo, el breve escrito de Hölderlin titulado *Urteil und Sein*; en Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, trad. por F. Martínez Marzoa, Madrid, Editorial Hiperión, 1976.

nosotros y así permaneció y ya no se fue”).¹⁹ Pero esa unidad que se ansía, que se persigue agónicamente y con desesperación, por ejemplo, en el caso de los amantes, se escurre, se deshace entre mentiras o en la ocultación mutua de la suerte de ambos, porque la soledad es, en verdad, radical. Y ello significa que en el amor no se da una verdadera comunicación, sino sólo coexistencia de dos soledades o intentos frustrados que al final se revelan como autoengaños o idealizaciones.

En suma, la búsqueda de la unidad, siempre infructuosa, forma parte de la condición humana, cuya esencia se encuentra inconclusa, resulta inestable y en constante movimiento. Por esta razón, la transfiguración de lo separado se impone como un deber que únicamente la poesía es capaz de cumplir de forma acabada. De ahí que Rilke diga: “En el pasado se levantaba, acercándose, una ola o cuando pasabas tú junto a la ventana abierta se entregaba un violín. Todo eso era misión”.²⁰ Así, sólo la poesía puede reconstruir lo ya dividido y darle una cierta permanencia, devolver lo muerto a la vida, recuperarlo para que no caiga en el olvido.

Está claro que ese proceso de retención se logra mediante la interiorización de lo que se vive como externo y su transfiguración a través del lenguaje. La palabra, entonces, se convierte en una especie de varita mágica que infunde la energía de la totalidad en las partes aisladas, descoyuntadas, y vuelve a animarlas, como ocurre en la concepción del idealismo mágico de Novalis.²¹ Y, de esta mane-

¹⁹ “*Es bleibt uns vielleicht / irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich / wiedersehen; es bleibt uns die Straße von gestern / und das verzogene Treusein einer Gewohnheit, / der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht*”.

²⁰ “*Es hob / sich eine Woge heran im Vergangenen, oder / da du vorüber kamst am geöffneten Fenster, / gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag*”.

²¹ La expresión “idealismo mágico”, usada para referirse a la filosofía de Novalis, se hizo conocida a través de la obra de Heinrich Simon, *Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis* (1906). Sobre esta idea en el propio poeta, cf., por ejemplo, *Novalis Schriften* (hrsg. von L. Tieck und Fr. Schlegel), Berlin, Reimer, 1837-1846, Bd. II 545, 105; III, 221, 533, 587, 650. Novalis pensaba que la palabra poética es capaz de despertar a la naturaleza dormida y devolverle su potencial creador, paralizado en las concepciones mecanicistas. Precisamente, la física especulativa, totalmente a priori, pone a la naturaleza otra vez en movimiento rescatándola de su sueño, porque ella utiliza también esta palabra creadora. En 1838 Joseph von Eichendorff publicaba en el *Deutscher Musenalmanach* un poema titulado “Varita Mágica” que recoge perfectamente el sentido que esta idea tiene para Novalis: “Duerme una canción en todas las cosas/ que sueñan y soñando siguen,/ y el mundo comienza a cantar/ en cuanto tú das con la palabra mágica”.

ra, volvemos otra vez en este punto a la imagen del vate tal y como se concibe en la Grecia arcaica, quien canta para recordar, poetiza para conservar lo pasado en un tiempo arquetípico al margen de todo tiempo, simplemente para retener lo que transita y hacerlo inmortal, eterno.

La interiorización poética de lo separado del Yo y por el Yo es una vivencia por la cual lo escindido pasa a formar parte del que canta, quien se convierte en una especie de instrumento transparente. De esta manera, el poeta se hace capaz de vivir la existencia de otros y expresar por su propia boca las emociones y pensamientos de los demás seres, incluso de los más extraños o alejados respecto de lo humano, como los ángeles o los muertos. En el fondo, la capacidad de metamorfosis del poeta es el efecto de esa intuición primera que preside toda creación y aniquila su ego, lo deja vacío precisamente para poder transmitir las voces que lo trascienden.

En el flujo entre lo visible y lo invisible, en el solapamiento entre lo temporal y las dimensiones de la eternidad, se manifiesta la unidad cambiante de lo real. Con ello, la existencia humana, sin dejar de ser frágil y menesterosa, queda inexorablemente conectada con la universalidad y la plenitud, liberándose y enaltecándose ante sus carencias. De este modo, la poesía consuela y redime. En primer lugar, rescata al propio poeta, que experimenta el proceso de liberación de sí en su interior y se ve obligado a transmitirlo, por lo cual, a pesar de que su canto resulte doloroso y angustiante, su ejercicio le proporciona una profunda satisfacción. En segundo lugar, salva a los que escuchan su canto y rehacen con él el proceso de desasimiento y entrega al flujo universal. En este sentido, la poesía se vuelve una necesidad para los hombres, pero no sólo para ellos. La realidad tiene dos caras que, de una forma sutil, se unen y se separan recíprocamente tanto en su identidad como en su diferencia: “Pero los vivos cometen todo el error de distinguir con demasiada vehemencia. Los ángeles (se dice) no sabrían a menudo si andan entre los vivos o los muertos. A través de ambas regiones el eterno fluir siempre arrastra consigo a todas las edades, acallándolas”.²² Y precisamente por eso, la poesía no sólo redime a los poetas o a los

²² “Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden. / Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung / reit durch beide Bereiche alle Alter / immer mit sich und bertnt sie in beiden”.

humanos en general, sino que salva al universo entero, cuyos seres también piden ser partícipes de esta transmutación. Así puede decir Rilke: “Sí, al parecer las primaveras te necesitaban. Algunas estrellas te exigían que las percibieras”.²³

Idéntica concepción salvífica y, por ende, terapéutica, del arte aparece en Schelling y los románticos, tanto en relación al sujeto que lo realiza como al que lo recibe, y, por supuesto, respecto del universo todo, porque de lo que aquí se trata es de una ontología estética.²⁴ La vida es como la obra de arte: una constante creación de uno mismo y de todo lo que nos rodea. La heroicidad no consiste tanto en resistir, impertérritos e inquebrantables, porque, en su infinitud, lo otro terminaría por doblegar nuestra dureza. La intrepidez y la valentía están más bien en permanecer en nuestro sitio, es decir, en el umbral, dejándonos traspasar: permeables, flexibles, hechos uno con lo que anida en el mismo límite entre las dimensiones opuestas del ser. En esa batalla de energías opuestas está el riesgo y lo que hace de la vida un hecho grandioso y memorable.

²³ “Ja, die Frhlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche Sterne dir zu, da du sie sprtest”.

²⁴ Cf., por ejemplo, Schelling, Friedrich, W.J., *System des transzendentalen Idealismus*, en SW II, 627 (trad. por J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988) y *Philosophie der Kunst*, en SW III, 368 (trad. por V. López Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999).

Bibliografía

- Düsing Klaus, “Spekulation und Reflexion. Zur Zusammenarbeit Schellings und Hegels in Jena”, en *Hegel Studien* V, 1969, pp. 95-128.
- Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*, Hg. Anna Freud *et al.*, London, Imago Publishing Co. Ltd., 1991.
- Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, trad. por F. Martínez Marzoa, Madrid, Editorial Hiperión, 1976.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. por M. García Morente, Madrid, Espasa, 1989, 4ª.
- López Domínguez, Virginia, “Sujeto y modernidad en la Filosofía del arte de Schelling”, en *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea* [en línea], 1, 2015, (<http://revistaideas.com.ar/wp-content/uploads/2016/08/Ideas.Revista-de-filosof%C3%ADa-moderna-y-contempor%C3%A1nea-N%C2%BA1.pdf>).
- , “Der Sinn der Kunst bei Fichte und Schelling”, en *Fichte und die Kunst. Fichte-Studien*, Band 42, 2014, pp. 163-176.
- , *Schelling*, Madrid, Ediciones del Orto, 1995.
- , *Fichte: acción y libertad*. Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1995.
- , *Fichte*, Madrid, Ediciones del Orto, 1993.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Hg. G. Colli und M. Montinari, Berlin, Walter de Gruyter, 1967.
- , *El nacimiento de la tragedia*, trad. por Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1988.
- Novalis, *Novalis Schriften: die Werke Friedrich von Hardenberg*, Hg. P. Kluckhohn und R. H. Samuel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960-88.
- , *Novalis Schriften*, Hg. L. Tieck und Fr. Schlegel, Berlin, Reimer, 1837-1846.
- Otto, Rudolf: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. por F. Vela, Madrid, Alianza, 1996.
- Prater, Donald, *A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke*. Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke in 12 Bänden*, Hg. Rilke Archiv und Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1976.
- , *Elegías de Duino*, trad. por E. Barjau, Madrid, Cátedra, 1987.
- Schelling, Friedrich, W.J., *Sämtliche Werke*, Hg. Manfred Schröter, München, C. H. Beck, 1927.
- , *Sistema del idealismo transcendental*, trad. por V. López Domínguez y J. Rivera de Rosales, Barcelona, Anthropos, 1988.
- , *Filosofía del arte*, trad. por V. López Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999.
- Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. por J. Feijoo y J. Seca, Barcelona, Anthropos, 1990.
- , *Lo sublime*, trad. por J. L. del Barco, Málaga, Ágora, 1992.
- Tilliette, Xavier, *Schelling. Une philosophie en devenir*, Paris, Vrin, 1992.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.