

R. M. Rilke, les *Elegies de Duino*  
i els *Sonets a Orfeu*.

Estudi de l'autor, de les obres i de la seva  
modernitat.

Cristina Casals Miret

Treball Final de Postgrau

Prof. Sam Abrams

Postgrau: *Estudis Literaris i Literatura digital*

Curs 2007-2008

ÍNDIX

1. Introducció .....	p. 3
2. Rainer Maria Rilke i la seva obra literària com a projecte vital .....	p. 4
3. Les grans obres de Rainer Maria Rilke .....	p. 14
3.1. Les Elegies de Duino .....	p. 15
L'Àngel .....	p. 17
Espai-Temps .....	p. 21
L'Amor i els Amants .....	p. 23
El Jo .....	p. 26
Els Déus .....	p. 32
L'Heroi .....	p. 33
El Destí .....	p. 34
La Mort .....	p. 37
3.2. Els Sonets a Orfeu .....	p. 40
El Cant del Poeta .....	p. 41
La Vida i la Mort .....	p. 42
El Món que envolta el Jo .....	p. 44
Els Déus .....	p. 45
4. Les <i>Elegies</i> i els <i>Sonets</i> front a la Modernitat .....	p. 47
5. Conclusió.....	p. 51
6. Bibliografia .....	p. 54

## **1. INTRODUCCIÓ.**

Rainer Maria Rilke ha sigut considerat un dels poetes alemanys cabdals del segle XX. Amb les seves obres, íntimament lligades a la seva trajectòria vital, va

iniciar un camí literari únic que el va dur al descobriment del seu itinerari vital i, alhora, a la via cap a la modernitat. Heidegger<sup>1</sup> el va definir com el gran poeta dels temps de penúria, l'únic preparat per entendre realment el per què de Tot.

Per tal d'estudiar-lo amb profunditat, hem centrat la investigació en dues de les obres cabdals: *Les Elegies de Duino* i *Sonets a Orfeu*, que podrien arribar a ser vistes com les dues cares d'una mateixa moneda, idea que tractarem de desenvolupar a llarg del treball. A part d'aquests dos poemaris cabdals dins de la seva obra poètica, ens hem atansat a *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, l'obra narrativa que ens ajudarà a completar els significats i temàtiques apuntats per l'autor dins les seves peces culminants.

Un dels aspectes que ens sembla més interessants en parlar de Rilke és la seva modernitat temàtica i la seva projecció cap al futur de temes tan transcendents com la mateixa essència de la vida humana i la recerca incansable de la veritat dins l'home que s'uneix inevitablement a l'acceptació de la mort com una part més i imperdonable dins la vida. Aquest recorregut ens durà a viatjar per la seva vida travessant els camins de les Elegies i els Sonets que ens guiaran, finalment, fins al missatge obscur i amagat que en ambdós treballs Rilke va treballar.

L'estructura del treball, doncs, respon a aquest viatge rilkeà: primer visitarem les principals idees sobre els afers més importants de la seva vida, només traçant esbossos dels fets biogràfics més rellevants. Tot seguit, ens endinsarem a l'estudi per separat de *Les Elegies de Duino* i *Sonets a Orfeu*. I, per tall de conclusió, intentarem una comparativa de les dues obres que ens aportin una visió més completa de la modernitat de les mateixes.

## **2. RAINER MARIA RILKE I LA SEVA OBRA LITERÀRIA COM A PROJECTE VITAL.**

En provar de començar el treball sobre Rilke tot parlant de la seva trajectòria vital, un no pot més que retornar a les paraules d'Otto Dörr<sup>2</sup> quan recuperant a Aristòtil exclamava: ¿per què tots els homes extraordinaris són melancòlics? . Possiblement, Rilke sigui tan sols un més dels grans homes que, submergits en

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*.

<sup>2</sup> Otto Dörr Zegers, *Angustia, melancolía y creatividad: el caso del poeta Rainer Maria Rilke*.

el seu món de creació i de descobriment, van acabar completament abatuts per la pròpia recerca i compromís vital amb la seva obra. A tall d'exemple només recordar figures com Hölderlin, Nietzsche, Beethoven, Goya... i podríem seguir citant personatges il·lustres de totes les èpoques. Eustaqui Barjau<sup>3</sup> va escriure el següent tot referint-se al poeta:

Intentant caracteritzar d'una manera general Rainer Maria Rilke, jo els diria que és un geni més aviat fill de la indigència, de la pobresa, dels seus grans mancaments psicològics i vitals que no pas fill de la plenitud i de la riquesa. (...) Es proverbial la seva incapacitat per a la vida, la seva inestabilitat emocional, el seu canvi de residència constant, la seva impossibilitat per formar una família, la seva recerca contínua d'algú que li fes de mare, i a qui evidentment mai no va arribar a trobar.

Les paraules de Barjau ens dirigeixen a la conferència de Martin Heidegger *¿Y para qué poetas?* que el filòsof va escriure amb el motiu del 20è aniversari de la mort de Rilke. En ella, Heidegger es planteja seriosament si podria considerar-lo com un poeta en temps de penúria. En ell, hi veu el poeta que ha sigut enviat al món per obrir el camí dels homes cap a la mort. El seu precursor directe és Friedrich Hölderlin que, ja cent anys abans de Rilke, van ser conscient de l'època fosca de la mort de déu nietzscheana. I així mateix, de la pèrdua constant de valors a l'home estava sent abocat i que dura fins als nostres dies. Aquesta és, doncs, la torxa que Rilke recull, ell serà l'encarregat de dir als homes que la salvació ve de comprendre que l'home és un ésser per a la mort.

Rainer Maria Rilke va néixer el 3 de desembre l'any 1875 a Praga i va morir el dia 29 de desembre del 1926 a Glion, Suïssa. Al llarg de la seva vida va canviar sovint de residència i va convertir-se en l'etern nòmada solitari, vist des d'un sentit ampli, ja que la permanència en un lloc o amb una persona li resultava asfixiant i perillosa per la continuació seva obra; i va, pels mateixos motius, esdevenir el veritable ciutadà de món. Tal com ens recorda Francisco Ayala<sup>4</sup> *por sus desplazamientos continuos, por sus amistades internacionales, por su don diplomático y la versión de su obra a diversos idiomas* va convertir-se en

---

<sup>3</sup> Eustaqui Barjau, *Una forma peculiar d'irrealisme poètic: Rainer Maria Rilke*.

<sup>4</sup> Francisco Ayala "Prólogo" a R. M. Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

l'intel·lectual europeu, del "bon europeu". Aquell que no discrimina per nacionalitats i no es deixa lligar per fronteres que no són més que això, línies polítiques que divideixen la veritable naturalesa i essència que unifica la humanitat. En la mateixa línia, Gabriela Mistral<sup>5</sup> diria: *El viaje, que generalmente barbariza, no le interrumpía ni le desordenaba la vida interior, que en cualquier tierra es la única realidad*. És molt important recordar que va ser durant i gràcies als seus viatges que Rilke va trobar el seu veritable ser i una aposta interessant i seductora per a construir el seu projecte de vida.

Rilke va aprofitar la figura del vagabund que ell mateix representava per escriure els primers versos de la cinquena de les seves Elegies. Al llarg d'aquests versos, ens parla de la vida del vagabund, una vida mai plenament satisfeta i en una constant recerca mai acomplerta que els tortura:

Però són ells, diguem, els vagabunds, aquests una mica  
més fugaços que nosaltres mateixos, els qui acuitant-los ja molt  
d'hora  
retorça —per complaure a qui, a qui?—,  
una voluntat mai satisfeta, sinó que aquesta els cargola,  
els doblega, els enllaça i els balanceja,  
els llença i els entoma?

D'entre tots els seus viatges, cal donar especial rellevància al viatge que el va dur a Rodin. Corria l'any 1902 quan enviat a escriure una monografia sobre l'escultor francès va arribar a París. Allà va quedar altament impressionat i influenciat per, primer, la magnificència terrible de la ciutat parisina que dins d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge* es situa a l'alçada de la ciutat desconcertant, asfixiant i temptadora que Edgar Allan Poe va presentar en el seu *Home de la Multitud*. I, segon, la imponent presència de Rodin que va orientar-lo, talment una brúixola, cap a *La vida del artista que es hermosa cuando está consagrada por entero a la creación* (Rodin). Tot i que la presència de Paris marqués tan profundament l'ànima de Rilke, en aquest treball només la podrem

---

<sup>5</sup> Gabriela Mistral, *Invitación a la lectura de Rainer Maria Rilke*.

tractar de manera tangencial, ja que el que més ens interessa per la seva rellevància, si ho enfoquem cap a l'estudi de *Les Elegies de Duino* i *Sonets a Orfeu*, és la coneixença de Rodin i el seu compromís amb la seva creació.

De totes les respostes que es podrien esperar davant la pregunta que Rilke va fer-li al reconegut escultor sobre com s'ha de viure per tal de convertir-se en un artista de cor, de veritat, Rodin va contestar "Treballant". Aquesta era la única recepta, la veritable manera de destinar una vida a la creació és, justament, centrant-se en la realització de la mateixa. Per aquest motiu, i des del moment d'aquesta coneixença, el jove Rilke de vint-i-set anys va enfocar la seva existència cap a la *búsqueda del absoluto* i va consagrar la seva vida plenament a l'obra d'art<sup>6</sup>.

Filles d'aquesta mateixa revelació són les paraules que l'autor destinava al jove poeta Franz Xaver Kappus:

Mira usted hacia fuera, y eso, sobre todo, no debería hacerlo ahora. Nadie puede aconsejarle ni ayudarle, nadie. Hay sólo un único medio. Entre en usted. Examine ese fundamento que usted llama escribir; ponga a prueba si extiende sus raíces hasta el lugar más profundo de sus corazón; reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir. Esto, sobre todo: pregúntese en al hora más silenciosa de su noche: ¿debo escribir? Excave en sí mismo, en busca de una respuesta profunda. Y si ésta hubiera de ser de asentimiento, si hubiera usted de enfrentarse a esta grave pregunta con un enérgico y sencillo debo, entonces construya su vida según esa necesidad: su vida, entrando hasta su hora más indiferente y pequeña, debe ser un signo y un testimoni de ese impulso<sup>7</sup>.

Sens dubte, aquest paràgraf de la primera de *Les cartes a un jove poeta*, resum de manera molt sintètica tal com Rilke entenia la vida i la seva unidireccionalitat cap a la creació artística.

No obstant, aquesta determinació vital té també la seva part negativa: tota elecció precisa, alhora, d'un rebuig. Escollir vol dir triar una opció davant de la resta i centrar-se en aquesta. La característica essencial i, alhora, especial de

---

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, "Rilke", *Los aventureros del absoluto*.

<sup>7</sup> Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*.

l'elecció rilkeana és que el nostre poeta va fer una tria única i exclusiva. La seva determinació cap a la seva poesia serà a partir d'aquest moment prioritària.

Tal com va escriure Tzvetan Todorov, *acceder al absoluto (arte) exige renunciar a lo relativo (lo mundanal y las relaciones humanas)*<sup>8</sup>. L'artista ha de prendre plena consciència que el seu camí cap a l'absolut és paral·lel al del profeta, és un viatge en solitari que s'obre cap a una proximitat progressiva amb Déu però que allunya i aliena de la resta de consemblants. Per tant, i si parlem del poeta com a profeta, no podem sinó parlar de la seva crida a la poesia com d'una vocació quasi religiosa. Tot sent plenament conscients de la riquesa que aquest punt ens aporta, l'haurem de deixar de moment per més endavant.

Retornant al tema de l'elecció del camí, cal retornar també a la pregunta d'Otto Dörr: ¿per què tots els homes extraordinaris són melancòlics?. L'origen d'aquesta melancolia del poeta, podria ser localitzada fàcilment en l'escissió que l'ànima del poeta pateix quan es decanta pel món de l'absolut i s'aïlla voluntàriament de tots aquells que el rodegen. En el cas de Rilke, però, aquest allunyament també respon a una incapacitat inherent d'ell mateix a estimar i lligar-se. Incapacitat que el propi Rilke identifica en la seva infància i en la relació difícil i mancada d'amor que compartia amb la seva mare. Però, alhora, aquesta incapacitat, tal com Lou Andreas-Salomé<sup>9</sup> va detectar, era indispensable per a que Rilke pogués crear: *El poeta, en este caso, crea a partir de la angustia del individuo*. I eliminar la seva angoixa equivaldria a castrar la seva riquesa creadora. Tant Lou Andreas-Salomé com la princesa Maria von Thurn und Taxis van ajudar a Rilke i el van conscienciar del seu do, i es van assegurar de que no abandonés les seves potencialitats tot i que això significués apartar-se d'una de les dones que més va arribar a estimar al llarg de la seva vida: la pianista Magda von Hattingberg, *Benvenuta*.

Durant les èpoques en què Rilke va abandonar el seu destí per tal d'aproximar-se a la vida comú dels humans, la seva creació va veure's brutalment interrompuda, era incapaç de conciliar la vida quotidiana que està reservada a la majoria dels homes, amb la vida d'artista que havia escollit en conèixer a Rodin. Va haver d'acceptar, al igual que *Benvenuta*, que la soledat no és una opció a triar quan d'un artista com ell es tractava, era una condició

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, "Rilke", *Los aventureros del absoluto*.

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov, "Rilke", *Los aventureros del absoluto*.

necessària i imprescindible. D'aquesta manera dins la seva vida poètica s'imposava imperiosament el mateix rumb que la de Hölderlin havia pres on *ningún precio, ningún sacrificio es demasiado alto*<sup>10</sup>.

Arribats a aquest punt, la vida del nostre artista comença a impregnar-se, no tan sols de l'esperit profètic, sinó també de l'esperit heroi que Nietzsche va intuir en el seu *Zaratustra*: *¡Por mi amor y esperanza te insto a que no repudies al héroe que hay en tu alma! ¡Permanece fiel a tu más alta esperanza!*. No abandonar i continuar treballant, és la única meta. Aquesta fidelitat de l'heroi cap a un destí superior i necessari apareixerà perfectament reflectit en les seves *Elegies*. Tot i això, els laments de Rilke davant l'angoixa i el patiment tant físic com psíquic que el van acompanyar al llarg de la seva vida van ser constant en les seves cartes. Aquí m'agradaria recordar que Rilke va morir de leucèmia, malaltia que li va proporcionar molts patiments físics i, per l'altra banda, es va plantejar amb bastant freqüència el sotmetre's a tractaments psicoanalítics. En detriment de la seva vida com a home, i en benefici de la seva art, va acabar rebutjant-los, ja que en el fons de la seva ànima temia que deslliurar-se dels seus fantasmes i dimonis el portaria a perdre els àngels que tan el beneficiaven en la composició. Així a manera d'espasa de Demòcles, el patiment es convertia en el company de viatge odiat però necessari.

No obstant, aquesta condemna es transformaria en una nova esperança, l'esperança i la visió poètica heretada de Baudelaire i les seves *Flors del mal*: l'estètica d'allò lleig. Aquest repte poètic, neix de la voluntat rilkeana de descobrir la bellesa del món. La bellesa no tan sols de les coses que mundanament es consideren belles, sinó de totes les coses que habitualment poden considerar-se terribles i, fins i tot, detestables. A banda, Rilke inclourà en el seu món poètic totes aquelles coses petites i insignificants que al llarg del dia a dia arriben a obviar-se.

Per tal d'aproximar-se a aquesta troballa, Rilke va acceptar que per tal de parlar d'allò considerat lleig sense jutjar-ho, s'havia d'allunyar també de les seves concepcions del món. Es tractava tan sols d'observar i acceptar, és més, d'entendre fins al punt de *descubrir (que) en cualquier objeto o acción su necesidad interior es el fin único del trabajo artístico*<sup>11</sup>. El poeta aquí s'aproxima a la figura de

---

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> Ídem.



l'àngel que dibuixarem més extensament quan parlem de les Elegies, l'àngel no pertany ni al món dels vius ni al dels morts, ell no jutja ni discrimina, ell ha d'observar i acceptar tot extraient *la belleza y la grandeza de todos los momentos placenteros y desagradables de la vida*<sup>12</sup>.

Aquesta equanimitat de Rilke podia arribar a ser estranya i incomprendible per als seus contemporanis quan es tractava de parlar sobre fets històrics tan dolorosos i terribles com la Primera Guerra Mundial, la Revolució d'Octubre de 1917 o l'arribada de Mussolini al poder italià. De tots aquests fets, ell n'admirà la bellesa de la intensitat i de la exaltació dels sentiments; trobà especialment bella la manera com Mussolini, com qui emula un gran artista com Rodin, es disposava a modelar Itàlia com si es tractés d'una gran obra d'art. El seus contemporanis veien, en canvi, els terrors d'una guerra, l'opressió i el perill dictatorial creixent que abocava al totalitarisme que eradicava les llibertats. Però, Rilke estava cridat a veure-hi la bellesa. No obstant, la passió inicial per aquests fets es va anar marcint; qui sap si va ser quan la imperiositat dels fets es va presentar amb tota la seva cruesa o si va ser per la resposta d'estranyesa i absoluta oposició dels seus amics.

Una condició indispensable per tal de submergir-se en aquest nou món de possibilitats que s'obre al poeta, és la necessitat de la constant concentració a la manera de la saviesa zen:

Un alumno se presentó ante el gran maestro Ikkyu para preguntarle:

-Maestro, ¿tendrías la bondad de escribirme algunas máximas sobre la más alta sabiduría?

El maestro escribió en un papel: ¡Atención!

El alumno, un tanto sorprendido, preguntó:

-¿Esto es todo? ¿No vais a escribir algo más?

El maestro, ante la insistencia del alumno, cogió de nuevo el papel y añadió dos palabras más: "Atención. Atención".

El discípulo, aún más turbado, dijo:

-En verdad que no veo una gran profundidad, sabiduría y agudeza en lo que acabáis de escribir.

---

<sup>12</sup> Ídem.

Demostrando su gran paciencia, Ikkyu volvió a coger el papel y añadió tres palabras más: “Atención. Atención. Atención”.

El alumno comenzó a inquietarse y preguntó:

-¿Al menos me podéis decir que significa la palabra atención?

El maestro, demostrando una vez más su paciencia infinita, cogió el papel y añadió tres palabras más: “Atención significa atención”.<sup>13</sup>

En aquest relat queda palesa la importància de l'atenció, la concentració de què parlàvem més amunt. L'atenció és imprescindible en tot moment de la vida, no hi ha descans possible, implica viure en un perpetu estat d'alerta i de vetlla, a la manera de les donzelles que, dins del Nou Testament, han de vetllar constantment amb les llànties d'oli enceses per tal d'esperar la vinguda de l'estimat, l'arribada del qual no té data fixa. Així mateix, Rilke ha de vetllar i no perdre mai de vista quina és la seva missió i la seva veritable recerca en aquest món. Un sol moment de dubte o de desconcentració pot arribar a causar un mal irreparable, fins al punt de destruir tot pel que s'ha lluitat. I és justament aquest *mal* el que hem comentat que Lou Andreas-Salomé i Maria von Thurn und Taxis volien evitar quan Rilke s'enamorava.

Però els constants intents de Rilke per trobar la parella perfecte, no van arribar mai a bon port, doncs la concepció de l'amor suprem que perseguia no va ser humanament assequible. Rilke considerava que l'amor en solitari era sinònim d'elevació, mentre que la vida en parella implicava un descens. Amb això pretenia dir que una parella implicava un lligam, una preocupació constant per algú altre fora d'un mateix i la creació artística. Per tant, aquest lligam es convertia en perillós i absorbent tot robant-li importància i sobirania a la concentració i a la soledat. Per aquest motiu, l'amor no correspost que va trobar bellament relatat i poetitzat de mà d'autores com Safo de Lesbos, Gaspara Stampa, Louis Labé o Bettina von Arnim és va convertir en la màxima expressió d'amor que va conèixer. L'amor intransitiu serà doncs una meta a perseguir. Tal com Antonio Pau<sup>14</sup> ens recorda, Rilke entenia l'amor segons la següent afirmació: *Tu haces mi soledad*. Aquest vers que procedeix de l'únic poema que Rilke va incloure a *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, ens parla de *el supremo*

---

<sup>13</sup> Raúl de la Rosa, *Sabiduría Zen* (Recull de relats)

<sup>14</sup> Antonio Pau, “R.M.R.: El poema como meteoro”, *Cuarenta y nueve poemas*.

*regalo de libertad*, la donació lliure de la separació per part dels amants. D'aquesta manera, l'única funció de l'amor és: *preservar la soledad del otro*<sup>15</sup>.

I això, va ser justament pel que, Rilke i el seu darrer gran amor, van apostar. Elisabeth Klossovska, *Merline* per a Rilke, va entendre perfectament (de la mateixa manera que Lou Andreas-Salomé i Maria von Thurn und Taxis) que només hi havia una possibilitat de continuar amb el Rilke autor sense que la dependència de la relació amorosa acabés per esterilitzar-lo: marxar. Abandonar-lo, allunyar-se d'ell per tal d'apropar-se a ell a mesura que tots dos anessin comprenent i interioritzant que la separació aparent elevarà els amants *hasta esas latitudes on la obra les reunirà en lugar de separarlos*. Aquest serà el moment en que tots dos hagin arribat fins a la veritable naturalesa de l'amor intransitiu. No obstant, aquest treball és ardu i requereix un treball terrible de la voluntat per sobre de la necessitat passional.

Potser sigui agosarat, però caldria agrair a l'esforç realitzat per tots dos la finalització de les *Elegies* i la creació arrauxada dels *Sonets* durant aquell febrer de 1922. Fora bo recordar que, l'1 de gener del 1922 va rebre per carta la notícia de la mort d'una ballarina i amiga a qui admirava moltíssim, a qui finalment dedicarà els Sonets; segurament, aquest fet tràgic també l'influís. Però, en aquells moments estava confinat a la soledat del castell de Muzot, soledat tan sols possible, per l'allunyament dels amants. I va ser llavors quan la veu de l'univers va retrobar l'esperit de Rilke que, inspirat per l'huracà, va acabar les dues obres cimeres de la seva carrera poètica.

Si ens poséssim ara, de nou, a parlar de la turmentosa vida interior del nostre poeta, podríem fer una nova parada dins la seva ànima escindida. Aquesta ànima temia i estimava alhora les coses que més profitoses li eren per a la seva obra. Les més temudes eren, tal com ja hem apuntat, l'amor cap a les dones, a les que reclamava un tipus d'amor molt concret, i la soledat, que li era tan necessària però tan descoratjadora. A més a més, la unió d'ambdues el duia directament a entendre millor la bellesa del món; no obstant, se li presentaven com irreconciliables. Llegint a Todorov<sup>16</sup>, la seva relació amb Benvenuta resultarà impossible ja que *transforma a esta mujer en absoluto, la sacraliza, le atribuye el mismo lugar que su arte, el de un Dios inaccesible*. Rilke intentarà

---

<sup>15</sup> Ídem.

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, "Rilke". *Los aventureros del Absoluto*.

objectivar-la tal com feia amb la resta d'aspectes de la seva vida. I acabarà acceptant que viure la vida i provar de conèixer-la són dos punts altament irreconciliables, ja que *no se puede satisfacer a los dioses y a los hombres al mismo tiempo*<sup>17</sup>. Tot i això, i per la mateixa regla de tres, no es pot arribar a entendre l'ànima del món si no se la ha experimentat, doncs tot art ha de tenir una matèria prima d'on nodrir-se i d'on adquirir els coneixements necessaris per poder escriure. El mateix Todorov tanca aquest tema amb la següent afirmació: *para ser poeta de la manera en la que él pretende serlo, la vida le resulta a la vez indispensable e imposible*<sup>18</sup>. I és aquí on neix tot, allò bo i allò dolent, i només li resta una manera per sobreviure, recuperar la paciència i la fidelitat de l'heroi nietzscheà.

Per tal de completar aquesta primera, part que s'ha centrat exclusivament en l'estudi de Rilke com a persona i autor, ens quedaria, potser, apropar-nos més extensament a *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, no obstant, tal com hem ja insinuat a la introducció, preferim guardar-nos l'obra per a l'estudi i complementació de certs aspectes de les obres que ens disposem a encetar.

---

<sup>17</sup> Ídem.

<sup>18</sup> Ídem.

### 3. LES GRANS OBRES DE RAINER MARIA RILKE.

Tal com venim apuntant des del començament del treball, les dues obres de què tractarem són *Les Elegies de Duino* i *Sonets a Orfeu*, que responen al clímax de maduresa creativa de Rilke. L'elecció d'ambdues es deguda, bàsicament, a la necessitat d'estudiar l'obra de Rilke en el seu major exponent creatiu. Hem treballat amb la traducció catalana dels dos llibres. Pel que fa a les *Elegies* el traductor és Manuel Balasch i en el cas de els *Sonets* és Isidor Marí. Tots dos ens parlen, en els prefacs a les seves versions, de la dificultat lingüística, semàntica i musical de la traducció poètica. No obstant, hem considerat que, davant la personal impossibilitat de llegir l'alemany del poeta, era millor llegir els seus versos en una mateixa llengua encara que no fos l'original. D'aquesta manera, tot i ser dos traductors diferents, les implicacions semàntiques, tot i que obertes a l'alemany, no s'escapen dels límits del català.

El procés que ens disposem a realitzar a través dels dos llibres de Rilke, pretén ser més una aproximació als principals temes i figures literàries que aquest ens aporta, que un estudi literari exhaustiu d'un recull de poemes. Volem centrar-nos en la seva riquesa temàtica i metafòrica ja que, pel mateix motiu de la traducció de la llengua, apreciar la riquesa fonètica, mètrica i sonora/musical dels poemes originals resulta impossible.

Realitzarem l'itinerari per l'ordre cronològic amb què les obres van ser publicades després de ser extensament revisades per l'autor. Recordar, tal com ja hem avançat, que la darrera fase de la creació de les darreres *Elegies* i la primera de la totalitat dels *Sonets* van tenir lloc en el curt espai del més de febrer del 1922.

### 3.1. LES ELEGIES DE DUINO.

Rilke va començar a treballar en les seves *Elegies de Duino* l'any 1912 sota la influència del castell Duino, propietat de la princesa Maria von Thurn und Taxis (una de les seves més importants mecenes, amigues i protectores) i no les va poder acabar fins l'any 1922 en les soledats del castell de Muzot. Van ser deu anys de completa obsessió per la realització de l'obra magna que s'havia proposat. En ella, Eustaqui Barjau hi veu el plantejament central de tres preguntes claus: *què és l'home?, quin és el seu lloc dins l'Univers? i sobretot (...) quina és la missió del poeta?*<sup>19</sup>.

Per tal d'acompanyar aquests temes tan transcendents i embolcallar-los com es mereixen, va escollir la poesia de talant elegíac. El mateix títol, amb l'omnipresència de la paraula "elegies", ja ens evoca cap a un esperit molt concret. Quan pensem en un poema elegíac, la idea de tristesa i plany per la mort ens assalta, és més ens evoca preguntes transcendents que van més enllà de la vida quotidiana i mundana, ens parla tal com recordava Dante<sup>20</sup> de *el estilo de los desdichados*. Els principals inspiradors de Rilke en la creació de les *Elegies* són Klopstock i, principalment, Hölderlin d'ell en traurà l'adaptació a l'alemany de l'estructura formal que tant meravellosament havien treballat els antics grecs i, també, la possibilitat de *combinar lo elegíaco con el tono del "Himno", especializado en la alabanza y con ritmos más libres*<sup>21</sup>.

Per mitjà d'aquesta obra l'autor pretenia queixar-se tant de la crisi política i social, com de la crisi personal que sempre l'havia perseguit; i, no obstant, també va saber-li donar la volta fins a encaminar els poemes cap a una alabança de la vida i la mort enteses des de la seva més àmplia expressió.

El traductor de les *Elegies*, recuperant a Günther Arendt citava:

«Qui, si jo cridava, em sentiria, doncs, dels ordres angèlics?» La carència d'eco i una certesa de la inutilitat és la situació paradoxal, equívoca i desesperada, des de la qual es poden entendre, i només des de

<sup>19</sup> Eustaqui Barjau, "Una forma peculiar d'irrealisme poètic: Rainer Maria Rilke".

<sup>20</sup> *Elegía* a Angelo Marchese i Joaquin Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.

<sup>21</sup> Fernando Bermúdez-Cañete, *Rilke. Vida y obra*.

tal situació, les *Elegies de Duino*. Aquesta renúncia conscient a això, que et puguin escoltar, la desesperació que causa aquest fet de no ser-ho, finalment, la coacció del mot que no té resposta, vet aquí el fonament real de l'obscuritat, del trencament i de la formidable tensió de l'estil en el qual aquesta poesia ens lliure les seves possibilitats i la seva voluntat de forma.<sup>22</sup>

Amb aquesta afirmació recuperem l'antiga certesa esbossada amb Heidegger al començament del treball: Rilke és un poeta de la penúria ja que, tot i que ell cridi, ningú pot escoltar-lo encara que vulgui. Aquest clam que respon i lliga, paral·lelament a la *imposibilidad de permanecer* que Todorov<sup>23</sup> traçava en tractar de les relacions del Rilke home amb les dones i els llocs, en el moment crucial d'enviar els seus poemes al món tampoc el podran escoltar. I és justament davant d'aquesta impossibilitat que Arendt justificava l'hermetisme poètic d'aquests deu poemes, si ningú pot escoltar-te, per què, doncs ser més clar?

Per tal d'endinsar-nos dins l'obra, només afegir que Federico Bermúdez-Cañete, també parla d'aquest crit inicial de l'obra rilkeana i, a més a més, ens introdueix a nous aspectes que a partir d'ara començarem a treballar com la figura de l'àngel, el cant o les coses senzilles. Aquest és, segons ell, el recorregut proposat a les *Elegies: El sujeto poético parte del "grito" ante un ángel que representa lo "terrible"; pasa por un "canto", que descarta toda exigencia; valora lo sencillo artesanal; y se acerca a la "alabanza"*<sup>24</sup>.

I, el següent, és el recorregut temàtic que nosaltres proposem. Només per anomenar-los, treballarem la figura de l'Àngel, la dicotomia Espai-Temps i dins d'ella la pertorbadora i necessària Nit, l'omnipresència de la Mort, l'Amor, el Jo (poètic?), els Déus i l'Herói i, finalment, la importància del Destí. (Alguns aspectes, en aquest apartat només apuntats, es tractaran més extensament durant la comparació-complementació amb els Sonets.)

## L'ÀNGEL:

<sup>22</sup> Nota preliminar a Rainer Maria Rilke, *Les Elegies de Duino*.

<sup>23</sup> Tzvetan Todorov, "Rilke". *Los aventureros del absoluto*.

<sup>24</sup> Federico Bermúdez-Cañete, *Rilke. Vida y obra*.

La figura de l'àngel és possiblement la central dins del món de les *Elegies* de Rilke. És la figura d'aquell ésser superior que està en comunió amb la veritable essència de l'univers, que es passeja entre els vius i els morts, que habita les dues esferes de realitat, que ens comprèn millor que nosaltres mateixos i, a pesar de tot, no ens ajuda, ens observa però no pot ni vol fer res per nosaltres. És més la seva superioritat és tal que, fins i tot, *desdenya destruir-nos*. A més, si ens centrem en la Primera Elegia, l'àngel és un ésser paorós (p. 3), té el poder però no l'utilitza. Possiblement, per què part de la seva naturalesa de perfecció té molt a veure amb no ser excessivament conscient de la mateixa (p. 9):

Els àngels (així es diu) sovint no arriben a esbrinar  
si passen entre vius o entre morts. El corrent etern  
sempre s'enduu amb ell, a tots dos àmbits,  
totes les edats, i predomina en l'un i en l'altre.

De la mateixa manera que passeja entre vius i morts sense esbrinar on és, no té per què preocupar-se excessivament dels mortals o dels morts, ja que seria merament tangencial dins la seva naturalesa. L'àngel està per sobre de tot això.

La Segona Elegia s'inicia (p. 11) de nou amb la idea de l'ésser paorós, però aquesta vegada, *l'àngel és vist com un ocell quasi mortífer per a l'ànima*. A qui es pot invocar, però a risc d'un mateix ja que és un ésser terrible que pot destruir l'humil humà desprotegit que gosa apropar-se-li. Uns versos més avall Rilke presenta l'arcàngel, el guerrer, el perillós que amb tan sols una passa en direcció als homes els podria matar. És justament després de la presentació d'aquest ésser terriblement perillós, que s'arrisca a definir els àngels després de preguntar-los, *qui sou?*

Abans sortosos, vosaltres, aviciats de la creació,  
línies altes d'ella, aurades crestes  
de tota fractura —pol·len de la florent Divinitat,  
junctures de llum, passadissos, escales, trons,



espais d'essència, escuts de les delícies, tumults  
de sentiment tempestuosament, sobtadament fetillat, solitaris,  
espills que la bellesa que us rajava  
torneu a recollir en la vostra faç.

L'àngel és, sobretot, un ésser bell i absolutament afortunat mimat per la creació divina de la que n'és partícip i fill directe, en ells tots els sentiments s'exalcen i col·lideixen com si d'un embruix es tractés. El que més sobta, però, és que l'àngel, a l'igual que el poeta del que hem estat parlant tot tractant de Rilke en persona, l'àngel és un ésser solitari, forma part de la seva essència. De la mateixa manera que el poeta ha de ser solitari per *comprendre* l'essència mateixa de l'interior de les coses, l'àngel ho és.

El paorós retorna a la Tercera Elegia (p. 23), però aquesta vegada és un ésser que estima, que es transforma en els fluids amniòtics que envolten l'embrió del nen que encara ha de néixer. Ens presenta un ésser anterior al naixement de totes les coses.

La Quarta Elegia ens obre les portes a la dicotomia necessària per a l'existència (p. 31): l'àngel es contraposa a la titella, alter ego, de l'home, aquell que passa pel món sense prendre consciència del què l'envolta. El poeta descobreix que l'àngel no es res més que un titellaire que disposa l'escenari del món i després li dóna moviment, vida.

L'àngel adquireix una nova vessant en arribar el lector a la Cinquena Elegia, ara l'àngel és, també, l'ésser que pot emmagatzemar la secreta salvació de l'home, ell coneix el remei contra els mals i el pot conservar (p. 39). I, així, donar esperança de que, algun dia, si és propici aquest do podrà ser entregat als homes. És més, el poeta l'interpel·la, li prega per a què prengui consciència de la rellevància cabdal d'allò que té entre mans:

Àngel! Pren-la, cull-la, l'herba remeiera de petita flor.  
Fes-li un test, guarda-la! Posa-la entre aquells gaudis  
que encara no se'ns han obert, en una urna gràcil,

enalteix-la amb una inscripció florida i impulsiva: Subrisio saltat.

I ja quasi al final de la Cinquena, l'ocell mortífer és de nou invocat, aquesta vegada, però, no amb la certesa i exaltació anterior, ara és més aviat una petició lligada a un fet circumstancial que el mateix poeta formulador del "Si hi hagués lloc..." desconeix (p. 41).

La Setena Elegia ens parla de l'àngel des del desafiament constant que l'home li confronta (p. 55). Primer ens diu que l'àngel hauria d'admirar-se per les grans construccions que l'home ha aixecat al llarg dels segles. Parla concretament de les magnífics torres de Chartres, però aquí podríem parlar de totes aquelles construccions que han sobreviscut generació rere generació (ja siguin els grans temples i piràmides egípcies; les grans obres públiques romanes, passant per les calçades fins als amfiteatres; els decadents temples grecs...). La gran importància d'aquest retorna front a la idea que l'àngel és un ésser que es pot rebutjar, de la mateixa manera que els contemporanis de Rilke estaven abandonant, gradualment, la creença en el Déu tradicional:

No et creguis, àngel, que jo et demani alguna  
cosa. I si t'ho demanava, tampoc no vindries. Perquè la meua  
invocació sempre és plena del fet que et refuso.  
Tant fort tu no pots caminar contra un corrent.

No obstant, aquest rebuig és fruit de la certesa de no resposta possible. I com no hi ha resposta, doncs, per què cridar? És com l'ancestral figura del peix o la serp que es mossega la cua, és un tornar a començar constant des del mateix punt del qual no hi ha escapatòria possible. L'àngel, tal com vèiem arrel de la Primer Elegia, és un ésser que viu en una altra esfera, ni amb els vius ni amb els morts, la seva mateixa naturalesa no està feta per empatitzar amb els homes, per tant el corrent que el separa de qui el pot arribar a cridar, encara que sigui una crida que no espera resposta, és una distància insalvable.

La darrera elegia on podem trobar la figura angèlica és la Novena. En ella l'àngel és converteix en un ésser que ha de ser lloat pel món (p. 71). Anant més lluny, el món s'ha de mostrar, dir-se, a l'àngel, i demostrar-li que encara hi ha esperança, que tot i que el camí per davant sigui dur, que encara hi ha una llum al final del túnel. Com els àngels són éssers superiors que coneixen les grans veritats encara ocultes als homes, allò que se li ha de dir, per tal que es converteixi en real, són les petites coses aquelles que l'home ha realitzat, no com a individu, sinó com a família humana, de pares a fills i així successivament (podríem saltar així fins a la Setena Elegia). Seran, també, aquestes coses petites les que descobriran i li revelaran a l'home allò que salva. Alguns dels versos que ens parlen d'això clamen:

Que el món, però no l'inefable, lloï l'àngel. (...)

En l'univers on ell percep més intensament, tu hi ets un nouvingut.

Per tant, mostra-li el senzill que, configurat de generació en generació,

Viu com a cosa nostra, ran de la mà, en la mirada.

Digues-li les coses. (...)

Mostra-li com pot una cosa ser feliç, ser innocent, ser nostra (...)

I aquests objectes que viuen del traspàs (...) ens confien el que salva,

a nosaltres, que som els més caducs.

#### **ESPAI – TEMPS:**

La Primera Elegia ens introdueix l'espai i el temps de la següent manera (p. 9):

¿No té sentit la llegenda que fou antany, en el plany per Linos

on per primer cop la música gosà penetrar l'àrida rigidesa,

que en l'espai esglaiat un minyó quasi diví fou el primer

que de sobte, i ja per sempre hi ressortí, i que el buit

recaigué en una vibració que ens meravella, que ens és consol i ajuda?

L'ordre temporal i la realitat espacial a que estem acostumats són trencades abruptament per Rilke que ja no ens parla de llocs físics i moments concrets de temps, ell ens parla d'espai de música que neix pel plor d'un nen i de *buit que recau en vibració*; ens parla de la inconcreció temporal amb el seu *antany*.

Un dels espais més característics de les Elegies és, sens dubte, la nit que és vista com el Gran Moment. Favorable i obert. En ella tradicionalment, tal com ens recorden la Primera (p. 3) i la Segona (p. 13) Elegies, és el moment de la trobada dels amants, per tant, la nit és caracteritzada com *l'anhelada* i, contràriament, com *l'esquerpa*. Aquesta mateixa, pel seu esperit esquerp i fugisser, nit tendeix, poc a poc, a desaparèixer tot convertint-se en un espai còncav que tendeix inevitablement al buit, al no lloc.

Al final de la Cinquena Elegia trobem però, l'espai que podria ser considerat el més interessant (p. 41-43). Ens referim al tapís on els dos amants, per fi, poden gaudir del seu amor de manera assossegada, allà també podrien mostrar-se al món tal com veritablement són sense por de ser separats. Viurien per sempre més en el no lloc, ja que no existiria el moviment i, alhora, en el no temps, ja que el tapís els obriria a l'eternitat tot convertint-se en una perpètua obra d'art que els espectadors (*innombrables morts silents*) més o menys atents podrien veure, però difícilment entendre.

Quan arribem a la Setena Elegia (p. 51), la nit es presenta com el lloc perfecte on el cel, prefigurant els morts, es deixen veure pels homes que anhelan més que res morir per tal d'identificar-se amb ells dins l'espai infinit que el cel crea. No obstant, aquest espai de la nit és desplaçat pel nou món que s'obre *dins nostre* (p.53). Que és on apareix el veritable món, ja que *No hi ha món enlloc més que dins nostre*. Cal no perdre de vista però, que aquest món no és "ja", és un món que precisa d'un procés d'apropament constant ja que *també l'immediat és lluny dels homes*. Aquesta elegia prefigura la següent, la Vuitena (p. 59), on el lloc i el no lloc es donen la mà. Allò que existeix i allò que no, es presenten íntimament lligats l'un sense l'altre no poden existir. El primer és el món conegut i concret, el segon és l'obert, la possibilitat en si mateixa, el buit, *l'espai pur* que no pot arribar a presentar-se davant dels homes, i és justament l'espai per al qual les flors creixen i és l'espai que els animals veuen i admiren.

Federico Bermúdez-Cañete<sup>25</sup> ens parla d'una mena de *platonisme invertit* en aquesta visió de l'espai-temps rilkeana. En aquest cas el pla ideal al que aspirar no és un lloc del qual l'home hagi sigut expulsat sinó, al contrari, un lloc al que aspirar i que neix de la creació del poeta qui està completament obert a "l'espai interior del món" on vida i mort estan unides. I és aquest lloc de perfecció sublim només conegut per l'àngel el que Rilke volia invocar amb les seves elegies.

#### L'AMOR I ELS AMANTS:

Si recuperem el que hem exposat al llarg de l'apartat sobre el poeta i la seva visió tan radical sobre l'amor, podríem resumir-ho parlant de la seva idealització de l'amor intransitiu, l'amor sense l'objecte directe sobre el que recau l'estimació. És un amor que s'eleva a l'eternitat.

Tal com hem comentat en l'apartat anterior, els amants tenen en la Primera i la Segona Elegia la seva tradicional trobada nocturna. A més és justament en l'aire de la nit quan els amants podrien parlar-se meravellosament. No obstant, aquesta possibilitat està reservada només per a aquells que estan disposats a qüestionar-se la mateixa naturalesa del seu amor en ells mateixos. Escrivia Rilke (p. 13-15):

Vosaltres, amants satisfets l'un de l'altra,  
us pregunto per nosaltres. Us enteneu. En teniu proves?  
(...) Així, de l'abraçada, us en prometeu quasi l'eternitat.

Tot i que ens parli d'eternitat, no podem perdre de vista que en tot moment en trobem davant la part humana de l'amor. Tot i que, en els versos posteriors, el poeta convida als amants a recuperar la *precaució del gest humà de l'estela àtica*, com a ideal que condueix cap al seu amor intransitiu, encara no ens trobem davant del veritable model que Rilke perseguia.

---

<sup>25</sup> Federico Bermúdez-Cañete, *Rilke. Vida y obra*.

La Tercera Elegia, condueix els amants cap a un amor actual i present (p.23). Tot i que el verb utilitzat es troba en passat, es marca perfectament l'aspecte perfectitiu del verb que marca que es tracta d'una acció acabada, concreta i passada, per tant, present en un cert espai de temps: *ens estimàvem en nosaltres*. I el que és més rellevant: no era fora nostre que hi havia l'amor, sinó a dins, on es pot reconèixer millor l'amor i la persona estimada. Aquesta elegia en els seus darrers versos, però alerta de l'amor que no s'ateny al present i que rebusca en el passat o que s'obsessiona pel futur. El gran problema, però el presenta en el passat d'on apareixen dones que odien, obscurs i perillosos homes, i infants morts (p. 25). Per aquest motiu insta al següent:

(...) fes davant d'ell un gest que sigui de fiar, quotidià i amable,  
porta'l ben a prop del jardí, i concedeix-li  
que prevalgui en les nits...

Retén-lo...

Si, el més aconsellable és retenir l'estimat o l'estimada en el moment present, dins la nit, on existeix el no temps i el no lloc.

La Quarta Elegia comença, justament, amb aquest problema només apuntat a la Tercera a tall d'avís als amants (p. 27). Aquí és on Rilke torna, de nou, a defensar la necessària solitud dels amants, aquest regal d'amor que preservarà la veritable essència de la relació de la parella. És justament aquesta essència la que es veu alterada quan els amants, després d'aproximar-se perillosament es toquen els límits, *l'un en l'altra*, i es en aquest moment quan les promeses *d'espaiositat* es veuen truncades i incomplertes. Aquí apareix un nou escenari, fins al moment desconegut pels amants: el comiat. Que talla d'arrel allò que eren i només deixa el regust amarg del què ara són.

La Cinquena Elegia deixa per les seves darreries el tema dels amants (p. 41). Aquest passatge ja l'hem tractat quan hem parlat de l'espai del tapís on els amants eterna i permanentment romanen junts. Per aquest motiu, no ens hi detindrem més.

La Sisena Elegia ens obre les portes cap a una nova manera d'amor (p. 47): l'amor que l'Heroi professa cap seu propi camí arriscat i desconcertant que el duu cap al seu destí.

La Setena Elegia retorna a la relació amorosa, però ara és un crit: *Estimada!* (p. 53). Exclama el poeta que ha descobert com els seus móns interiors són el més pròxim que tenen. Hem tornat al *no hi ha món enlloc més que dins nostre*. I és en aquest nou i descobert *dins* on l'un i l'altre poden tornar a redescobrir-se i reconèixer-se. I és seguint aquesta mateixa línia temàtica que, en la Vuitena Elegia, els amants es superen i sobrepassen a si mateixos quan la persona estimada és lluny (p. 61):

Els amants quan no hi ha l'altre, que  
altera la visió, se senten pròxims i es meravellen...  
Com per descuit els és obert, després d'ell,  
darrere, l'altre... Però seguint-lo, aquest,  
ja no s'hi obre pas ningú, i ell... se li refà el món.

És ara que pensant l'un en l'altre des de la distància, alternativament, poden aspirar a allò que els és obert. No obstant, si un dubta i retorna amb l'amant, l'obert es desdibuixa per donar lloc, de nou, al món quotidià. Això, podria ser perfectament exemplificat per la vida del mateix Rilke amb les doloroses separacions que ha haver de patir per tal de continuar escrivint. Ja que la proximitat d'un altre ésser humà pròxim al seu cor li tancava les portes a l'obert, el veritable interior del món.

Les darreres elegies que abandonen definitivament l'esfera humana per tal d'obrir-se camí cap a la mort, abandonen, de la mateixa manera, la possibilitat de qualsevol relació que lligui amb qualsevol altra persona, doncs això, en sí mateix, ja implicaria una mundanitat. Tant és així que el rellevant a partir d'aquest punt serà rebutjar, la mateixa idea d'algú que et pugui estimar i per tant una possible reciprocitat. El poeta va de camí cap a la soledat i l'obertura del desert.

Aquest camí de l'amor que es presenta en les *Elegies de Duino* és perfectament retratat en la relació que Malte té amb la seva cosina Abelone. El procés que neix de l'amor físic i humà, passant per les primeres decepcions, seguides dels intents de mantenir-se allunyats tot exalçant allò que comparteixen a distància, tot seguit, la recaiguda en l'amor físic que duu el nostre protagonista a allunyar-se definitivament de l'amor, no tan sols del d'Abelone, sinó de l'amor del seu propi pare. Aquest allunyament, respon a la necessitat de l'amor intransitiu, que en el fons és més plaent, (qui sap si més covard?), ja que al ser tan sols amb un mateix evita i allunya les possibles disputes i les possibles reconciliacions que allunyen l'esperit de Malte i el mateix Rilke del que és important.

### EL JO:

El jo de la primera persona, ja sigui singular o plural, apareix imperiosament des del vers inicial de la Primera Elegia (p. 3). *Qui, si jo cridava, em sentiria, doncs, dels ordres dels àngels?* Aquest començament, en ell mateix, ja implica tota una declaració de principis: La figura de l'àngel, incapaç de sentir/escoltar; el jo desesperat que crida reclamant quelcom que li és necessari però que encara desconeix; i el crit en si mateix, que pel fet de ser crit i no cant, per exemple, ja implica dolor i angoixa. Aquí tenim els elements principals que acompanyaran el nostre jo pel camí elegíac que Rilke li ha preparat.

A la Segona Elegia se'ns parla dels diversos patiments que l'home sofreix amb el pas del temps, tot ben lligat a la bellesa fugissera, que ens desfigura i ens despersonalitza aparentment, no obstant, som (p. 13).

... Què se'n treu? No reïx a retenir-nos-hi,  
al seu entorn, ens esfumem. I aquells que són bells,  
oh, qui els reté? Incessantment l'aparença  
es posa en el seu rostre, i se'ls en va com la rosada de l'herba tendra;  
el nostre s'evapora de nosaltres, tal com l'ardència ho fa  
d'un menjar que crema. Somriure, on te'n vas? Mirada enlaire,



noves càlides, fugisseres onades del cor...

Ai de mi! Tanmateix som. És que l'univers en què  
ens dissolem té gust de nosaltres?

El que aquests versos ens evoquen és que el canvi constant a què l'univers ens sotmet és terrible ja que la joventut dóna lloc a la maduresa i aquesta, si és el nostre destí, a la vellesa i a la mort. De tal manera, el nostre rostre canvia i es transforma per adaptar-se a la nova situació vital. El poema, tot parlant d'aquesta aparença temporal, lamenta la pèrdua constant de la mateixa. Però, aquest canvi constant, podria ser vist de manera positiva sota els ulls del *Malte*. Aquí se'ns diu: *cuánto más diversamente me transformaba, más estaba penetrado de mí mismo*. És a dir, els canvis ens apropen al que realment som, només cal acceptar-los com un part de la vida, ni més ni menys, sense donar-los una excessiva importància i sense estressar-se si el canvi no es produeix com o quan un espera. És, exactament, la mateixa actitud d'esperit quietista que hem vist en Rilke quan parlàvem de la necessària acceptació d'allò bell i d'allò terrible al mateix nivell, sense jutjar.

Quan arribem a la Tercera Elegia, la confrontació entre tu, ell i jo apareix amb força. El tu, que sempre es troba en relació directa amb el jo, representa la figura femenina. És un personatge que actua des mig camí i que entén millor l'essència de les coses interiors del mon. Aquesta figura tant és identificada amb l'estimada (*No és vers tu, donzella que el senties, no és vers tu*) com amb la mare (*Mare, tu el vas fer petit, ets tu qui vas iniciar-lo*). Però a mig camí de què? A una banda el tu té l'ell, el més arriscat dels tres, és qui millor comprèn el què l'envolta i, per aquest motiu, s'obre (p. 21-23):

Semblava un protegit... Però, i per dins? Qui el defensava,  
qui impedia en ell el desbordament del futur?  
Ah! Quant a això no hi havia cap previsió en l'adormit; dormint,  
però somiant, però enfebrat, es comprometia.

Aquest ell és l'ésser adormit del capritx de Goya titulat *El sueño de la razón produce monstruos*. És un ésser que somiant, tot i enfebrat i ofegat pel terrible del seu somni, es compromet per l'obert que li és revelat. *El sueño de la razón* de la que Goya ens parla, es correspon directament amb la manca d'atenció que perd al poeta i que l'allunya de l'essència per submergir-lo en els *monstres* de la realitat que desvirtuen i difuminen la inspiració poètica.

Finalment, el jo de la Tercera, apareix just en contraposició a aquest ell que veu i arrisca (p. 23). El jo actual ja no estima ni es compromet, no obstant, el poeta ens recorda que abans sí que ho havia fet. És més, ho havia fet amb la mateixa plenitud que l'ell està experimentant en aquests moments. Aquesta part ens evoca directament, de nou, la idea, enfocada per Heidegger, de què el jo està vivint un procés d'abandonament i desconeixement gradual d'ell mateix. *Ara, nosaltres no estimem; abans, ens estimàvem en nosaltres (...) en el ferment innombrable.*

El començament de la Quarta Elegia (pàg. 27) ens parla de nou d'aquesta inconsciència i autodesconeixement a què el jo està sotmès. Ens assenyala, però, el problema que resideix a les profunditats de tot plegat: la ignorància vers la pròpia mort i la pròpia vida. A més, tot comparant el jo amb el lleó, acusa directament a les pulsions de ser les causants directes d'aquest diluir-se dins el món perdent la identitat:

De florir i de marcir-nos no en som conscients a l'una.

Hi ha llocs on encara van lleons, i ignoren

mentre són arrogants què és un desmai.

Seguint en aquesta línia, l'elegia continua tot imputant aquesta mateixa tendència a desaparèixer als lligams terrenals que, tal com hem vist unes línies més amunt, impedièen als amants acomplir l'ideal intransitiu.

La Cinquena Elegia recupera l'esperit de contraposició de les persones gramaticals, no obstant, oblida quasi per complet el jo (p. 41) que tan sols apareix per marcar una més de les seves mancances: *ignorem*. L'ell (p. 35) és el vagabund que hem utilitzat a l'inici del treball per caracteritzar el nostre poeta,

el que està més enllà, de tornada de tot, però que arrisca<sup>26</sup>. El tu (p. 37) aquí està, però, un xic més perdut en l'abisme, és més, és bàsicament una joguina que respon a la voluntat del jugador, és a dir, a la voluntat d'una força superior. I anant encara més enllà, el tu és la persona que cau constantment i perpètuament, és la persona a qui, tot i la seva immaduresa, se li ha destinat una fletxa que assenyala el camí correcte, que dirigeix fins la veritat de l'existència humana. Durant les seves llargues i habituals caigudes *caus i rebotos en el sepulcre*.

La Sisena Elegia ens aporta una nova, encara que desconcertant, esperança. En ell (p. 45) hi experimentem la trobada d'una veritat, tot i que, per desgràcia arribem massa tard i, a més a més, no es tracta de La veritat ja que aquesta se'ns acaba escapant: ens és glòria florir, i entrem traïts en el retardat interior del nostre fruit final. Aquest jo, queda directament contraposat aquí amb un nou ell, aquí personificat en sota l'aparença de l'heroi. D'aquest en parlarem més endavant.

En arribar a la Setena Elegia, el jo (p. 55) ha fet un pas de gegant, tot i que continua sol i sense comprendre la veritable naturalesa, ha iniciat la seva aproximació per una nova i arriscada via: la de dir-se i dir a l'àngel les grans i les petites coses que la humanitat ha fet al llarg de les generacions. El més desconcertant d'aquesta elegia, ho podríem trobar a cavall entre les pàgines 55 i 57: *El meu crit és com un braç estès*. Aquest crit recupera directament el crit del què parlàvem a la Primer Elegia en aquest apartat sobre el jo. El mateix clam i demanda constant i desesperada. No obstant, aquí, aquest crit és més agosarat ja que (p. 57):

... I la seva mà oberta  
per agafar el final resta oberta davant teu,  
com defensa i avís,  
oh incomprendible, amplament!

---

<sup>26</sup> Retornar a l'inici del segon apartat: Rainer Maria Rilke i la seva obra literària com a projecte vital.

És en aquesta Setena Elegia on el jo comença a despertar, on s'obre per tal d'agafar el final, d'apropar-se, de nou, a la seva veritat. Tot i això, aquesta actitud encara resulta incerta i temorosa: es troba en actitud defensiva i està alerta.

La Vuitena Elegia és una de les que més coneixement ens aporta sobre el jo que està evolucionant. Primer de tot ens parla de l'habitual disposició del jo davant del món (p. 59): *Els nostres ulls estan girats al món*. No som nosaltres aquells que observem directament el món essencial i que s'escapa de la mundanitat, no, són els animals que, de la mateixa manera que l'àngel (tot i que un grau inferior) habiten aliens a l'escissió que existeix entre l'esfera dels vius i la dels morts. I els animals, mostren aquest món a través del seu rostre als agosarats que s'atreveixin a enfrontar-se a la seva mirada i aparença.

Un altre aspecte que aquesta elegia remarca, és la importància del jo de l'infant. En el nen la capacitat de veure el món és innata, però les percepcions mundanals i la conformitat humana el forcen a perdre aquesta qualitat que, en alguns casos, esdevindrà irrecuperable. Aquesta renúncia obligada s'expressa en els següents termes:

El que existeix fora, ho sabem només pel rostre  
dels animals, perquè ja el nen, quan és petit,  
el girem i el forcem que miri enrere  
la conformació, i no l'obert, que  
tan pregon és en el rostre de la bèstia.

Girar la mirada enrere cap a la conformació on l'home s'ha avesat a viure, no cap endavant on, tot enfrontant-se a la mirada de la bèstia, podria descobrir-hi l'obert, el buit ple de possibilitats que Rilke ja ens ha presentat a les elegies precedents (sobretot a la Setena). Aquest no mirar a la bèstia, també implica l'estar girats a la creació (p. 61), que és com l'home passa pel món. I de nou, la comparació que ens diferencia dels animals és servida quan se'ns relaten les diferents qualitats de què gaudeix la bèstia. Aquí presentem la consciència del ser que el tradicional ésser *inferior* —des d'una perspectiva catolicocristiana—té:

... Però el seu ser li és  
infinit, deslligat, i sense visió  
del seu estat, pur com la seva mirada.  
I on nosaltres veiem el futur, ell ho veu tot  
i es veu en el tot, i guarit per sempre.

Aquí el tenim, la seva naturalesa l'ha fet infinit, deslligat i pur, aquests qualificatius recorden l'experiència dels grans místics de tots els temps. Durant l'èxtasi la sensació d'infinit, la puresa i l'estar deslligat de tot lo terrenal afluïa en la consciència més íntima del místic. I, fent un pas més, el temps i l'espai queden suprimits (*ell ho veu tot i es veu en el tot*). Això ens condueix directament, uns versos més enllà (p. 63) a l'asfixiant pregunta de sempre som en l'actitud d'un que se'n va. Per aquesta mateixa mirada constant cap al futur, que perd rotundament de vista el present, el comiat cap al que és s'imposa (p. 65). Estem lligats, d'aquesta manera a l'adéu per la precipitació, la fugacitat del temps i dels esdeveniments. Per tal de trencar amb aquest cicle etern de passat, present i futur, el jo hauria de mirar d'aprofundir en l'actitud quietista i contemplativa del místic.

En les dues darreres elegies, en la Novena i en la Desena, el jo aconsegueix imposar-se. Apareix, per primera vegada, la plena consciència de la necessària caducitat humana (som els més caducs p. 71). I també l'acceptació que el més important no és què som sinó, davant l'atenta mirada de la inspiració santa que la terra ens ofereix (l'íntima mort p. 73) no podem sinó afirmar:

Mira, jo visc. De què? Ni infantesa ni futur  
minven. En el cor m'hi floreix  
a vessar l'existència.

Finalment, passi el que passi, jo sóc. Això és el que s'aprèn quan es reconeix l'íntima mort, la pròpia mort. En aquest aspecte insistirem més endavant.

### **ELS DÉUS:**

La divinitat que en tot cas es presenta com a superior als ésser angèlics apareix en aquesta obra de manera amagada i oculta. La seva presència es limita a breus cites que són més anecdòtiques que filles d'una veritable necessitat de la trobada amb Déu. Aquesta divinitat és la que per a Nietzsche ha mort i per a Heidegger s'ha amagat. D'ella tan sols en podem reconèixer les petjades, un camí que es remunta cap al passat, i justament per aquest motiu, és una realitat allunyada, doncs com ja hem comentat, l'home ha de viure del present i prou. Aquesta realitat pot entendre's perfectament si pensem en que per a Rilke, Déu no és al centre, el centre ha estat ocupat d'una vegada i per totes pel jo del poeta. I és en aquest centre on també s'hi pot trobar l'àngel que substitueix la figura de la Divinitat de la qual Rilke parlava en el seu *Llibre d'hores*.

Només dir sobre els déus que Rilke, a la Segona Elegia (p. 17), els considera uns ésser distants que a més si poguessin intervindrien negativament dins del món humà. *Els déus s'hi oposen* diu Rilke, el díctic "hi" es refereix dins del text a la relació estreta entre els homes. Però, tot i la seva oposició, no poden fer-hi res, és senzillament *cosa dels déus* i com a fet exclusivament diví, que forma part d'una altra esfera, i per tant la intervenció directa resulta impensable.

### **L'HEROI:**

Tot i que només apareix amb intensitat a la Sisena Elegia, l'evocació de superació i risc constant a que s'aboca aquesta figura presenta un estudi molt interessant ja que és un personatge que comparteix el mateix esperit al que el poeta, el propi Rilke, està cridat.

Els herois són els *destinats precoçment al més enllà* (p. 45). Només començant a parlar d'ells, Rilke ja ens els fa veure com la figura de l'escollit. Que, tanmateix, és una figura difícil ja que és *prodigiosament a frec dels morts joves*. És més, l'heroi mateix està cridat a la mort abans que ningú, ell la veu i l'accepta com una part més de la seva veritable vocació: *la seva ascensió és existir*. I aquesta vocació el duu a viure constantment en *risc permanent*. Ja que viure arriscat dins

l'obert del món és viure en la veritat per tal d'entendre millor, d'aquesta manera, la veritable essència de les coses i d'ell mateix.

(p. 47) No fou un heroi ja en tu, mare, no començà ja  
aquí, en tu, la seva elecció sobirana? (...)  
Perquè l'heroi es tirà pels replans de l'amor  
i cada batec l'aixecava, cada batec que l'al·ludia, i ell,  
ja d'esquena, es redreçà al final dels somriures.... altrament.

L'heroi és, doncs, un ésser predestinat a ser-ho des d'abans de néixer. L'elecció no córrer per la seva part, l'han ungit amb el destí heroic que inicia el camí que cap a la mort abans que cap altre dels seus consemblants. De la mateixa manera que el poeta, veu aquest camí i l'explica i l'il·lumina per a aquells que estan preparats per llegir-lo i comprendre'l. I és justament per aquesta empatia que regna dins del cor de l'heroi que el seu és un camí d'amor. Un amor que ha de tornar a començar dins del cor dels homes. Dins del *Malte*, Rilke es preguntava sobre aquesta qüestió de la següent manera: *¿Qué, si comenzásemos desde el principio a aprender el trabajo del amor que ha estado siempre hecho para nosotros?*. Vist així, l'amor és un més dels aspectes que la indigència del món ha aconseguit que poc a poc anéssim oblidant, amb això afegir que el camí resultarà més fàcil doncs és un camí preparat per nosaltres. L'actitud de l'heroi és una actitud d'absoluta rectitud i es podria resumir de la següent manera : "va morir amb els ulls tancats i el cor obert"<sup>27</sup>. El més important és tenir oberts els ulls de l'ànima que indiquen el camí recte, i així paulatinament deixar de banda la mundanitat que lliga a la terra i impedeix elevar-se cap al veritable interior de les coses.

#### **EL DESTÍ:**

Dins d'aquest apartat sobre el destí, dir que hi reflectirem també, la importància (o no) del futur.

<sup>27</sup> *Ahora o Nunca* Dir. Rob Reiner; Int: Jack Nicholson, Morgan Freeman, Sean Hayes. Warner. 2007.

La primera aparició del destí —amb totes les seves lletres— la trobem a la Tercera Elegia (p.25). Es tracta d'un destí, però, incert que està *ennuolat o seré*; a més ell és el protector del paisatge *mut* que envolta el món.

A la Quarta Elegia (p. 31), podem trobar el destí disfressat sota la forma de l'àngel que és l'encarregat de moure els fils de les titelles que els homes són. Per tant, ell és qui exerceix el poder del fat. És més l'espectacle del món no pot començar fins que tant escenari com actors com directors estan en el seu lloc. En la mateixa línia, la Cinquena Elegia (p. 37), ens parla del destí des de la dicotomia joguina i jugador. Sense el jugador, igual que sense l'àngel, la joguina no té l'agent motor que li resulta indispensable per a viure i actuar en aquest món.

Dins al Sisena Elegia el destí adquireix (recupera) algunes de les característiques que tradicionalment se li havien considerat pròpies. Per exemple (p. 47), el destí és el *que tenebrós ens calla*, de la incertesa neixen les nostres pors que imaginem flotant dins de l'obert que el destí ens depara i que desconeixem. Aquesta consideració de terrible respon al temor cap al futur desconegut que aclapara als homes, i s'allunya, de moment, de l'ideal rilkeà d'acceptació i observació sense jutjar. Afegint alguna consideració més, el destí és aquell que governa sobre nostre i ens trasbalsa segons la seva voluntat.

La Setena Elegia ens presenta una de les afirmacions més desconcertants que podrem trobar en les Elegies sobre el destí. Diu així (p. 51): *No cregueu que el destí sigui més que el gruix de la infantesa*. Amb això és refereix l'autor a que el destí és tan innocent i despreocupat de si mateix com un nen? I que, per tant, aquells que li atorguen la seva tenebrositat són els homes que s'han preocupat més per les coses mundanes que els envolten que per ells mateixos? M'atreviria a respondre afirmativament a aquesta pregunta, tot i que, la següent afirmació em torba (p. 55): *... del destí, en l'aniquilador, era al mig del no-saber-cap-on*. Aquesta inconcreció del destí la trobem, retratada des d'un altre punt de vista a *Malte*, on el destí és pot equiparar a *lo grande*, que espanta al jove Malte durant les febres. *Lo grande* és equiparable a l'horror que el senyor Kurtz experimenta al cor de la selva del Congo<sup>28</sup>. És el més temut, d'indicible, allò que es veu reflectit als ulls del nen espantat. Allò que Kurtz ha entès, reprenent Heidegger, que l'home és un ser per a la mort.

---

<sup>28</sup> Joseph Conrad, *El cor de les tenebres*.



La Vuitena Elegia ens ofereix una definició de destí (p. 61): *ser al davant sempre al davant i no ser res més que això*, sense anar més enllà. Com si fóssim eternament en una sala d'espera sense arribar mai al final del viatge. Però l'home es conforma ja que no ha entès que s'ha de creuar la porta. Aquesta situació d'espera, ens parla de nou de l'actitud d'espectador que el jo pren. Estem parlant, doncs, de l'etern espectador.

La conclusió sobre el destí que el nostre poeta presenta finalment, no podria ser un altre (p. 67):

... per què, doncs, el forçós ser-humans i, evitant el destí,  
delir-se per un destí?

Aquesta lluita constant contra i a favor del destí, és resolta per Rilke de la següent manera:

... A nosaltres, els més fugaços. Cadascú  
una vegada, només una vegada. Una vegada i prou.  
I nosaltres també una vegada. Mai una segona. Però aquest  
haver estat una vegada, encara que només una vegada:  
haver estat terrenal, això no sembla revocable.

L'home té la gràcia d'estar destinat a viure una vegada i després traspasar a la mort amb la mateixa naturalesa. Amb la benedicció i la desgracia de només ser una vegada i prou, i alhora la possibilitat i necessitat de l'haver estat terrenal. Serà doncs aquesta necessitat d'haver ser terrenal el que atorgui a l'home la millor comprensió, per comparació i contraposició, del món essencial de l'interior de les coses. I davant d'això, apareix la veritat final del destí del jo: jo existeixo, ni passat ni futur em lliguen (p. 73).

## LA MORT:

Tal com ja hem anat perfilant, la mort dins l'univers rilkeà és el fi, el destí final i desitjable de totes les coses. I a través del recorregut de les Elegies intentarem destriar aquest pensament amb deteniment.

La Primera Elegia ens diu (p. 9):

... Ser mort és molt cansat i ple de recobraments,  
perquè una mica flairem l'eternitat.

La primera pregunta que ens assetja és: allò que ens espera a la mort és cansat? És més, aquest cansament a què es degut exactament? Té a veure amb els recobraments que poden referir-se al retrobament amb tots aquells que ja han sigut? Pot ser si, el que és segur és que el flairar l'eternitat no és, però, estar immers en ella. Aquesta elegia també ens parla dels *enduts massa d'hora*, aquells morts joves, que *acaben per no necessitar-nos*. Per a qui és més cansat? Per al mort o per a qui pensa en al mort? Dins del context de la Primera Elegia, no podem evitar que aquest cansament para, principalment, del punt de vista del món dels vius.

De tots els aspectes que Rilke presenta sobre la mort, possiblement, l'afirmació més reveladora sigui la que ens dóna al final de la Quarta Elegia (p. 33). Ens parla d'una mort pròpia, d'una mort personal i destinada a un mateix. Defensa la idea d'una mort que es troba, des del començament, dins la mateixa essència de l'home. A més, si l'home fos conscient d'aquesta relació tan íntima possiblement podria aprendre a *contenir-la suaument sense enutjar-s'hi*. Aquesta idea ja la va perseguir quan escrivia les primeres línies del seu *Malte*. Allà va formular-ho així:

¿Quién concede todavía importancia a una muerte bien acabada?  
Nadie. Hasta los ricos, que podrían sin embargo permitirse ese lujo,  
comienzan a hacerse descuidados e indiferentes; el deseo de tener una  
muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como una  
vida personal.

Unes línies més endavant, ens parla de la mort com la llavor de la pròpia vida. L'home doncs és un fruit que conté la seva pròpia llavor de mortalitat. L'únic problema que desvela Rilke és, de nou, el camí cap al desconeixement del propi ser, de la pròpia mort, ja que avui en dia l'home tan sols es preocupa per passar pel món sense plantejar-se res sobre la seva essència. Possiblement per què ja ha oblidat que havia de fer-ho, tal és la indigència de la penúria del temps que Heidegger denunciava en el seu *¿Y para qué poetas?*. Aquesta idea Rilke l'expressa així a la Vuitena Elegia (p. 61): *per què prop de la mort la mort no es veu*.

Una de les millors maneres de retornar al coneixement d'aquesta veritat oculta a l'interior mateix de l'ànima humana és acceptar la constància de la mort i la seva essència com a part fonamental de la vida. És només d'aquesta manera que el tu de la Cinquena Elegia (p. 37) podria, després de la constància del rebotar sobre el sepulcre, arribar a entendre que el que es pretén amb aquesta caiguda constant no és res més que fer-li un crit a la consciència de la pròpia mort.

La Novena Elegia ens ajuda a prendre consciència d'una de les grans veritats i temors terrenals sobre la mort: no ens emportem RES a l'altra banda. Possiblement, aquest desarrelament terrenal sigui l'embrió bàsic de totes les grans pors humanes davant la mort. Aquí podríem retrobar sense problemes la imatge de l'obert del terrible destí que és paorós per què ens parla del desconegut, com la intensitat de la mort.

Finalment, la Desena Elegia, es presentada per diversos autors com l'escenificació poètica d'aquest camí de l'home cap al món dels morts. Vist i entès com una transició pacífica i necessària. La mort és la segona vida. Bermúdez-Cañete ens parla directament de com la visió que els antics egipcis tenien de la mort va influenciar a Rilke. Per això aquesta Elegia és en ella mateixa un recorregut des de la riba oriental de la vida del Nil fins a la riba occidental, el món dels morts. Personalment considero que aquesta és l'Elegia més hermètica de totes. Per aquest motiu, no m'esplaiaré més en ella i em limito a oferir els fets tal com Bermúdez-Cañete o Barjau els expliquen.

### 3.2. SONETS A ORFEU.

Passarem ara a tractar de la segona gran obra de Rilke: *Sonets a Orfeu*. Aquesta va ser escrita durant el més de febrer de 1922 gràcies a dues ràfegues d'inspiració que va assotar al nostre poeta com si d'un huracà es tractés. La primera part del llibre que consta de 26 poemes va ser escrita entre el 2 i el 5 de Febrer al castell de Muzot. Els 29 poemes de la segona part no van fer-se esperar més de 15 dies, Rilke els va escriure entre el 15 i el 23 del mateix mes. L'edició que hem llegit i sobre la que hem treballat és la traducció d'Isidor Marí.

Els sonets, pel mateix fet de ser sonets, és a dir, poemes d'extensió relativament curta, permeten una major mobilitat temàtica i, per tant, el llibre gaudeix d'un gran dinamisme i color. La gran línia argumental gira al voltant de la figura d'Orfeu, el gran poeta que amb el seu cant era capaç d'estremir tota la creació; a més, és dels pocs mortals que va anar i tornar en vida del món dels morts per tal de recuperar la seva estimada Eurídice; aquest anar i tornar ha sigut interpretat com la possibilitat de superar la mort per mitjà de l'art.

Bermúdez-Cañete ens parla en el seu llibre de sonets d'esperit renaixentista (Rilke va ser un gran llegidor de Petrarca) i romàntic però lliurement adaptats i construïts. *Su logro ha sido transmutar en valores musicales lo que siempre ha tenido el soneto de racional y reflexivo*<sup>29</sup>. Els sonets de Rilke són realment un cant a la exaltació de la vida sempre entesa en positiu.

De la mateixa manera que hem fet amb les Elegies, estructurarem la nostra aproximació a ells a través de les grans línies temàtiques que l'obra presenta. Parlarem, doncs, del Cant del Poeta, de la Vida i la Mort, del Món que envolta el Jo i dels Déus.

#### EL CANT DEL POETA:

---

<sup>29</sup> Federico Bermúdez-Cañete, *Rilke. Vida y obra*.

El primer que cal dir sobre el cant del poeta ho farem citant directament el Sonet III de la 1a Part: *El cant és existència*, és alè de vida. El poeta, Orfeu, en expressar el món mitjançant el seu cant li dona vida, una nova vida que es defineix en música i paraula. A més a més, aquest es *un alè en el no-res*. Aquest mateix no-res, no lloc del que hem parlat extensament en tractar de les Elegies, s'obre ara a una nova possibilitat, i ens recorda directament a Joan Baptista, la veu del qual clama en el desert. El poeta, però, només és un humil aprenent, un senzill vassall del gran Mestre: Orfeu. Al llarg del Sonet XVI 1P, Rilke parla d'aquesta íntima i necessària relació de vassallatge del poeta amb Orfeu. El poeta no seria res sense ell, li ho deu tot, en especial el do del seu cant. De la mateixa manera que el poeta es deu a Orfeu, la creació i totes les meravelles que en ella podem trobar també li ho deuen (Sonet XX 1P).

De la mateixa manera que el profeta és enviat a preparar la vinguda del que ha de venir, el nostre poeta és *enviat a enaltir*, i el seu cant és el missatge messiànic que en el VII 1P es converteix en *vinya i raïm*. Aquest símbol fa pensar en la sang del Crist i la seva gràcia donadora de vida. Així, el cant atorga vida al seu voltant una vegada és pronunciat. A més a més, aquest cant no es limita a donar vida i prou, és capaç de *sanar i salvar* (Sonet XIX 1P), de reconstruir el món i extreure-li els patiments i angoixes. I, tot seguit, *s'eleva damunt la terra* per celebrar-la i aclamar-la amb tots els honors que es mereix.

El poeta no podrà mai sobrepassar al Mestre, no obstant, quan aquest mori i s'endinsi dins l'essència del món, haurà arribat la seva hora: quan el Mestre ja no hi sigui agafarà el relleu i es convertirà en el gran oïdor i en la boca de la natura (Sonet XXVI 1P).

Tot endinsant-nos ara dins la 2a Part, ens trobem al solitari poeta que després de la mort del Mestre, inicia el camí en solitari. En el Sonet I 2P, el poeta viu per i gràcies a la poesia. Els seus únics fills són els *vents* que ja havien sigut profetitzats en la primera part, aquells que transmuten el món i li insuflen vida. Aquest mateix cant amb tota la seva potència s'eleva al Tot per tal de fer renéixer les *pèrdues* de la terra, dels mateixos homes, és a dir, les seves mancances, tot allò que han abandonat i ja ni recorden que van perdre (Sonet II 2P).

Ah, de la terra, qui en coneix les pèrdues?  
Sols qui amb veu malgrat tot exalçadora  
canti el cor, que ha nascut al Tot.

Finalment, destacar dos aspectes més del cant. El primer (Sonet XIX 2P) és la llarga persistència necessària per a elevar el cant fins a tothom. Sinó, es correrà el risc que aquest només sigui comprès pel *divinal* i es convertirà en un senzill diàleg entre el poeta i el divinal. Aquest sonet ens fa retornar a la necessària paciència creadora que Nietzsche exalçava, sense ella, el camí està possiblement perdut. I, el segon (Sonet XXI 2P) ens parla del veritable lloc de naixement del cant, aquest és el cor. Aquest cor que des del seu fons més profund s'obre al món per tal d'explicar la determinació cap a *l'ésser sencer*, és a dir, *el magnífic, el que compta*.

#### LA VIDA I LA MORT:

La importància de l'exaltació de la vida és el segon gran pilar dels *Sonets*. I aquesta és més ricament expressada a la segona part del llibre. De la 1a Part tan sols destacar-ne un parell d'aspectes. El primer ens el presenta el Sonet IV, en ell se'ns parla de la *feixugor* de la vida, i de com s'ha d'aprendre a descartar-la a favor de la serenor i dels aires, a favor de la llibertat. I, molt lligat a aquesta sensació d'opressió, apareix en el Sonet XXII el trepidant pas del temps davant dels que *som els atrafegats*. Aquest sonet clama en les seves darreries a gaudir de la vida tot assaborint *l'assossegat*.

Passem, doncs, a la 2a Part del llibre. El Sonet V ens abandona a una pregunta que ni el mateix poeta resol: *Però QUAN, en quina vida entre totes som, finalment, oberts i acollidors?*, tot i que ell no ho solucioni, no es difícil pensar que les diferents vides de què parla són la dels vius i la des morts. Tenint això en compte, la resposta al quan lligat a l'oberts i acollidors, dependrà de qui sigui l'individu de què parlem, de quina hagi sigut la seva obertura durant la vida, ja que això condicionarà directament la seva obertura durant la mort.

*Què fou real, de tot?* (Sonet VIII 2P) Dels records d'infantesa, per exemple, davant la immensitat mort, la resposta del poeta és breu i directa: Res. De tot

allò viscut, només resten els vells objectes abandonats als racons de les golfes, com la pilota amb què els infants jugaven. Tota la resta és història. Per tant, i per a què tot plegat no sigui en va, es importantíssim *acomplir l'últim vibrar plenament aquesta única volta* (Sonet XIII 2P). De la mateixa manera que la Novena Elegia ens interpel·lava a viure la única vegada que ens és donada, aquest sonet ens esperona cap a la *única volta*. No obstant, aquesta vegada, tot està acompanyat de la vibració sonora de la música de la naturalesa.

La visió que ens presenta Rilke dels homes al Sonet XVII 2P recupera la metàfora de madurar i marcir-se. D'acomplir el seu recorregut vital.

El Sonet XX 2P, s'obre parlant de la distància existent entre els estels del firmament, dos versos enllà, aquesta distància ja no és només present en l'estelada sinó que aquesta distància és present entre tot, però sobretot, entre els homes que són molt més distants entre sí que els mateixos estels. Aquesta aparent distància seria salvable en el moment en què els homes s'alcessin fins a l'obert i acceptessin la gran veritat que, al igual que acabava amb les *Elegies*, és: *Jo flueixo, Jo sóc* (Sonet XXIX 2P).

#### EL MÓN QUE ENVOLTA EL JO:

Sota aquest títol, volem homenatjar totes aquelles petites i grans coses que habiten els *Sonets* de Rilke. Per tal de viure amb sinceritat el seu camí vital cap a l'obra literària, el poeta ha d'acceptar mirar per igual totes les coses: grans i petites, bones i dolentes. Aquest és l'esperit que neix en els diferents poemes que hem escollit per parlar d'aquesta evocació diària, d'aquest cant a la vida.

A la 1a Part, són els Sonets XIII i XVIII els que ens interessin. Al XIII l'experiència de menjar-se una poma és magistralment descrita com un dels grans plaers diaris. El XVIII hi trobem el cant a les màquines que creixentment han anat envaint tots els aspectes de la vida. En elles hi veu la part bona, però ara hi veu un perill cap a la desfiguració i l'afebliment de l'home.

A la 2a Part, ens centrarem en quatre sonets:

Al Sonet III hi trobem representat el mirall, aquest es converteix en un ésser viu que s'alimenta dels diferents reflexos que en ell reposen. No obstant, l'essència d'aquest objecte és totalment desconeguda, ja que en ell s'hi reflexa el que és en el món mundà, però també s'orienta cap a la naturalesa essencial de les coses, on el mateix Narcís va quedar encisat.

El Sonet X recupera les màquines, aquesta vegada no és, però, tan benèvol, les veu com un perill per a tot allò que l'home ha aconseguit (*tots els guanys amenaça la màquina*). Es pensa en la màquina com en una potencial destructora de l'ésser.

El Sonet XI parla d'una de les activitats més antigues de l'home: caçar. Aquest caçar per a Rilke requereix de la presència de l'home ultradominant, aquell que en comptes de conviure amb la natura, mata per matar, i l'aniquila.

I, finalment, en el Sonet XXII, Rilke ens parla de la nit excessiva de llums enlluernada. Aquest excés lumínic és perjudicial per a la recerca de l'interioritat, ja que pot arribar a il·luminar allò innecessari i superflu i, per tant, per fer perdre de vista la veritable essència d'allò que el poeta i, per extensió, l'home realment anhela.

#### **Els Déus:**

Si intentéssim fer-nos una idea del més rellevant que Rilke presenta sobre els Déus en aquesta obra, sens dubte, haurien de parlar de la pèrdua del Déu. Per tal de presentar aquesta idea, tractarem quatre sonets.

Al Sonet XXIV 1P, ressona la pèrdua dels déus, aquests déus que ens veurem obligats a rebutjar, ja que són absolutament inútils e insignificants per a nosaltres, formen part de *l'antiga amistat nostra*. M'agradaria remarcar que la pèrdua no té un subjecte clar, per a Rilke esdevé sense cap més motiu, en canvi, el rebuig és plenament nostre, som nosaltres qui, un cop conscients que ja no ens serveixen per a res, ens allunyem d'ells a poc a poc.

La idea que trobem al Sonet XVI 2P és la següent: l'home és ara te la capacitat de destruir el lloc tradicionalment atorgat al Déu; i, després, rebutjar-lo. El déu, però, tornarà a reconstruir el seu emplaçament privilegiat, però és ja



massa tard: l'home l'ha desbancat del seu tro. Estem clarament davant de la mort del déu que Nietzsche va proclamar. A partir d'aquest moment, tan sols els morts podran reconèixer-lo, qui sap si com a semblant, ja que ara tots són morts.

Una de les idees més importants sobre la mateixa naturalesa de la divinitat ens l'ofereix el Sonet XXIV 2P. En ell Rilke defineix els déus com éssers immortals, és a dir amb naixement i mort, però no eterns, com el déu cristià que es manifesta des del principi mateix del temps, ja que n'és l'origen mateix.

Finalment, és al Sonet XXVII 2P on l'autor ens parla de la veritable relació que divinitat i humans tenen. Per a Rilke, els homes som tan sols útils divins, els déus ens utilitzen per les seves necessitats, i aquesta veritat més que qualsevol altre aspecte és la que realment perdura, la resta de relacions humanes és descobreixen efímeres.

#### 4. LES *ELEGIES* I ELS *SONETS* FRONT A LA MODERNITAT.

Primer de tot, dir que l'extensió dedicada a les dues obres, tot i l'extrema diferència, respon únicament a l'estudi exhaustiu dels principals temes que Rilke proposa per mitjà de les *Elegies de Duino*. Per tant, en el moment de desenvolupar l'estudi dels *Sonets*, ens ha semblat que era innecessari i repetitiu tornar sobre certs temes que en aquest darrer apartat recuperarem per tal de presentar com un autor de primeries del segle XX continua, avui en dia, sent plenament actual.

Considerem que l'únic i veritable problema que es podria presentar a un lector del segle XXI que es disposés a llegir les *Elegies de Duino* o el *Sonets a Orfeu*, és l'inicial hermetisme de la llengua que Rilke va usar per a bastir-los. Per la resta, i amb la voluntat necessària per a aproximar-s'hi, els temes que hem anat exposant al llarg del treball són absolutament contemporanis i moderns, potser amb alguns petits detalls canviats, però què més volem amb no més de 100 anys!

El primer que ens parla de la modernitat Rilke en aquestes dues obres és Federico Bermúdez-Cañete. Per a ell:

Su modernidad radica en la invención de determinadas "figuras" cercanas a la dimensión mítica, y en su compleja trama de imágenes, no trabadas por una lógica argumentativa, sino flotando entre vacíos plenos de sugerencias, abiertos a la interpretación de cada lector<sup>30</sup>.

D'aquesta manera, hem de prendre consciència que les dues obres s'obren a la modernitat per allò que innoven i, també, per tots aquells aspectes que queden inacabats i oberts. De la mateixa manera que quan el jo del poeta es queda quiet davant de l'obert i el contempla sense prejudicis i donant-li tots els seus significats, els temes inaugurats per Rilke en aquestes obres estan oberts al món; i així esperen que els lectors preparats i amb esperit d'obertura cap al veritable interior del món s'hi enfrontin.

---

<sup>30</sup> Federico Bermúdez-Cañete, *Rilke. Vida y obra*.

A més a més, aquestes dues recopilacions poètiques *son un camino de mesura, de humanización de lo terrible a través — sobre todo en la modernidad, ya no ayudada por los mitos antiguos — del arte y de los menesteres más cotidianos*<sup>31</sup>. Rilke s'obre en aquests poemes a l'avui i a l'ara que imperen des de finals del segle XIX. Ja Nietzsche amb el seu "Déu ha mort", parlava d'aquesta pèrdua d'ideals, retratats en aquesta frase de Bermúdez-Cañete en els mites antics. Aquest món tradicional de les religions monoteistes, amb els seus dogmes i estereotips, estava condemnat a l'extinció ja en vida de Nietzsche, tot i això, aquest ha resultat ser un procés lent i paulatí que, avui en dia, continua vigent.

Per aquest motiu, en Rilke també trobem la brillant solució que ofereix davant d'aquesta mancança no reconeguda que, poc a poc, va inundant tots els àmbits. Per tal d'afrontar aquesta realitat, Rilke *ofrece mitos como alternativa al vacío creencial de la época contemporánea*<sup>32</sup>. Aquests mites passen per la figura de l'àngel i la d'Orfeu, que de la mateixa manera encarnen l'ésser superior que ens vigila sense preocupar-se excessivament per nosaltres, però que està allà. L'ésser superior ja no és un Déu omnipresent i omnipotent que tot ho domina, ara, és un ésser allunyat que ni tan sols es preocupa per observar a l'home, tan sols és. Aquesta és, sens dubte, una de les modernitats més clares dins l'esperit rilkeà.

Pel que fa a la concepció del jo i de la vida i la mort, és diferent. L'ésser humà avui en dia respon al senzill passar pel món del que se'ns parla a l'inici de *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*: avui en dia el món consisteix en passar sense esforços, sense preocupar-se per tenir la mort pròpia, només la que ens toqui dins la loteria. No sembla que la transcendència de l'ànima humana i del món siguin importants, s'han oblidat i s'ha concentrat tota l'atenció en els aspectes terrenals que acompanyen el dia a dia. És justament el que Heidegger<sup>33</sup> advertia tan sàviament sobre el que Hölderlin i Rilke havien descobert:

Cuanto más se acerca la noche del mundo a la medianoche, tanto más exclusivamente reina la penuria, de tal manera que escapa a su propia esencia. No sólo lo sagrado se pierde en calidad de rastro que lleva a la

---

<sup>31</sup> Ídem.

<sup>32</sup> Ídem.

<sup>33</sup> Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*.

divinidad, sino que hasta las huellas que conducen a ese rastro perdido están casi borradas.

I d'aquesta manera, qui és capaç de seguir-les? Segons el que Heidegger defensava, la divinitat no estava perduda, tan sols estava amagada i quan la nit passés podria tornar a personar-se davant dels homes, però quan la nit fos superada, l'home també s'hauria sobreposat a la seva indigència i desconeixement i s'hauria reconegut de nou, davant del mirall com un "ésser per a la mort".

És potser aquesta concepció de "l'ésser per a la mort" la més allunyada dels nostres dies, quan la mort s'ha desterrat completament del dia a dia i es viu com un fet aliè al ser humà. S'accepta que és el final, però s'entén com un pas més dins la mateixa vida? No obstant, el bombardeig constant i anestesiant que es rep d'ella és diari, però llunyà, forma part de la pantalla del televisor. L'antiga transcendència de la vida després de la mort s'ha anat reduint, poc a poc, a la desesperació del pensar que no pot ser que tot acabi aquí, a la por davant la pèrdua de tot.

És la supremacia del món terrenal front al món transcendental tradicional. I, no obstant, les opcions orientals de descoberta de la veu interior estan de moda, però, són realment una recerca, o només una nova moda que fa modern? Possiblement, es tracti d'aquest segon aspecte, d'un trobar-se bé amb un mateix a nivell terrenal, no al nivell de la descoberta de la veritable essència de l'interior del món.

Per tal de finalitzar amb aquest apartat, ens hem atansat a Matei Calinescu i les seves *Cinco caras de la modernidad*. En elles hem pogut plantejar-nos més seriosament dins de quina vessant podríem ubicar a Rainer Maria Rilke. Si ens centrem en la època en què el nostre artista va viure, podria incloure's dins de les corrents modernistes i, fins i tot, dins de les vanguardies (trobaríem els seus inicis al París del 1900 i poc, just quan Rilke va visitar la ciutat amb intensitat). Per una banda, però, és molt clar que el nostre autor no formaria part, en cap moment, d'una possible Vanguardia: *el modernismo (...) no expresa nunca ese sentido de negación universal e histórica tan característico de la vanguardia*. Rilke mai va negar universalment res, només parlava del perill que, certs aspectes

altament rellevants dins l'experiència humana, corrien el risc patir: desaparèixer.

Per tant, l'haurien d'inscriure dins del moviment modernista que tantes vessants i personalitats va adoptar dins la geografia europea. Sobre el modernisme Calinescu va escriure les següents afirmacions: *Cualquiera que sea su significado específico en diferentes idiomas y para diferentes autores, es más, els caracteritza la reconstrucción artística del mundo que intentaron los grandes modernistas*. Rilke va treballar i participar de molts idiomes i va estar en contacte amb diferents autors dels que va poder aprendre i amb els quals va compartir; i, per altra banda, la seva obra literària responia directament a la projecció vital de la seva vida cap a la obra que pretenia crear: mostrar el món al món artísticament. Dins d'aquests darrers paràmetres, Rilke encaixaria dins del modernisme.

No obstant, estem convençuts que aquesta etiqueta, en el seu cas és altament restrictiva, s'hi pot inscriure sense cap problema, però la seva vessant artística s'elevà fins a la religiositat absoluta, potser havia abandonat el déu tradicional que no comprenia, però va dedicar-se a la seva obra com si d'un monjo entregat a la més alta contemplació es tractés.

## 5. CONCLUSIÓ.

Aquest treball que pretenia ser, en primer terme, una aproximació a la modernitat de Rainer Maria Rilke s'ha acabat convertint en un estudi exhaustiu —tot i que han quedat molts aspectes per comentar— de sobretot una de les obres de Rilke.

He de reconèixer que aquest fet m'ha sorprès a mi mateixa, durant la lectura de les Elegies en cap moment s'havien descobert tan inspiradores i riques en matisos. Per aquest motiu, tot i abandonar el motiu principal que m'havia dut fins a l'estudi de Rilke, he decidit no abandonar el camí iniciat i acceptar-lo a la manera rilkeana, tal com és.

En aquests moments, la modernitat de les Elegies i els Sonets se'm presenten des del punt de vista de l'obra clàssica tal com T. S. Eliot l'entenia: aquella obra plena de significats que continua parlant a través de la distància dels anys. A més, l'univers del poeta de Praga està ple de l'obscuritat que envolta el nostre dia a dia, de l'olor de la penúria del temps i de la identificació del jo en aquells objectes diaris i quotidians com en l'ordinador on ens passem tantes hores. L'elevació que proposa per a l'ànima és més distant, però, la religiositat interna que descobreix en tot allò que el rodeja queda molt lluny de la materialitat i corruptibilitat que ens acompanya. I, no obstant, ens obre a un món de possibilitats encara per explorar.

I és aquest món de possibilitats el que s'ha presentat al llarg del treball amb l'aproximació temàtica a les obres. Aquesta ha resultat, a la vegada, més profitosa del que en un primer moment m'havia semblat. D'aquesta manera, les grans línies temàtiques s'han esclarit i s'han manifestat davant nostre. Som conscients que hem perdut la linealitat que resideix dins de cada un dels poemes que Rilke va escriure, però ens hem obert cap a la comprensió de l'ànima que els va escriure, cap a les idees bàsiques que conformen les darreres conclusions a què va arribar amb la seva experiència vital. Des de l'àngel, passant pels fets insignificants de la vida tot arribant al destí de desemboca, inevitablement, dins la mort. Aquest ha resultat ser el nostre propòsit:

redescobrir en Rilke i en les seves obres cimeres aquests significats que restaven amagats i que ens estaven esperant.

## 6. BIBLIOGRAFIA:

Obres de Rilke:

- \* R. M. RILKE, *Cartas a un joven poeta*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- \* R. M. RILKE, *Cuarenta y nueve poemas*, Ed. Antonio Pau, ed. Trotta, Madrid, 2008.
- \* R. M. RILKE, *Elegies de Duino*, Ed. Manuel Balasch, Els llibres de l'Ossa menor, ed. Proa, Barcelona, 1995.
- \* R. M. RILKE, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, ed. Losada, Madrid, 2003.
- \* R. M. RILKE, *Sonets a Orfeu*, Ed. Isidor Marí, ed. Columna, Barcelona, 1995.

Obres sobre Rilke:

- \* Eustaqui BARJAU, "Una forma peculiar d'irrealisme poètic: RMR" a *Literatura alemanya del segle XX*, AAVV, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1983.
- \* Federico BERMÚDEZ-CAÑETE, *Rilke. Vida y obra*, Libros Hiperión, Madrid, 2007.
- \* Isabel HERNÁNDEZ i Dolors SABATÉ, *Narrativa alemana de los siglos XIX y XX*, ed. Síntesis, Madrid, 2005.
- \* Tzvetan TODOROV, *Los aventureros del absoluto*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.

Links sobre Rilke:



- \* Fernando D. González Grueso, *El Dios de Rilke*,  
<http://www.mightyquill.com/Articles/El%20Dios%20de%20Rilke.html>
- \* Otto DÖRR ZEGERS, *Angustia, melancolía y creatividad: el caso del poeta RMR*, <http://www.herrerros.com.ar/melanco/zegers.htm>
- \* Gabriela MISTRAL, *Invitación a la lectura de RMR*,  
<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/rilke.html>

Obres diverses:

- \* -- *Sabiduría Zen*, Ed. Raúl de la Rosa, ed. Ediciones I, Valencia, 2008.
- \* Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- \* Martin HEIDEGGER, *Caminos de Bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- \* Angelo Marchese i Joaquin Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, ed. Ariel, Barcelona, 2000.
- \* Friedrich NIETZSCHE, *Así hablaba Zaratustra*, col. Fontana, ed. Edicomunicación, Barcelona, 1997.