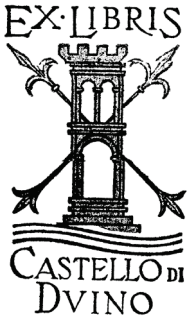
Estamos tal vez aquí para decir: casa,
puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol
frutal, ventana,
todo lo más: columna, torre…

pero para decir, compréndelo, oh, para
decir así, como ni las mismas cosas
nunca en su intimidad pensaron ser

RMR
IX Elegía de Duino
Toledo 1912 - Muzot 1922



TÍTULO OPUS ANGELICUM.
El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino, 1912-1922

Premio Extraordinario de Doctorado UPC 2014.
Ámbito Arquitectura, Urbanismo y Edificación

DIRECTOR Pedro Azara Nicolás
Departamento de Composición Arquitectónica (DCA)
Universidad Politécnica de Cataluña (UPC)
FECHA 20 de Abril 2012
URL http://www.tdx.cat/handle/10803/125533

ÍNDICE ACTUAL DE LA TESIS **2**

RESUMEN DE CONTENIDOS **3**

Estructura y objetivos **3**

Imágenes, créditos e hipótesis gráficas **10**

Notas **14**

PROCESOS DE REELABORACIÓN **17**

Estructurales **17**

Contenidos **17**

ÍNDICE DE LA TESIS

INTRODUCCIÓN
Los límites del Lenguaje: un origen para el ángel de las *Elegías*

1. HACIA 1912, DE LITERATURA
LA CAÍDA

A modo de introducción, una mística necesaria
El libro de las horas | Historias del buen Dios | La vida de María

Filtros y afinidades, cinco pasos necesarios
San Agustín | La Escuela de traductores de Toledo | Angela da Foligno | Petrus Ribadeneira | Fabre d'Olivet

Palabras y cosas. La resignificación del centro y la caída
Columnas | Grada y Coro | Templo y Trono | Espejo | Fuente

2. HACIA 1914, DE PINTURA
EL TRÁNSITO

Rilke frente a la pintura: la epifanía de la mirada en la tierra
Los Cuadernos Florentinos | Una exposición de Paul Cézanne | El Greco de *Toletum*

El puente
La puerta

3. HACIA 1922, DE ARQUITECTURA
LA ELEVACIÓN

Chartres, una excursión con Auguste Rodin
Rodin y las bailarinas de Camboya | Rilke y *l'Ange du Méridien*

Munich, Schattenspiele
La obra de Alexander von Bernus | Las lecturas de Heinrich von Kleist | Un ensayo sobre Lotte Pritzel

Paul Valéry, dos traducciones necesarias
Le Cimetière Marin | Eupalinos ou l'Architecte

La catedral
El laberinto
La torre
La escalera

EPÍLOGO

ANEXO ETIMOLÓGICO
El orden de publicación final del ciclo
El orden cronológico de producción del ciclo
Duineser Elegien (texto original)

BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN DE CONTENIDOS

Clemente y terrible gloria de la suerte humana, producida por la palabra
[...] y expresable en imágenes terrenas,
insuficientes y sin embargo las únicas
aún suficientes, del humano hacer y vivir

Hermann Broch | LA MUERTE DE VIRGILIO

CONTENIDOS Y ESTRUCTURA

Desde la crisis que experimentó la cultura europea a finales del siglo XIX en el lenguaje de las artes, las correspondencias entre arquitectura y literatura que se formulan alrededor del estudio micro histórico de la gestación de las *Duineser Elegien* (1912-1922) de Rainer Maria Rilke, plantean un triple interrogante: ¿existe un origen a la figura del ángel en el mencionado ciclo? ¿Qué arquitecturas acogen su presencia? ¿Es dicha presencia un pretexto del poeta para reformular los límites de la mirada del hombre a través del lenguaje?

Fue Herman Broch a través de su obra *La muerte de Virgilio*[1], quien nos recordó que ya desde los orígenes de la civilización occidental, el hombre encuentra en el lenguaje el límite de toda creación artística. Así, Virgilio barajaba entre sueños la posibilidad de aniquilar el idioma, de aniquilar los nombres, "*para que haya gracia de nuevo*"[2]. Una destrucción necesaria para retornar el lenguaje a su origen, aquel estado de gracia primigenio en el que las palabras y las imágenes que las representaban aún iban de la mano.

Durante tiempo se creyó en esta alianza. O a través del designio divino en el Medievo, o bien gracias al intelecto del hombre en el Renacimiento. Fuera como fuere, pronto se arrojaría al Dios y al Hombre de ese centro del conocimiento, para situar a las cosas en el nuevo trono de la modernidad. Tras los nuevos horizontes del pensamiento ilustrado, los potenciales infinitos que brindaba la máquina tras la revolución industrial, y la invención de una nueva Europa a través del programa político de los nacionalismos, el siglo XIX ofrecía demasiadas esperanzas en el futuro. Y era *la cosa* la destinada a reinar. Habían cambiado los paradigmas, pero el lenguaje seguía sometido al enquilosamiento de dos mil años de tradición que pronto tocaría su fin.

Y este es el punto de partida de nuestro trabajo: la creación de una constelación de imágenes y representaciones arquitectónicas que encuentran en el ciclo de Duino el pretexto para construir una elegía final al mundo de lo clásico para dar paso a la violenta irrupción del progreso y sus vanguardias (1912-1922). A medio camino entre ambos, la arquitectura como forma de representación simbólica se transforma así en una imagen dialéctica cuyo alcance desde la poesía de Rilke cabe estudiar.

...

La primera renuncia al lenguaje poético clásico la protagonizaría Hugo von Hofmannsthal, que no casualmente iniciaría su correspondencia con Rainer Maria Rilke el año 1902, fecha en la que vería la luz la famosa *Ein Brief* (Una carta). En ésta, Hofmannsthal, bajo el personaje de Phillip Chandos, se dirige a su amigo Francis Bacon para hacerle saber los motivos por los cuales renuncia a cualquier actividad poética. La carta lleva por fecha el 22 de agosto de 1603, y en ella lo más próximo se le antojaba como impenetrable, hasta

> *perder del todo la facultad de pensar o hablar coherentemente de cualquier cosa.* […] *Porque la lengua en que quizás me fuera dado, no sólo escribir, sino también pensar, no es el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino una lengua de cuyas palabras ni siquiera una sóla me es conocida; una lengua en la que las Cosas mudas me hablan y en la que quizá un día en la tumba tendré que rendir cuentas a un juez desconocido*[3].

Hofmannsthal resolvió su silencio poético a través de la acción del teatro, y mantuvo una constante correspondencia con Rilke hasta la muerte de éste en 1926.

La insuficiencia del lenguaje *fin de siècle* como vehículo de construcción de la realidad del mundo exterior quedaba puesta en manifiesto en uno de sus primeros relatos autobiográficos de Rilke, *Ewald Tragy*, inédito durante su vida y publicado en 1927, un año después de su muerte. Se aventura la posible gestación del mismo en 1898, ya que existen varios testimonios del propio Rilke donde menciona la intención de escribir una serie de relatos que elaborasen sus espeluznantes experiencias, como por ejemplo, el *abecedario de los horrores* sufrido en la Academia Militar. Por ello, la presencia de la partícula *Tragy* como apellido del protagonista de la narración, no hace otra cosa que constatar una doble *tragödie*. Junto al sentimiento de crisis y decadencia objetivo de una época que llega a su ocaso, se le suma la desastrosa experiencia personal interior, que le llevará a emprender la decisión de abandonar su asfixiante ciudad natal, Praga. Nacía así su primer viaje iniciático a Munich[4], donde el ambiente cultural que se respira, proyecta lejos las aspiraciones y los sueños del joven aprendiz de poeta. Sin ir más lejos, uno de los lugares que frecuenta para sus reuniones artísticas es el Café Luitpold, máximo referente de la actividad social y cultural de la ciudad desde su inauguración en 1888[5]. Mientras, en su antigua Praga, durante una reunión dominical entre los miembros de la familia Tragy, el poeta se cercionaba de cómo

> *todos esos objetos eran extraordinariamente resbaladizos, y las palabras se escurren entre ellos como sanguijuelas saciadas. El silencio se apodera del espacio*[6].

Hofmannsthal instaura un primer silencio en 1902. Cuatro años antes, en 1898, Rilke hacía lo mismo.

Y es entre sus *Frühe Gedichte* donde rescatamos un poema clave y de particular interés, porque expresa la complicada relación del poeta con el lenguaje. Su temprana fecha de gestación, paralela a los episodios de Tragy, pone nuevamente de manifiesto la insuficiencia de la palabra poética como vehículo entre interior del poeta y el exterior del mundo. El autor presenta las palabras como “pobres”, y pronto las desea “invisibles”.

> *Las palabras pobres, que viven la miseria día a día,*
> *Palabras invisibles, yo las amo.*
> *Les regalo colores que saco de mis fiestas*
> *y se ponen poco a poco contentas y sonríen*

Uso y desgaste del lenguaje, un síntoma de crisis que muchos de sus contemporáneos van a sufrir al igual que él. En segundo lugar, se enuncia un lenguaje que, frente a la “palabra pobre”, hace uso de la “palabra invisible”. Es la carta del 13 de noviembre de 1925 en la que Rilke, una vez concluido el ciclo elegíaco que nos ocupa, parece querar transmitir a Witold V. Hulewicz el sentido último de sus *Elegías*.

> *El ángel de las Elegías es esa criatura en que aparece ya cumplida la transformación de lo visible en invisible que nosotros realizamos*[7]

¿No es el ángel esa figura en que la realidad física de los objetos se transforma en invisible? Es esta también la misión de todo lenguaje: salvar de su realidad física y significante los objetos y otorgarles una vida invisible como significado. Sólo que ahora, su figura ya no es la de portador de la palabra divina, la Unidad, sino mensajero de una experiencia de la precariedad. Una condición que mucho nos recuerda al deseperado grito del poeta hacia *der Engel / Ordnungen* (jerarquías angelicales) con el que se abre el ciclo elegíaco. Tan sólo un año más tarde del silencio instaurado con su *Ein Brief* (Una carta), Hofmannsthal publica el ensayo *La poesía y el tiempo contemporáneo* (1903), donde la poesía se transforma en la única deriva intelectual del intentar nombrar las cosas. Es la única herramienta con la que luchar contra el infierno, postulándose como la gran mediadora frente a lo posible. Novalis ya la planteaba como la historia de un futuro, ya que

> *le es dado representar poéticamente aquella parte de la experiencia que todavía no puede ser representada conceptualmente*, tal y como recuerda Schelling en su diálogo *Bruno*[8].

Años más tarde, el mismo Hofmannsthal reflexionaría sobre la titánica tarea del hombre en este nuevo nombrar, en el que el mundo y su arquitectura parecen haberse transmutado en el decorado de un teatrino destinado a acoger el último Gran Carnaval del mundo.

> *El siglo del que nos alejamos nos ha hecho los fenómenos demasiado fuertes para que podamos asumir esta tarea; ha marcado un ritmo excesivamente vivo al baile de disfraces de las apariciones mudas; se ha movido y entrado en nosotros con demasiada fuerza el misterio sin palabras de la naturaleza y de las tranquilas sombras del pasado*"[9].

Un baile de máscaras, cuya manifestación August Macke atribuía a la expresión de fuerzas misteriosas.

> *Sólo a través de ella vislumbramos las fuerzas enigmáticas, el Dios invisible*[10].

Pero no sólo desde la escritura, sino también desde la música, la arquitectura y la pintura llegarían similares renuncias por estos años. Meses más tarde de la experiencia de Kafka en 1912, se estrena de forma póstuma la IX Sinfonía de Gustav Mahler en Viena. Su final, el espectáculo de la percepción de una última nota en vibración que da paso a un inevitable silencio. De poner fin a la composición sinfónica clásica se trataba. Un final que desde la arquitectura ya intuía hacia años Otto Wagner. Sus propuestas finales para la *Postsparkasse* (1904) y la *Steinhof Kirche* (1907) en esa misma ciudad dan fe de ello. Ya que el silencio o la fiesta, tanto en el caso de Rilke como en el de Wagner, proviene de lo alto. Experimentando ambos el agotamiento y la imposibilidad de nombrar desde el lenguaje de la tradición la realidad de los tiempos modernos.

Observemos por un instante la fachada frontal de acceso a la *Steinhof Kirche.* La función clásica de toda columna es sostener un entablamiento. Sin embargo, su arquitrabe está empotrado en medio del fuste de las cuatro columnas de orden dórico que intentan significar el cuerpo central de acceso. Un desplazamiento en vertical que revela una caída. Pero el drama continúa. Bajo el arquitrabe, y desafiando cualquier ley clásica de equilibrio, tres cornisas de hierro profusamente ornamentadas gracias al motivo de la cruz y la guirnalda de frutos. La secuencia de las palabras *Columna* y *Entablamiento* queda rota. La unidad que antes construía como lenguaje, ya no es válida para Wagner. La columna, en la fachada de la *Steinhof Kirche*, ya no es palabra. Sin embargo, sobre el capitel de orden dórico aparecen cuatro ángeles, diseño del escultor Othmar Schimkowitz, en posición de rezo. Como si la función final de ellas no fuera otra que sostener su figura, esperando de nuevo esa palabra que provenga de lo alto. "*Así estaban escuchando*"[11], decía Rilke entre los versos de la I Elegía, como si el ángel aún tuviera algún tipo de poder en la tierra.

No es así. El deber del ángel ya no es el que la tradición le relegaba como portador de la palabra divina, sino el de construir un umbral desde el que poder aprender a reformular la realidad con otras palabras.

> *Había entrado en nosotros con demasiada fuerza el misterio sin palabras de la naturaleza*[12]*.*

...

Es la figura del ángel uno de los temas centrales que recorre de forma obsesiva cada uno de los diez poemas que componen el ciclo elegíaco, escrito entre el 21 de enero de 1912 y el 26 de febrero de 1922. Como si la invocación del poeta a la imagen alada no fuera más que un ruego hacia el auténtico valor del lenguaje: el de preservar, invisible, el sentido último de toda existencia. Díez años en los que la figura del ángel presenció el nacimiento de un nuevo lenguaje para el mundo.

Esta tesis se presenta como una investigación en torno a su necesaria y recurrente presencia, que desde los versos del ciclo que nos ocupa, traza interesantes correspondencias con algunos de sus contemporáneos más afines, como Paul Cézanne, Auguste Rodin, Alexander von Bernus, Georg Simmel, Peter Behrens, Heinrich Tessenow, Rudolf Kassner, Paul Klee, Wasily Kandinsky, Hermann Haller, Hugo von Hofmannsthal, Adolf Loos, Frank Kafka o Paul Valéry[13]. Si bien el tema ya había sido abordado de forma extensa y unitaria por varios autores, entre los que destacan Romano Guardini[14] y Massimo Cacciari[15] como el primero y último de un presente estado de la cuestión, ahora se trataría de someter la poesía de Rilke al interrogante sobre el origen de la figura del ángel entre los versos de las *Elegías*. Pues es sólo desde ese necesario origen que todo puede volver a empezar. Un origen que sitúa en el centro a tres posibles génesis de la figura del ángel en el ciclo de Duino.

La primera hipótesis, presentada por el jesuita Jaime Ferreiro Alemparte[16], si bien se limitaba justificar la presencia de la figura de éste a partir de textos místicos como el *Flos Sanctorum* de Petrus Ribadeneira, nos ofrecía la posibilidad de completar el universo místico rilkeano, lejos de las maniqueas correspondencias que el autor castellano intenta establecer entre la producción rilkeana y una posible mística cristiana. De alejarse de estos postulados se encargará el propio Rilke, al afirmar que

el ángel de las Elegías no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano[17].

Un ángel al que el autor, tras constatar los límites de la mística occidental[18], pronto buscará en el mundo mágico de los teósofos y alquimistas de principio de siglo XX. ¿Qué compartían ambas tradiciones? La figura del ángel. Un ángel que en la tradición medieval se revelaba como el portador de la palabra sagrada[19], y que en la teosofía occidental y la tradición sufí, como el medio en el que el Opus Primordial operaba en la tierra[20]. Como si el lenguaje de lo alto y el misticismo de la tierra construyeran el punto de arranque de las *Elegías* en 1912. Y ambos, desde la palabra, ofrecían al poeta una determinada visión del mundo desde las arquitecturas fundacionales de sus textos.

La segunda, la presentada por el investigador japonés Ito Takatatsu[21], sostenía el origen de la figura angélica desde las representaciones pictóricas de El Greco. El viaje a tierras españolas emprendido por el poeta entre el 2 de noviembre de 1912 y el 19 de febrero de 1913 verificaba Toledo como *"una ciudad del cielo y de la tierra"*[22]. El nuevo misticismo de la tierra encontraba en la ciudad castellana un

lugar que existía en igual medida para los ojos de los muertos, de los vivos y de los ángeles[23].

Y en esa nueva mirada exterior, las arquitecturas de los cuadros de El Greco, entre las que destaban los puentes y la puertas, se revelaban como sintomáticas de la última construcción sublimal del mundo. Y el ángel mediaba en el umbral de ellas.

Por último, la genealogía defendida por Helmunt Naumann[24] que encontraba en Chartres y la visita que realiza el poeta junto a Auguste Rodin en 1906 el origen primordial de la figura. Pero Chartres ya no era, en el año 1906, ni para Rodin ni para Rilke, la construcción que buscaba a Dios en la Tierra, sino movimiento, sombras, tiempo solar y muerte. Algo similar sucedía años más tarde en Munich, que como puerta a Oriente[25], recibía desde 1910 las necesarias huellas de un mundo no dual a través de la ficción del teatro indio, alegoría moderna del hombre en las nuevas metrópolis. La tradición o bien se reinventaba o bien acogía en su seno nuevas formas de expresión que no le fueron propias. Es así como se construye la historia. Y la olvidada o poco comprendida presencia de Oriente en Rilke pronto cobrará un nuevo protagonismo.

Tres trabajos que si bien no ofrecían una respuesta global y unitaria a la presencia del ángel en el ciclo elegíaco[26], permitieron abrir paso en este trabajo a través del análisis de la teoría arquitectónica, y encontrar en cada una de estas fuentes primarias -la literaria, la pictórica y la arquitectónica- la construcción de una determinada visión del mundo, que desde su palabras fundacionales, remitían a estructuras arquitectónicas que aún no habían sido analizadas en su conjunto. Tres estructuras arquitectónicas, que desde el círculo, el tránsito o la inversión, constituían un esquema base desde el que discernir las invisibles correspondencias entre las presencias del ángel de Rilke como lenguaje, la palabra y su designar.

▪ ▪ ▪

Tras atender a la raíz estructural de las arquitecturas que recorrían cada una de las fuentes del ángel en las *Elegías*, el siguiente paso consistió en someter tales secuencias arquitectónicas al orden cronológico de su gestación a lo largo de diez años. Son los años que comprenden la creación de las *Elegías de Duino*, aquéllos que vieron nacer una nueva imagen del mundo. Y para ella, convocar la presencia de la figura del ángel, tal y como hemos visto y fuera cual fuera su origen, fue una constante en la obra de Rilke. Como si desde el umbral que construye el ciclo fuera posible vislumbrar un futuro otro para las artes y su posible representación a través del lenguaje. De llevar la tradición de la mística, la pintura y la arquitectura a su límite se trataba. Pues es desde este umbral que la palabra de Rilke será sometida a tres acepciones del tiempo y del espacio, que coinciden con las tres principales etapas de gestación a las que se verá comprendido el poema entre 1912 y 1922[27].

1. Entre enero y marzo de 1912 en el Castillo de Muzot, Rilke verá como el pensamiento que alumbra las primeras estaciones arquitectónicas del ciclo responden a un tiempo que, como *Sub Specie Aeternitatis,* concedía a la imagen un carácter imperecedero, cual revelación de una experiencia o verdad interior **(FIG.01)**. Unas arquitecturas que encuentran su origen en las lecturas místicas y alquímicas del poeta por aquellos años, y que constatan la necesidad de recurrir a un lenguaje mítico en el que las palabras y las cosas se den la mano. O como diría más tarde Michel Foucault, un lenguaje en el que el mundo se replega sobre sí mismo[28]. Palabras que construyen estructuras circulares y de configuración jerárquica con respecto a un centro, como la Columna, la Grada, el Coro, el Templo y el Trono. De arquitecturas celestiales se trata, y en todas ellas, la presencia del ángel es constante. Un nuevo Hermes al que confiar el poder del designar desde lo alto. Son las arquitecturas de la I y II Elegía, junto a fragmentos de la VI, la IX y la X, y en las que Rilke se enfrenta a una irremediable caída. El Espejo y la Fuente, las responsables de ella.

2. En tierras españolas por noviembre de 1912, constará a través de la experiencia de la pintura una nupcia entre el cielo y la tierra, y de la que de nuevo el ángel sería su protagonista. Y las palabras arquitectónicas que, hasta 1912 generaban como estructuras un espacio a interpretar desde un tiempo que no conoce el devenir, son ahora vistas como un tránsito **(FIG.02)**. De la estructura al tránsito. Ya que ambos polos -lo eterno interior y lo efímero exterior- coexisten en la naturaleza. Y tres serán las fuentes primarias que marcarán la evolución de ese nuevo mirar del poeta hacia el mundo: la escuela del Quatrocento italiano, que descubrirá durante su estancia en Florencia entre abril y mayo de 1898; la obra de Paul Cézanne, con motivo de la celebración del primer aniversario de la muerte del pintor en el *Salon d'Automne* de París en octubre de 1907; y los cuadros de El Greco, descubiertos en el viaje a Toledo del invierno de 1912. Tres episodios que Rilke aprovechará para gestar tres de los momentos culminantes del ensayo pictórico en la obra del poeta. La confección de *Das Florenzer Tagebuch*[29] (Diario florentino), las *Briefe über Cézanne* (Cartas sobre Cézanne)[30] y el conocido *Epistolario Español*[31], que recoge la experiencia de Rilke en Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla y finalmente, el lugar de la queja, Ronda. Documentos en los que el poeta renuncia al análisis de las formas, algo que podría haber ejecutado bajo la herencia de Heinrich Wölfflin, para encaminarse en una búsqueda interior que se verifica a través de la experiencia estética de la pintura. Una experiencia que enuncia una escisión, y arroja al poeta hacia una visión del mundo desde la experiencia traumática del tiempo como fluir, caducidad y muerte. De unas arquitecturas que acogen una concepción circular mítica y eterna, pasamos a concebir el tiempo como un curso lineal, y el espacio como puente que construye un umbral. El Puente y la Puerta serían sus estancias. Un umbral que arrojará a la producción de Rilke a un silencio de más de ocho años. La puerta que cruzó Europa el 28 de julio de 1914 hizo visible el horror en el que la experiencia exterior se había trasmutado. Tras las lecturas de Henri Bergson[32], Georg Simmel[33] o Sigmund Freud[34], las arquitecturas de la III Elegía junto a fragmentos de la X no hacen más que constatar la profunda escisión que sufre la mirada exterior del poeta[35]. Y el ángel era testigo de ello.

3. Una ruptura que recobrará un nuevo sentido último para el mundo. Se trata del arrebato productivo al que se verá sometido el poeta, el mes de febrero de 1922, encerrado en el torreón de Muzot[36], y que le llevaría a culminar su tarea. Era su tercera etapa de gestación. Y el tiempo del devenir como muerte encontraba en Chartres su primera fuente como arquitectura. La consistencia que brindó la mística a las visiones del mundo, ahora se desvanece. La imagen es mentirosa, y de ella, la única verdad que el poeta recupera desde su canto elegíaco es la reconstrucción del mundo desde una inversión[37], desde el espacio que enuncia su mirada *Das Offen* (lo abierto), y sus arquitecturas ya no serán convocadas cual imagen exterior, sino como interior, como estructura que favorece una nueva elevación, a través de la danza o el sueño **(FIG.03).** A la Catedral le seguiría el Laberinto, la Torre y la Escalera, estructuras interiores que permiten seguir anhelando otro cielo. Desde la tierra. Y el responsable de proseguir esa tarea no sería otro que el personaje poético de Orfeo.

...

Sin embargo, el aparente orden temporal que sigue el esquema de esta tesis nos recuerda el sentido último con el que Rilke dio orden a sus *Elegías*. Éstas no seguían un transcurso cronológico, sino que construyen un aparente "misterio-laberinto" en el que las estaciones arquitectónicas recogerán diferentes acepciones del tiempo y el espacio que el mismo poeta experimentaba desde su vida. Fue el someter el poema a un proceso de aislamiento de las palabras arquitectónicas y su posterior orden de gestación, lejos

del orden propuesto por Rilke para su publicación, que la presente tesis cobró sentido en su "re-construcción". De tres posibles maneras de enfrentarnos al mundo nos hablaba Rilke en su ciclo[38].

Hasta el momento, nunca antes las arquitecturas de las *Elegías* habían sido sometidas a un proceso de reducción. Todos los estudios monográficos, desde la fundacional tarea de Romano Guardini en 1953 con su *Eine Interpretation der Duinerer Elegien*[39], hasta la más reciente labor de Anna Lucia Giavotto en su *Una Città del Cielo e della Terra*[40], habían acometido la limitación de enfrentarse al ciclo desde el orden propuesto por el poeta y analizando cada uno de los diez poemas de forma temática. Una limitación que conducía al lector a tesis demasiado generalistas, y que imposibilitaba un estudio microhistórico que revelara las correspondencias invisibles entre los diez años de gestación del poema y las arquitecturas que iba acogiendo el ciclo en su devenir.

Un paso más suponían los estudios temáticos que renunciaban al conjunto del poema, para avanzar hacia la investigación pormenorizada de algunas de las *Elegías* por separado. De aislar sus modelos y fuentes se trataba. De someterlas a crítica, y juzgarlas. De este modo, algunos de los protagonistas del canto elegíaco eran llamados a escena: *Der Engel* (el ángel)[41], *Das Marionetten* (las marionetas)[42], *Die Seiltänzer* (el funambulista)[43], *Der Klagen* (las quejas)[44]. Sin embargo, y a pesar de la bondad de muchas de las aproximaciones que los autores ofrecían a cada una de la *Elegías*, se ignoraba nuevamente que, junto al tema y sus fuentes, existía la vida y el devenir del poeta. Unas correspondencias que en el caso del estudio de la obra de Rilke no deben ser ignoradas, tal y como muchos autores que se han enfrentado al ciclo elegíaco han señalado[45]. Vida y obra, en el caso de Rilke, van de la mano. Su pensamiento en forma de imágenes, muchas de ellas biográficas, dean fe de ello. Es un claro ejemplo la construcción de la IX y X Elegías, que ocupó al poeta más de diez años de su vida, y cuyo análisis ignora las ciudades y circunstancias que fueron alumbrando su gestación.

No será hasta las aportaciones de John Sanford *Landscape and Landscape Imagery in R.M. Rilke*[46], Kathleen L. Komar con *Rethinking Rilke's Duineser Elegien at the End of the Millenium*[47], Jürgen Siess con *Rilke, Images de la Ville, Figures de l'Artiste*[48] y Karine Winkelvoss con *Rilke, la pensée des yeux*[49], que se abandonará la estructura temática del ciclo para abordar, aunque de forma parcial, algunas de las arquitecturas que en él aparecen, ignorando que tras su secuencia cronológica, Rilke no sólo actúa como poeta, sino también como el constructor del sistema de una nueva visión del universo para la modernidad. Su verdadera voluntad no reside en expresar un sentimiento o crear una imagen, sino en intentar restituir al orden primigenio el mundo y la existencia del hombre, para el que nunca más servirá alzar su mirada hacia el cielo en busca de algo más.

Es sólo así, desde la voluntad de reconstrucción de un nuevo macrocosmos para la modernidad, que el estudio de una nueva constelación de palabras que esta tesis propone debe ser tenido en cuenta. *Fontäne* (fuente, 1912), *Brücke* (puente, 1914), *Treppen* (escaleras, 1922)... son la base de nuestro discurso. Nombres enunciados por el lenguaje desde el tiempo, y a partir de los cuales se pueden construir las relaciones derivadas de sus verbos: caer, transitar y elevar. Los tres únicos movimientos del hombre en la Tierra. Y ante estos siempre aparece la figura del ángel.

Una mención especial merecen las aproximaciones de Massimo Cacciari con sus *Iccone della Legge*[50], donde abordaba por primera vez una posible correspondencia entre la figura del ángel y las arquitecturas de la Torre y la Puerta, cual visiones interiores procedentes de la mística Oriental, y no sería hasta el ensayo *L'Angelo Necessario*[51], que las limitaciones del lenguaje como revelación interior serían enunciadas y resueltas bajo la figura del "ángel de la realidad" de Wallace Stevens:

> *I am the angel of reality*
> *Seen for a moment standing in the door*[52]

Sin embargo, la relación directa entre el ángel y el lenguaje que esta tesis intentará mantener, y que desarrolla cuestiones enunciadas con anterioridad[53], sólo quedaba intuída en Cacciari desde el nombrar de lo alto y algunas representaciones pictóricas del ángel por parte de Klee, aquéllas que comprenden, en palabras de Rilke, que

> *lo que en definitiva nos cobija es nuestro estar desamparados*[54].

Un desamparo que le llevó a no reconocer ningún país como patria, ninguna casa como hogar, ni ninguna lengua como propia[55]. Del mismo modo que ninguna de las estaciones arquitectónicas que presentan las *Elegías* se revela como definitiva.

Decía Wittgenstein que el impulso hacia lo místico procede de la no satisfacción de nuestros deseos por parte de la ciencia.

> *Sentimos que incluso cuando quedan respondidas todas las cuestiones científicas posibles, nuestro problema sigue sin haber sido tocado en absoluto. Sin duda ya no queda entonces ninguna pregunta más; y justamente ésa es la respuesta*[56].

Rilke abría el ciclo elegíaco con un grito direccionado al ángel que aún creía en el cielo.

> *¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías de los ángeles?*[57]

Un ángel que encontró en la tierra. Pues su pregunta era su respuesta. Y ésta sólo le ofrecía palabras. Y es por ello que, frente al problema de seleccionar una correcta traducción de los versos de Rilke al castellano, las dudas eran pocas. La cuidada edición castellana de Eustaquio Barjau se planteaba las mismas dudas.

> *Tratándose, como es el caso aquí, de* Gedankenlyrik*, es decir, de poesía conceptual, en la que se busca un grado extremo de precisión, no me ha parecido que hubiera otro camino que el de la más cuidada literalidad*[58].

Transmitir, literalmente y renunciando a cualquier ritmo o sonoridad, el correcto significado conceptual de cada una de sus expresiones, entre las cuales, las definiciones arcaicas y primigenias de sus términos arquitectónicos ocupan un buen lugar. En palabras de Alois M. Haas, germanista de la Universidad de Zúrich y responsable de la tesis que sostiene un origen místico en la crisis del lenguaje que vivía Europa a principios de siglo,

> *la esencia más íntima de las palabras es idéntica a la fricción que una retórica violenta practica una y otra vez como sistema de utilización y desgate continuo del lenguaje*[59].

Un desgaste del que también fue víctima Rilke, y al que la construcción del ciclo elegíaco le supuso una experiencia catártica en su nuevo nombrar, ya nunca más dual, sino de una única realidad interdependiente en la que finalmente podemos volver a descansar. Pronto acontecería la sublimación de toda existencia a través de la creación del *Doppelbereich* (doble reino) tal y como Rilke lo revela en el canto XXII de *Die Sonette an Orpheus,* una vez concluido su ciclo elegíaco a finales de febrero de 1922. Imágenes que revelan su esencia a través de su interior, y en las que el tiempo del devenir, conforma un nuevo equilibro de éstas en la tierra.Ya no sería necesario alzar ningún grito al cielo en busca de alguna respuesta. Ni descansar en el umbral de una puerta. Arrojados nuevamente a la tierra, es el canto de Orfeo el único que ofrece consuelo. Oriente había cumplido su misión en el poeta, y de nuevo en Occidente, el hombre podía descansar,

> *sobre inefable alfombra,* […] - *donde nunca hubo suelo*[60].

Y sin embargo, sin Duino, ésta nunca hubiera llegado.



Fig.00 **PORTADA**

Paul Klee, Villa R, 1919

Dos son los instantes en la vida de Paul Klee en el que el pintor dedica su atención a la obra del poeta de Praga, al margen de su vecindad en el número 34 de Ainmillerstraβe del barrio muniqués de Schwabing. El primero aparece relatado entre las páginas de sus *Tagebucher* 1898-1918, y en ellas reconoce haber leído "*parte del Libro de las imágenes y de los Cuadernos de Malte Laurids Brigge. Su sensibilidad me es muy afín, sólo que yo avanzo más hacia el centro, mientras que él se mueve más bien debajo de la piel. Todavía es impresionista, y en este campo yo ya nada más tengo recuerdos*". Paul Klee reconoce en Rilke una sensibilidad afín, aunque encaminada en direcciones opuestas, admiración que le llevaría incluso a construir una marioneta, *Gekrönter Dichter* (poeta coronado), dedicada a Rilke en 1919. Klee aún cree poder conquistar un centro, tarea de la que el poeta en 1913 ya se ha desencantado, y acusa al poeta de impresionista, al moverse debajo de la piel. Rilke se encuentra fascinado por la primera etapa del pintor, en la que Klee actuaba como un mediador entre las fuerzas invisibles de la naturaleza y su volátil apariencia sensible. El artista ha de actuar como un puente, pero no ha de quedarse aislado en la orilla de la abstracción, el mundo de lo invisible. Para ellos media la tarea del ángel. Es en la segunda carta del mismo día dedicada a Hausenstein donde Rilke reprocha ese estancamiento del arte:

> *Todos lo hemos visto venir, esta huida del acontecimiento que se desarrolla en lo invisible, ese renunciamiento, preparado simultáneamente y en todas parte de un mundo que se desdice del equivalente sensibl*e.

La abstracción de la que habla Klee nace de la espiritualidad, de la tremenda deriva subjetivista en la que las artes de la primera década del siglo XX se vieron arrojadas. El mismo giro hacia el interior que experimentó Rilke años antes cuando, ante la destrucción del sistema clásico del lenguaje. Sólo que ahora la destrucción ya no sólo se ha efectuado en el campo de las artes, como la literatura o la pintura, sino en el mundo exterior real. En la vida. Así lo expone Klee en sus *Tagebucher* (Diarios):

> *Cuanto más terrible es este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte inmanente.*

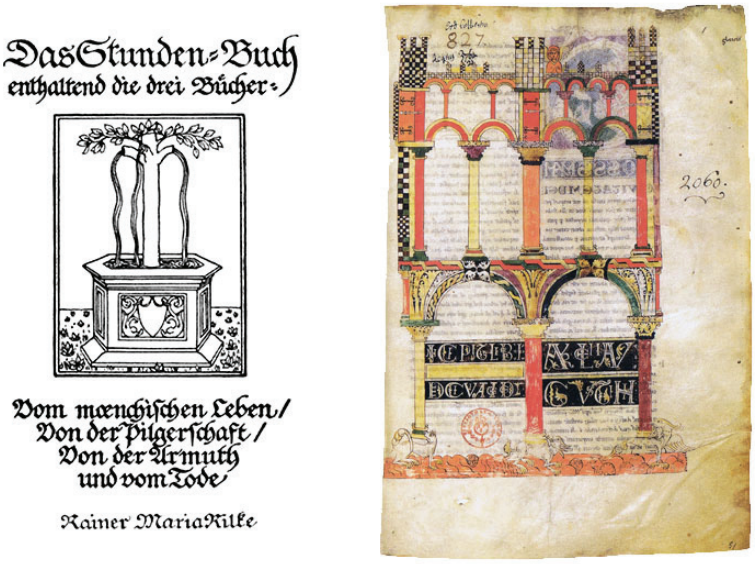


Fig.01 **Visiones interiores**

Estructuras arquitectónicas del centro y la caída

Izquierda Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch* (El libro de las Horas), 1899-1905; derecha: San Agustín, *La Cité de Dieu* (Valle del Rhône ou Languedoc, siglo XII, BNF, Manuscrits latin 2060, f.1)

No sería hasta febrero de 1922, instalado en el torreón de Muzot, cuando Rilke enunciaría por primera vez el desenlace al que serían sometidas las estructuras arquitectónicas que ocupan el primer capítulo de nuestra tesis. Es la VII Elegía. Y en ella, se construyen un encadenado de imágenes que, desde el "*grito que se levanta interrogativo*"[61] de enero de 1912, proseguiría con el ascenso místico de sus *Ruf-Stufen* (gradas de grito) que conducen al *Tempel der Zukunft* (templo del futuro), para que se culmine su ascenso en la figura de la *Fontäne* (fuente) que inexorablemente conduce hacia la caída. Como si a las cosas ya no les fuera suficiente el lenguaje de la visión interior que las fuentes literarias místicas le proporcionan y éstas debieran enfrentarse al mundo. Un mundo que a través de la *Frühling* (primavera) alquímica obra la transformación de lo invisible en visible, otra de las misiones del lenguaje a través de sus rastros sígnicos en la escritura y el fonema.

Las estructuras arquitectónicas poseen significados simbólicos generales. Y en el imaginario arquitectónico de las dos primeras *Elegías* se insiste en la presencia de un centro que, en su constante y necesario intercambio de visiones interiores, genera un vacío a colmar desde las palabras. Así, las estructuras de la Columna, la Grada, el Coro, el Templo y el Trono nos remiten, en primer lugar, al emblema de un *axis mundi* que, como eje vertical de conexión entre la tierra y el cielo, conduce irremediablemente hacia el ascenso, la cima-centro y su posterior caída. Pues la reconstrucción del particular empíreo rilkeano a través del significado fundacional de las arquitecturas de las dos primeras *Elegías* es tan sólo el inicio. El lenguaje como el designar correcto del mundo y sus cosas llega a su fin. Las palabras y las cosas pronto dejarán de ir de la mano, pues el lenguaje simbólico de la sublimación conoce sus límites[62]. Y sin embargo, el viaje hacia 1922 debe continuar.

Un viaje que pronto abandona la idea de centro como símbolo de eternidad. Una eternidad que como el tiempo suspendido de san Agustín, tanto gustaba citar Rilke en sus primeras obras. Un uso que, a la luz de las investigaciones de Romano Guardini sobre el valor de la recuperación de la imaginería medieval durante lo que el denominó *Das Ende der Neuzeit* (El fin de los tiempos modernos)[63], aclara el interrogante del por qué convocar la presencia de las cosas desde tan lejos. Un distancia que valida la coherencia entre las palabras y la imagen.

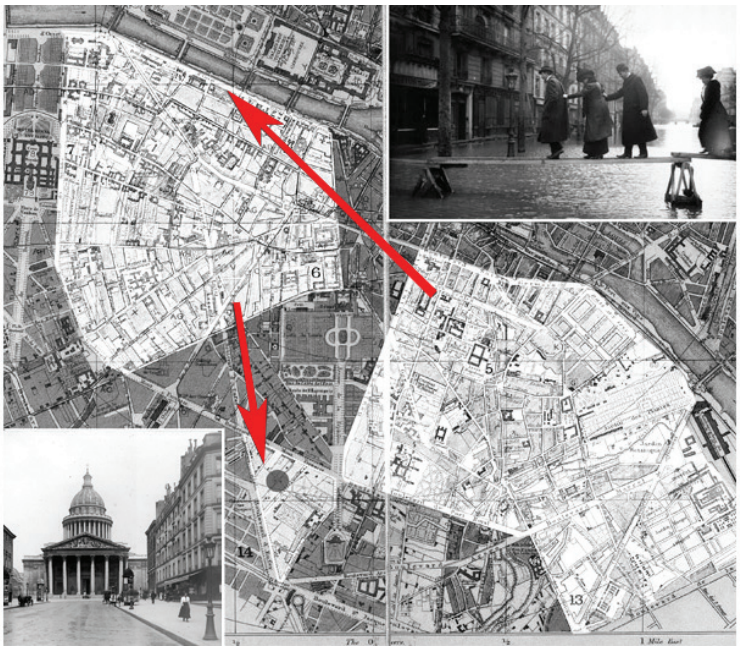


Fig.02 **Visiones del devenir**

Estructuras arquitectónicas del tránsito

Cartografías de los itinerarios de Rilke en París (1902-1922)

Los límites del lenguaje como visión interior ya han sido enunciados. Pues la primera acepción del tiempo que acogían las estructuras arquitectónicas de un centro, y que operaba en la mística de la revelación *Sub Specie Aeternitatis* concediendo a la imagen un carácter imperecedero, da paso a la concepción del tiempo como devenir. Y las imágenes, ya no más estructuras axiales, se transforman en el tránsito que opera entre la realidad exterior del mundo, perecedera, y la construcción de su esencia, cual inmortal y eterna Idea.

Tres serán los acontecimientos pictóricos que marcaran la evolución de ese nuevo mirar del poeta hacia el mundo: la escuela del Quatrocento italiano, que descubrirá durante su estancia en Florencia entre abril y mayo de 1898; la obra de Paul Cézanne, con motivo de la celebración del primer aniversario de la muerte del pintor en el *Salon d'Automne* de París en octubre de 1907; y los cuadros de El Greco, ya parte del imaginario del poeta a edad temprana en París, pero sólo interpretados desde unas determinadas condiciones desde el viaje a tierras españolas entre los meses de noviembre de 1912 y febrero de 1913. Tres episodios que Rilke aprovechará para gestar tres de los momentos culminantes del ensayo pictórico en la obra del poeta. La confección de *Das Florenzer Tagebuch* (Diario florentino), *Briefe über Cézanne* (Cartas sobre Cézanne) y el conocido *Epistolario Español*, que recoge la experiencia de Rilke en Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla y finalmente, el lugar de la queja, Ronda. Documentos en los que el poeta renuncia al análisis de las formas, algo que podría haber ejecutado bajo la herencia de Heinrich Wölfflin, para encaminarse en una búsqueda interior que se verifica a través de la experiencia estética de la pintura. Hacia una nueva visión del mundo movida por el espíritu de Fechner, hacia una nueva ecuación exacta entre la visión interior y la contrucción del mundo exterior.

Es entre los versos finales de la II Elegía de 1912 donde una caída proseguía al descenso del agua, que se transforma en *Strom und Gestein* (Torrente y Pedregal)[64] de la ciudad de Toledo. Un enclave en el que cielo y tierra coexisten en una nueva unidad. Como si de un nuevo Simaí se tratase, Toledo se posiciona como la ciudad en la que acontece otro tipo de revelación. Desde la caída de una estrella en el puente de San Martín de la ciudad castellana, el santo Cristóbal, el color azul de Cézanne o el concepto de *línea-luz* de Klee debían ser interpretados como nuevas figuras que enmarcan el umbral de toda creación pictórica, de toda representación. Tránsitos y espacios de intercambios donde opera la anulación del antiguo *axis mundi*, y que inaugura una de las crisis más importantes del poeta: aquella que instaura el cielo junto al infierno en la misma tierra[65].



Fig.03 **Visiones materiales**

Estructuras arquitectónicas de la elevación

Arriba: Rodin, Rose y Rilke en el jardín de Meudon en compañía de sus perros, 1905; E.L. Kirchner, Der rote Turm in Halle, 1915; abajo: Paul Klee, *Aufzeichnungen*, 1915; Man Ray, Man Ray, *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, 1916; Heinrich Tessenow, *Hellerau Institut*, 1911.

Del símbolo al canto, Rilke, a través de la supuesta nueva unidad construída en los falsos equilibrios de la estética de la inversión, recupera la proximidad a los objetos que le fue negada durante casi ocho años, donde la experiencia traumática de la Gran Guerra le arrojó por completo al terreno de la improductividad[66]. El tiempo que instauraba el final de la IV Elegía de Munich el 23 de noviembre de 1915 no era otro que el de la acción exterior y el devenir. Y la visión interior que acontecía como *Herz-Werk* (obra del corazón) de las dos primeras *Elegías*, en 1915 da paso al *Herzens Vorhang* (telón del corazón). La teatralización de la imagen no puede ser más contudente. Y a las esencias de las visiones interiores les siguen, tras el umbral de la creación exterior, la máscara de toda representación.

Fue ante los muros de Chartres y de la mano de Auguste Rodin en 1906 que Rilke contempló el mundo con unos nuevos ojos. Allí donde había otro ángel, aparecía una figura camboyana, donde había quietud, movimiento. Del mismo modo que *l'Ange du Méridien* ofrecía al poeta la sombra como el fenómeno que medía el tiempo como devenir y muerte. Y su *Pylone* (pórtico) se rendía como un nuevo escenario para la representación del mundo. Munich tampoco brindaría ningún consuelo al poeta. Las tradicionales representaciones del *Schattenspiele* (teatro de sombras) al que Rilke tan asiduamente asistía en sus frecuentes estancias en la ciudad, verificaban la primera intuición de Chartres: sombras que danzan. Gestos que revelan su condición efímera a través del movimiento. Y pronto las lecturas de Heinrich Von Kleist y los muñecos de Lotte Pritzel confirmarían sus temores: allí donde hay un títere, descubrir el infinito, en una muñeca, la imagen de la muerte. Tan sólo quedaba que, en la primavera de 1921, Rilke confirmaba sus sospechas a través de dos obras de Valéry: *Le Cimetière Marin* (El cementerio marino) y *Eupalinos ou l'Architecte* (Eupalinos o el arquitecto). Lejos de lo preceptos simbolistas, el poeta verificaba que el mar no era otra cosa en un reducto de muerte, y la obra de todo arquitecto, como aquéllos que levantaron años atrás Chartres, el intento por contruir una línea de humo, movimiento y sombra. Las experiencias de Chartres años antes podían avanzar. La consistencia que brindó la mística a las visiones del mundo, ahora se desvanece. La imagen es mentirosa, y de ella, la única verdad que el poeta recupera desde su canto elegíaco es la reconstrucción del mundo desde esa inversión. El camino que abre Chartres se verifica desde tres figuras arquitectónica más: el Laberinto, la Torre y la Escalera, que ya no serán convocadas por el poeta cual imagen exterior, sino como interior, como estructura que favorece una nueva elevación, a través de la danza o el sueño, y de la que el canto final de Orfeo aún nos permite seguir mirando el cielo. Porque, tal y como aventuró años más tarde Octavio Paz,

> *descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros*[67].

NOTAS

[1] BROCH, H. *La muerte de Virgilio*. Madrid, Alianza Editorial, 2009. Título original: *Der Tod des Vergil*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1976. Traducción al castellano de A. Gregori.

[2] BROCH, H. *Op. Cit*. Madrid, 2009: (309).

[3] HOFMANNSTHAL, H. *Una carta (De Lord Phillip Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia, 2008: (126,135).

[4] La estancia de Rilke en Munich fue breve, de poco más de un año: de septiembre de 1896 a octubre de 1897.

[5] Según algunas fuentes, fue en el Luitpold donde, en 1911, Wassily Kandinsky y Franz Marc, entre otros, gestaron el nacimiento del *Der Blaue Reiter*.

[6] RILKE, R.M. *Ewald Tragy*. Barcelona, 2010: (32).

[7] PAU, A. *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Madrid, Editorial Trotta, 2007: (411).

[8] SCHELLING, F. W. J. *Bruno, oder über das natürliche und göttliche Prinzip der Dinge*, 1802. Traducción castellana en: *BRUNO, o sobre el principio divino y natural de las cosas*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985: (37).

[9] HOFMANNSTHAL, H. *Instantes griegos y otros sueños*. Cuatro Ediciones. Valladolid, 2001: (90-94).

[10] MACKE, A."Las máscaras, 1912". *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900-1945*. Ediciones Akal. Madrid, 2009: (103).

[11] RILKE, R.M. GW III, 175.

[12] HOFMANNSTHAL, H. *Op. Cit*. Valladolid, 2001: (93).

[13] GARCÍA, C.B. "¿Necesitaba la modernidad un ángel? Rimbaud, Rodin, Rilke, Apollinaire, Klee, Benjamin. Figuras de lo ángelico". Introducción a la tesina de máster en Teoría e Historia de la Arquitectura, *En la habitación angélica. El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino*. UPC, 2008: (21-41).

[14] GUARDINI, R. *Rainer Maria Rilkes. Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegie*. Kösel-Verlag, Berlín, 1953.

[15] CACCIARI, M. *L'Angelo necessario*. Milán, Adelphi Edizioni: 1986. El tema del lenguaje sagrado del icono y el ángel fue abordado con anterioridad un año antes en: CACCIARI, Massimo. *Iconne della Legge*. Milán, Adelphi Edizioni, 1985.

[16] FERREIRO ALEMPARTE, J. "El *Flos Sanctorum*, del Petrus Ribadeneira, como fuente de inspiración de la obra poética de Rainer Maria Rilke" y "Ecos del *Flos Sanctorum* en las dos primeras *Elegías* de Duino". En: *España en Rilke*. Taurus. Madrid, 1966: (15).

[17] PAU, A. *Op. Cit*. Madrid, 2007: (411).

[18] De ello deja constancia la tesis sostenida por: KOMAR, K. L. *Transcending angels: Rainer Maria Rilke's Duino elegies*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.

[19] Recordemos que el ángel de la Divina Comedia, a través de las interpretaciones de Romano Guardini, transitaba a medio camino entre el simbolismo y el lirismo de la obra, como portador de la palabra, del lenguaje de lo alto. Es así como busca en los tres aspectos interpretativos del ángel en la tradición la acepción histórica y temporal de la obra, como el transmisor de las Sagradas Escrituras. Un Lenguaje Sagrado, al que le corresponde un nombrar lo alto. En: GUARDINI, R. *Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie*. 1937: (118). Se ha consultado la traducción al castellano de Alberto Luis Bixio, en: *El Ángel en la Divina Comedia del Dante*. Buenos Aires, 1961: (105-111).

[20] Ha sido Henry Corbin, a través de sus estudios de los textos islámicos, ha arrojado luz sobre nuestras investigaciones. En su obra *Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste* aparece un capítulo trascendental para nuestra tesis: "La Tierra es un ángel", tomando como raíz de nuestras investigaciones la juxtaposición tierra-ángel. En: CORBIN, H. *Cuerpo Espiritual y Tierra celeste.* Madrid, 1996: (38).

[21] ALMENDRAL OPPERMANN, A.S. *Rilke en Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992: (33).

[22] Anna Lucia Giavotto Künker, en su ensayo sobre las *Elegías* de Rainer Maria Rilke, tomará prestado como título la misma expresión del poeta de la carta del 13 de noviembre de 1913. GIAVOTTO, A.L. *Una città del cielo e della terra. Le elegie Duinesi di R.M. Rilke*. Casa Editrice Marietti. Génova, 1990.

[23] RILKE, R.M. *Epistolario Español.* Madrid, Taurus, 1976: (150).

[24] Cabe mencionar los trabajos de Helmut Naumann: "Rilke uns Toledo", en la revista *Sociedad Rilke*, Gernsbach. 1992. Y el trabajo de Magda Kerényiu: "Rilke en Ronda", en *Bläter der Rilke-Gesellschaft*, Bern, (20-38). Además del conocido libro, ya un clásico, de Jean Gebser: *Rilke und Spanien,* Suhrkamp Verlag, Zúrich, 1977. Así como la más reciente aportación de Helmut Naumann, *Rainer Maria Rilke und Wordwede*. Galerie Verlag. Fischerhude, 1990.

[25] Sobre la presencia de Oriente en la ciudad alemana véase: SCHAB, R. *La renaissance orientale*, préface de L. Renou, Payot, París, 1950; junto a la reciente edición de GOETHE, J.W. *Divano orientale-occidentale*. Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

[26] Resulta interesante remarcar que a fecha de 2011, autores de la talla de Clara Janés aún se cuestionen el origen de la figura del ángel en el ciclo que nos ocupa. "*La traducción que llevé a cabo con mi hermana Alfonsina, que es germanista, de los* Poemas de la Noche*, de Rilke (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009), escritos como consecuencia de su viaje a España […] me situó una vez más frente al enigmático 'ángel terrible', y me preguntaba por su origen*". En: JANÉS, C. "Quizios de la luz, pasadizos, escalas". *Rainer Maria Rilke*. Sabadell, Papers de Versàlia, 2011: (30). Una de las últimas exposiciones que ha tenido lugar en el Castillo de Duino, comisariada por Giorgio Carizzoni, *Rainer Maria Rilke. Il poeta e i suoi angeli*, Castelo di Duino, Trieste, 22 julio – 21 octubre 2007, intenta encontrar a las mujeres a las que Rilke amó el origen de la figura del ángel. La estructura expositiva del montaje remite a tres ventanas, tal y como extraemos del catálogo de la misma: "*Prima finestra: Rainer Maria Rilke; seconda finestra: Le donne-angelo; terza finetra: Luoghi dell'anima*".

[27] Se ha consultado la cronología depositada en el Archivio di Stato de Trieste, donde se encuentra el ejemplar numerado y fechado regalado a Marie von Thurn und Taxis. En el anexo etimológico de la presente tesis aparecen los encabezados de cada uno de los diez poemas, con sus respectivas fechas de inicio y fin de cada uno de ellos, así como las ciudades que los vieron nacer a lo largo de más de diez años. El texto, en su edición original, ha sido extraído de: RILKE, R.M. *Gesammelte Werke*, in fünf Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2003.

[28] Bajo la fructífera cuádruple relación que el pensador francés establece entre la *convenientia*, *aemulatio*, *analogía* y *sympathia*. En: FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas.* Siglo Veintiuno editores. Argentina, 2010: (44).

[29] Se ha utilizado la traducción al castellano de Marcelo Masola, publicada en: RILKE, R.M. *Diario Florentino.* Buenos Aires, 1973. Agradezco a Enrique Granell el obsequio de este ejemplar durante la confección de la tesis.

[30] Se han consultado dos ediciones. La primera, se trata de la edición italiana a cargo de Franco Rella, e incluye la valiosa introducción del mismo, "Il mondo come destino". *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*. Bologna, 1999. La edición castellana corre a cargo de Nicanor Ancochea, en: RILKE, R.M. *Cartas sobre Cézanne*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

[31] La experiencia del viaje a España ha sido recogida por el ya citado estudioso jesuita de la obra de Rilke, Jaime Ferreiro Alemparte en: RILKE, R.M. *Epistolario español*. Madrid, 1976.

[32] Se trata de las ediciones de Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896) y *L'Évolution Créatrice* (1907). Tina Simon da cuenta de ello en su obra *Rilke als Leser*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2001: (377).

[33] La experiencia del tránsito y el devenir como estructura arquitectónica queda recogida en: SIMMEL, G. "Puente y puerta" publicado en *Der Tag*. Berlín, 15 de septiembre de 1909. Traducción castellana en: AA.VV. *El individuo y la libertad*. Editorial Península. Barcelona, 1986.

[34] El texto que recoge la experiencia que marcó profundamente al poeta queda recogido en el texto *Über Vergänglichkeit* (1915). Su traducción al catellano consultada en: FREUD, S. "Sobre la transitoriedad (1915)". *Obras Completas, Tomo XIV*. Editorial Amorrortu. Madrid, 1978.

[35] Son los años de un exilio forzado de su querida ciudad de Munich, en la que pronto el poeta se verá envuelto en una serie de episodios revolucionarios que le llevarían a poner en peligro su propia vida. En: PAU, A. *Rilke, Apátrida*. Editorial Trotta. Madrid, 2011.

[36] De esos díficiles años, la única experiencia positiva que vivirá Rilke y que nos interesa para el estudio microhistórico de la gestación de las *Elegías de Duino*, es el inicio de la amistad entre el poeta y Nanny Wunderley-Volkart, gracias a la quien pudo finalmente Rilke instalarse en el torreón de Muzot y concluir el ciclo que nos ocupa.

[37] "*Creo que dichos procesos suceden precisamente en la zona intermedia, que es donde se originan los intercambios y las inversiones*". CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid, 2010: (81). Se trata de una reflexión enmarcada en la tesis defendida por algunos críticos de arte y pensadores como Alois M. Haas, quienes defienden el origen místico de la crisis del lenguaje con la que abríamos paso nuestras investigaciones.

[38] Véase el capítulo IV de la tesis, *Anexo Etimilógico*.

[39] GUARDINI, R. *Op. Cit.* Kösel-Verlag, Berlín, 1953.

[40] GIAVOTTO, A.L. *Op. Cit*. Génova, 1990.

[41] WEIGAND, H. J. "The Poet's Dilemma: An Interpretation of Rilke's Second Duino Elegy". *PMLA*, vol. 82, nº 1 Marzo 1967: (3-13).

[42] BERGEL, K. "Rilke's Fourth Duino Elegy and Kleist's Essay Über Das Marionettentheater". *Modern Language Notes*, vol. 60, nº 2, Febrero 1945: (73-78).

[43] LUKE, F.D. "Metaphor and Thought in Rilke's Duino Elegies: A commentary on the First Elegy, with a verse translation". *Oxford German Studies*, 2, 1, 1967: (110-128).

[44] JACOBS, C. "The Tenth Duino Elegy or the Parable of the Beheaded Reader". *MLN, Comparative Literature*, vol. 89, nº6, Diciembre 1974: (978-1002).

[45] TORRENTE BALLESTER, G. Introducción a la edición castellana de las *Elegías de Duino* en 1946, Madrid, Ediciones Nueva Época.

[46] SANFORD, J. *Landscape and Landscape Imagery in R.M. Rilke.* Londres, The Institute of Germanic Studies, 1980. Se trata de la primera monografía en la que el autor trata tres temas cruciales en el imaginario arquitectónico del poeta: los paisajes y las ciudades de su vida, junto a las construcciones artificiales y arquetípicas de éstas. Sin embargo, el libro no deja de ser una excelente guía de cada uno de sus episodios, sin permitir que cada uno de estos capítulos entren en resonancia entre sí.

[47] KOMAR, K.L. "Rethinking Rilke's Duineser Elegien at the End of the Millenium". *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. Studies in German Literature, Linguistics and Culture. Rochester, 2001: (188-208).

[48] SIESS, J. *Rilke, Images de la Ville, Figures de l'Artiste.* Paris, Édition Champion, 2000. Una monografía en forma de díptico, en la que el autor analiza las ciudades que marcaron la vida del poeta, como Moscú, París o Toledo, para enfrentarlo a la imagen que ofrece frente al espejo la visión del poeta sobre la obra de artistas como los residentes en la colonia de Worpswede, Auguste Rodin o Paul Cézanne.

[49] WINKELVOSS, K. *Rilke, la pensée des yeux.* Prefacio de Georges Didi-Huberman*, "Sur le regard des mots".* París, PIA 2004.

[50] CACCIARI, M. *Op. Cit.* Milán, Adelphi, 1985. Traducción al castellano en: *Íconos de la Ley*. Traducción y prólogo de Mónica B. Cragnolini. Buenos Aires, 2009.

[51] CACCIARI, M. *Op. Cit*. Milán, Adelphi Edizioni: 1986.

[52] STEVENS, W. "*I am the angel of reality / Seen for a moment standing in the door*". En: CACCIARI, Massimo. *El Ángel necesario*. Madrid, 1989: (11).

[53] Éstas fueron desarrolladas en la Tesina de Máster *En la Habitación Angélica. El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino*, dirigida por Pedro Azara y presentada en junio 2008 en la Universitat Politècnica de Catalunya.

[54]RILKE, R.M. *Correspondencia*. Palma, 2011: (94). Sobre la visión del ángel como "ecce homo" desde la obra pictórica de Paul Klee, véase: FONTI, A. *Paul Klee. Angeli, 1913-1940*. Franco Angeli. Milán, 2005.

[55] Véase el uso del alemán por parte del poeta en el anexo etimológico de la tesis. El problema que se deriva del constante deambular por el mundo por parte del poeta es la inexistencia de una biblioteca personal. Las ediciones y lecturas de Rilke, sólo pueden ser rescatadas de sus epistolarios y de los breves resúmenes que en contadas ocasiones el autor realizó en vida. Tina Simon ha realizado una extraordinaria labor de reconstrucción, y nos ofrece desde su edición *Rilke als Lesers* (2001) el mejor listado.

[56] WITTGENSTEIN, L. *Tractatus lógico-philosophicus*, 25.5.15.

[57] RILKE, R.M. GW III, 173: "*Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen*". Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (61).

[58] BARJAU, E. "Sobre la presente edición". En: *Elegías de Duino / Los Sonetos a Orfeo*. Madrid, Cátedra, 1987: (49)

[59] HAAS, A.M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid, Ediciones Siruela, 2009: (27).

[60] RILKE, R.M. GW III, 192: "*Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, dorten, / auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen, ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs, / ihre* ***Türme*** *aus Lust, ihre / längst, wo Boden nie war*". Traducción al castellano de Eustaquio Barjau, Madrid, 1987: (92).

[61] Ibídem.

[62] "*Las cosas mismas ocultaban y manifestaban su enigma como un lenguaje, porque las palabras y la mirada del hombre se proponían como cosas que hay que descifrar*". En: FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas. Siglo Veintiuno editores*. Argentina, 2010: (52).

[63] GUARDINI, R. *El fin de los tiempos modernos*. Buenos Aires, 1958.

64 RILKE, R.M. GW III, 180.

[65] Se trata de los años de guerra, en los que se refugiaría en Zúrich y se dedicaría a dictar un par de conferencias en el Círculo de Lectura Hottingen. Una de sus pocas creaciones de esta época reza "*Nada tenemos más lo que hay dentro*". Ha sido Antonio Pau quien se ha dedicado recientemente a esta etapa de la vida del poeta. En: PAU, A. *Rilke, Apátrida*. Editorial Trotta. Madrid, 2011. Especialmente el capítulo dedicado a los poemas de Zúrich.

[66] Es de esta época, su producción excepcional recogida en: RILKE, R.M. *Fragments sur la guerre*. París, 1944.

[97] PAZ, O. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura eco-nómica, México, 1972: (261).

PROCESOS DE REELABORACIÓN

El placer del soñador reside por tanto en poner en
término a la naturaleza en el marco e desvaídas imágenes.
Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta

Walter Benjamin | LA LEJANÍA Y LAS IMÁGENES

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN. En la fase de re escritura de la tesis, la introducción de la misma desde ser reformulada desde términos teóricos. Atender a la idea de arquitectura como forma simbólica desde autores como Erwin Panofsky, Ernst Cassirer o Arthur Danto permite al trabajo aquí presentado alcanzar un nuevo enfoque tanto metodológico como conceptual.

CAPÍTULOS. Cada uno de los tres capítulos del trabajo debe iniciarse desde una nueva constelación de imágenes y proyectos que representen las tres visiones del mundo que el Ciclo de Duino convoca: visiones de la mística occidental (cap.1), como la *Città del Sole* de Tommasso Campanela (s.XVII) o la Ciudad de Dios de San Agustín (s.XIII); visiones del devenir en la pintura (cap.2) a través de una nueva constelación de la imagen de la ciudad en el arte y la arquitectura de las primeras vanguardias, como las representaciones de Die Brücke o bien la fuga de Paul Klee; y por último, aquellas arquitecturas de la Groβform que en el ciclo de Duino pierden su unidad (cap.3): la catedral de Chartres, las representaciones urbanas de París y Múnich, entre otros casos de estudio que deben situarse en el centro de la discusión.

ESTRUCTURALES

En primer lugar, la re escritura de la tesis abarcaría asuntos estructurales de la misma, al invertir el orden existente interno de cada capítulo y situaría la arquitectura como punto de arranque los mismos. A su vez, cada uno de los tres capítulos se renombraría a través de las hipótesis gráficas enunciadas con anterioridad. A través de este criterio, el índice final del libro para la colección ARQUIA sería:

INTRODUCCIÓN
Arquitectura como forma simbólica: el legado del imaginario del ciclo de Duino.

1. LA VISIÓN INTERIOR

Palabras y cosas. La resignificación del centro y la caída
Columnas | Grada y Coro | Templo y Trono | Espejo | Fuente

Arquitecturas *Sub Specie aeternitatis*
San Agustín | Santa Teresa de Jesús | Tommaso Campanella | Angela da Foligno | Fabre d'Olivet

2. VANGUARDIAS, O EL DEVENIR DEL MUNDO

El puente y la puerta: la estética del umbral

Arquitectura del *tránsito*
El neoplatonismo de Los Cuadernos Florentinos | El Greco | Paul Cézanne

3. ELEGÍAS DE LA *GROβFORM*

La catedral, el laberinto, la torre y la escalera: estructuras de la inversión

Rodin y la arquitectura: la Porte de l'Enfer y la Tour du Travail

Munich, *Schattenspiele*
Una exposición en 1910 | Man Ray y Marcel Duchamp | Paul Klee, 34 de Ainmillerstraβe