

Rulfo y Rilke

Alberto Vital

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ALBERTO VITAL (ciudad de México, 1958) es doctor en Filología por la Universidad de Hamburgo y autor de las novelas *Teatro de ángeles* (Gatopardo, México, 1984), *Jardín errante* (Siglo XXI, México, 1998), *Tractatus vitae* (Fundación Juan Rulfo, México, 2002), *Headhunters* (El Viejo Pozo-Instituto de Cultura de Yucatán, México, 2003) y *1970-2002* (El Viejo Pozo-Universidad Autónoma de Chiapas, 2004). También es investigador y profesor en el posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus estudios dedicados a la vida y la obra de Juan Rulfo destacan los títulos *Lenguaje y poder en Pedro Páramo* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993), *El arriero en el Danubio: recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994), *Juan Rulfo* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998) y *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003* (Editorial RM-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, México, 2003). Actualmente imparte cursos en el Departamento de Letras del Centro de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Si un lector culto, pero poco proclive al alemán, oye la frase *Gott ist tot*, tal vez ignore que ese filosofema ha estado presente en su vida. *Gott ist tot*: Dios ha muerto. La frase de Friedrich Nietzsche es casi un juego de palabras. Pero el juego busca fundir, con la apenas mediación del *ist*, la acústica de Dios y la acústica de muerto: la *t*, tan fuerte, estalla en los tres términos, y la *o*, gutural, es una caverna como la *g* del principio. Todo el pensamiento de Occidente ha tenido tratos con esta aseveración. La poesía temprana de Rainer Maria Rilke convoca a Dios como esporádico personaje, como vehemente vocativo, como realidad próxima y superior; sin embargo, en la obra de la más alta madurez —en las *Duineser Elegien*, las *Elegías de Duino*— el protagonista es el ángel terrible y comprensivo, supracristiano, cósmico y terreno: invisible guía de lo Invisible entre lo visible. Rilke, de cualquier modo, ya había ofrecido una tácita réplica a Nietzsche al advertir que, en cuanto se refiriera a Dios, el hombre aún tenía la misión de crearlo.¹

¹ En el prólogo a su versión del *Diario florentino*, Marcelo Masola cita uno de los pasajes donde Rilke hace alusión a este imperativo: “Siento, pues, que somos los antecesores de un Dios y que, con nuestras más profundas soledades, nos proyectamos a través de los milenios hasta su comienzo” (Editorial y Librería Goncourt, Buenos Aires, 1973, p. 10; en adelante, *Diario florentino*). La idea también dialoga polémicamente con una conocida sentencia racionalista de Voltaire.

Las *Elegías* acechan a la vez un ámbito espiritual —en el contexto de los materialismos filosófico y ordinario— y un ámbito material —en el contexto de la agobiada y agotada sensibilidad finisecular. Hay, en fin, un asedio en dos direcciones, y lo material es asunto amoroso y artesano, es cuerpo y es mano de orfebre, es —al menos en parte— la respuesta al “¿qué hacer?” tan ruso con el “quehacer” de los afanosos trabajadores que Rilke fue a encontrar en la propia e inmensa Rusia del brazo de Lou Andreas-Salomé, bajo una atmósfera impregnada no tanto del Nietzsche a quien ella había conocido, sino del León Tolstoi a quien Rilke saludaría muy pronto, de aquel Tolstoi seguro de la sabiduría intrínseca de las rudas labores manuales.

Juan Rulfo tiene que haberse identificado con estas y otras búsquedas hasta dedicar tiempo a conseguir traducciones y hacer sus propias versiones de los diez poemas de *Duino*. Clara Angelina Aparicio recuerda que su esposo se pasaba horas alternando los dos extremos del lápiz, estudiando, comparando, descartando, recobrando. Parece ser que escribía a mano y, ya decidido, trasladaba sus trazos a la máquina. Nada indica que tuviera el propósito de enseñarle a alguien sus discretos, formativos y gozosos empeños.

Hay dos maneras de politizar la literatura de Rulfo: una es intrínseca, medular; la otra es contingente, no sustantiva. La primera nace de la matizada omnipresencia del poder en dicha obra; la segunda obedece al afán inútil de reducir ésta a una señal más en el tablero del modestísimo sistema literario mexicano. Pero uno de los orígenes más hondos de la escritura rulfiana va, con mucho, muy lejos de la política, la trasciende, la deja atrás en cualquiera de las manifestaciones posibles, a menos que se trate de la implícita preocupación por el modo como la *polis* se construye o destruye por efecto de los actos de los hombres.

Y es que tiene que haber existido una interrogante en Rulfo previa al interés por los encomenderos y los caciques, una cuestión más amplia, como si se tratara de pulsar el estado de ánimo del universo y de la civilización y simultáneamente descubrir voces y hacerlas resonar en el mundo poético creado. Rilke tuvo estas meditaciones, heredero como fue de una época de la que Dios pareció por completo ausente y el hombre por completo libre y solitario. Para responder, el poeta abrevó de anchas corrientes de reflexión y de síntesis verbal, de escritores importantes para el cuentista y novelista —Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé—, de tradiciones nórdicas y eslavas, de voces del Asia cercana y del Asia distante, de sensibilidades españolas, alpinas y mediterráneas, éstas y aquéllos llamados a intervenir en la rendición de cuentas que Occidente y ciertos atisbos primordiales del Oriente, así como el mundo del más acá y el del más allá, dan en los apretados versos de las *Elegías*. Como el mismo Rulfo empezaba a serlo en los años cuarenta y como lo sería de lleno en los cincuenta, Rilke fue un autor de grandes convocatorias y grandes confluencias.

El biógrafo Ralph Freedman comenta que el praguense redactó la primera elegía en un cuaderno de color verde y se la envió a Marie von Thurn und Taxis, dueña del castillo de Duino;² curiosamente, verdes y azules fueron los cuadernos en que Rulfo esbozó a mano *Pedro Páramo*. Existen, desde luego, cercanías más trascendentes, aparte de la afinidad y la simetría de los dos apellidos y de la identidad de los nombres de sus respectivas esposas (Clara Westhoff-Clara Aparicio): el templo vacío de Luvina resume la ausencia radical de aquel orden ético superior —Dios, Iglesia, Revolución hecha Estado— que hubiera podido regir el mundo de *El Llano en llamas*; en cambio, son los pícaros Anacleto Morones y Lucas Lucatero los usurpadores de la crédula fe colectiva. Por su parte, *Pedro Páramo* llama a cuentas a lo divino, y Dios se percibe tan inalcanzable, tan lejano como en las *Elegías*, sólo que en Comala se trata de un Dios secuestrado, atrapado por su propio representante y aun así insinuado en toda su magnitud sin medida, en toda su abrumadora amplitud inabarcable, según se atisba también en los poemas. Y es que Rilke exhibe el poderío del ángel ya tan sólo como una iniciación a aquel mundo del más allá, a aquel mundo de la trascendencia y de la muerte que en la décima y última elegía se despliega con toda gravedad, así sólo sea desde el punto de vista de un muerto reciente, rango este último por cierto útil para definir a Juan Preciado;³ de la elegía final acaso se derivó, tanto como de tradiciones indígenas y católicas, el inframundo de la novela. Más cierta se percibe la relación entre Rulfo y Rilke cuando se lee un pasaje hacia el final del *Diario florentino*:

Sólo sabía que tú, pacientemente, habías escuchado mis innumerables quejas y advertí de pronto que me lamentaba una vez más y que me escuchabas de nuevo como antes. Eso

2 Rilke y la princesa habían comprado en Weimar el cuaderno verde con formato de libro, y el poeta se felicitaba de haber descubierto en él la materia justa para verter la primera elegía (Rilke, *la vie d'un poète*, trad. del inglés de Pierre Furlan, Actes du Sud, Paris, 1998, p. 471; en adelante, *La vie d'un poète*). La presencia de Weimar en la redacción de la elegía y en la superación de la sequedad del poeta tiene que ver simbólicamente con la reconciliación de éste con Johann Wolfgang Goethe a través de las cartas del autor del *Werther* a la amada admiradora suya Auguste (o Gustgen) von Stolberg (*La vie d'un poète*, pp. 466-471).

3 Juan Preciado pertenece a otra categoría esencial en Rilke y en Rulfo: la de los tempranamente desaparecidos. En una nota al estremeceador "Klage um Antinous" ("Lamento por Antínoo"), Federico Bermúdez-Cañete apunta que el "tema de los prematuramente muertos siempre apasionó a Rilke, desde el *Diario florentino* hasta el final" (*Nuevos poemas*, Hiperión, Madrid, 1994, t. 2, p. 31; recuérdese que Antínoo es una figura tutelar en *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar). Juan Preciado tiene al morir una edad indefinida y lleva de difunto un lapso asimismo impreciso; aun así, parece un muerto joven si se lo compara con su compañera de tumba, quien ahonda y remacha el carácter aún no maduro de él al iniciarlo en una especie de educación emocional para el "estar muerto", pese a que todo indica que ella fue enterrada después que él. Rilke reflexionó sobre esa última condición del ser y descubrió matices en ella; por ejemplo, en "Orfeo. Euridice. Hermes", la joven alcanza en el "estar muerta" esa plenitud y esa unidad que Rilke tanto buscó en vida y cuya falta es una de las condiciones primordiales del ser humano en las *Elegías*, a diferencia del animal, del ángel, de las cosas. Son muertos jóvenes Miguel Páramo y la misma Susana San Juan, quien a sus alrededor de 50 años se nos presenta como una criatura prontamente consumada y consumida. A su vez, los *Sonetos a Orfeo*, contemporáneos de la redacción final de las *Elegías* (1922), están escritos como "estela funeraria para Wera Ouckama Knoop", hermosa y enigmática muchacha.

me confundió al punto de cometer el error de irritarme. Me recordaba tanto a los habitantes de Praga, que se pasan la vida rumiando su propio pasado. Son como los muertos que no pueden hallar la paz y, en lo secreto de la noche, no cesan de revivir su muerte y de cruzarse por encima de las frías tumbas. No tienen ya nada: la sonrisa se marchitó en sus labios, y sus ojos se fueron con las últimas lágrimas como en la tarde al correr de los ríos. El único progreso para ellos es que su ataúd se pudra, que sus vestidos se descompongan y que ellos mismos estén cada vez más cansados y carcomidos hasta perder sus dedos como viejos recuerdos. Y hablan de esto con una voz hace mucho tiempo muerta. Así son los hombres en Praga.⁴

Y hay que añadir que Susana San Juan comparte con las figuras femeninas de Rilke —y sobre todo con la amante de las *Elegías*— la consumación absoluta del tiempo en un solo minuto amoroso, en la marina floración con su Florencio, de modo que luego la existencia se le vuelve insípida: como al héroe de la tercera elegía, “durar no le importa”, dado que en ella el ahora y el futuro han perdido cualquier relieve, y todo el cuerpo le cruje en vida por el peso del pasado.

A partir de una atmósfera interior nacida de experiencias de la vida y de las lecturas de Rilke, de Selma Lagerlöf, del tan rilkeano Jens Peter Jacobsen, de Jean Giono, de William Faulkner, etcétera, el mexicano pudo crear su propio universo.

Conforme a pesquisas de la Fundación Juan Rulfo y de la joven investigadora Susy Rodríguez Moreno, son al menos dos las traducciones con las cuales trabajó él aproximadamente a partir de 1945, esto es, en los años más creativos de su vida. De ninguna de ellas da noticia el experto sobre las versiones españolas de la obra de Rilke, Federico Bermúdez-Cañete, pues se trata de auténticas rarezas bibliográficas, una de ellas existente aún hoy en la biblioteca personal del mexicano: la edición bilingüe de las *Elegías* y de un *Réquiem* que el novelista gallego Gonzalo Torrente Ballester dio a las prensas de la madrileña Editorial Nueva Época en 1946. Numerosas páginas del ejemplar conservado incluyen como palimpsesto la versión completa de Rulfo de las *Elegías* primera, segunda, tercera y décima, así como una parte de la cuarta, a máquina, sobre

⁴ *Diario florentino*, pp. 105-106. Así reza el original: “Ich wusste nur, dass Du geduldig meine zahllosen kleinen Klagen angehört hast, und bemerke mit einem Mal, dass ich wieder klagte und Du wieder anhörtest, wie früher. Das beschämte mich so sehr, dass es mich fast verbitterte. Es passte so gut zu den Prager Menschen, welche das ganze Leben lang ihre eigene Vergangenheit leben. Wie Leichen sind sie, welche nicht Frieden finden und deshalb in heimlicher Nacht immer wieder ihr Sterben leben und über die harten Gräfte hin aneinander vorübergehen. Sie haben nichts mehr; das Lächeln welkte auf ihren Lippen, und die Augen trieben mit dem letzten Weinen wie auf abendlichen Flüssen hin. Aller Fortschritt in ihnen ist nur, dass ihr Sarg zermoscht und ihre Gewänder zerfallen und sie selbst immer mürrer und müder werden und ihre Finger verlieren wie alte Erinnerungen. Und davon erzählen sie sich mit den lang verstorbenen Stimmen: so sind die Menschen in Prag” (*Das Florenzer Tagebuch*, Insel, Frankfurt-Leipzig, 1994, pp. 108-109). La traducción habla ambiguamente de “hombres en Praga”; en el original, *Menschen* se refiere tanto a varones como a mujeres. Agradezco al doctor Dieter Rall la consecución del texto en alemán.

hojas blancas de libretas de argollas con sus perforaciones características y con esquinas redondeadas; el muy reciente hallazgo de las restantes versiones entre los documentos personales permite entregar las diez *Elegías* conforme las transcribió o las virtió —las interpretó— Rulfo. Las versiones recién descubiertas se encuentran a mano, escritas con lápiz o tinta verde, sobre hojas rayadas que se arrancaron de un cuaderno; se trata de las elegías cuarta (ya completa), quinta, sexta, séptima, octava y novena, todas ellas asimismo íntegras.

Complementa el legado inédito de Rulfo con respecto a Rilke un cuaderno sin pastas, en papel rayado, las páginas numeradas a mano por él mismo (de la 1 a la 86), con la transcripción suya, manuscrita en tintas azul y verde, de unos cincuenta poemas cortos (y unos pocos medianos) del autor praguense, con un título general: “Rainer Maria Rilke”. En su inmensa mayoría son, conforme lo permiten atestiguar las pesquisas puestas al día, efectivamente transcripciones; dos de ellos, sin embargo, cuentan con huellas de un trabajo de reescritura, muy probablemente en la búsqueda de una versión más satisfactoria; se trata de “Pietà (María Magdalena)” y “La muerte de la Amada”. Como ejemplo puede citarse la transcripción del poema “A menudo anhelo una madre”:

A menudo anhelo una madre,
 una quieta mujer de cabello blanco.
 En su amor sólo florecería mi yo;
 ella podría evitar aquel odio salvaje,
 que se insinúa glacialmente en mi alma.

Entonces estaríamos sentados juntos;
 en la chimenea cantaría un fuego.
 Yo escucharía lo que hablasen sus labios queridos
 y la paz volaría en torno a la tetera
 como una mariposa a la luz de la lámpara.

Con respecto a las *Elegías*, el cuentista se atareó a partir tanto de Torrente como de la segunda edición importante en sus transcripciones y reescrituras, según lo constata el cotejo de Susy Rodríguez expuesto y revisado en mi seminario de Literatura Comparada, “Rulfo y Rilke”, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, semestre 2005-2, durante el cual ella igualmente expuso las características de la métrica rilkeana: *Las elegías de Duino* (México: Editorial Centauro, 1945), con versión, prólogo, notas y apunte biográfico de Juan José Domenchina.


La presente edición ofrece por eso cuatro textos cada doble página desplegada ante los lectores: en la parte superior de la página par el poema original; en la parte

Pieta'

(~~María Magdalena~~)

(nuevos poemas)

Así, Jesús, vuelvo a ^{mirar} ~~ver~~ tus pies
 que ~~fueron~~ ^{eran} entonces pies de adolescente
 cuando yo los lavaba ~~tan~~ blanco; tímidamente;
 ¡cuán confusos, ~~pasados~~ ^{enredados} entre mis cabellos, eran
 y cómo una ^{corza} ~~caja~~ blanca ^{en la maleza} ~~entre la bruma~~!
 Así veo tu cuerpo, ^{que nunca acaricio} ~~jamás amado~~
 por vez primera en esta noche de amor.
 Jamás estuvimos acostados juntos,
 ahora tan sólo admiro y velo siempre.
 Pero mira cómo tus manos están desgarradas:
~~Arado~~, no por mí, ^{no} por mis mordeduras, ~~amado~~!
 Tu corazón está abierto, y se puede entrar:
 esa no más debió ^{por un poco} ~~ser mi entrada~~.
 Ahora ^{tiene} ~~se~~ la fatiga ^{causada}
~~de~~ ^{tu} boca fatigada ^{causada}
 no tiene gana de mi torturada boca.
 ¡Oh, Jesús, Jesús! ¡cuándo ~~fue~~ nuestra hora?
~~No perdemos~~ ~~ambos~~ ~~extrañamente~~.
 ¡Qué ~~extrañamente~~ ~~perecemos~~ ~~ambos~~!

A menudo anhelo una madre. 

A menudo anhelo una madre,
 una quieta mujer de cabello blanco.
 En su amor solo florecería mi yo;
 ella podría evitar aquel odio salvaje,
 que se insinuía glacialmente en mi alma.

Entonces estaríamos sentados juntos;
 en la chimenea cantaríamos un fuego.
 Yo escucharía lo que hablasen sus labios queridos
 y la paz volaría en torno a la tetera
 como una mariposa alrededor de la luz de la lámpara.

(100 madres)

superior de la página non, la versión de Rulfo; en la parte inferior de la par la traducción de Torrente, y en la inferior de la non la versión de Domenchina.

Para rastrear los pasos, las decisiones, los procedimientos y la estética subyacente del novelista en tanto lector de Rilke, comparemos a continuación, como muestra, la segunda elegía en los tratamientos de los tres: Torrente, Domenchina y Rulfo.

Por lo que se infiere de la relación de este último con textos que le importaban, él en efecto ejercía una labor de reescritura en distintos grados de compenetración y variación, y la segunda elegía exhibe un claro caso de apropiación creativa tanto del original como sobre todo de las dos traducciones que le sirvieron de base.

En la primera elegía, Rulfo siguió muy de cerca los pasos de Domenchina, de modo que puede hablarse de una transcripción más bien que de una reescritura, aunque aun allí se perciben dos o tres variantes de puño y letra del autor de *El gallo de oro*. En la segunda el panorama cambia sustancialmente: por principio de cuentas, Domenchina realiza una sorpresiva versión en prosa, insólita en el conjunto, lo que permite a Rulfo ensayar una disposición de los versos que no coincide con la de Torrente Ballester. Una prueba suficiente de que Rulfo tuvo a la mano los versos y la prosa de Domenchina se nos ofrece en la versión que uno y otro hacen de un más bien llano medio verso del original, en la primera estrofa:

[...] und schon nicht mehr furchtbar;

Rulfo sigue a Domenchina letra por letra:

[...] ya perdida la imponente prestancia!

En cambio, el novelista gallego traduce en general más próximo a las súbitas y frecuentes dicciones neutras, ordinarias, que aparecen aquí y allá en medio del lirismo patético de las *Elegien*:

[...] y ya no terrible!

Otro ejemplo de la orientación de Rulfo a partir de Domenchina se ofrece en una fuerte comparación de Rilke hacia la mitad de la elegía:

[...] Sind wir in ihre
Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter
schwangerer Frauen? [...]