

VIDAS Y LETRAS GÓTICAS

Los hilos sutiles que unen a la literatura con la vida, a la realidad con la ficción, están hechos de una materia permeable que puede albergar al mismo tiempo experiencias e imaginación, razones y delirios, una piedra en la mano y un sueño nítido que vuelve y vuelve, un cuerpo perturbador y el deseo que el mismo cuerpo despierta en otros. Esa materia permeable tiene nombre: el afecto o, más bien, el mundo de los afectos. Los filones de vida que un escritor, consciente o no de ello, transforma en literatura, pasan necesariamente por su mundo afectivo. Y lo mismo sucede con la relación que un lector establece entre un libro y sus propias experiencias e ideas.

El afecto es conductor entre las vidas y las obras y, al mismo tiempo, parte indisoluble de ellas. Entonces, ¿por qué no dar al afecto, en el comentario y la crítica literaria, la importancia que tiene en la obra y en el acto mismo de comentarla? Una obra narrativa llena de sutiles intensidades, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, escrita por Rilke a la sombra del eje gótico que marca afectivamente a la ciudad de París, es un libro ideal para intentar esa experiencia: ese ensayo. Visitar críticamente al arte sin negar a la razón sus afectos y al afecto sus ideas, es algo que de cierta manera ya el mismo Rilke hacía, por ejemplo, en sus notas sobre Proust o en su libro sobre Rodin, ensayo ejemplar de hermenéutica afectiva.

Murmullos de una ciudad

Las mañanas de septiembre en París llegan con un presagio oscuro insinuado en el aire. El verano va terminando como si una fuerza vital de la ciudad se disgregara. Mucho antes de ver al invierno se le presiente en el viento del otoño. La nueva luz cada día disminuida lo anuncia con insistencia, porque los días se van haciendo irremediablemente más cortos y pronto el cielo tomará, durante casi ocho meses, el color gris estable de los edificios. El aire ya comienza a tejer sus recorridos húmedos y fríos por las calles y los pasadizos de los barrios viejos; cala los huesos, pela los árboles.

Aunque los muelles y parques comienzan a brillar por los mil tonos sutiles de la hojarasca agitada, no todos los que pisan esas hojas o las miran obtienen alegría al hacerlo. La inmensa mayoría se deja llevar sin sorpresa por esa veloz transformación de la ciudad. Es como si una coloración del aire todo lo fuera tñiendo de sombra y los edificios de pronto vieran redoblado su peso, los puentes sobre el río parecieran frágiles y la corriente más profunda y agreste.

Las cuestas y las personas muestran de pronto una gravedad enfatizada. En los autobuses y en el metro, donde es inevitable encontrarse frente a frente, algunos pueden, como en un juego de espejos, sorprender en los otros gestos similares a los suyos: sobre todo esas bocas que lentamente se van curvando hacia abajo. Por las calles, tengo la impresión, la gente comienza a pasar una sombra más lenta y más encurvada.

Claro que todo eso no es lo primero que se impone a la vista cuando uno llega a París en ese tiempo, pero es algo que está ahí como la humedad del aire, tan al fondo y al mismo tiempo tan presente. Es el movimiento afectivo de la ciudad: algo más sutil e inestable que el clima y que existe como un murmullo incubándose en todos los gestos y en las esquinas. Un murmullo que para algunos puede convertirse en canto funesto. Cuando Rainer Maria Rilke llegó a París en 1902, instalado en un miserable cuarto de hotel de un barrio de estudiantes escuchó nítidamente ese canto. Una de las voces que se le imponían en París y que con los años se iría estableciendo definitivamente en su ánimo, lo haría escribir en una carta a los tres días de su llegada: "París es una ciudad que para mí es *may* extranjera. Los hospitales que aquí se ven por todas partes me angustian. Ahora entiendo por qué aparecen tantos hospitales en Verlaine, Baudelaire y Mallarmé. En todas las calles se ven enfermos que entran a pie o en automóvil. Se les ve en las ventanas del hospital Hotel-Dieu con sus extraños vestidos, los tristes y pálidos uniformes de la enfermedad. Se adivina de golpe que hay en esta inmensa ciudad regimientos de enfermos, ejércitos de moribundos, pueblos muertos. Nunca, en ninguna ciudad había experimentado esto y es extraño que lo sienta en París justamente, donde la necesidad de vida es más fuerte que en cualquier otra parte. Pero la necesidad de vida no es la vida. La vida es algo que va con calma, que es

vasto y es simple. Al contrario, la necesidad de vida es prisa y persecución. Es la necesidad de tener la vida inmediatamente, toda entera, en una hora. De eso está lleno París y por eso está tan cerca de la muerte. Una ciudad extraña, extranjera..."

Dos años después de su primer contacto con París, Rilke comenzaría a retomar muchas de sus primeras impresiones dispersas en cartas y diarios para elaborar la historia de Malte Laurids Brigge: un poeta nórdico de 28 años que llega a París y sucumbe, dejando sus cuadernos de notas fragmentarias como único testimonio de su ocaso. Y en los cuadernos de ese personaje inventado por Rilke se encuentra una prosa concentrada, versátil porque sus múltiples fragmentos abarcan una amplia gama de sensaciones, lugares, tiempos y estilos; difícil de clasificar porque sin ser eso que se conoce como "prosa poética" es la forma de la prosa que más se acerca a la poesía; aunque a la vez casi cada fragmento podría ser considerado como un cuento y todos juntos constituyen sin duda una novela heterogénea. Un libro rigurosamente inclasificable entre los géneros literarios, escrito en una prosa intensa, prosa de intensidades que es a la vez poesía de lo terrible.

En *Los cuadernos de Malte* está condensada una variedad de intensidades vividas que difícilmente podrían haber sido escritas en un tiempo breve. De hecho, a Rilke le tomó seis años considerar terminado y publicable ese conjunto de textos, casi ocho años después de haber tenido sus primeras experiencias difíciles en París. En el libro, el murmullo afectivo de París despertaba en Malte lo necesario para que se encaminara hacia una disminución vital y hacia una crisis. Pero la redacción misma de *Los cuadernos de Malte* fue para Rilke una experiencia dura que se le presentaba como necesaria y en la cual la presencia afectiva de París era sin duda determinante. "Estos cuadernos de *Malte Laurids Brigge* —explicaría Rilke diez años después de haberlos publicado— evocan a través del personaje de un joven danés (y por lo tanto de una figura imaginaria) un enfrentamiento con los problemas de la existencia interna. París, que hace más visible todo lo que uno puede vivir (haciendo cielo o infierno lo que en otros lugares sólo sería agradable o aburrido) constituye el fondo, la atmósfera de esa existencia que a cada instante es puesta a prueba por su descenso. Una existencia que más allá del relato se ha convertido para mí en algo tan perceptible interiormente que ahora todavía puedo imaginar prolongaciones de su destino como si se tratara de un ser real. Sólo puedo decirle que aún ahora comprendo las ideas de ese joven solitario y en ellas toda la no superada desesperación de la existencia humana." El destino de Malte fue el de muchos en París: perecen pero el destino de Rilke fue tener la necesidad de escribir la historia de Malte como una manera de no sucumbir ante los murmullos tentadores de la ciudad, aún oyéndolos integralmente.

El movimiento afectivo de la ciudad es algo que no todos necesariamente escuchan y que no a todos hipnotiza. Hay quien atraviesa ileso los lugares donde esa voz afectiva es más fuerte, simplemente por vivir bajo la protección de una personalidad dispersa o por ser alguien con la fuerza o la experiencia para escapar a los llamados de la tristeza. Tanto los que sucumben con frecuencia en el movimiento afectivo de París, como los que enfrentándose a esa corriente logran remontarla, saben que esta ciudad impone una intensidad

radical al flujo de todos los días. Quienes sucumben ven en lo gris intensas aproximaciones de lo negro, pero quienes se dejan guiar por una fuerza superior a todo descenso sienten que en todas las cosas hay un hilo de intensidad luminosa.

Todo lo que Malte en su soledad no tuvo: la proximidad segura pero delicada de los amigos, las sorprendentes transformaciones del amor y sobre todo los infinitos alicientes del deseo, son sin duda los hilos indispensables para salir del laberinto afectivo y poder vivir la geografía urbana como algo inseparable de la belleza en la vida. En París se puede tener de pronto la sensación de que la ciudad se inmiscuye etérea en la realidad de los propios deseos, de tal manera que caminando al azar por sus calles, ellas conducen con frecuencia a la esquina insospechada donde uno se cruzará con quien más desea y menos espera. Los encuentros mágicos de Horacio Oliveira y de la Maga en *Rayuela* no son invento de Cortázar sino de París, y están más en su vida cotidiana que en su literatura. Pero Malte no pudo conocer ese tipo de alegría porque sus encuentros fortuitos rápidamente se encadenaron como serie oscura. Al llegar a París encuentra hospitales y alrededor de ellos a heridos y agonizantes. Casi a la semana de su llegada, cruzando un puente, el hombre que caminaba adelante de él cae fulminado en un ataque de epilepsia. Los incidentes de ese tipo se multiplican, y muchos de ellos figuran tal cual en las primeras cartas enviadas por Rilke desde París. Malte con frecuencia se encuentra con miserables ("escupitajos del destino, húmeros todavía") presintiendo que ellos distinguen en él a uno de los suyos. Cada vez comprende más a los que viven lo terrible. Por ejemplo a los agonizantes que ya no reconocen a nadie; y así se lo explica: "pude comprender a este hombre porque también en mí algo sucede que comienza a alejarme y separarme de todo".

Las enfermedades acechan a Malte, y sobre todo una "sin particularidades", que según Malte: "con una seguridad de sonámbula hace aflorar en cada quien sus peligros más profundos que parecían ya del pasado, y los coloca enfrente, muy de cerca en la hora inminente (...) Vidas de las que uno no sabía nada vienen a la superficie (...) y se eleva todo un tejido confuso de recuerdos descarriados que se aferran como algas mojadas sobre un objeto devorado por el agua". Así Malte se encuentra también con su pasado. Viene a frecuentarlo el lado más siniestro de una niñez poblada por familiares habituados a la muerte o a la demencia. Y surgen de pronto en él todos los miedos de su infancia. A la galería de lo terrible que él ve en la ciudad se añade poco a poco lo terrible que él vivió antes o que vivieron los suyos. Después se añaden otros personajes muy alejados de su familia y de su tiempo. Un hombre hecho carroña viva: Carlos el Temerario, una monja enamorada y no correspondida: Mariana Alcanforado, un Papa de Avignon agonizando de miedo bajo el peso de sus supersticiones: Juan XXII, y muchos otros de los que Malte habla como si él mismo hubiera vivido aquellas íntimas tragedias. De alguna manera Malte encontraba en cada una de ellas un eco enorme de la suya. Así pudo saber que los trazos de París comienzan desde un lugar muy profundo en la mente, y que por eso sus calles conducen de lo visible a lo invisible, sobre todo en algunos barrios y en algunas circunstancias.

La estación en la que el movimiento afectivo de la ciudad cambia su signo volviéndose ascendente, la estación en la

que más fácilmente se abren las compuertas de lo insospechado es la primavera. En ella simplemente el hecho de tener que usar menos abrigo aumenta la posibilidad de compartir sonrisas en la calle en vez de muecas de desagrado y gritos. Algo tan natural como tener y ver descubiertos los brazos y el cuello, después de tantos meses de abrigado invierno, se convierte en motivo de intensa alegría. Los encuentros afortunados se multiplican como si obedecieran a una fórmula implacable de la nueva estación. La gente se viste de una nueva manera y estar en medio de esa eferescencia de telas y maquillajes que resaltan la presencia nueva de la piel es como estar en medio de un involuntario simulacro de bosques encendidos. Todos los sauces al borde del río vuelven a remojar sus ramas y los castaños sueltan un polen blanco tan abundante y ligero que vuela llenando el aire y los muelles como si estuviera nevando. Una nueva vitalidad mueve a la ciudad. Los signos visibles del erotismo se van reconociendo poco a poco en los gestos de los demás. Todos en la calle parecen darse cuenta y decirselo tan sólo con ligeras sonrisas de complicidad.

Pero cuando Malte llegó a esa estación iba tan avanzado en su descenso, comenzado el otoño anterior, que ya no podía remontar fácilmente lo recorrido. Malte tuvo esa sensación que casi al final del libro él atribuye a una melancólica: "¿No hubo siempre alrededor de la primavera una época en la que el año te afectaba como un reproche? Había en ti una disposición a ser feliz, pero cuando salías, una duda extraña nacía de tu contacto con el aire y tus pasos se hacían inciertos como si caminaras sobre un barco. En el jardín había un nuevo follaje pero tú llevabas dentro el invierno y todo el año anterior; para ti todo era continuación". Ya se había condensado en su cuerpo el signo que lo guiaba: "la existencia de lo terrible en cada parcela del aire se respira con la transparencia, se condensa en ti, se endurece, toma formas agudas y geométricas entre tus órganos. Porque todas las torturas y todos los tormentos cometidos en la plaza, en las crujeas, en las casas de locos, en las salas de operaciones, bajo los arcos de los puentes poco antes del otoño son indelebles, tenaces. Todos subsisten y se aferran a su espantosa realidad. Los hombres quisieran olvidar la existencia de lo terrible y, durmiendo, desvanecer suavemente esos surcos del cerebro, pero irrumpen los sueños y abren los surcos de nuevo. Los hombres se despiertan entonces con el aliento alterado, plasmando sobre la oscuridad un leve resplandor de vela y bebiendo como agua azucarada esa semicircularidad calmante apenas. ¿De qué astilla se sostiene esa seguridad! Al menor movimiento la mirada se hunde más allá de las cosas amigas, conocidas, y el contorno consolador se precisa como una de las orillas de lo terrible".

Para Malte todo en París formaba parte de los peligrosos movimientos afectivos de la ciudad y hasta los más seguros motivos de alegría podían convertirse súbitamente en ocasión de melancolía profunda. Como aquel ángel anhelado y a la vez temido por Rilke (en las *Elegías de Duino*), París, si se muestra, es capaz de hacer sucumbir a cualquiera en la intensidad de su presencia.

A la sombra de lo gótico

Desde la punta oeste de la isla Saint-Louis, una de las dos islas que son el centro de la ciudad, se distingue claramente la torre Saint-Jacques con su arquitectura gótica reinando

sobre los edificios sobrios de la orilla derecha del Sena, como si el imperio de lo irracional y del sueño plantara su mano entre las calles más razonables y rectas. Y al final del verano, cuando el cielo todavía es azul y alguna nube negra pasa por atrás de la torre, los monstruos de piedra que la coronan muestran más nitidamente su silueta blanca. Al verlos desde la isla uno no puede dejar de sentir un escalofrío que persiste durante el paso de la nube. Si además uno lleva el ánimo negro en esos días, no será extraño que luego aparezcan ecos de aquel escalofrío al mirar detenidamente cualquier cosa o cualquier perfil en movimiento. Desde la misma isla, mirando hacia la otra orilla, detrás de algunas fachadas indiferentes, se distingue la larga aguja de Notre Dame como la única parte visible de un imposible insecto gótico que se esconde para sorprender a su presa. Al ver la catedral ya desde otro ángulo, un poco más lejos y por detrás, se puede tener la impresión de que ese enorme y fascinante insecto está completamente cubierto de joyas y de muecas. Catedral de lo bello y de lo terrible, repleta de figuras de santos, demonios y reyes; además de las erectas gárgolas monstruosas que gesticulan y escupen cuando llueve. Y en las torres, asomándose por los balcones están las Quimeras. Esos seres de piedra que al mismo tiempo son ave de rapaña, demonio y ángel. Se supone que ellas son las últimas que hablan con los suicidas insinuándoles que se lancen al vacío. Una de las muchas Quimeras mira hacia el río, otra deja caer su mirada hasta el suelo.

No es extraño que a los inmersos en alguna de las oleadas melancólicas de la ciudad hasta las piedras les hablen. La tristeza profunda es intérprete voraz de todo lo que la rodea y hasta el más opaco silencio se vuelve para ella fatalmente indiscreto. La melancolía es lánguida habladora, sólo vive enredada en sus historias, porque es intensidad dramática de una historia personal cuyo agujero puede ser la soledad, el amor desdichado, la miseria, la enfermedad, el miedo. Y todas las cosas que rodean a un melancólico comienzan a figurar en su historia, se vuelven quimera de desdicha; hasta las piedras pueden despertar en él momentos dolorosos de la infancia o pavores crecientes. Tampoco es extraño que las construcciones góticas hayan ejercido siempre una atracción especial sobre los que sucumben en la ciudad. Lo gótico, que es alianza misteriosa de lo irracional y de la razón, subsiste en el centro mismo de París con edificaciones que parecen querer mostrar la existencia concreta tanto de lo más luminoso como de lo más aterrador que puede haber más allá del hombre y por supuesto en él.

Rilke deja ver con frecuencia en su correspondencia con su esposa Clara y con Lou Andreas Salomé, la atracción que ejercen sobre él las catedrales góticas; y habla de las visitas que hacía a las quimeras en las torres de Notre Dame. Su poema "La Catedral" termina así: "la vida dudaba en el eco de las horas/ y en las torres, que llenas de renuncia/ ya no querían alargarse, aguardaba la muerte". Rilke llega a comparar a las catedrales con bosques y mares, motivos que habían sido recurrentes en el romanticismo alemán como figuras de lo insperado en la naturaleza: "la acción de estas catedrales continúa ejerciéndose, extrañamente viva, inviolada, misteriosa, más allá del poder de las palabras. Creo que en medio de la gran ciudad ellas son como un bosque o un mar, un trozo de naturaleza en esta ciudad donde hasta los jardines son arte. Pero ellas son también calma y soledad,

asilo y reposo en la movida caligrafía de las callejuelas. Son el futuro y el pasado, todo lo demás corre, se precipita y cae, pero ellas erguidas esperan. Notre Dame crece cada día, cada vez que vengo la veo más grande. Todas las tardes paso frente a ella a la hora en que el Sena es una seda gris donde las luces caen como joyas talladas. Como el tiempo nos ha hecho espontáneamente ilegible gran parte de la teología implícita en la arquitectura gótica, esas construcciones tan cimentadas en lo invisible nos hacen acercarnos a ellas sin interpretación definitiva. Y una vez atraídos por ellas nos acercamos sin más a lo bello y a lo terrible.

Las catedrales fueron durante mucho tiempo albergue de miserables, de alienados y de enfermos. A Notre Dame esa función se la retiró una institución construida al lado de la catedral, antecedente del hospital que aún ahí se encuentra: "L'Hotel Dieu", que dedica una parte de su actividad a tratar suicidas que se salvan. Las primeras imágenes de *Los Cuadernos de Malte* son precisamente de hospitales. "¿Entonces es aquí donde la gente viene a vivir? Yo diría que aquí uno viene a morir. Salí y vi hospitales. Vi a un hombre que vacilaba y caía abatido. La gente se reunió alrededor de él y me aborrió la visión del resto... Tengo miedo. Tengo que hacer algo contra el miedo cuando me atrapa. Sería terrible enfermarme aquí; y si alguien se ocupara de llevarme a l'Hotel-Dieu seguramente ahí me moriría".

Hasta el siglo pasado los edificios del Hotel-Dieu rodeaban casi completamente a la catedral y se extendían hasta la orilla izquierda del Sena. Incluso el puente descubierto que ahora lleva de esa orilla hacia la catedral era una construcción de dos pisos sobre el río formando parte de los multiplicados edificios que daban a la zona central de París un extraño ambiente de hospital, el cual, como Rilke ya lo dice, no dejará de estar presente en los poetas franceses del siglo XIX. Ese hospital, un pulpo sobre la catedral, confirmaba a Notre Dame como centro imantado de los que viajaban bajo el signo de la disminución de la vida. ¿Cómo extrañarse de que sea aún para los melancólicos lugar de morbosa peregrinación, tentación de los suicidas, o simplemente Quimera para los que navegan en las fronteras de la razón? Hasta el segundo invierno que pasé en París pude entender la historia de un amigo que algunos años antes había estado aquí varios meses, muy solo, seguramente mal alimentado, cultivando metódicamente su sinrazón en Notre Dame al convencerse de que la música de las ceremonias era de ángeles que cantaban sólo para él. Más tarde, en otra ciudad, lo pondrían en un lugar de encierro. Y estando en Notre Dame, ¿cómo dejar de pensar en el suicidio de Antonieta Rivas Mercado frente al altar de la virgen de Guadalupe, una quimera morena? Y en esa frase de Gide que ella coloca como oración en una de sus cartas: "¿para qué buscar una solución? La vida nos propone una cantidad de situaciones que son verdaderamente insolubles y que sólo la muerte puede desanudar, después de un largo tiempo de inquietud y de tormento".

Lo gótico, con sus zonas de sombra, traza una línea que va del norte al centro de la ciudad: de la catedral de Saint-Denis al Palacio Cluny, es decir, de la primera catedral gótica hasta el último destino de la arquitectura gótica, que saliendo de los monasterios se expandió en las catedrales y terminó siglos después en los palacios. En el mapa de París, esa línea del norte al centro es como un eje sobre el que gira una

buen parte del encuentro de la ciudad con lo otro. Sobre ese eje, y muy cerca de Notre Dame, se levanta la torre Saint-Jacques. Casi al pie de ella, en una calle pequeña que ya no existe, se ahorcó Gerard de Nerval. Ahora hay una piedra bajo la torre con un fragmento de su poema "El desdichado", el primero de un libro que él llamó *Las quimeras* y que cito la versión de Octavio Paz— dice: "Yo soy el tenebroso, el viudo, el sin consuelo, / Príncipe de Aquitania de la torre abolida, / murió mi sola estrella—mi laúd constelado / Ostenta el negro sol de la Melancolía". Cada vez que paso por ahí me asalta la idea de que esa torre ya estaba en medio de los últimos movimientos afectivos de Nerval.

A unos cuantos metros de la torre se levanta otra iglesia gótica, la de Saint-Merri, cuya puerta principal está dominada por una misteriosa figura: el *Bafomato*, demonio y ángel al mismo tiempo, con sexo de hombre y de mujer. El andrógino que es también conjunción de ritos orientales y occidentales, encuentro misterioso y armónico con lo otro. Al lado de esta iglesia Apollinaire puso a tocar la flauta encantada a su "músico de Saint-Merri". El "raptor melódico" que en una casa abandonada hizo desaparecer misteriosamente a un enjambre de prostitutas del barrio, llevándose las fascinadas como el flautista de Hammelin a los niños. Pero la magia de este flautista funcionaba solamente cuando las campanas de Saint-Merri no tocaban, puesto que ese santo (Merri) tenía el poder de liberar a los prisioneros. En ese mismo poema Apollinaire menciona en una línea a Suger, el monje funcionario que concibió la arquitectura gótica en Saint-Denis: "Cortejos oh cortejos (...) cuando el delgado Suger se apresuraba hacia el Sena". No muy lejos de ahí, la casa de Victor Hugo, enclavada en la simétrica y bellísima plaza de los Vosgos, a la derecha del Sena, alberga entre otras cosas algunos de los dibujos góticos del autor de *Notre Dame de París* y *Los miserables*. En ellos los mares surgen de la noche con olas ojivales al pie de un castillo, o la letra menuda de una carta se desvanecen ante los arbotantes de una catedral imponente y clara. El aliento de lo terrible se respira en esos dibujos apasionados que nos hablan de una naturaleza gótica hermanada a una arquitectura telúrica: imágenes de fuerzas que se levantan por encima del hombre. Y al lado del Sena, en un calabozo gótico de la Conciergerie se suicidó uno de los más arquetípicos personajes de Balzac: Lucien de Roubertpré, poeta que llega a París explorando detenidamente las posibilidades de vencer a las fuerzas contrarias a la vida, pero que termina hundiéndose en ellas. Lo gótico como experiencia cotidiana de lo terrible se ha solidificado en París, ahí tiene su arte y su geografía. Lugares y objetos que condicionan las oscilaciones afectivas de la ciudad, cauce y puentes del río de intensidades en el que Malte Laurids Briggse se ahogó.

#### La luz de las tinieblas

Una de las novedades introducidas por la construcción gótica en las iglesias fue la presencia de la luz. Filtrada por vitrales, entretejida en la oscuridad, detenida entre los arcos, la luz parecía no venir de afuera sino del interior mismo de la iglesia. Luces y sombras formaban un todo dentro de las construcciones góticas de la misma manera que santos y demonios ameritaban ser representados simultáneamente en ellas. De la misma manera, el vértigo y la oscuridad que recorren a los *Cuadernos de Malte* tiene zonas de reposo y

claridad, por ejemplo, en la escena donde Malte describe los tapices góticos de *La Dama del Unicornio*, expuestos en el palacio Cluny. Y ese punto blanco de calma que emana extrañamente de la angustia de Malte al mezclar su anhelo por una mujer, Abelone, con las imágenes de la dama; ese punto blanco culmina abruptamente en el movimiento de la dama ofreciendo al unicornio su propia imagen en un espejo. Cuando el unicornio se mira, la narración se detiene. ¿Es el vacío, lo indescriptible? ¿Cuál es el sentido de ese blanco, supresión de angustias, al que Malte tiende y al que nunca llega? En las catedrales góticas la luz está dirigida hacia una zona que será la más luminosa de la construcción, y ahí estará situado el altar, puesto que la luz dentro de la iglesia gótica está integrada al principio teológico: "Dios es luz". En los *Cuadernos de Malte* las trayectorias luminosas parecen guiadas por un anhelo vital y amoroso que culmina en esa imagen del unicornio viéndose en el espejo que le tiende la dama. Esa imagen es para Malte una deseada epifanía del amor correspondido. Esta respuesta parece confirmarse en otro libro de Rilke escrito en la misma época de los *Cuadernos*. En él un poema llamado "El Unicornio" describe la misma escena: "Se acercó a una virgen, todo blanco/ y estuvo en el espejo de plata/ y estuvo en ella" (...) "que alguna vez el unicornio pueda/ encontrar su imagen/ apaciguada en el pesado espejo/ de tu alma". La imagen del unicornio, por fin tranquila en el alma de la Dama, es para Malte una ilustración del afán amoroso que finalmente encuentra su satisfacción.

Pero Malte, mientras mira e interpreta los tapices de la *Dama y el Unicornio*, sigue viviendo una intranquilidad profunda. Sus anhelos siguen encendidos y se dirigen hacia algo misterioso. Malte se describe a través de sus fragmentos como un enamorado especial, alguien con una sed inextinguible. Esa es su condición: ser él mismo una aspiración constante, inevitablemente acompañada de insatisfacción y de tristeza. Pero ese melancólico descontento es, para él, lo que lo mueve a seguir buscando. No lo paraliza sino que lo estimula a seguir teniendo la inquietud del enamorado que busca intensamente. Hacia el final del libro, su oscura melancolía comienza a convertirse en virtud luminosa: luz de las tinieblas. Es el deseo de elevar su existencia, el movimiento misterioso por el cual, según Malte, las amantes no correspondidas son superiores a las que son amadas. "Elas se lanzan a la persecución de quien han perdido, pero desde los primeros pasos rebasan al amado, y delante de ellas no queda sino Dios. Su leyenda es la de Byblis que persigue a Caunos. El empuje de su corazón la lleva a recorrer innumerables países siguiendo las huellas de quien amaba, hasta que agota sus fuerzas. Pero era tan poderoso lo que la movía, que cuando se abandona, más allá de su muerte reaparece convertida en manantial, en vertiginoso manantial". Malte descubre así en la penumbra que lo disminuye y lo acarrea una fuerza clara que él puede hacer suya y que lo hace tender hacia una misteriosa intensidad personal.

Esa manera que tienen los *Cuadernos de Malte* de proponernos su misterio coincide con lo que Rilke dice de estos tapices góticos y que podría decirse también de las catedrales: "Nadie pronuncia tu nombre Pierre D'Aubusson, grande entre los grandes de una casa muy antigua, por la voluntad de quien tal vez fueron tejidas estas imágenes que todo lo que muestran lo celebran, pero sin revelar su misterio". En

ese sentido, los *Cuadernos de Malte* son una obra gótica, enraizada no en lo que tradicionalmente conocemos como literatura gótica sino en una experiencia personal: la experiencia directa de lo gótico como súbita presencia de lo bello y de lo terrible en la vida cotidiana. París es el suelo del que parte esa construcción imaginaria de Malte. La manera misteriosa con la cual lo terrible aparece ante la interioridad de Malte está cimentada en el espacio y la vida de esta ciudad singular. Esos cimientos ya en el subsuelo tocarán los ríos subterráneos de su infancia y de sus ancestros, de la muerte, el miedo y la melancolía. Malte fue anotando en sus cuadernos todas las intensidades vividas en su vida. Su historia es evidentemente la de un precipitado descenso, pero tiene un contrario implícito en la narración: el amor como fuerza ascendente.

Rilke prefería que la historia de Malte fuera leída a contracorriente y así lo explicaba en una carta a un escritor: "Muchos lectores rechazarán *Los cuadernos* como obra desesperada de un hombre desprecionado. Pero eso sería juzgarlos burdamente puesto que las fuerzas que en ellos se manifiestan no son completamente destructivas; aunque puede suceder que conduzcan a la destrucción, ya que ése es el reverso de toda gran fuerza. Es lo que el antiguo testamento expresa al decir que no se puede ver a un ángel sin morir. Pero estoy casi seguro de que usted entenderá el *Malte* en el sentido ascendente que es su verdadero sentido y el más decisivo. Es posible que algún lector, en un momento de debilidad no vea en el libro sino su lado fatal. Y no excluyo que hasta cierto punto pueda ejercer una influencia dañina o una inútil aflicción. Desde hace tiempo me doy cuenta de que a los seres frágiles e inseguros de su evolución debo disuadirlos de que busquen en *Los cuadernos* un reflejo de sus propios obstáculos. Quien ceda a la tentación de caminar paralelamente a este libro descenderá fatalmente. *Los cuadernos* sólo podrán ser alegría para quien emprenda su lectura a contracorriente".

Al proponer que sus *Cuadernos* sean leídos como si se tratara no de algo leído sino vivido; que su lectura sea decisiva, Rilke se sintió voluntariamente en una "literatura de experiencia". Y lo es, ya que cualquiera puede encontrar en los apuntes de Malte ecos de su propia vida y viceversa. Rilke no puede ser identificado completamente con Malte, su personaje. Y al proponer que *Los cuadernos* sean leídos en su sentido ascendente desea no sólo que se piense en lo que Malte no tuvo; Rilke desea también un desplazamiento en el que la experiencia importante no es precisamente la de Malte sino la de él mismo escribiendo. En una carta a Lou Andreas Salomé enviada justo al acabar el libro, Rilke decía: "el larguísimo periodo en el que escribí el *Malte Laurids* no me pareció un naufragio sino una ascensión extraordinariamente oscura hacia una región lejana y desolada del cielo". Porque en *Los cuadernos de Malte*, su parte oculta: la necesidad de escribirlos y el hecho de haberlos escrito venciendo todos los obstáculos, fue para Rilke la cara luminosa del ángel terrible que hizo sucumbir a Malte en París. Su propia "luz de las tinieblas". Porque según Rilke, "no puede haber en lo terrible nada tan refractario ni tan negativo que la acción compleja del trabajo creador no pueda transformar, con un gran excedente positivo, en prueba de la existencia, en voluntad de ser: en un ángel."\*