

‘PARTIR’ [FORTGEHN] DE RILKE. UN COMENTARIO¹

Werner Hamacher

RESUMEN / ABSTRACT

A partir de una lectura del poema ‘Partir’ [*Fortgehn*] de Rainer María Rilke se desarrolla el gesto del partir, respectivamente del abandonar, del dejar atrás, como un gesto propio no solo de este poema en particular ni de la poesía de Rilke, sino de la lengua en general. A través del examen y despliegue de las propiedades formales del poema, entre ellas su sintaxis y métrica, así como la literalidad y letralidad de las palabras, se caracteriza al ámbito de la lengua como una esfera no solo privada de cualquier relación privilegiada con el dominio del ser, sino incluso desarticulada de éste. ‘Partir’ describe y ejecuta el gesto desfundamental o affigural de la lengua, según exhibe la partícula del Fort –que guarda estrecha relación con el célebre juego del carretel descrito por Freud– y el horror o espanto ante la dislocación [*Entsetzen*] inherente a la lengua.

PALABRAS CLAVE: Rilke, Fortgehn, ausencia, dislocar, espanto.

‘DEPART’ [FORTGEHN] BY RILKE. A COMMENTARY

From a reading of the poem ‘Depart’ [Fortgehn] by Rainer Maria Rilke, the gesture of departing, respectively going away, leaving behind, is developed as a gesture not only of this particular poem or of Rilke’s poetry, but of the language in general. Through the examination and deployment of the formal properties of the poem, including its syntax and metrics, as well as the literality and leterality of the words, the field of language is characterized as a sphere not only deprived of any privileged relationship with the domain. of being, but even disarticulated from it. ‘Depart’ describes and executes the unfundamental or affigural gesture of the tongue, as exhibited by the Fort particle –which is closely related to the famous reel game described by Freud– and the horror or fright at the dislocation [Entsetzen] inherent to language.

KEYWORDS: Rilke, depart, absence, dislocating, horror.

Recepción: 30/11/2020

Aprobación: 28/12/2020

¹ Traducción del alemán de Niklas Bornhauser. Publicación original: Hamacher, Werner (1999). Rilke “Fortgehn”. Ein Kommentar, en: Wolfram Groddeck (ed.). Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke (pp. 27–57), Stuttgart: Reclam.

Fortgehn

Plötzliches Fortgehn; Draußensein im Grauen
mit Augen, eingeschmolzen, heiß und weich,
und nun in das was ist hinauszuschauen - :

O nein, das alles ist ja ein Vergleich.

Der Strom ist so, damit er dich bedeute,
und diese Stadt stand auf weil du erschienst;
die Brücken gehn mit Anstand der dich freute
gelassen her und hin in deinem Dienst.

Und weil das alles ausgedacht ist nur:
dich zu bedeuten - : ist es wie die Erde;
die Gärten stehn in dunkelnder Gebärde,
die Fernen sind voll deutsamer Figur -.

Und doch trotzdem, nun kommt es trotzdem wieder:
der Schmerz, der Schmerz des ersten Augenblicks.
Noch war es da - : auf einmal ging es nieder
oder flog auf oder war aus wie Lieder - :
das war so voll unsäglichen Geschicks -.

Wie wenn...

(bin ichs zu sagen denn imstande?)

Sieh: diese Augen lagen da: Gewande,
ein Angesicht, ein Glanz ging in sie ein
als wären sie --- ja was ? --:

der Canal Grande
in seiner großen Zeit und vor dem Brande -

und plötzlich hört Venedig auf zu sein.

*Partir*²

Repentino partir; estar afuera en el espanto
con ojos, fundidos, calientes y blandos,
y ahora mirar hacia afuera a lo que *es* - :

O no, todo esto es una comparación.

El raudal es así para que te signifique,
Y esta ciudad se levantó porque tú apareciste,
los puentes, con decencia que te alegró,
van y vienen serenamente a tu servicio.

Y porque todo esto es pensado [ausgedacht]³ solamente:
Significarte -: es como la tierra;
los jardines están parados en ademán que se va oscureciendo,
los lejanos están colmados de [una] figura interpretable -.

Y sin embargo, aun así, ahora, aun así, retorna;
el dolor, el dolor del primer instante.
Aún estaba ahí -: de una vez se vino abajo
o echó a volar o llegó a su fin como canciones -:
y estaba lleno de destino inefable -:

² NdT. *Fortgehn* significa tanto partir, irse de, marcharse, como continuar, seguir. En este caso, dada la relación establecida en el texto con el *Fort*, probablemente de procedencia freudiana, se ha optado por traducirlo como 'partir'.

³ NdT. Recogiendo una observación que me hizo llegar Federico Rodríguez, y que a continuación transcribo casi íntegramente, se reserva "ausgedacht" para "pensado", a sabiendas de que es *pensado en el sentido de "imaginado"*, para dejar visible la marca del pensar (sobre el mero imaginar) en vistas al último y decisivo "*Denkbild*", en donde se *resuelve* la intimidad entre imagen y pensar, tras ir pasando por diferentes figuras de lo imaginal que no guardan expresamente, en su remisión filológica, el pensar: "eines imäginaren Autors"; "Einbildung", "Bild", "Vorbild", "Abbild", "Ineinsbildung". O dicho de otro modo: la imagen del pensar que se abre automáticamente desde "ausgedacht" (para el lector alemán), más allá de la palabra misma (en su *sentido común*), se queda *en suspenso* en todo el texto (en lo que se refiere a su conjunción expresa), o más bien se *desmiente*, hasta que al final se explicita por qué; "ausgedacht" es la marca de la desapropiación (*desfiguración*) reflexiva, *el (logrado) medio de reflexión*; es decir: *pensado* solamente se vuelve *imaginado* cuando el "medio de reflexión" se *explicita* como "Venecia [en llamas] de la reflexión".

en el ínterin entre la obra temprana, adicta a las imágenes, y los brotes de desencanto a partir de los poemas cósmicos; bastante de él tiene el *ductus* de su lírica más tardía y se presta para suscitar dudas respecto del supuesto de un desarrollo continuo de la elección estilística de parte de Rilke.

La oración nominal indefinida "Repentino partir" (1) habla de un suceder y habla de él de manera tal que puede ser el mismo suceder de ese hablar. Así de abrupto como acontece este partir, así de abrupto, indeterminado en cuanto a modo, actor y dirección, es el decir acerca de él. La oración comunica la conmoción que nombra. "Repentino partir; estar afuera" —con esto ni se constata un *factum* desde la distancia de un observador neutro ni se realiza un acto a partir de la iniciativa de un sujeto. Falta un sujeto. Suponerle a su ausencia la figura de un 'yo lírico' o de un autor imaginario [*eines imaginären Autors*] significaría restituir una sintaxis lógica precisamente ahí donde ésta ha sido suspendida. Algo sucede —y sucede al interior de una lengua en la que no se nombra [ser] hablante alguno. El movimiento de este suceder no tiene comienzo del que pudiera desprenderse [*absetzen*], porque su comienzo es, ex abrupto, este desprenderse mismo, un partir, y es, sin transición alguna, un estar en otro lugar y afuera. El primer verso ilustra que no hay un retorno desde el suceder, carente de meta y de punto de partida, de "partir" y "estar afuera", al no nombrar procedencia alguna de este movimiento, motivo alguno para él ni actor alguno que pudiera realizarlo. Se anota una conmoción patógena, bajo la que fracasan todas las relaciones del juicio de la lengua. Es por esto que "partir" significa partir de todo aquello que podría ser dicho *sobre* ello, partir hacia *el que* sea dicho. "Estar afuera en el espanto" significa estar afuera en una lengua sin *origo* y sin objeto, sin hablante precedente que pudiera dirigir sus movimientos y sin objeto cognitivo que pudiera ofrecerle sostén. "Repentino partir; estar afuera en el espanto" se mueve en una dimensión de la lengua en la que no habla como enunciado predicativo, como atribución narrativa o acción intencional, sino únicamente como suceder de la secesión. Lengua, en este verso, es despedida como trauma, alienación sin interior, éxodo sin respaldo ni propósito antepuesto.

Con tal de contornear este primer verso de *Fortgehn*, conviene echar una mirada a otro poema que fue escrito el mismo mes, junio de 1906, pero que, a diferencia de *Fortgehn*, fue incluido por Rilke en la colección de sus *Nuevos poemas*. Más que el contenido, es su título —*La partida* [Auszug] *del hijo pródigo*— alusivo a la parábola bíblica, de la que Rilke no mucho después escribió una gran variación en la parábola final del *Malte Laurids Brigge*. Para *La partida*, la parábola del Nuevo Testamento proporciona el modelo

de trasfondo que le asegura su participación en un esquema emancipatorio casi mítico y que, además, lo provee de sobretonos teológicos que en su texto apenas son audibles. ‘Partir’ [*Fortzugehen*] se llama su palabra-motivo, repetida 5 veces en 27 versos, que dirige y escande el movimiento de todo el texto. A diferencia de lo que ocurre en *Fortgehn*, no obstante, aquí, al igual que al final del *Malte*, es designado con precisión de qué y cómo, por qué y hacia dónde partir: “Alejarse [*fortzugehn*] ahora de todo esto confuso” – “y marcharse [*fortzugehn*]: ¿a dónde? A lo incierto, / lejos, a un país cálido e inmóvil [*unverwandt*]” – “y marcharse: ¿Por qué? Por impulso [*Drang*], por temperamento, / por impaciencia, por esperanza oscura [*Erwartung*]” (G 99)⁵. Las diferencias más marcadas entre el tratamiento del partir en el texto de los *Nuevos poemas* y en el texto inédito del ciclo de Broglie reside, por ende, en que en aquel se desarrolla un segmento de una narración mítica, mientras que en éste falta todo elemento narrativo; aquel posee un marco mítico-teológico y éste no; aquel agasaja su tema argumentativamente, mientras que en éste todo soporte ha sido eliminado. Allá el partir es inserto en un contexto en el que encuentra orientación, motivación psicológica y significado parabólico; aquí es aislado, desnudado de toda motivación y presentado sin perspectiva alguna, sin interpretación, como un tirón traumáticamente repentino que no puede ser amortiguado por historia alguna ni asimilado por modelo alguno. El partir que es asociado al hijo perdido se muestra como la partida de un héroe pálido, que sale a “morir solo, sin saber por qué –“ (G 99), pero que incluso en su muerte puede estar seguro de su reconciliación con las convenciones: será una “tierra cálida” hacia la que se muda. No hay palabra de una exploración heroica en el otro partir: acierta sin motivo, sin perspectiva y sin acertar tan solo a una persona. Su conmoción perfora los mecanismos defensivos de la psicologización, motivación y tipificación heroica, de la racionalidad del diálogo entre pregunta y respuesta, incluso a las conexiones sintácticas –esto, empero, significa que deja atrás de sí los montajes literarios y lingüísticos que sugieren una interioridad sustancial y deja al descubierto la lengua nuda. Ella es la que ahora parte, separada de toda referencia que asegure, enajenación irrestricta.

Estar afuera en lo gris
con ojos, fundidos, calientes y blandos (1 f.)

⁵ En lo que sigue, cuando se cita ‘G’ hace alusión a: Rilke, *Die Gedichte*.

Con los ojos en el segundo verso por primera vez se nombra algo orgánico, algo que puede ser puesto en relación con un actor humano, no obstante, un actor completamente receptivo. La profundidad de la desorientación que ha acometido a la lengua confirma cómo es que sucede lo anterior. La locución “estar afuera en el espanto / con ojos” puede entenderse como alguien que “con ojos” mira hacia el espanto, pero, al mismo tiempo, también como que es el mismo espanto el que tiene ojos y mira. La ecuación entre “espanto” y “ojos”, que para la representación convencional expone una afrenta, es consolidada por el hecho de que una de las palabras [*Grauen*] es un anagrama casi perfecto de la otra [*Augen*]. El que el espanto vea y no solo sea visto, el que se vuelva efectivo tanto como sujeto de la percepción así como su objeto ese es uno de los temas de la parábola final del hijo pródigo de *Malte*, que está por completo dispuesta en torno a la inversión de activo en pasivo, del amar en el ser amado, del ver en el ser visto. Ahí dice de una ventana que “lo captaba con la mirada [*ins Auge fassen*]” y de la luz que con ella “toda vergüenza de tener un rostro” cae sobre lo visto (SW 6, 940). Ahora, si los objetos de la percepción al mismo tiempo son órganos de lo percibido, entonces ya no pueden cumplir su función de aseguramiento y de orientación. En lugar de estar dispuestos para la defensa de la angustia, se vuelven, ellos mismos, en fuente de la angustia. La fusión fóbica, que se expresa en la ambivalencia sintáctica de la locución “espanto / con ojos”, no solo es confirmada sino incluso expandida en las subsecuentes determinaciones adverbiales. “Fundidos” significa que los ojos están fundidos en el espanto y, por lo tanto, son causa de espanto ellos mismos; “calientes y blandos” quiere decir que no le oponen resistencia alguna a esta fusión; pero la conexión sintáctica suelta de los adverbios con la oración nominal “estar afuera” [*Draußensein*] y la repetición de su segundo grupo de vocales –del ‘ei’ de ‘-sein’– en el triple ‘ei’ de ‘fusionados, cálidos y blandos’ [*eingeschmolzen, heiß und weich*] convierte a estas no solo en determinaciones de los ojos, sino del estar afuera en conjunto. Por muy dura que sea la oposición semántica entre “estar afuera” y “fusionados, cálidos y blandos”, el *glissando* fonético los acerca y sugiere que el estar afuera, en virtud de su *Estar* [Sein], puede transformarse en un adentro, en una unidad [*Einheit*] –la del “fusionados” [*eingeschmolzen*]– y que la identificación fóbica puede transformarse en la univocidad [*Einstimmigkeit*] de un pacto. Es decir, la lengua, al igual que el espanto, ocupa dos posiciones opuestas: la del partir y la del elemento al que ingresa, la del percipiente y de lo percibido, del órgano de la visión y de su empañamiento o deslumbramiento. Pero justamente por esto es que

puede tender a alcanzar una compensación en este doble espanto. El medio del apaciguamiento es aquel de la repetición de las vocales dominantes. *Estar afuera* [Draußensein] es atraído hacia el interior y, en cierto modo, incorporado, a través de la triple repetición de su *ei*. Si un impacto traumático es amortiguado por la lengua de esta manera, entonces esto ocurre al precio de que ya no significa estrictamente, sino tan solo suena en repeticiones y asonancias. Este sonar es lo lírico, tal como se desprende de todo contenido predicativo y narrativo. Aún participa del trauma y, en cuanto repetición rítmicamente diferenciada, que parte, puede actuar, ella misma, conmoviendo y traumatizando. Pero, debido a que es repetición solo en la partida [*Fortgang*] y, por ende, en el medio abierto del desalejamiento, el sonar lírico permanece siendo al mismo tiempo aquel modo en el que la lengua se puede desprender de la mecánica de sus compulsiones de repetición.

El que la conciliación de los opuestos y, con ello, el intento de la lengua de instalarse en su trauma fracase, es algo que es insinuado en el tercer verso. En el “y ahora”, con el que arranca, aparece no tanto una nueva exigencia, sino, más bien, la consecuencia del partir y estar afuera: el partir tiene que ser el partir también de los ojos.

y ahora mirar hacia afuera de lo que *es* (3)

Mirar desde el *estar* afuera hacia el interior lo que *es* se convierte en una impertinencia o desconsideración cuando es un mirar *hacia afuera* desde el estar afuera. Para esto se ofrecen las siguientes explicaciones.

Primera interpretación: no hay afuera ni estar afuera que no puedan ser superados por otro afuera, más exterior y un estar más ajeno. Todo afuera todavía es en demasía un adentro como para que no pueda ser desgarrado, abriéndolo, por otro. Mientras aún sea un afuera para los ojos, un afuera aún para la lengua, todo afuera está abierto a otro más poderoso, todo espanto está amenazado por un espanto más espantoso, todo estar puede ser destruido por otro estar más. El verso habla de la impertinencia de ir al encuentro de este exceso de la alienación mirando –y hablando.

Segunda interpretación: Dado que en este verso el “*es*” [*ist*] es la única palabra del texto que es resaltada por un cambio tipográfico, porta un énfasis que destaca, distinguiéndolo, el sentido del ser en él expresado del sentido del ser en la palabra “estar afuera”. Lo “que *es*” sería aquello que está en oposición al ser del estar afuera, fusionado, líquido y carente de persistencia, lo que tiene consistencia y que puede ser considerado como la insistencia de una sustancia. En oposición a esta constancia, el estar afuera aparece como

un perecer, como ser en el partir, como algo traumatógeno o traumatizado, en el que no puede existir Qué alguno, porque partir no solo es un *exodus*, sino un *exitus* y, por lo tanto, no es un ser, sino un partir del ser y, por ende, *strictu sensu* no es. Mirar desde el “estar afuera” hacia lo “que *es*”, significa, entonces, mirar hacia un interior que recién se da a partir de la oposición con el afuera y como protección contra él. Su “*es*” se caracteriza como el de un “qué”, de una unidad objetal, cuya constancia resulta de la resistencia al partir o a la falta de consistencia del estar afuera.

Tercera interpretación: el que estas dos interpretaciones sean incompatibles –la primera en el “lo que *es*” lee un incremento del estar afuera, la segunda su oposición– no las hace equivocadas. Equivocada sería cada una de ellas solo sin la otra. En la medida en que el texto sugiere a ambas, inscribe el sentido de ser en el otro. Por consiguiente, la consistencia de lo “que *es*” no sería una consistencia contra el partir, sino a partir de él. Solo el ‘ido’ [Fort] del ser “*es*”. El ser de lo “que *es*” en este verso es pensado como aquel modo del estar afuera en el que es el movimiento de un ser que supera hiperbólicamente a toda objetividad e incluso al ser que parte de sí mismo, como ser aparte del ser, excedencia. “Que *es*” sería el lugar del paso [Schrittstelle] del partir en el estar afuera. El “que *es*” tiene que estar atravesado por un corte [Schnitt] que lo separa de sí mismo. – El curso [Fortgang] del texto ofrece la realización de este motivo.

– : (3)

El guion largo marca la suspensión del habla indefinida del partir, del estar afuera y mirar hacia afuera; los dos puntos marcan su posible continuación [Fortsetzung]. Abre la oración hacia otro afuera, hacia el que hay que “mirar hacia afuera” [hinauszuschauen] (el resaltado es de W. H.). Este afuera, en principio, no es sino una interrupción y, en todo sentido, un desplazamiento de la lengua que corresponde a la convención de un párrafo de la estrofa con una línea en blanco. Pero esta convención aquí es empleada para marcar una interrupción que conduce hacia afuera de toda convención y que abre un afuera en el que incluso se escapa/suprime el último sostén [Rückhalt] que le es dado al “partir”, la lengua nominativa. Mediante los dos puntos que abren la lengua sobre su interrupción –un enmudecer, el blanco no marcado de una hoja– se vuelve claro que estar afuera puede ser un ser sin objeto, sin lengua, sin signo, un estar afuera alógico y asémico. Lo que debe ser mirado no le ofrece soporte [Anhalt] alguno; causa su deslumbramiento. “Partir” es partir de la lengua hacia lo que no tiene lengua alguna. Lo “que *es*” y es

preservado en el mirar hacia afuera desde el estar afuera, no es meramente un ser aparte del ser; este ser tan solo “*es*” al estar expuesto a lo otro de ser. En su vacancia se mueve la lengua del poema. Con ella registra su traumatización; pero al mismo tiempo en ella indexa también que ella todavía puede ser algo diferente a la traumatización: que puede ser un abierto que antecede a cada lesión, a cada cuerpo y a cada lengua como un campo de su movimiento, y todo andar [*Gehen*] como un ido [*Fort*].

Una pequeña escena histórica. El verso –uno de los versos débiles del poema– se desprende, mediante un salto, de la línea en blanco que no solo elabora sino que deniega, y salta de vuelta hacia lo “que *es*”, con tal de desmentirlo como mera “comparación”. En el afecto anti-retórico con el concepto de “comparación” se documenta lo “que *es*” y que, al mirar hacia afuera, puede ser percibido. Al retomar el verso la triple repetición del ‘*ei*’ de “fundidos, calientes y blandos” [*eingeschmolzen, heiß und weich*] en su “no [...] una comparación” [*nein (...) ein Vergleich*], y “comparación” [*Vergleich*] rima con “blando” [*weich*], sugiere que el carácter comparativo de lo “que *es*” pertenece al sentido de fusión del “estar afuera”. Ser es comparación. Esto quiere decir, por un lado: es mimesis a lo mortal, fusión letal. El ser hacia el que desde el estar afuera se mira hacia afuera es su igual y solo puede intensificar la fusión mortal en lugar de rechazarla, defendiéndose de ella. En este sentido, “comparación” es asimilación existencial, pero no por ello menos lingüística, a la enajenación de todo ser en el perecer. Pero, por el otro lado, “comparación” [*Vergleich*] también significa que este ajuste [*Angleichung*] se cumple en el modo de una figura retórica que se presenta como sensualización exterior de una experiencia heterogénea respecto de ella: el ser de lo “que *es*”, así entendido, pertenece al dominio de la sofisticada lírica, que no puede estar hablando en serio al tratarse de la experiencia del estar afuera. Como figura de la autocomplacencia retórica la “comparación” no se compromete con el afuera esencialmente inconmensurable, es por ello impotente contra su violencia y superfluo en tanto intento de restitución de un ser que desaparece en su enajenación. Ya sea sofisma existencial-lírico o asimilación lingüística, efímera apariencia lingüística o abandono existencial a un afuera sin ser, la “comparación” en ningún caso otorga el asilo al que pudiera hacer alusión la mirada hacia lo “que *es*”.

El que el movimiento lingüístico de la “comparación” apoye, anticipándolo a través de un avance, al partir [*Fortgehn*] y al perecer [*Vergehn*] o lo disimule, es algo que el verso solo insinúa –por esto solo es débil– en el estenograma afectivo “Oh no”. No obstante, con este ademán defensivo se separa de la

lengua monológica de la primera estrofa, se convierte en réplica crítica y abre un diálogo que en las siguientes estrofas adquiere la forma del dirigirle la palabra a un tú. Este dirigirle la palabra y, con ello, el habla del poema, se mueve en el campo del trauma al que le vale su defensa.

El raudal es así para que te signifique,
Y esta ciudad se levantó porque tú apareciste,
los puentes, con decencia que te alegró,
van y vienen serenamente a tu servicio.
(5-8)

Los versos bien proporcionados, que avanzan isopódicamente en yambos, de este cuarteto único, tonal y métricamente homogéneo en cuanto a su conformación, a diferencia de todas las demás partes del poema, tienen una cualidad sedante. La estrofa demuestra el sentido y la función de aquello que en el verso precedente es llamado “comparación” y que es determinado como carácter de lo “que *es*”. Sin que con esto se desmienta la fragilidad de la “comparación”, en estos cuatro versos en principio le es otorgado el significado adicional de una equiparación [*Ausgleich*]. El ser en comparación, según la interpretación hecha por esta estrofa, a primera vista tiene poco en común con una comparación retórica que en cada caso particular establece que algo *es así como* otro algo. El primer verso no anuda a la fórmula “es así” para continuarla en la obligada palabra comparativa “como”, sino para fundamentar el ser-así de una cosa en cuanto tal. Pero esta cosa –el raudal– solo es “lo que *es*” en su ser-así al referirse, teleológicamente, a algo diferente –a un tú– a su meta y su sentido, y le sirve, semiológicamente, como soporte de su significado. “El raudal es así” –es que es así como él es– “para que te signifique”. El ser objetal no es un ser que aisladamente está parado-en-sí mismo, sino un ser intencional, parado-hacia-lo-otro, y, en este sentido, un ser que significa. “Lo que *es*” solo es en la medida en que significa lo otro. El que represente una relación equiparante semántica-teleológica entre dos *Relate*, convierte al ser-significado de aquello “que es” en comparación: es, en cada caso, así, al ser balanceado [*geglichen*] con su para qué.

Los versos de esta estrofa aluden a este para qué como “a ti” y, a través de este dirigir la palabra, se definen como pertenecientes a la misma relación intencional, al mismo ‘significar’ que es tematizado en ellos. Con eso determinan, al revés, la estructura de lo ente como igual [*gleich*] a su propia estructura apostrofica y como igual a la estructura teleológica-semántica de su lengua: “El raudal es así para que te signifique”: “que *es*” es así para que un destinatario

—a saber, el respectivo destinatario de este poema— sea significado en éste. “Que *es*” significa; ello habla. Y es que habla de igual manera a la lengua de este poema que le dirige la palabra a “ti”, al lector, aquí y ahora. En la medida en que el verso con el dirigir la palabra a “ti” introduce a un destinatario de su lengua —y lo introduce justamente en aquel lugar donde habla de la estructura de los destinos de lo “que *es*”—, aporta la prueba performativa del carácter intencional y, con ello, del carácter comparativo, tanto de la lengua como de lo ente. Con lo anterior se proporciona la ecuación [*Gleichung*] entre la ‘comparación’ ontológica que caracteriza la estructura de lo “que *es*” y la ‘comparación’ retórica que define la estructura de la lengua. Se demuestra que lo ente está constituido lingüísticamente, la lengua apostróficamente y, en virtud de su apóstrofe, semánticamente. “Comparación” es la estructura onto-lógica de todo aquello “que *es*” y que puede ser dicho sobre y acerca de ello en el modo performativo del dirigir la palabra y en el modo constatativo del juicio. Mientras que en el primer terceto del texto la forma predicativa y performativa solo son tocadas en su posibilidad más vaga, el primer cuarteto muestra cómo estas dos figuras fundamentales operan en la “comparación”. El “Partir” de Rilke en sus primeras estrofas esquicia ni más ni menos que la constitución de las formas básicas de una lengua que determina y detiene, interrumpiéndolo, al ser a través de significación.

El segundo, tercer y cuarto verso de la estrofa precisan el diagnóstico formulado en el primer verso, determinando la relación teleológica como relación archi-teleológica y, además, como relación funcional. El verso “esta ciudad se levantó *porque* tú apareciste” (el destacado es de W. H.) reconduce la fabricación y la consistencia de aquello “que *es*” ya no a un propósito, sino a él como su fundamento: su *causa finalis* es el “tú” y el ser humano al que se le dirige la palabra en éste como aquel que en sus construcciones, las arquitectónicas tanto como las poéticas, se dirige la palabra a sí mismo. “Los puentes van y vienen [...] a tu servicio” caracteriza, más de cerca, a esta estructura archi-teleológica como el sentido instrumental de aquello “que *es*”, yace en funcionar como instrumento al servicio de su constructor y como medio en su diálogo consigo mismo. En la formulación “decencia que te alegró [...] a tu servicio” fácilmente puede escucharse la reminiscencia al mandato clásico de la poética de Horacio “aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul” (*Ars poetica* 333 f.). Con esto, temáticamente, se anuda a una de las más poderosas tradiciones de la estética europea y, mediante la conexión con la estructura comparativa del ser, le proporciona una fundamentación ontológica tardía a su tesis voluntarista e instrumentalista. A su vez, expone

esta estética en el médium de la comparación a una caducidad que liquida a su demanda de durabilidad.

La estrofa lleva el equilibrio a las imágenes de lo líquido y de lo sólido, del andar y del estar parado, que se anuncian en el abrupto "Partir" y el "es" estabilizador de los primeros versos. La compensación [*Ausgleich*] entre valores contrastantes se logra de la manera más decisiva en el giro "los puentes van y vienen con decencia". El "Partir" espantoso se ha detenido en algo no solo persistente [*beständigen*], sino decente [*anständigen*], en movimiento de un mundo que encuentra su paz al interior de las reglas establecidas del comportarse. El que con este giro se trate de un oxímoron no perjudica a la conexión entre "van y vienen" y "decencia" [-*stand*; literalmente: posición vertical]. Ella es atribuida a los "puentes" que producen el traspaso y, con ello, la "comparación" entre extremos. El ir y venir de estos "puentes" "con decencia que te alegra" es la metáfora de la metaforicidad, la figura del volverse persistente [*Beständigkeit*] y de la comunicación [*Verständigung*] en un mundo experiencial y lingüístico que con la primera palabra del poema se muestra amenazado por el repentino *Fortgehn* de toda relación comunicativa. El 'ir y venir' que le opone resistencia será arrastrado por el 'Partir.

Y porque todo esto es pensado solamente:
Significarte -: es como la tierra;
los jardines están parados en ademán que se va oscureciendo,
los lejanos están colmados de [una] figura interpretable -.
(9-12)

"Pensado [*Ausgedacht*]" lleva a concepto el curso del pensamiento de la estrofa anterior, pero, tal como aquí está puesto, oscila entre dos significados apenas compatibles. Semejante oscilar, amenazante para cualquier concepto, es un desastre para cualquier concepto superior.

Si el resumen del cuarteto precedente, que estos versos formulan, habla del ser-así del raudal, del 'levantarse' de la ciudad, del 'ir y venir' de los puentes como un 'imaginado', entonces insiste en que "todo eso" es una ficción lingüística que carece de cualquier respaldo en una realidad sustancial precedente y de cualquier justificación mediante una percepción de la realidad independiente de la lengua. "Imaginado" designa la lengua como lugar de producción de una realidad que, en virtud de su significatividad, su intencionalidad, su estructura teleológica y apostrófica, primero tiene que ser experimentada como semejante realidad y puede ofrecerles un fundamento a los enunciados sobre ella. Si un objeto de la naturaleza como un raudal o un

constructo técnico como la ciudad solo “es” en la medida en que es medio para lo otro; si es que en aquello como se muestra solo muestra mostrándose para otro; y si, con esto, se representa como “lo que es” únicamente bajo la condición de que tiene significado para otro y que “significa” a ese otro, entonces tiene carácter lingüístico y su significar tiene el carácter de la “comparación” entre aquel y ese otro. Pero, en ese caso, la “comparación” es la forma trascendental, bajo la que lo “que es” —es decir, bajo la que un algo en su ser— siquiera es posible como objeto de la experiencia. Con esto se está diciendo —y el texto de Rilke aquí es de una inequívoca coherencia en cuanto a las ideas y formas— que la forma trascendental de la comparación, en tanto una forma del ‘imaginarse’, es fundamento de la realidad de lo ente: del raudal, de la ciudad, de los puentes. El ser objetal es ser-imaginado y ser-dicho. Lo “que es” es lo *que es* y *cómo es* solo en el médium de la lengua, del significar, de la comparación. Tan solo por eso puede llamarse ‘imaginado’. Y, dado que su carácter de imaginado como ficcionalidad trascendental constituye a cualquier experiencia objetiva que pueda ser hecha por él, debido a [*auf grund*] este carácter de imaginado es comparable con lo persistente, lo que soporta, el fundamento [*Grund*], la “tierra” [*Erde*], y su lingüisticidad es comparable a lo aparentemente material sin habla, sin palabras, cuyo nombre de manera tanto más locuaz en tanto anagrama del *decir*, del discurso [*Rede*]. “Y porque todo esto es imaginado solamente: / significarte —: es como la tierra”. Lo que es comparado en esta primera comparación explícita del texto: la tierra, bajo la presión de la estructura comparativa generalizada se muestra en tanto lingüísticamente constituida, ella misma. De los jardines [*Gärten*] —ellos tienen en común el grupo dominante de fonemas tanto con la “tierra” [*Erde*] como con el “ademán” [*Gebärde*] (el destacado es de W. H.)— dice, por esto, que “están parados en ademán que se va oscureciendo”, y de los “lejanos” [*Fernen*] —que aún portan en sí una sílaba de “tierra” [*Erde*]—, debido a lo anterior, se dice que “están llenos de figura significativa —”. Si es que la tierra, los jardines y los lejanos solo “en” su ademán “están parados” y solo en virtud de su figuralidad “son”, entonces no son solo seres gestuales y figurativos, sino que son seres únicamente en virtud de la estructura del ademán, de la figura del carácter de ser significante e interpretable. Solo *son* porque significan y solo son *en* la comparación. El ser de aquello “que es”, es ser en la lengua — a saber, no de cualquier lengua, sino de la lengua que todo lo domina, asegura y está orientada hacia significados, que se esquematiza como figura y comparación. Veinte años después, en un sentido semejante

en cuanto a su exposición y precariedad, Rilke puede escribir en uno de sus *Sonetos a Orfeo*: “porque verdaderamente vivimos en figuras” (DS 64)⁶.

Pero la palabra “imaginado” porta aún otro tono y un significado que lo conduce al borde de la significatividad y del sentido avalado por ella. Es posible suponer que no se trata de un percance técnico relativo a los versos —y de ser uno, sería uno sintomático— el que el “solo” al final del verso también puede tener el significado peyorativo de un ‘no más que’. “Y porque todo esto es imaginado solamente” en ese caso no solo significa: ‘imaginado con el único propósito de significarte’, sino ‘solo imaginado, fingido sin razón alguna y fantaseado sin sostén objetivo’. Y, al igual que el ‘imaginado’, también el “te” y el “significar” que lo siguen pueden ser devaluados por el “solo”. Por muy débil que pueda ser ese tono devaluativo, es reforzado por el hecho de que el ademán de los jardines “se va oscureciendo”, la figura de los lejanos no es significativa [*bedeutsam*] sino “interpretable” [*deutsam*] —o sea, solo capaz de ser interpretada y sin aquel significado distintivo que pudiera remitirlo sin lugar a dudas al “tú”. Pero el estatus trascendental de la figura está atado a su referencia interna sobre un tú y sin esta referencia la estructura de la comparación, de la significatividad, de la lengua y de aquello “que es” tiene que colapsar. Si entre el raudal y el tú surge la “comparación” como su reflexión recíproca, entonces en el “ademán que se va oscureciendo” [*dunkelnd*] si bien aún sigue habiendo encerrado un ‘tú’ [*du*], pero no como figura autónoma, sino como algo que es arrastrado hacia el gris [*Grau*] y hacia la proximidad del espanto [*Grauen*] contra los que la “comparación” debe protegerlo. Si “todo esto” (9) solo es “imaginado”, entonces tiene razón el impotente ademán defensivo del cuarto verso que dice que “todo esto” no es sino “una comparación”, a saber, no la cosa misma, sino una ilusión [*Einbildung*] sin fundamento alguno que sigue siendo impotente contra el “estar afuera en el espanto”. Con la tendencia hacia la devaluación y el oscurecimiento de la significatividad comienza, iniciado por el “solo” ambiguo, borroso, su peripecia en la mitad aritmética del poema.

⁶ Manifiesta un desconocimiento sintomático el que el estudio que sigue siendo el más relevante acerca del motivo de la figura en la obra de Rilke —*Zeit und Figur beim späten Rilke* [Tiempo y figura en el Rilke tardío] de Beda Allemann— solo mencione *Fortgehn* una vez al pasar en una frase secundaria, despachándolo como fracasado, sin ofrecer ni siquiera la insinuación de una justificación (Allemann 181). El veredicto de Allemann confunde el tema con el texto: éste analiza el fracasar de la figura, pero en su fracasar aprovecha la oportunidad para un hablar que no está dominado por la figura.

Y sin embargo, aun así, ahora, aun así, retorna;
 el dolor, el dolor del primer instante.
 Aún estaba ahí —: de una vez se vino abajo
 o echó a andar vuelo o estaba hecho como de canciones —:
 y estaba lleno de destino indecible —: (13-17)

El lenguaje de esta estrofa —la última estrofa la seguirá en esto— describe la detrición de la lengua de la “comparación” y de la “figura” y, con esto, de su propia lengua. El “Y sin embargo”, con el que arranca es retomado en el redundante “a pesar de ello” que, a su vez, es repetido en un segundo “a pesar de ello”; “el dolor” es duplicado en “el dolor del primer instante”. La lengua de estos versos tartamudea. El que no avance significa que lo que fue dicho una vez aún no ha sido dicho lo suficientemente y en el decir aún no se ha convertido en realidad. Quien tartamudea habla de una herida que le es infringida a su lengua, que se repite con cada intento de sanación. Pero si cada repetición es la repetición de una experiencia traumática —y esto quiere decir: una experiencia en la que las condiciones de la experiencia han sido suspendidas—, entonces, cada una de ellas es la repetición no solo de un acontecer determinado, localizable con exactitud, que puede ser reconstruido históricamente, sino la repetición de un acontecer que lesiona los principios de la experiencia y de su articulación: la repetición, entonces, de un acontecer antes de toda historia abarcable con la mirada, una herida inicial, un “primer instante” y que como éste dolor recién puede volverse susceptible de ser notada/notable en su repetición. Este “instante” no es un momento *al interior* del tiempo, sino, como ‘primer instante’, el momento límite, en el que recién comienza el tiempo, el comienzo traumático de la finitud. Para el poema es aquel “instante” en el que él mismo arrancó como “Repentino partir; estar afuera en el espanto / con ojos [*Augen*]”, el “instante” [*Augenblick*] de la destrucción del sentido del rostro, de sus intenciones y seguridades, el “instante” de ojos sin mirada [*Blick*], de ojos “fusionados” al espanto. Si es que son ojos traumatizados, cuyo dolor ahora retorna, y si este dolor retorna exactamente en ese mismo lugar del poema, entonces, esto es así porque ojos sin mirada no pueden fijar a objeto alguno que se les asemeje y porque en la estructura perceptiva, que es esquematizada por la “comparación”, con el aparecer de una figura tan solo “interpretable” y de un ademán “que se va oscureciendo” —es decir, que tiende hacia lo gris y hacia el espanto— se ha abierto un hueco comparativo. Lo que retorna con el “dolor del primer instante” es la traumatización de la mirada y del mundo fenomenal de sus reflexiones. Lo que retorna no es un ‘que’, sino

una herida, que arruina en la “comparación” a todo ‘que’, a su aparición y a su ser. El esquema de reflexión de la “comparación” trascendental no solo organiza al mundo visible como un mundo de lo constante y de lo que posee persistencia en su verticalidad —“y esta *ciudad se levantó* porque tu *apareciste*” (6; el destacado es de W. H.)—, ella, como estructura de la significatividad, también organiza al mundo de la lengua, el mundo como lengua. Con los ojos, al mismo tiempo, se lesionó también la lengua, propia de los ojos, de la reflexión, y con ella también se lesionó la lengua especular de la lírica. Tan “de una vez” como solo el partir fue repentino, la estructura de este mundo por “comparación” se derrumba. Los *pronomina* pierden su referencia —ahí donde “ello” justo recién aún indicaba el dolor (“retorna a pesar de ello”), apunta a lo que lo padece (“de una vez se vino abajo”)—, el andar [*Gehn*], que cuando estaba con los puentes todavía era “sereno”, se convierte en venirse abajo [*Niedergehn*], lo que está parado verticalmente se desmorona, el vuelo de las *elevatio* líricas, sin orientación alguna, dando tumbos, se viene abajo “o” se echa a volar “o” se acaba.

“Como canciones —”: la lírica, en este poema, que por lo mismo apenas puede llamarse así, llegó a su fin. Ella era la lengua de la “comparación”, en la que la constitución figural de la lengua y de todo lo “que *es*”, en la que la convertibilidad reflexiva del mundo en lenguaje, la lingüisticidad del mundo y la ontología de la coherencia [*Stimmigkeit*] de experiencias, de su articulación y transmisión tenía su lugar privilegiado. Con la detrición del esquema comparativo, esta lengua de la lírica, de manera lapidaria y sobria, “llega a su fin” [*aus*]. Cuando dice “llegó a su fin como canciones”, entonces implica lo siguiente: llegó a su fin como canciones cuya figura fundamental era la comparación; implica que llegó a su fin como el ‘cómo’ de las canciones; llegó a su fin como el ‘cómo’. La lengua de la comparación se revoca ahí donde se convierte en comparación para un fin. Si se repite en esta revocación, entonces ya no es sino en tanto lengua que compara. La repetición es la forma del desmoronamiento de la comparación. En ella ya no se compara lo que aparece con miras hacia lo otro, sino que en ella se repite lo que en el “primer instante” se extinguió y, por ende, nunca apareció. “Llegó a su fin como el ‘cómo’ de las canciones” significa: llegó a su fin, así como llegó a su fin el ‘cómo’; y, así sugiere el pensamiento, hecho de la rima entre “como canciones” [*wie Lieder*] y “abajo” [*nieder*] y “retorna” [*wieder*]: llegó a su fin como ‘retorna’. Con la repetición del llegar a su fin [*Aussein*] y del estar afuera [*Außensein*] había empezado todo; con esta repetición del llegar a su fin la lengua trascendental de la lírica llega a su fin, porque esta repetición, en extremo paradójal, marca el llegar a su fin de la repetición.

Esta repetición letal se presenta en una serie de predicaciones contradictoria hasta la negación de sí: “se vino abajo / o echó a andar vuelo o llegó a su fin”, y se impone, como toda repetición, no como la realización de un sujeto, no como acto performativo de habla, sino en contra de toda intención –y, en principio, en contra de la intención de significatividad– como suceder heterónomo de un quiebre de un acto. “Llegó a su fin” no designa a una meta en la que el movimiento teleológico del significar pueda llegar a un cierre concluyente; no marca un final prometedor que se abre a futuros significados o destinatarios, sino, en tanto la repetición del “llegó a su fin” [*aus*] del “primer instante” [*erster Augenblick*] en el “estar afuera” [*Draußen sein*] (el destacado es de W. H.), solo es el nudo retorno de un suspender [*Aussetzens*] que no es comparable con nada, no es asimilable, absolutamente singular y dolor ilimitado. Con este dolor, el “partir” del poema se suspende y *Partir*, el poema, se suspende, una vez más. Con él, con este “llegó a su fin” en su repetición del comienzo, arriba a la lengua no el ser de aquello “que es”, sino su haber llegado a su fin [*Aussein*]: hacia el haber llegado a su fin de la lengua de la comparación trascendental. Lo que en la estrofa anterior aún era “lleno de figura interpretable”, por esto aquí está “lleno de destino *inefable* –.” (el destacado es de W. H.).

El verso “y estaba lleno de destino inefable” en la caída del discurso figurativo lírico ensaya su encubrimiento acorde a las normas. Esto se hace manifiesto de manera vergonzosa en la palabra “lleno” que solo puede entenderse como la inversión de un ‘vacío’; en la frase oscurantista del ‘destino’ que solo oculta su ausencia; en el apelar a un ‘inefable’ que solo es nombrado elegíacamente pero no es elaborado. En un periodo en el que la distancia entre la lengua y la experiencia se agranda con rapidez y conceptos universales pudieron acallar lo más individual, Rilke, en no pocas ocasiones, cedió a la tentación de responder al silenciar mediante la investidura afectiva de conceptos abstractos. El resultado de semejante investidura es la fórmula patética “lleno de destino inefable”. Ella es empleada en un lugar de la historia y en un lugar de este poema, en el que en ambos se topan con un fin no solo de la dicción lírica, sino de la estructura básica predicativa y performativa de la lengua como tal. Es un lugar de quiebre, en el que la poesía tan solo tiene una alternativa: volverse frase o convertirse en el análisis de los motivos de su desintegración⁷.

⁷ Esta frase testimonia la traumatización de la lengua. El que esta haya seguido siendo un problema para Rilke por mucho tiempo es algo que es exhibido, entre otros, por el

Como si... (18)

“Como la tierra” dice en la cuarta, “como de canciones” en la quinta estrofa. Si ahora la última estrofa del poema arranca con un “Como si...”, lo hace luego del paso por una comparación que debía asegurarle su estabilidad a la lengua y luego de la experiencia de que esta estabilidad es apariencia. “Como si...” abre una comparación luego del fin de la lengua de la comparación. El que este fin es la repetición de otro fin, a saber, del “primer instante” en el estar afuera, que no puede ser fijado ni retenido en ninguna forma cerrada, en ninguna figura final archi-teleológica; el que el fin de la comparación no es un fin del estar afuera, sino el comienzo de su expansión in-fin-ita, eso permite la repetición de la comparación después de su fin y fuerza, a su vez, a su suspensión repetida. Tan aislado como aquel “Como si...” está parado aquí, tiene el sonido del eco de la fórmula del asustarse y de la decepción “todo esto es una comparación”. Luego de que el “todo esto” se haya desprendido de ella, resuena, resquebrajadamente, solo la fórmula desnuda de lengua y experiencia, el esquema comparativo trascendental sin lo comparado, la relación sin elementos constituyentes de esa relación.

(es que soy capaz de decirlo?) (19)

En la interjección parentética se sugiere que la suspensión de la comparación está motivada por una inhibición del habla de un yo. Con esto cae detrás del texto que coloca un pentámetro yámbico vacío entre el “Como si...” y el arranque del paréntesis, y que, desde el primer hasta el último verso, no

que presumiblemente es su último poema, fechado a mediados de diciembre 1926. Se trata del dolor como algo último. Es invocado en los primeros versos como una musa o como en un coral se implora a un Redentor pervertido: “Ven, tú, el último, a quien reconozco, / dolor incurable que se adentra en la carne: / igual que yo ardía en el espíritu, mira: / ardo ahora en ti;” (G 282; cit. Pau). Los últimos versos de este texto, que busca su salvación en la encarnación de lo terrible, que no tiene redención, dicen: “Oh vida, vida: tendría que estar fuera. / Pero estoy dentro, en llamas. Ya nadie me conoce”. Si estos versos no son una reminiscencia lejana a “Fortgehn”, escrito veinte años antes, entonces al menos son una evocación de algunos de los motivos que se reúnen en él –del dolor que no se aloja en ningún recuerdo, de un estar afuera que no se integra a figura alguna, de la destrucción paradójica de una lengua del conocimiento y de la quema. Lo que le falta a este texto y lo que, por consiguiente, lo convierte, más bien, en un documento de peso que en un poema, es la insistencia analítica con la que “Fortgehn” no solo registra el dolor, sino que deja al descubierto las determinantes y motivos que se le abren al interior de la lengua de la figura. Es por esto que “Fortgehn” puede omitir el ruinoso elogio del sufrimiento en el que se refugia el último texto.

admite duda alguna de que el acontecer que conduce a la interrupción de la lengua de la comparación en ningún caso depende de un sujeto que pudiera definirse como un yo. Si es que en este fragmento de un monólogo dramático por primera vez pide la palabra un yo con tal de comentar el texto vacío con la duda de la propia capacidad de habla, entonces prepara el camino para la intimización y psicologización de un suceder que, independientemente de la constitución de un individuo, en tanto afuera anónimo, interviene en la lengua de la figuralidad. Al mismo tiempo, la recepción de la figura fundamental de la comparación, a saber, del estar parado [*Stand*] –de “los jardines están parados” (11), “esta ciudad se levanta [*steht auf*]” y de la “decencia” [*Anstand*]–, ante la duda del yo de “si es *capaz* [imstande] de decir” (el destacado es de W. H.), ilustra que con la lengua de la comparación también se conmocionó la posición [*Stand*] del yo. Un yo se mantiene de pie y cae con la comparación en la que se constituye:

“Ve: esos ojos yacían ahí: vestimentas,
un rostro, un brillo ingresó a ellos
como si fueran – – sí, qué? – –:
(20-22)

La comparación que inicia la estrofa con “Como si...” no se lleva a cabo [*zustande kommen*]. Lo que ocupa el lugar que deja su vacío es un imperativo que repite la exigencia exagerada que es pronunciada en el tercer verso de la primera estrofa de manera abstracta y sin destinatarios: “ahora mirar hacia afuera de lo que es –”. “Mira” –una de las formas más insistentes de la lírica de Rilke – se dirige a un yo, pero, de acuerdo al imperativo pronunciado, lo que los ojos de este yo deben ver igualmente son ojos y son “esos” ojos: “Mira: estos ojos” [*Sieh: diese Augen*] (el destacado es de W. H.) es la figura mínima de la reflexión del vidente en lo visto, que se realiza en la inversión anagramática del “Mira” [*Sieh*] en “esos [*diese*]”. Si la comparación anteriormente interrumpida en este imperativo es comparada con la reflexión, entonces dicha comparación ocurre con una reflexión que ya no es posible y que, a su vez, imposibilita la comparación. Porque de los ojos que ella exige ver se dice que “yacían ahí”: es imperativa una mirada, entonces, no hacia lo que yace ahí, delante, sino hacia un medio de reflexión que ya no está ahí. Se comanda la mirada hacia la propia ceguera. “Mira: esos ojos yacían ahí: [...] / un rostro [...] ingresó a ellos” – con esto, el tú es remitido a su reflejo, pero a un reflejo pasado y a un reflejo que ya no es el suyo. Se acabó con la autoapropiación y el autocercionamiento reflexivos. “El raudal es así para que

te signifique" (5): mientras que este verso formula el paradigma de un ser que se debe a la referencia a un yo que, a su vez, solo puede entenderse a partir de esta referencia, entonces, a más tardar con el giro "Mira: estos ojos yacían ahí [...] / un rostro [...] ingreso a ellos" se hace evidente que aquella relación entre lo "que *es*" y su tú es una relación no solo de la referencia, sino de la reflexión: recién en tanto intención reflexiva, la intención archi-teleológica es, a su vez, la figura fundamental de la lengua y de aquello "que *es*"; recién en la autorreflexión hay significatividad y ser. Reflexión es la estructura de lo que en el poema se llama "comparación". Pero la constitución reflexiva de todo aquello a lo que con sentido se puede asignar ser y, en esto, la estructura trascendental-reflexiva de la lengua, recién aparece con nitidez justamente en aquel instante en el que ella está perdida. El que la lengua reflexiva sea la lengua del autocercionamiento ontológico y la lengua de aquello que aquí se llama "canciones", es algo que recién puede ser dicho en una lengua de la reflexión *resquebrajada*, de la comparación *quebrada* y de la repetición impotente de su haber llegado a fin. En el preterital "un rostro [...] ingreso a ella" el "con ojos, fundidos", semánticamente equivalente, de la segunda estrofa se ha alejado y ahora tiene que ser considerado desde afuera como el depuesto escenario lírico-especular de otro tiempo. La fusión fóbica que "calientes y blandos" (2) caracterizaba el centro de la reflexión y gobernaba las figuras de la aparición y del significado, de la persistencia y de aquello "que *es*", se ha disuelto en el desaparecer [*Vergehen*], en el irse [*Fortgehen*]. El poema se despide de sus espejos, imágenes y comparaciones. Se despide de sí, del poema.

Antes de que termine, aún queda por analizar la estructura de la reflexión y, al interior de ella, el motivo de su terminar o dejar de ser. La comparación de la comparación con la reflexión y, así, la reflexión de la comparación es retomada en el intento de sitiarse, tanto en lo lingüístico como en lo fenomenal, en el brillo lingüístico-fenomenal de la reflexión, al elemento de su destrucción.

un brillo ingresó a ellas
como si fueran -- ¿sí, qué? --:
el Canal Grande
en su tiempo de grandeza y antes del incendio --
(21-24)

Son los ojos, los que "yacían" ahí, los que --luego de la segunda pregunta, la que retrasa, y del segundo texto pentamétrico vacío de la estrofa-- son comparados con el Canal Grande, con el gran canal que atraviesa Venecia,

ancho como un caudal. La comparación no solo ilustra, a *posteriori*, que la imagen [*das Bild*], en la tercera estrofa, de la ciudad y de sus puentes ya obtienen su orientación de Venecia, sino que también ilustra, igualmente a *posteriori*, por qué de los “ojos”, con una expresión contraintuitiva y macabra, que se aleja drásticamente de la metafórica dominante del estar parado y del andar, se dice que ellos “yacían”: “yacían” como yacen unas aguas estancadas. Con éstas se comparan los ojos, porque en ellas los ojos pueden reflejarse y compararse ellos mismos.

La conjunción, aparentemente natural, entre reflexión especular y comparación, en realidad preformada por una larga tradición literario-filosófica, que el propio Rilke ha variado, con gran virtuosidad, en los *Neue Gedichte* (*Quai du Rosaire, Venezianischer Morgen, Spätherbst in Venedig*) y en sus poemas sobre espejos y Narciso, es tan infinitamente sugestiva como engañosa. Ésta sobrepone, mediante el deslumbramiento, la ‘imagen [*Bild*]’ fenomenal con la lingüística de tal manera que la lengua en conjunto puede aparecer como imagen –ya sea como imagen precedente [*Vorbild*], orientadora, o como retrato posterior [*Abbild*]– del mundo fenomenal y éste como ser lingüístico. El *sujet* del poema de Rilke es que logificación de lo fenomenal y la correspondiente fenomenalización de la lengua es ilegítima e insostenible. La experiencia que se articula en *Partir* es que la figura comparativa trascendental en la que debe estar fundada la correspondencia entre el fenómeno y la lengua, con ello, su significatividad, se desintegra. En ningún lugar la discrepancia entre la lengua y el fenómeno sale a la luz con mayor claridad que en las pausas del habla y en los textos vacíos en los que ni se dice algo “que *es*” ni aparece algo en lo dicho, pero que, sin embargo, pertenecen a la lengua– a la lengua de *este* poema. La diferencia entre el fenómeno y la lengua, aparte de manifestarse en las zonas mudas, se muestra en las preguntas: si es que algo puede ser dicho y: qué [es lo que puede ser dicho], porque como preguntas ni pertenecen a un mundo que se muestra [*zeigt*] ni a una lengua que muestra [*aufzeigt*], pero sí a una lengua a la que se le sustrae retira [*entzieht*] lo mostrable [*das Aufzeigbare*] del mundo y de la lengua. Son estas dos formas de la diferencia radical entre el mundo de los fenómenos y la lengua y, más pormenorizadamente, entre una lengua del despliegue [*der Anzeige*] y una de la sustracción, de la retirada [*des Enzugs*] –el texto vacío y la pregunta–, las que profieren el movimiento de la última estrofa de *Partir* y la abren a un afuera en el que fracasa la comparación como figura trascendental de mediación y de sentido. Enmudecer y preguntar solo pueden abrir este afuera porque son, ellos mismos, sus modos lingüísticos: no aquellos de la

inclusión, de la mimesis, de la asimilación o de la esquematización figural, sino del suspender, de la sustracción, del perecer y del irse. Justamente en esa misma estrofa que quiebra, abriéndolo, al espacio interior de la figura, también aparece, y por primera vez sin estar cubierto, el paradigma de la fusión entre aparición y lengua, si es que se encuentra una *comparación* para los ojos en un *medio de reflexión* hacia el que los ojos –“un rostro”– deben ‘ingresar’ con tal de verse a sí mismos.

Con esta comparación se sugiere que en él los ojos en tanto *pars pro toto* del mundo fenomenal han sido pronunciados de manera tal como ellos mismos se ven. Pero, al mismo tiempo, con esta *esemplasia* [*Ineinsbildung*] fenomenal entre lengua y fenómeno se sugiere la lingüisticidad del fenómeno –a saber, una lingüisticidad que se mantiene al interior de los estrictos límites de su esquema de reflexión a su vez fenomenal. Ahora, la pregunta del yo de si “es capaz de decir” a esta –o a cualquier– comparación, a través del acento que pone en *capaz de* [imstande] y, con ello, en la lengua del persistir [*Bestehn*], del colocar [*Stellen*] y poner de pie [*Aufstellen*], del ‘pensar [*Ausdenkens*]’ y del fingir, deja en claro que tal decir sería una forma del estatuir, del poner tético, del producir [*Herstellen*] en actos performativos y así caracteriza a la lengua de la reflexión fenomenológica como una lengua que se debe a una operación tética que no está fundada en aparición alguna. El que la estructura de la posición de comparación y reflexión solo salga al descubierto después de una *interrupción* y solo lo haga en una *pregunta* por la capacidad de la posición y por la persistencia de esta posición, ilustra que la consistencia de esa estructura no está garantizada por ella misma. Si la comparación –a saber, tanto la comparación entre lo mucho de lo “que *es*”, que lo reúne en un “todo eso”, y el yo que lo significa–; si es que, entonces, la comparación en la que debe estar asegurada la totalidad de lo ente y su significatividad, está sostenida por el esquema de la reflexión y este esquema, a su vez, está fundado en una posición, entonces la incapacidad de esta posición de conservar su inventario/persistencia debe traer como consecuencia el colapso de todo el sistema de la referencialidad y autorreferencialidad, de la reflexividad y autorreflexividad de lenguaje y aparición, de semiología y teleología, de figuralidad y funcionalidad, de esquemática trascendental y de lo “que es”. La posición [*Setzung*] no puede sino suspender [*aussetzen*].

Suspender significa dejar de ser. Significa estar afuera –afuera de lo “que *es*”, fuera del ser objetal, formado y performado según el esquema de figura, reflexión y posición– y partir. Si es que el poema de Rilke parte con “Partir repentino; estar afuera” y en su esquicio de un mundo de la inmanencia cerrada

en la reflexión no deja duda de su transitoriedad, entonces el afuera para él no puede ser un dominio afuera del interior, sino que tiene que ser su foco más íntimo, tiene que ser la mitad de la tesis, en la que toca lo imponible, el horror [*Entsetzen*]. Por lo tanto, el foco de la reflexión y, por ende, de la posición, es “un brillo”. Puede que éste sea el lujo de la metrópolis del comercio que Venecia ha sido históricamente, tiene que ser aquel del “rostro” y de los ojos, pero también tiene que poder ser el brillo del incendio que destruyó Venecia. Recién como reflejo proléptico de este incendio se explica el decir de los primeros versos acerca del “espanto / con ojos, fundidos, calientes y blandos” (1 f.). La poética de la autorreflexión desemboca en su autoquema: el incendio de la Venecia imaginaria se incendió en la reflexión de los ojos en su canal. Lo que el “Mira” exhorta a ver es, con el brillo de la reflexión, la quema de la reflexión y, en ella, los ojos quemados, fundidos, “calientes y blandos”. “Mira” – esto quiere decir: dado que la mirada de la intención en el “que *es*” solo te encuentra significado a tí, pero, en ello, a sí mismo y, por ende, a nada, tu mirada y tu intención tienen que quemarse y dejar de ser lo “que *es*”. “Mira” – esto quiere decir: mira los ojos cegados por la reflexión. Y, por eso, quiere decir: no puedes mirar nada que corresponda a tu mirar en comparación; si miras, entonces, solo miras que no miras y que no eres tú el que mira. Tu mirar pertenece al incendio que lo destruye. Como mirar ya es un partir de lo “que *es*” y, él mismo, no “es”. “Mira” es como un “como” –el retorno del “Como si...”–, sus polos comparativos, el “llegó a su fin como canciones” y el incendio de Venecia en el brillo de su reflexión; un muñón de una comparación; una relación sin elementos constituyentes de la relación; una irrelación al medio de todas las relaciones del poema. Dado que con el tú implícito de este “Mira” no solo se dirige a otro anónimo, sino como instancia dominante de lo nombrable y visible, también al yo del poema y también a su lector; dado que en él, entonces, se reúnen todos los elementos figurativos en los que el poema se refleja a sí mismo, vale la lógica paradójica de la reflexión que se quema en sí misma y de la comparación que se suspende de la lengua del dirigirse a, de la evocación, del nombrar en general: ella está dirigida a lo otro solo en tanto lo ya desaparecido, ido, a lo que no puede dirigirse. El diálogo de la lengua con ella misma está sujeto al paradigma de la reflexión y tiene que perecer con él. En la comparación se abre un incomparable, en la reflexión un irreflexivo, en la figura un affigural: un ‘ido’ [*Fort*] sin un lugar retóricamente determinable, un atópico y no circunscrible por tropo alguno, no una constante antropológica, sino un *antropológico* que, sin ser figurativo él mismo, solo admite figuras, tropos y *topoi* y, al mismo tiempo, las suspende infinitamente.

Lo que se expresa en el texto de Rilke es el partir de la lengua de la figura, de la reflexión, de la posición y de su “que *es*”; y, en este partir, el “estar afuera” –afuera de cualquier afuera localizable– de esta lengua y de su ser. Este afuera no puede resumirse bajo el título ‘ser como acontecimiento’, tal como sucedió en una interpretación pseudoheideggeriana del poema dedicado a Madeleine de Broglie que pertenece al mismo ciclo que *Partir* (Mörchen 141-150). No como acontecimiento, no como apropiación de lo propio, sino como desapropiación del ser objetal y de la lengua de su apropiación reflexiva es como sucede el estar afuera –como éxodo desde aquel ser que podría ser mencionado [*angesprochen*] como propio. La lengua de este estar afuera no deja integrarse a figura ni comparación algunas, ella no está puesta, sino expuesta, incluso en sus posiciones. No deja aprehenderse por imagen del pensar [*Denkbild*] alguna, porque en el auto de fe de la reflexión las imágenes y libros de las imágenes que podrían adherirse a los pensamientos se convierten en cenizas. Lo que esta lengua del estar afuera, del ser afuera del ser y sin ser, sin imágenes representacionales y sin la misma forma de la representación, esta lengua sin lengua, todavía ofrece no es un proyecto de un esquema transfigural ni ultrafigural ni tampoco cuasitrascendental que en el modelo del ‘cuasi’, de la comparación y de la posición aún busca su sostén, sino la reapertura de un trauma lingüístico que no se cierra en imagen, comparación y reflexión algunas y tan solo por esto puede estar abierto a lo otro. Para este “estar afuera” falta todo nombre positivo – y puede que sea más que mero azar el que el desprendimiento de Rilke, en este y en otros textos, del “-ser/estar” [-*sein*], de lo “que *es*” y de la “comparación”, en cada caso, parte de palabras que son nombres propios: el apellido de su madre era Entz y fácilmente puede comprenderse como el latín ‘*ens*’, como ‘ser’; ‘Rilke’ al traductor del inglés que él era, podía transformársele sin mucho esfuerzo en un ‘*like*’, un ‘como’, un ‘igual que’ [*gleich*] – y quizá en un “*Leich*”, es decir, en una de los tres principales formas de la canción medieval. Partir de estos nombres propios y de las obsesiones condensadas en ellos, volverse a lo otro de lo propio e, incluso en lo propio, a un extranjero y a quien carece de nombre, en este texto no significa alojarse en el mito del retorno del hijo pródigo, ni tampoco, como en *Le Voyage* de Baudelaire, “partir pour partir”⁸, partir por partir, para partir. Es un partir de la comparación, sin idénticos, un

⁸ Los versos del célebre poema final de *Fleurs du Mal* dice: “Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir” (Baudelaire 196).

partir incluso de la orientación autoteleológica en uno mismo. Solo por esto es que el texto de Rilke marca un instante decisivo en la historia de la lírica: aquel del instante ciego de la despedida de la lírica como una lengua en la que rige el esquema trascendental de la experiencia de la reflexión. *Partir* escribe esta despedida, estando abierto hacia una lengua que ya no pertenece a lo “que *es*”. Lo escribe hacia un verso que, dieciséis años después, en los *Sonetos a Orfeo*, levanta la siguiente exigencia: “Anticípate a toda despedida, como si la tuvieras / a la espalda” (DS 93).

Ante el incendio –

(24 f.)

A diferencia de los dos textos vacíos de esta estrofa y el espacio libre doblemente determinado—como distancia convencional entre estrofas y blanco no ocupado—, después del terceto de apertura, éste está marcado por guiones largos. Con ellos se continúan aquellos guiones largos que en las estrofas anteriores indicaban pausas. La marca gráfica a través de líneas verticales prosigue el trazo, alargándolo, del tiempo *después* de “ante el incendio”, es decir, a este ‘mismo’. De él no puede decirse nada, porque suprime tanto la lengua referencial como la lengua expresiva. Sería equívoco entender estas marcas como signos o símbolos que “significan” al incendio. Igual de equívoco sería pretender que ellas ‘son’ ese incendio o que lo realizan en actos gráficos. Con sobriedad, ellas despejan el espacio en el que desaparece el poema.

Y de repente Venecia deja de ser.
(25 f.)

Este verso, en el que se repite el “repentino partir” del comienzo y el “llegó a su fin como canciones”, expresa, una vez más, lo que ya ocurrió con las primeras palabras y que destruyó la posibilidad del habla figurativa que cierra. No dice nada *sobre* el dejar de ser o terminar, sino, en él, la misma Venecia de la reflexión trascendental-lírica deja de ser, una vez más. Una vez más y, a pesar de ello, repentinamente, sin estar preparado y, por ende, singularmente: lo que sucede ya sucedió, la lengua que termina ya terminó, el ser que termina ya terminó. En la medida en que el verso habla de su terminar y del terminar del ser, habla, a su vez, de otro terminar de otro ser y, por lo tanto, habla entremedio de sí y de sí mismo, entre un ser y otro

ser, entre una lengua y otra lengua, en la que retorna. Habla en ese espacio intermedio de la repetición, desde la distancia consigo mismo, en un abierto que no solo es herida y cuya lengua se ha desprendido de lo que "es" en la "comparación": una lengua no del ser.

El verso y el poema que se condensa en él habla como *comentario* a su enmudecer.

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles. "Fleurs du Mal". *Oeuvres Complètes*. Ed. Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1951.

Horacio Flaco, Quinto. '*Ars poetica*'. Londres: Oxford University Press, 1966.

Mörchen, Hermann. "Sein als Ereignis, zu zwei Gedichten Rilkes an Madeleine Broglie". *Alles Lebendige meint den Menschen. Gedenkbuch für Max Niehans*. Eds. Irmgard Buck y Georg Kurt Schauer. Bern: Francke, 1972. 141-150.

Musil, Robert. *Gesammelte Werke*, tomo 2: Prosa und Stücke. Ed. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt, 1978.

Pau, Antonio. *Vida de Rainer Maria Rilke: la belleza y el espanto*. Madrid: Trotta, 2007.

Rilke, Rainer Maria. *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, tomo 1: Poemas 1895 hasta 1910. Eds. Manfred Engel y Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1996.

_____. *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn, Band 1-6, Wiesbaden und Frankfurt a.M.: Insel, 1955-1966.

_____. *Die Gedichte*. Nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der sämtlichen Werke, Insel Verlag 1957. Das Stundenbuch. Das Buch vom mönchischen Leben, 1899.