

www.elboomeran.com

AUGUSTE RODIN

RILKE ESCRIBIÓ SU MONOGRAFÍA SOBRE RODIN
EN 1902 Y LA PUBLICÓ EN 1903
EN EL VOLUMEN X DE LA COLECCIÓN *Die Kunst*
EDITADA POR RICHARD MUTHER (BERLÍN, JULIUS BARD).
EL 25 DE OCTUBRE DE 1905 DICTÓ EN PRAGA UNA CONFERENCIA
SOBRE EL ESCULTOR QUE REPETIRÍA LUEGO EN DRESDE,
ELBERFELD, HAMBURGO, BERLÍN Y VIENA.
LA VERSIÓN DEFINITIVA DE ESTA CONFERENCIA SE PUBLICÓ,
JUNTO A LA MONOGRAFÍA ANTERIOR, EN 1907,
EN LA PRIMERA EDICIÓN QUE INCLUÍA AMBOS TEXTOS
(BERLÍN, MARQUARDT UND CO.).
ESTA TRADUCCIÓN, QUE INCLUYE ASIMISMO
UNOS «PAPELES PÓSTUMOS» SOBRE RODIN,
SE DEBE A JORGE SECA.
TRADUCTOR Y PROFESOR UNIVERSITARIO DE TRADUCCIÓN
Y DE LENGUA Y LITERATURA ALEMANAS,
ENTRE SUS ÚLTIMAS TRADUCCIONES
CABE DESTACAR *El mayorazgo* DE HOFFMANN
(MADRID, NÓRDICA, 2007),
Dante, poeta de un mundo terrenal DE ERICH AUERBACH
(BARCELONA, EL ACANTILADO, 2008)
Y *Kafka va al cine* DE HANNS ZISCHLER
(BARCELONA, MINÚSCULA, 2008).

www.elboomeran.com

Rainer Maria Rilke

1875-1926

AUGUSTE RODIN

1907

Traducción del alemán de

Jorge Seca

Postfacio, cronologías y bibliografía de

Jorge Seca

NORTESUR

Barcelona

2009

AUGUSTE RODIN

A una escultora joven

París, diciembre de 1902

PRIMERA PARTE
1902

*Los escritores obran mediante palabras...
los escultores mediante hechos.*

POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, hacia 1504

El héroe es aquel que está inmutablemente centrado.

EMERSON

Rodin estaba solo antes de su fama. Y la fama que llegó quizás le hizo estar aún más solo. Y es que la fama, al fin y al cabo, no es más que la suma de todos los malentendidos que se dan cita alrededor de un nombre nuevo. De ellos hay demasiados en torno a Rodin, y aclararlos sería una tarea larga y fatigosa. Tampoco es necesario; están alrededor del nombre, no de la obra que creció más allá de la resonancia y de los límites de ese nombre y que se ha vuelto anónima, como anónima es una meseta o un mar que sólo tiene un nombre en el mapa, en los libros y entre las personas, pero que en realidad sólo es amplitud, movimiento y profundidad.

La obra de la que vamos a hablar aquí lleva años creciendo y continúa creciendo cada día como un bosque, sin perder ni una hora. Paseas entre sus miles de cosas, subyugado por la plenitud de los hallazgos y de las creaciones que abarca, y vuelves involuntariamente la cabeza buscando con la mirada las dos manos de las que ha crecido este mundo. Evocas lo pequeñas que son las manos de los seres humanos, lo pronto que se cansan y el poco tiempo que les está dado para moverse. Y exiges ver esas manos que han vivido como cien manos, como un pue-

blo de manos levantado antes de la salida del sol con rumbo al amplio camino de esta obra. Te preguntas por la persona que domina esas manos. ¿Quién es este hombre?

Es un anciano. Y su vida es una de éstas que no se pueden contar. Esa vida comenzó y camina, camina adentrándose profundamente hacia una gran edad, y para nosotros es como si hubiera pasado hace centenares de años. Nada sabemos al respecto. Habrá tenido una infancia, alguna, una infancia de pobreza, de búsqueda, oscura e incierta. Y esa vida sigue poseyendo esa infancia, pues –tal como dice en una ocasión san Agustín– ¿adónde habría de irse? Tal vez contiene todas sus horas pasadas, las horas de la expectación y del desamparo, las horas de la duda y las largas horas de la precariedad, es una vida que no ha perdido ni olvidado nada, una vida que se concentraba porque perecía. Tal vez, nada sepamos al respecto. Pero –creemos– sólo de una vida así puede haber surgido la plenitud y la exuberancia de una obra semejante, sólo una vida así en la que todo es simultáneo y despierto y en la que nada perece, puede permanecer joven y fuerte y emprender una y otra vez obras de gran altura. Llegará quizás un día en el que se invente una historia para esta vida, con sus embrollos, sus episodios y sus detalles. Serán invenciones. Se hablará de un niño que solía olvidarse de comer porque le parecía tarea más importante tallar formas en un trozo de madera con una navajilla roma, y se señalará en sus días jóvenes un encuentro cualquiera que contenga una promesa de grandeza futura, una de esas profecías tan populares y conmovedoras. Podría tratarse perfectamente de las pa-

labras que un monje cualquiera –dicen– pronunció hace casi quinientos años al joven Michel Colombe; estas palabras: «*Travaille, petit, regarde tout ton saoul et le clocher à jour de Saint-Pol, et les belles œuvres des compagnons, regarde, aime le bon Dieu, et tu auras la grâce des grandes choses*».¹ «Y obtendrás el favor de las cosas grandes.» Quizás fue un sentimiento interior el que habló así al joven en una de las encrucijadas de sus comienzos, sólo que con una voz infinitamente más suave que la del monje. Y es que justamente era esto lo que andaba buscando: el favor de las cosas grandes. Allí estaba el Louvre con las luminosas cosas de la Antigüedad que hacían rememorar los cielos sureños y la proximidad del mar, y más allá se alzaban otras cosas de piedra, pesadas, procedentes de culturas de tiempos inmemoriales y que enlazarán con tiempos que están aún por llegar. Había allí piedras que dormían, y uno sentía que despertarían en un Juicio Final cualquiera, piedras en las que no había nada mortal, y otras que portaban un movimiento, un gesto que había permanecido fresco como si debiera conservarse aquí solamente para ser ofrecido a cualquier niño que pasara por ahí. Y ese estar vivo no se encontraba únicamente en las obras famosas y en las obras más visibles; lo inadvertido, pequeño, lo anónimo y sobrante estaba no menos henchido por esa profunda agitación interior, por esa rica y sorprendente inquietud de lo vivo. Incluso la cal-

1. «Trabaja, chico, mira hasta la saciedad el campanario calado de Saint-Pol y las bellas obras de los artesanos, mira, ama al buen Dios y obtendrás el favor de las cosas grandes.» (*N. del E.*)

ma, allí donde había calma, se componía de cientos y cientos de momentos en movimiento que se mantenían en equilibrio. Había allí pequeñas figuras, animales especialmente, que se movían, se estiraban o contraían, y si había un pájaro posado, todo el mundo sabía que era un pájaro, un cielo nacía de él y se detenía en torno a él, había una amplitud plegada en cada una de sus plumas y se las podía abrir y hacer muy grandes. Y de manera muy similar ocurría con los animales erguidos, sedentes o acucillados bajo los voladizos de las catedrales, atrofiados y encorvados y demasiado perezosos para hacer de soporte. Había allí perros y ardillas, pájaros carpintero y lagartos, tortugas, ratas y serpientes. Como mínimo uno de cada especie. Estos animales debieron de ser capturados afuera, en bosques y caminos, y la obligación de vivir bajo zarcillos, flores y hojas de piedra debió transformarlos paulatinamente en lo que son ahora y en lo que van a seguir siendo para siempre. Pero también se encontraban allí animales que habían nacido ya en este entorno de piedra, sin memoria de otra existencia. Ya eran por completo los habitantes de este mundo erguido, empinado, de una elevación vertiginosa. Bajo su delgadez fanática había esqueletos ojivales. Sus bocas eran anchas y chillonas como las de los sordos, pues la proximidad de las campanas había destrozado su sentido del oído. No soportaban nada, se estiraban y ayudaban así a la elevación de la piedra. Las figuras con forma de ave estaban arriba, posadas en las balaustradas, como si en realidad estuvieran de camino y sólo quisieran descansar algunos siglos con la mirada fijada abajo, sobre la ciudad en cre-

cimiento. Otras que descendían de perros, se extendían al aire pegadas horizontalmente al borde de los canales, preparadas para arrojar el agua de lluvia por sus fauces hinchadas de vomitar. Todas se habían transformado y adaptado, pero no habían perdido nada de vida, todo lo contrario, vivían de modo más fuerte e intenso, vivían para siempre la vida ferviente e impetuosa de la época que las había hecho nacer.

Y quien veía estas figuras sentía que no habían nacido por capricho, que no procedían del intento por encontrar nuevas formas antes nunca vistas. Las había creado la necesidad. Temiendo los juicios invisibles de una fe dura, aquella gente persiguió la salvación con esta obra visible; huyó de lo incierto con esta realización. Se las seguía buscando en Dios, no ya inventando y ensayando imágenes para representar lo demasiado lejano, no, sino llevando a la propia casa de uno y poniendo en su corazón todos los miedos y pobrezas, los temores y los gestos de lo precario; ésa era su forma de ser piadosos. Y era mejor que pintar, pues la pintura era también una ilusión, un engaño bello e industrioso; existía el anhelo por algo más real y sencillo. Así fue como nació la extraña escultura de las catedrales, esa cruzada de los que van cargados y de los animales.

Y si hacías un recorrido con la vista hacia atrás, desde las artes plásticas de la Edad Media hasta la Antigüedad, y de nuevo más allá de la Antigüedad hacia el comienzo de tiempos pasados indecibles, ¿no parecía como si el alma humana anhelara ese arte una y otra vez en momentos cruciales de luz o de temor, ese arte que da

más que la palabra y la imagen, más que las parábolas y los brillos: el anhelo de ese sencillo transformarse en cosa de sus deseos o de sus temores? La última vez que hubo un arte escultórico verdaderamente grande fue en el Renacimiento, en la época en que se renovó la vida, cuando se dio con el misterio de los rostros y el gran gesto que estaba en fase de crecimiento.

¿Y en la actualidad? ¿No llegaba de nuevo una época que reclamaba vivamente esa expresión, esa poderosa y enérgica interpretación de lo que en ella había de indecible, confuso y enigmático? Las artes se habían renovado de alguna manera, estaban henchidas y estimuladas por el afán y las expectativas; pero justamente la escultura, esta arte plástica que se mantenía titubeante, temerosa de su pasado grandioso, ¿acaso debía estar destinada a encontrar cuando las demás andaban buscando a tientas y con ansia? Estaba obligada a socorrer a una época cuyo tormento consistía en que casi todos sus conflictos se daban en el ámbito de lo invisible. Su lenguaje era el cuerpo. Y a este cuerpo, ¿cuándo se le había visto por última vez? Uno tras otro se le habían ido incrustando los uniformes por encima, como una capa de pintura siempre fresca, pero bajo la protección de esas costras, el alma en crecimiento lo había ido transformando mientras trabajaba absorta en los rostros. El cuerpo se había convertido en otro. Si ahora se le ponía al descubierto, quizás contuviera miles de expresiones para todo lo innominado y nuevo que había surgido entretanto, y para aquellos viejos misterios que, ascendidos desde el inconsciente, alzaban sus rostros chorreantes desde el rumor de la san-

gre, como divinidades fluviales. Y este cuerpo no podía ser menos bello que el de la Antigüedad, tenía que ser de una belleza aún mayor. Durante dos mil años, la vida lo había mantenido entre sus manos martilleando, espiondo y trabajando en él noche y día. La pintura soñaba con este cuerpo, lo adornaba con luz y lo impregnaba con albores crepusculares, lo envolvía con todo cariño y con todo entusiasmo, lo palpaba como a un pétalo y se dejaba llevar por él como por una ola... Pero la escultura, su dueña, no lo conocía todavía.

Ahí había una tarea tan colosal como el mundo. Y quien estaba ante ella mirándola era un desconocido cuyas manos se ganaban el pan en la oscuridad. Estaba completamente solo, y si hubiera sido un verdadero soñador, habría podido soñar un sueño bello y profundo, un sueño que nadie comprendería, uno de esos sueños largos, muy largos, en los cuales puede transcurrir toda una vida como si se tratara de un solo día. Pero este joven que se ganaba su sueldo en la manufactura de Sèvres era un soñador cuyo sueño pasó a sus manos y que comenzó inmediatamente con su realización. Percibió por dónde había de dar comienzo, una calma que residía en él le mostró el sabio camino. En este punto se revela ya la profunda armonía de Rodin con la naturaleza, armonía que el poeta Georges Rodenbach –quien le designa como una verdadera fuerza de la naturaleza– supo expresar con palabras muy bellas. Y en efecto, en Rodin hay una oscura impaciencia que le convierte casi en un anónimo, una callada y suprema longanimidad, posee algo de la gran paciencia y bondad de la naturaleza que

comienza con una nada para recorrer callada y gravemente el ancho camino hacia la exuberancia. Rodin no tuvo tampoco la osadía de querer comenzar haciendo árboles. Comenzó con la semilla, subterráneamente, por decirlo así. Y esta semilla creció hacia abajo, fue profundizando raíz a raíz, arraigó en el fondo antes de comenzar a empujar hacia arriba el primer brote pequeño. Eso requería tiempo, mucho tiempo. «No hay que apresurarse», solía decir Rodin a los pocos amigos cercanos cuando le apremiaban.

Entonces llegó la guerra y Rodin se fue a Bruselas y trabajó tal como mandaban los tiempos. Esculpió algunas figuras en domicilios privados y varios de los grupos escultóricos del edificio de la Bolsa y creó las cuatro grandes figuras de las esquinas en el monumento al burgomaestre Loos situado en el Parc d'Anvers. Se trataba de encargos que él ejecutó concienzudamente sin dejar que su personalidad en crecimiento se pronunciara. Su evolución propia iba aparte, concentrada en las pausas, en las horas nocturnas, desplegada en la quietud solitaria de las noches, frente a él, y así durante años tuvo que soportar esta división de sus fuerzas. Poseía la energía de aquellos a quienes aguarda una gran obra, la callada constancia de los que son necesarios.

Mientras estuvo ocupado en la Bolsa de Bruselas, pudo sentir quizás que ya no existían edificios en los que se concentraran las obras escultóricas como había sucedido con las catedrales, esos centros magnéticos de la escultura en épocas pasadas. La obra escultural estaba a solas, como lo estaba el cuadro, el cuadro de caballete y,

como éste, tampoco necesitaba ninguna pared. Ni siquiera necesitaba un techo. Era una cosa que podía existir por sí misma, y estaba bien darle todo el ser de una cosa y que se le pudiera rodear y contemplar desde todos sus lados. Y sin embargo, tenía que diferenciarse de alguna manera de las otras cosas, de las cosas corrientes que nos asaltan a la cara. Tenía que convertirse de algún modo en intangible, sagrada, separada del azar y del tiempo en el que se erguía, solitaria y maravillosa, como el rostro de un vidente. Debía conseguir su lugar, propio y seguro, no el que le asignara la arbitrariedad, y debía situarse en la callada duración del espacio con sus grandes leyes. Había que encajarla en el aire que la rodeaba, como en una hornacina, y darle así una seguridad, un apoyo y una grandeza que emanara de su sencilla existencia, no de su importancia.

Rodin sabía que lo más importante era, en primer lugar, el perfecto conocimiento del cuerpo humano. Lentamente, investigando, avanzó hasta su superficie y ahora, por fuera, se extendía hacia él una mano que definía y limitaba de manera exacta esa superficie desde el otro lado, igual que lo estaba por dentro. Cuanto más lejana era la meta del camino recorrido, tanto más rezagado se quedaba el azar, y una ley le conducía a la siguiente. Y por fin acabó dirigiendo su investigación hacia esa superficie. Ésta se componía de infinitos encuentros de la luz con la cosa mostrando que todos esos encuentros eran diferentes y cada uno de ellos curioso. En este punto de aquí parecían coincidir, en aquél de allá se saludaban con vacilación, en un tercer punto parecían pasar

sin detenerse, como extraños; había puntos sin fin y ninguno en que no sucediera algo. No había ningún vacío.

Rodin descubrió en ese instante el elemento fundamental de su arte, la célula de su mundo, por decirlo de alguna manera. Era la superficie, esa superficie de distintos tamaños, de diferentes tonos, exactamente marcada, a partir de la cual debía hacerse todo. Desde entonces ésta pasó a ser la materia de su arte, aquello por lo que se esforzaba y por lo que velaba y sufría. Su arte no se basaba en una gran idea sino en una pequeña pero concienzuda realización, en lo alcanzable, en un saber hacer. No había rastro de soberbia en él. Se unió a esa belleza de poca vistosidad y mucha gravedad, a la que todavía podía dirigir, llamar y abarcar con la vista. La otra, la grande, llegaría cuando todo estuviera listo, como los animales llegan al abrevadero cuando expira la noche y no queda nada extraño adherido al bosque.

Con ese descubrimiento daba comienzo el trabajo más característico de Rodin. Todos los conceptos convencionales de la escultura habían perdido su valor para él. No había pose, ni grupo, ni composición. Sólo había muchísimas, innumerables superficies vivas, sólo había vida y el medio de expresión que había encontrado miraba a la vida de frente. Lo importante ahora era dominarse y dominar la plenitud de la vida. Rodin captaba la vida en todos los lugares a los que dirigía sus ojos. La captaba en los lugares más pequeños, la observaba, la perseguía. La esperaba en los cruces de caminos donde vacilaba sobre qué dirección tomar, le daba alcance allí donde echaba a correr, y en todas partes la encontraba

igual de grande, igual de poderosa y fascinante. Ninguna parte del cuerpo era insignificante o inferior: lo importante era que vivía. La vida podía leerse con facilidad en los rostros igual que leemos el tiempo en la esfera de un reloj. En los cuerpos, en cambio, la vida estaba más dispersa, era más grande, más enigmática y eterna. Aquí no había disimulo posible, la indolencia se mostraba en los indolentes, y el orgullo en los orgullosos; retirándose del escenario del rostro se había despojado de la máscara y aparecía, tal cual era, tras los bastidores de las ropas. Aquí fue donde encontró el mundo de su época, igual que había reconocido en las catedrales el mundo de la Edad Media reunido en torno a una oscuridad misteriosa, formando el cuerpo de un organismo, adaptado a él y puesto a su servicio. El ser humano se había convertido en iglesia y había miles y miles de iglesias, ninguna igual a otra, y todas vivas. Pero lo importante era mostrar que todas eran de un dios.

Durante años y años, Rodin recorrió los caminos de esta vida como un aprendiz con la cabeza gacha, sintiéndose un principiante. Nadie sabía de sus ensayos, tenía pocos amigos y ninguna persona en quien confiar. Detrás del trabajo que lo alimentaba, se ocultaba una obra en gestación esperando su momento. Leía mucho. La gente estaba acostumbrada a verlo siempre por las calles de Bruselas con un libro en la mano, pero quizás el libro era solamente un pretexto para ocultar su ensimismamiento en la inmensa tarea que tenía por delante. Como ocurre con todas las personas activas, moraba también en él la sensación de tener enfrente un trabajo infinito, y

eso era un acicate, algo que reunía y redoblaba sus fuerzas. Y si acudían a él la duda, la inseguridad, la gran impaciencia de lo que está por llegar, el temor de una muerte temprana o la amenaza de las necesidades diarias, todo ello encontraba en él una callada y erguida resistencia, una obstinación, una fortaleza y una confianza absolutas, los estandartes todavía por desplegar de una gran victoria. Quizás era el pasado quien se aliaba con él en semejantes momentos, la voz de las catedrales a las que acudía a escuchar una y otra vez. También en los libros había muchos autores que estaban de su lado. Leyó por primera vez la *Comedia* de Dante. Fue una revelación. Vio ante él los cuerpos atormentados de otra estirpe, vio día a día todo un siglo al que habían despojado de sus vestiduras, vio el gran e inolvidable juicio de un poeta sobre su época. Había allí imágenes que le daban la razón, y cuando leyó el pasaje de los pies implorantes de Nicolás III, supo entonces que había pies implorantes, que había un llanto que estaba en todas partes, en toda una persona, y lágrimas que brotaban de todos los poros. Y de Dante llegó hasta Baudelaire. Aquí no había ningún juicio, ningún poeta que ascendiera a los cielos de la mano de una sombra, sino un ser humano; uno de los atormentados había elevado su voz y la sostenía en alto por encima de las cabezas de los demás como para salvarla de un naufragio. Y en esos versos había pasajes que sobresalían de la escritura, no estaban escritos, parecían moldeados, palabras y grupos de palabras fundidas en las cálidas manos del poeta, renglones que tenían el tacto de relieves, y sonetos que soportaban el

peso de un pensamiento desasosegado como columnas con capiteles abstrusos. Presentía oscuramente que este arte, allí donde acababa abruptamente, lindaba con el comienzo de otro y que era éste el arte que ansiaba aquel otro; sintió en Baudelaire a un antecesor suyo, a uno que no se había dejado confundir por los rostros y que se había dedicado a buscar los cuerpos en los cuales la vida era más grande, más cruel y más inquieta.

Desde aquellos días, ambos poetas permanecerían para siempre cerca de él, su pensamiento se iba a otro lugar pero regresaba a ellos. En aquel tiempo en el que se estaba formando y preparando su arte, donde toda la vida que aprendía era anónima y no significaba nada, los pensamientos de Rodin vagaban por los libros de esos poetas buscando en ellos un pasado. Posteriormente, cuando volvió a tocar esos temas ya como creador, los personajes de esos poetas ascendieron integrados ya en su vida como recuerdos dolorosos y reales, disolviéndose en su obra como elementos propios, de su tierra natal.