

# RODIN Y LA VOZ INTERIOR O LA ANATOMÍA DEL PENSAMIENTO<sup>1</sup>

Jean-Pierre Cometti

*Así como existe un perfecto acuerdo entre la expresión del cuerpo humano y todos los sentimientos del alma, todos los accidentes de la vida interior, del mismo modo, en el arte clásico, el cuerpo no es un simple objeto viviente; lo que lo caracteriza es ser la imagen del espíritu, la perfecta identidad de lo interior y de lo exterior.*

Hegel, *Estética*<sup>2</sup>

La escultura, que los griegos elevaron a la perfección de la forma humana, comparte con los fósiles del reino animal ciertas de sus propiedades. Pertenece al arte, y no obstante a la naturaleza, cuyas formas tan

<sup>1</sup> Conferencia en el Museo de arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco» de la ciudad de Buenos Aires, organizada el 23 de abril de 2010 por la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), Escuela de Humanidades, Proyecto de Investigación: UNSAM K007. Director: Ricardo Ibarlucía.

<sup>2</sup> Hegel, G. F. W., *Esthétique*, trad. Charles Bénard, Benoît Timmermans, Paolo Zaccharia, París, Le Livre de poche, t. II, p. 117: «La escultura –escribe Hegel– realiza ese prodigio: que el espíritu de una imagen de sí mismo a través de una cosa puramente material, y la modele de tal manera que devenga presente en ella y reconozca la forma perfecta de su vida interior.»

elementales como exuberantes expone; en cuanto al ritmo y al movimiento, si manifiestan en ella algún parentesco con la danza o la música, la escultura no parece ser sino la metáfora, el documento o el vestigio de ambas. El Palais Longchamp, en Marsella, donde se encuentra actualmente *La voz interior*, se presta con facilidad a estas comparaciones. Allí el *Museo de Bellas Artes* y el *Museo de Historia Natural* se enfrentan oportunamente, como si la preocupación por la simetría que ordenó su concepción invitara al visitante a pasar de uno al otro, de las formas de uno a las formas del otro, a imaginar su transitividad o a mezclar las taxonomías, hasta ver disiparse las fronteras de los géneros y las del arte y la naturaleza.

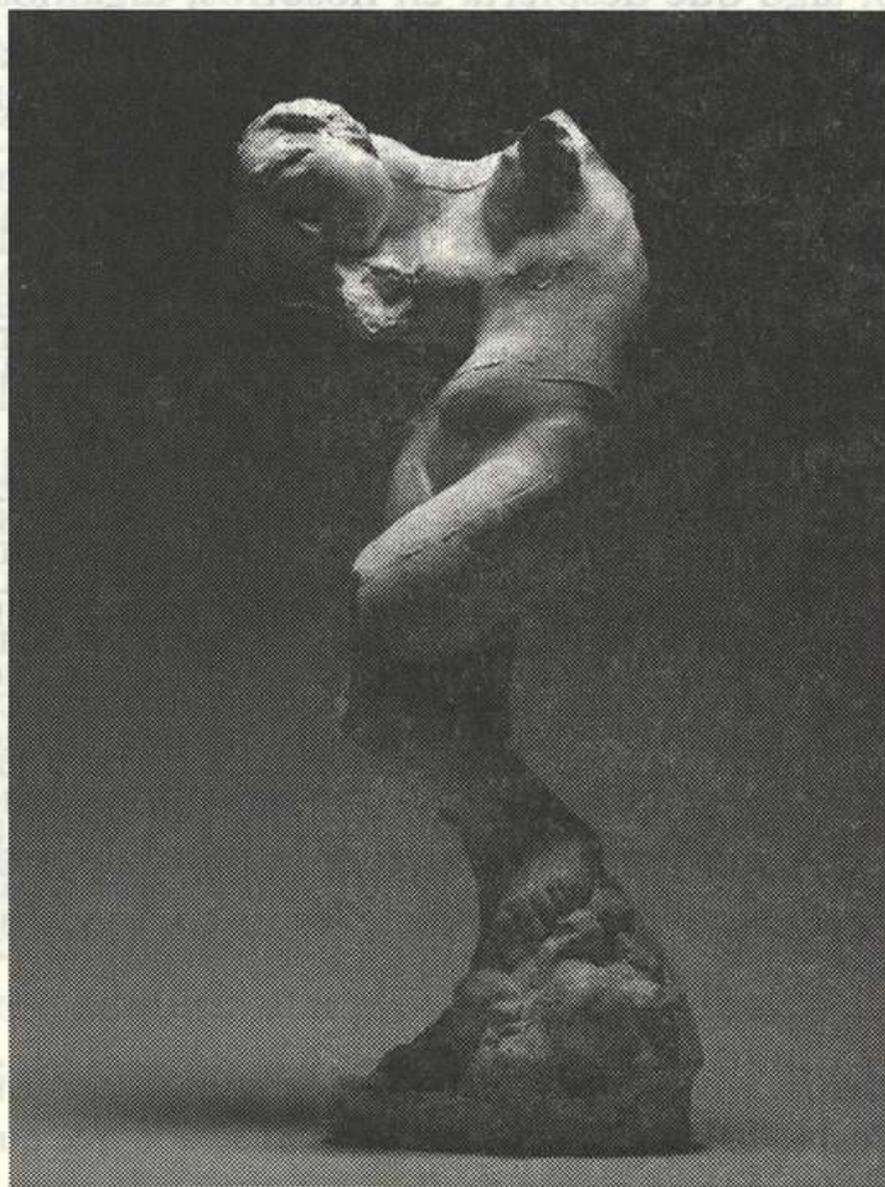
Recuerdo una época en que estas peregrinaciones daban al Palais Longchamp la apariencia de un mundo en la linde de dos lugares comunes y familiares, domésticos, impresión que reforzaba entonces la sombra y el frescor de los estanques interiores que abrigaban arcadas poco frecuentes. Pero lo que habría podido abismarse en una profundidad conservaba allí una fuerza que hacía estallar la luz a la cual los muros ofrecían en verano una deslumbrante reverberación. La interioridad, tan esencial como la escultura, se exponía allí como exterioridad desnuda, plena, *realizada*.

La sala en la que se puede ver *La voz interior*, que Rodin esculpió en principio para su monumento a Víctor Hugo, ilustra a mis ojos, más claramente que en otra época, ese singular comercio de formas de lo más extrañas en apariencia, lo que debe a los lugares que las acogen y a la fragilidad de los límites en los cuales nos gustaría circunscribirlas.

*La voz interior* fue acogida en Marsella sin tambores ni trompetas, sin emocionar mayormente al público marsellés, a diferencia de lo que había ocurrido en Estocolmo, donde el obsequio de Rodin fue primeramente rechazado. Las circunstancias gracias a las cuales el artista ofreció una de sus realizaciones más significativas a Marsella, a esta ciudad en la que sólo pasó un breve período durante la construcción del Palais, pero donde contó con uno de sus mejores amigos, Léon Fouquet, no tienen más importancia que las de una pasión compartida por Victor Hugo. El lazo que la obra del escultor estrechó con la del poeta, aquel que ella anuda entre escultura y poesía, está hecho a la medida de los intercambios a los cuales se presta en el contexto en el que fue instalada desde el principio. De esta «voz» uno estaría tentado a decir que ilustra notablemente el «rol divino» que Baudelaire atribuía a la escultura. Ofrecida a la mirada, no por eso es menos «voz», como la poesía cuya fuerza de evocación posee. Pero como

materia y como voz, está hecha también a la imagen de esas osamentas cuyas formas no adquieren un sentido más que cuando son dotadas delante de nuestros ojos de una significación que algunos tienen por espiritual, de una *finalidad* cuanto menos, nacida de la historia en la que aquéllas tuvieron su lugar y de la que nosotros hacemos igualmente parte.

*La voz interior*, de Rodin, como su *Pensador* o como las innumerables estatuas que materializan la inagotable energía de este artista obstinado, ofrece su incomparable evidencia, e incluso los contrastes o paradojas que la constituyen dan testimonio de esto de manera excepcionalmente clara: la ligereza, por no decir la fragilidad de este molde, que sin embargo no forma sino una unidad con la gravedad de la que el yeso la adorna a los ojos de quien se aproxima; ese cuerpo de brazos amputados, y el movimiento que no obstante dibuja, como para apropiarse de la materialidad desnuda de aquella voz a la que, más que expresar, se une; esas rasgaduras, sobre el cuerpo liso y atravesado por nervaduras marmoladas que mezclan indiferenciadamente el gesto del escultor, los episodios y los accidentes que pertenecen a todo fragmento de materia.



*La voix intérieure*, escultura.

---

Jean-Pierre Cometti, Université de Provence

Baudelaire consideraba las estatuas aburridas; prefería los cuadros, superiores en tanto que tenían su origen, según él, en una visión soberana que le estaba vedada a la escultura<sup>3</sup>. «Esta muestra», decía, «demasiadas caras a la vez», allí donde el cuadro es «sólo lo que quiere»: exclusivo, despótico. Sin duda una estatua, a diferencia de un cuadro, no autoriza un punto de vista único. El cara a cara le he está vedado; ella está *entre* nosotros o *con* nosotros aun cuando la enfrentemos, más que *delante de* nosotros. Pero esto es también porque ella se presta menos a las alucinaciones que alimenta la pintura. La escultura le ofrece al pensamiento una anatomía. Como sugería Hegel, *el espíritu reconoce en ella la forma perfecta de su vida interior*. Esto es lo ejemplar en *La voz interior* de Rodin; esto es lo fascinante en este yeso. Nos dice qué es la escultura, qué hay de moderno en ella, y por qué no nos aburre.

A decir verdad, el nombre que Rodin le dio por referencia a Victor Hugo está en el corazón de una de los enigmas más notables, aunque de los más engañosos, y quizá, de los más filosóficos, del arte y de lo que consideramos como tal. El arte produce objetos, pero estos objetos no tienen un interés o un valor sino en la medida en que nosotros descubrimos en ellos un sentido, algo que despierta en nosotros, digamos, una emoción, un pensamiento, una posibilidad de placer o una interrogación que serían ajenas para nosotros si no sintiéramos que sus propiedades físicas están investidas de un sentido ofrecido por añadidura, *a pesar* del molde que lo encierra. Por eso atribuimos a las obras de arte capacidades de expresión que juzgamos esenciales. Por eso nos *miran*, como lo han sugerido Merleau-Ponty y Wittgenstein. Kandinsky habló de la «necesidad interior» que a sus ojos expresaba el arte, como para justificar la pureza de su propio arte y lo que lo había llevado a emprender, después de su periodo expresionista, un camino de pureza y espiritualidad. Si el nombre de Kandinsky y la idea de necesidad interior, tan importante para él, retienen aquí nuestra atención, se debe primeramente a que *La voz interior* —y tal vez más en general la escultura— rectifica el error de Kandinsky y el impasse teórico en el cual su reflexión se enredó. Y se debe también a que esta obra, como «voz interior», contribuye más generalmente a esclarecer la naturaleza de las relaciones entre el *interior* y el *exterior*, el cuerpo y el espíritu, lo visible y lo invisible.

<sup>3</sup> Baudelaire, Charles, «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse», en *Ecrits sur l'art*, 1, París, Le Livre de Poche, 1971, p. 244: «Un cuadro es sólo lo que quiere; no hay modo de contemplarlo de otra manera que en su día. La pintura sólo tiene un punto de vista; es exclusiva y despótica: también la expresión de la pintura es mucho más fuerte.»

Una obra está destinada a un *encuentro*, con todo lo que esto supone de aleatorio. Se reconoce una obra como se reconoce a un transeúnte por la calle. Lo que seduce en esta estatua y en el arte de Rodin es la claridad y la evidencia con las cuales disipan la oscuridad que rodea esta cuestión. Lo invisible se une en ella a lo visible, en la única evidencia de la mirada y del gesto. Esta estatua, a la que ciertamente hay que dar la vuelta para ver todos sus *perfiles*, manifiesta una torsión característica que podría sugerir, es verdad, otros sentimientos y, sin duda, otras interpretaciones. Este torso sin brazos, replegado sobre sí mismo, y esta cabeza que prolonga su movimiento, ¿no figuran muy simplemente la *interioridad*, aquella que está en el corazón y en el origen de la poesía y acaso del genio? ¿Rodin mismo no dijo que el objetivo del escultor era volver visible lo invisible?

En un sentido, se trata de esto. Pero lo que esta estatua nos dice no nos lo escamotea de ninguna manera. Rilke, que fue secretario de Rodin, escribió cosas esenciales acerca de ello, como lo hiciera Hegel antes que él, aunque desde un punto de vista diferente. Hegel, en sus lecciones sobre estética de 1818-1829, a propósito de la escultura y de su modelo clásico, atribuía a ésta el prodigio «de que el espíritu da una imagen de sí mismo a través de una cosa material, y la realiza de modo que se vuelve presente en ella y reconoce en ella la forma perfecta de su vida interior»<sup>4</sup>. Probablemente Rodin hubiera suscrito esta idea, aunque se habría expresado en otros términos, evocando la «naturaleza», por ejemplo. Es lo que *La voz interior* ejemplifica notablemente, y es lo que aclara su belleza, como ocurre con las otras obras en las que Rodin celebra el pensamiento. Para él, tanto era el trabajo del escultor que la *idea* era pobre. Sólo el trabajo podía enriquecerla, y en consecuencia la forma que le era dada, materializada, en su plasticidad. «Me opongo», decía, «a la doctrina que sostiene que la idea lleva en sí la obra, que la magnifica. Creo más bien que la fuerza que resulta del trabajo realza la idea».

No por nada Rodin estudiaba interminablemente los perfiles, esos puntos donde el cuerpo se detiene, y la luz que la estatua hace nacer en vez de ser iluminada por ella. En Rodin, la totalidad de la obra no depende de la realización de una totalidad que sería la de sus partes. La estatua se realiza desprendiéndose y amputándose, como las manos, cuando parecen de pronto adquirir una plenitud y una suficiencia que no las hace ya depender de un cuerpo. *La voz interior*, al igual que muchas otras es-

---

<sup>4</sup> Hegel, G. F. W., *op. cit.*, II, p. 117.

tatuas inicialmente tomadas dentro de un todo previo, como *Las puertas del infierno*, *Los burgueses de Calais* o el *Víctor Hugo*, posee esta autonomía que la restituye íntegramente al espacio. Está hecha a semejanza de aquellas otras figuras femeninas que Rodin se puso a esculpir, después de haber consagrado gran parte de su arte a figuras masculinas, desde *El hombre de la nariz rota* hasta *La Edad de bronce: Eva* o *La meditación*. Los miembros que le faltan no la privan de nada, como Rodin mismo explicó perfectamente en una entrevista con Paul Gsell<sup>5</sup>.

Este último, que formaba parte del entorno íntimo de Rodin, se asombraba delante de él por estas amputaciones, a propósito, no de *La voz interior*, sino de *La meditación*, obra muy semejante, pero aún más incompleta, puesto que no posee ni brazos ni piernas: «Un domingo por la mañana, me encontraba con Rodin en su taller, cuando me detuve delante del molde de una de sus obras más sobrecogedoras. Es una bella muchacha cuyo cuerpo se tuerce dolorosamente. Parece presa de un tormento misterioso. Su cabeza está profundamente inclinada. Sus labios y sus párpados están cerrados, y podría creerse que está durmiendo. Pero la angustia de sus rasgos revela la dramática contención de su espíritu. Lo que termina de sorprender, cuando se la mira, es que no tiene brazos ni piernas. Parece que el escultor los quebró, en un ataque de insatisfacción contra sí mismo. Y uno no puede dejar de lamentar que una figura tan poderosa esté incompleta.»

Habría mucho para decir sobre la incompreensión de la que Gsell da prueba en estas pocas líneas, particularmente sobre el pesar que expresa al hablar de incompletud, y que demuestra a la vez lo que le seguía resultando extraño en el arte de Rodin, así como lo que éste presentaba entonces de insólito y de incomprensible a los ojos de muchos. El episodio de la donación que hizo Rodin de *La voz interior* a Suecia también da testimonio de esto. Pero es la respuesta de Rodin a Gsell lo que retiene nuestra atención. «¿Qué me reprocha? Créame que fue a propósito que dejé mi estatua así. Representa la *Meditación*. Es por eso que no tiene brazos para actuar, ni piernas para andar.»

El argumento le pareció a tal punto convincente a Gsell, que escribió: «Estas pocas palabras bastaron para hacerme volver a mi primera impresión, y admiré a partir de entonces, sin reservas, el simbolismo altivo de

<sup>5</sup> Rodin, Auguste, *L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, París, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1911.

la imagen que tenía bajo los ojos. Esta mujer, ahora lo comprendía, era el emblema de la inteligencia humana imperiosamente solicitada por problemas que no puede resolver, atormentada por el ideal que no puede realizar, obsesionada por el infinito que no puede abarcar.»

Los términos utilizados por Gsell, si bien encuentran en parte una justificación en la manera en la que el mismo Rodin se había expresado, desafinan: *simbolismo*, *emblema*. Allí donde Rodin hace de la anatomía del pensamiento el pensamiento mismo, Gsell insiste en ver una imagen, una figuración, pasando así por completo al lado de la originalidad de la obra y de lo que hace que ella no pertenezca al horizonte de la escultura que se practicaba entonces, en los vértigos fingidos de alegorías de cuya inanidad ya habían hablado los románticos.

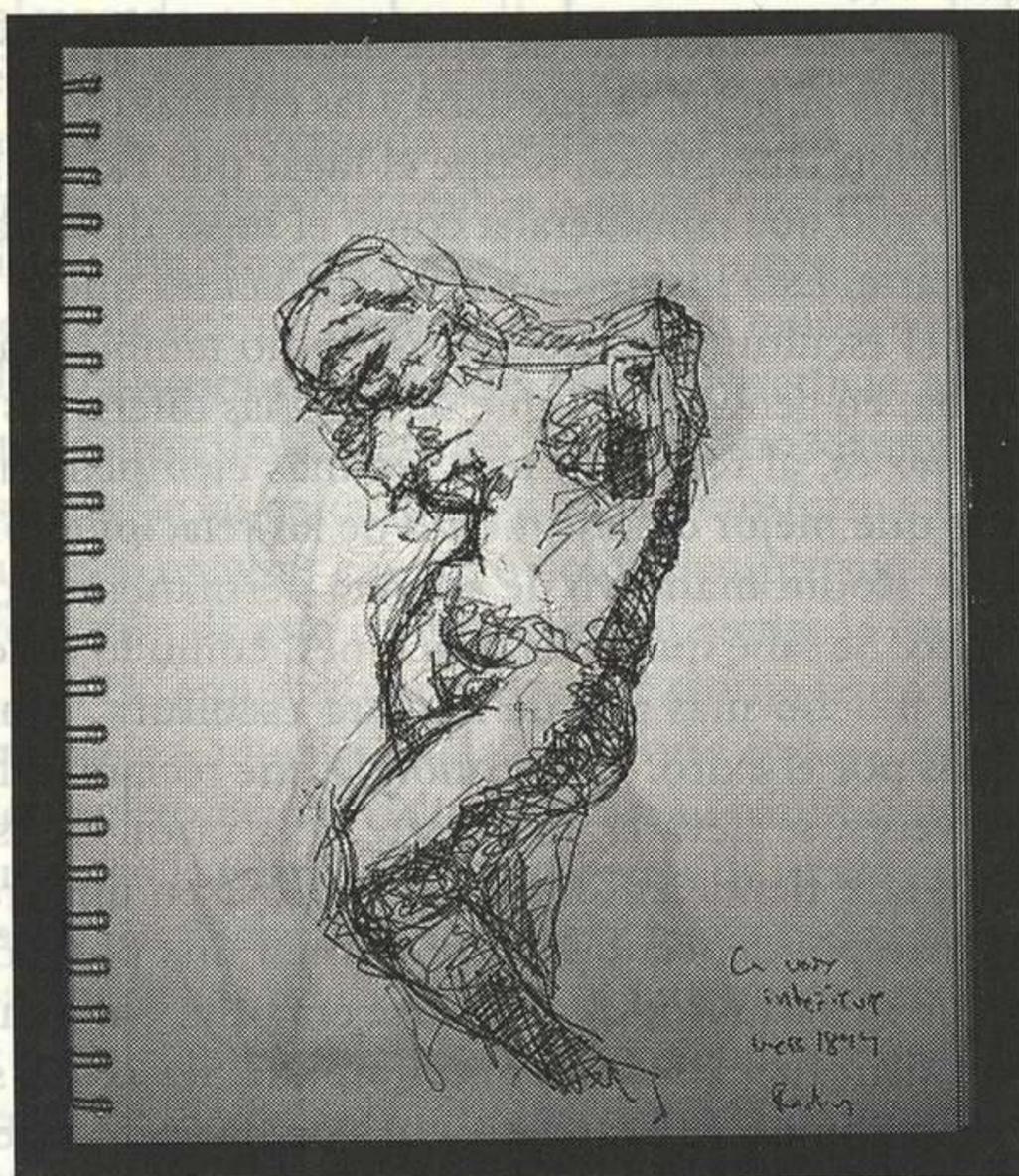
Ahora bien, ¿la declaración de Rodin no debe ser ella misma relativizada? *La voz interior* pertenece a una familia de obras que aclaran sus parentescos y sus contrastes, ya se trate de *El pensamiento*, de *La meditación*, incluso de *Eva* y de *Adán*, de las vistas de conjunto del monumento a Víctor Hugo o de *La puerta del Infierno*. En este último monumento, una de las formas más próximas de *La voz interior* posee brazos y piernas. Sería inútil entrar en los detalles de la génesis de la obra y de las realizaciones de Rodin que son parte de ella. A la incompreensión de Gsell, vale mucho más oponer las luminosas páginas de Rilke. Es el único que iluminó la singularidad del arte de Rodin, tal como se manifiesta en esta obra excepcional. Pensemos en el ensayo que le dedicó, ensayo citado con frecuencia, pero que se impone inevitablemente a nuestra atención. En él, Rilke subraya justamente la recurrencia, en la obra del escultor, de esta postura de repliegue sobre sí que es también la de *La voz interior*: «Sin cesar, en sus poses, Rodin ha vuelto a esta actitud replegada hacia el interior, a este acecho tendido hacia la profundidad íntima. Tal es la actitud de la maravillosa figura que ha llamado *La meditación*, y también la de la inolvidable *Voz interior*, la voz más discreta de los cantos de Víctor Hugo que está casi escondida en el monumento del poeta, bajo la voz de la cólera. Jamás cuerpo humano había estado así concentrado alrededor de lo que hay de más íntimo, doblegado así por su propia alma y de nuevo retenido por la fuerza elástica de su propia sangre. Y cómo, sobre el cuerpo profundamente inclinado hacia el costado, el cuello se alza ligeramente y se tiende, y sostiene la cabeza que escucha, por encima del rumor lejano de la vida, es cosa que se experimenta de una manera tan grande y tan penetrante, que uno no puede recordar un gesto más sobrecogedor y vuelto

más interior. Nos sorprende ver que faltan los brazos. Rodin los experimentó en este caso como una solución demasiado fácil de su tarea, como algo que no concordaba con el cuerpo que quería envolverse en sí mismo, sin recurso extraño. Se puede pensar en la Duse, que en un drama de D'Annunzio, dolorosamente abandonada, trata de estrechar sin brazos y de sostenerse sin manos. Esa escena en la cual su cuerpo aprendía una caricia que la superaba con mucho forma parte de sus representaciones más inolvidables. Comunicaba la impresión de que los brazos eran un lujo, un ornamento, una suerte de los ricos y de los intemperantes que se podía arrojar lejos de sí para ser completamente pobre. No parecía haber sacrificado una cosa importante; se hubiera dicho a lo sumo alguien a quien se le ha regalado un jarro para que beba del arroyo mismo, un hombre que está desnudo y que es aún un poco torpe sin su profunda desnudez.»<sup>6</sup>

La prosa de Rilke no tiene mucho que ver con la de Gsell; pero el comentario puede aún alimentar los malentendidos desde el momento en que apunta a develar un sentido *detrás* o *debajo* de la cosa, mientras que la obra, en su obstinación, permanece fundamentalmente refractaria a esto. Se pensará, por comparación, en lo que sugiere una de las más extraordinarias páginas de *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, que citaba Schönberg en *La mano feliz*, cuando el poeta vislumbra el día en el que «mi mano me será distante, y cuando le ordene que escriba, ella trazará palabras que yo no habré consentido»<sup>7</sup>. Existe una extraña y cautivante simetría entre esta mano liberada del cuerpo tanto como del alma, esta mano de nadie, y este busto sin brazos cuya cabeza deviene miembro tendido hacia uno. Rilke, en el texto citado, dice en una fórmula límpida lo que libera a *La voz interior* de toda analogía o de toda alegoría. De estas estatuas sin brazos, tiene razón al decir que no les *falta* «nada necesario». Mejor aún, no les *falta nada*: «Uno está ante ellas como ante un todo acabado, que no admite ningún complemento [...] Es propio del artista el hacer con muchas cosas otra, única, y con la más pequeña parte de una cosa, un mundo. Hay en la obra de Rodin manos, manos independientes y pequeñas que, sin pertenecer a cuerpo alguno, están vivas...»

<sup>6</sup> Rilke, Rainer Maria, «Auguste Rodin», en *Œuvres*, I: *Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, París, Seuil, 1996, p. 405.

<sup>7</sup> *Ibid.*; Schönberg, Arnold, «Die glückliche Hand», *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, hrgs. Ivan Vojtěch, Nördlingen and Reutlingen: S. Fischer Verlag, 1976.



Estudio para *La voix intérieure*, 1899, dibujo.

Habría que relacionar con estas frases el pasaje de *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* a los que hice alusión. Se los puede condensar, no obstante, en una última fórmula: «Así como el cuerpo humano no es para Rodin un todo más que en tanto una acción común (interior o exterior) mantiene en movimiento todos sus miembros y sus fuerzas, del mismo modo partes de cuerpos diferentes, que por una necesidad interior adhieren unas a otras, se ordenan para él por sí mismas en un organismo»<sup>8</sup>.

Es aproximadamente lo que sugería Rodin a propósito de la *Venus de Milo*, y también lo que retuvo de su viaje a Italia: «El alma de las formas respira en la vida profunda de este corazón palpitante. Veo su magnífica armazón de huesos como veo sus pensamientos»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Rilke, R. M., *op. cit.*, p. 407.

<sup>9</sup> Rodin, A., «Vénus – A la Vénus de Milo», en *Eclairs de pensée, écrits et entretiens sur l'art*, rassemblés et présentés par Augustin de Butler, Paris, Obadia, 1998.

Es posible que esta exactitud de apreciación que parece abreviar en una inspiración muy antigua, la que daba a las estatuas de los dioses griegos una significación tauteológica, ocupe el lugar que Rodin ha dado sin cesar al cuerpo y a lo que consideraba como el lugar de la naturaleza en el corazón de su arte. Esta inspiración animaba la idea que se hacía de las relaciones entre la escultura y la poesía, así como también la poca atención que prestaba, en general, a lo que separa a las diferentes artes.

*La voz interior* es, al respecto, una vez más ejemplar, en cuanto es una de las obras que mejor da testimonio de las relaciones privilegiadas que el trabajo de Rodin mantuvo de manera permanente con la poesía y el genio poético. Se sabe que estas relaciones, como lo muestran múltiples ejemplos, mucho más allá de la mera escultura, son muy raramente coronadas por el éxito. La autonomía que reclaman las obras, la mayoría de las veces, se lleva la peor parte, y la razón de esto es esencialmente que el arte tiende entonces a cumplirse en una traducción o en formas de correspondencia que lo ubican en una posición subordinada. La idea que se hacía Rodin de su arte era otra. No imaginaba que la idea pudiera existir fuera de la forma cumplida. Es lo que sugiere una vez más una reflexión de Rilke relativa al poema, pero que concierne igualmente al trabajo del escultor, puesto que hace de la escultura un poema y del poema una escultura. Rilke, que evoca entonces la predilección de Rodin por las grandes obras poéticas, habla de esos versos de Baudelaire en los cuales «había pasajes que se salían de la escritura, que no parecían escritos, sino formados, palabras y grupos de palabras que se habían fundido en las manos calientes del poeta, líneas de relieve palpable, y sonetos que cargaban, como columnas de confusos capiteles, el peso de un pensamiento inquieto. Él sentía de manera oscura que este arte, allí donde se detenía bruscamente, tocaba el comienzo de otro arte por el que había sentido nostalgia; sentía en Baudelaire a alguien que lo había precedido, a alguien que no se había dejado extravíar por los rostros, y que buscaba los cuerpos donde la vida es más grande, más cruel, y donde nunca descansa»<sup>10</sup>.

Como vuelve a decirlo Rilke en una conferencia, todo se mantiene quizás en la *superficie* de las cosas. Al fin y al cabo, es posible que lo único que se pueda hacer sea producir una superficie cerrada, «una superficie que, como la de los objetos naturales, está rodeada por la atmósfera, ilu-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 69.

minada y alcanzada por sombras»<sup>11</sup>. La preocupación de Rodin por los «perfiles» es la expresión de esta necesidad de superficie, una necesidad que no es en nada el reverso de una imposibilidad o de un lamento que nos lleve a pensar en algo inaccesible o en algo inefable. «No hay más que una superficie, infinitamente agitada y transformada. Dentro de este pensamiento se podía por un instante encerrar el mundo»<sup>12</sup>.

La verdadera interioridad no está bajo la superficie, a semejanza de los pensamientos dentro de la «cabeza», como desatinadamente solemos decir. Ella no se separa de las agitaciones y de las transformaciones de la superficie a las cuales el escultor consagró desde siempre su arte. *La voz interior* es la manifestación de esta certeza que emparenta la escultura con la arquitectura, con esa arquitectura gótica que sedujo tanto a Rodin: «La cosa plástica se asemeja a aquellas ciudades de otra época», escribe Rilke, «que vivían por completo dentro del recinto de sus muros; no por ello los habitantes contenían la respiración, y los gestos de su vida no se detenían sin más. Pero nada atravesaba los límites del recinto, nada había más allá, nada se mostraba por detrás de las puertas, y ninguna espera se abría sobre el afuera. Por grande que pueda ser el movimiento de una estatua, por más que esté hecho de extensiones infinitas o con la profundidad del cielo, es necesario que vuelva a ella, que el gran círculo se cierre, el círculo de la soledad donde una cosa de arte pasa sus días. Tal era la ley que, informulada, vivía en las esculturas de los tiempos pasados. Rodin lo reconoció»<sup>13</sup>.

¿Hasta qué punto es necesario que el gran círculo se cierre alrededor de las estatuas? Ellas comparten con la arquitectura y con las manifestaciones más significativas del arte contemporáneo, las que están más allá de la pintura y de la escultura, una forma de *disponibilidad* que Baudelaire puso en evidencia, a su pesar, puesto que era para deplorarla, y que llama a una renovación de la mirada, como otros tantos intercambios con los cuales ella entra en relación. El interés de Rodin por el bulto redondo, que lo lleva a desprender algunas de sus obras de los vastos proyectos de las que forman parte, da testimonio de esto. Se puede ver incluso aquí una de las diferencias que sustrae las realizaciones del escultor al horizonte de aquellas que la naturaleza nos ha legado, aquellas que se pueden ver en el ala opuesta de la sala donde se encuentra *La voz interior*. El «mundo» con

<sup>11</sup> Rilke, R. M., *op. cit.*, p. 399.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 403.

el cual los fósiles entran en relación, y al cual únicamente deben el sentido que les damos, tanto como las formas y la vida que los estructura, por difunta que ésta sea —ella lo es siempre, en un sentido—, este mundo, estas formas, esta vida, se mantienen apartados. Estas extrañas «esculturas», estas «esculturas ansiosas», se asemejan curiosamente al arte que describe Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, cuando compara el arte griego con el gesto de la joven y el movimiento de la vida<sup>14</sup>: «A las obras de las Musas les falta la fuerza del espíritu que veía surgir del aplastamiento de los dioses y de los hombres la certeza de sí mismo. Ellas son a partir de ese momento lo que son para nosotros: bellos frutos caídos del árbol; un destino amistoso nos las ha ofrecido, como una joven que presenta sus frutos; ya no se encuentra allí la vida efectiva de su ser-ahí, ni el árbol que los produce, ni los elementos que constituían la sustancia, ni el clima que hacía su determinabilidad o la alternancia de las estaciones que regulaba el proceso de su devenir. Así el destino no nos entrega con las obras de este arte el mundo, la primavera y el verano de la vida ética en los cuales éstas florecían y maduraban, sino sólo el recuerdo velado o la memoria interior de esta efectividad.» Al contrario, en *La voz interior*, no hay nada que no esté dado en la superficie. Aquí la *interioridad* es plenamente *exterioridad*; aquí el pensamiento se ofrece por entero en su anatomía.

Traducción de Ricardo Ibarlucía con la colaboración  
de Valeria Castelló-Joubert

<sup>14</sup> Hegel. G. F. W., *Phénoménologie de l'esprit*, II, trad. Jean Hyppolitye, París, Aubier, p. 261.