

APROXIMACIONES A RILKE: EL SENTIMIENTO DE LO DRAMATICO

por MARCOS FINGERIT

Suele ocurrir que aquellos seres que viven en soledad nos revelan los mayores y más hermosos misterios de la vida. Aparentan ser nada más que vigías de sí mismos, narradores de las memorias de su yo, de todo cuanto hallaron en la entraña de una existencia individuada. Pero en verdad son los contempladores del Sér —en su sentido universal y, por lo tanto, unitario—, los narradores, o cantores —según sea la forma en que se expresen— de esa sucesión de hechos profundos que constituyen la vida en cuanto ella es un devenir cuya percepción, y por lo tanto su adquisición se traduce en el conocimiento. Aproximarnos a Rainer María Rilke significa, pues, aproximarnos a esa intimidad misma del Sér, a la plenitud del prodigioso espectáculo que es la vida en su secreto crecimiento integrándose en proyecciones exteriores. Ya cantaba Píndaro: “La vida es el sueño de una sombra; el tiempo falaz está suspendido sobre los hombres y arrastra con él las olas de la vida”. Toda la obra de Rainer María Rilke es la confesión de una sombra soñando. De aquí la tónica fuertemente dramática que la particulariza, tónica que cobra mayor evidencia —si bien no una más pura efusión— en su narrativa, a la cual he de referirme aquí.

Hay en las novelas cortas y en los cuentos de Rainer María Rilke, ante todo, una posición de rechazo de toda concepción dogmática de la vida, como también de su concepción nacionalista. La vida no es tan sólo esto, lo que está aquí, ahora; no es tan sólo aquello cuyo conocimiento nos es dado por la razón. La vida, pues, no es algo cerrado y concluso en el instante en que tomamos contacto con ella. Si la narrativa fuera, por lo tanto, mera pro-

yección de la realidad inmediata, carecería de espíritu creativo y, por consiguiente su crecimiento se vería constreñido por tales imitaciones que determinarían su inmovilización. La narrativa de Rainer María Rilke es de actitud polémica, criticista: no es una descripción del fenómeno de la vida, sino un examen de sus contenidos profundos, una interpretación apoyada en el intuicionismo. De ello resulta el dramatismo, el permanente estado de angustia de los personajes —sombras de un sueño— que pasan por los relatos de Rainer María Rilke. Ellos no buscan lo *dado*, no van hacia lo que está puesto a su alrededor: ellos procuran ese “lado de la vida opuesto a nosotros y que no está iluminado por nosotros”, para decirlo con palabras del propio Rilke, en una de las cartas que escribiera desde Muzot. La vida, pues, no es lo cabal, lo acabado, sino algo constantemente abierto, inconcluso. La vida está en la existencia, sí, pero también está fuera de ella, en ese otro lado que permanece en la sombra. El dramatismo en la narrativa de Rainer María Rilke procede de la indagación de aquello que está en aquel otro lado. Sus personajes se mueven sobre un espacio determinado, es cierto, condicionados, en cierto modo de su vivir, por las circunstancias y razones de ese espacio. Esto es lo aparente de ellos. Esto es lo que ellos entregan al común. Pero viven —porque lo “principal es estar viviendo”, dice reiterativo Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*—, viven como mediando entre lo que está aquí, lo actual e inmediato, y aquello sin tiempo, lo que está en la sombra y se sueña, esto es, se intuye. Trascienden, pues, el hecho, el fenómeno vital dado y fijado. Este trascender importa una contención. Pero esta lucha, a diferencia de lo que constituye la fuente de la dramática en otros escritores —aun clásicos—, no la actitud extrema de quien toma contacto con el destino— en cuanto fuerza ética o religiosa rectora, del Ser— sino la necesidad interior que impulsa a conocer el por qué de las íntimas ansiedades, el por qué último del sér que se es, de ese sér que, creciendo en alma —como lo siente Rilke— acaba por “hacer estallar lo que es cotidiano”. La ausencia, en ellos, en términos absolutos, de epicureísmo, se trasunta en que no buscan la felicidad en cuya procura marcha el común. Si en ellos hay una aspiración de felicidad, esta felicidad se limita a la conquista de pequeñas alegrías sin euforia o en el logro de un instante de efusiones tiernas. Aquí, entonces, se manifiesta con relieve mayores la corriente de la confesión que fluye a lo largo de toda la obra de Rainer María Rilke.

A cada momento, en la arquitectura ontológica de su narrativa, hemos de encontrar esquemas o contra-figuras de los acontecimientos de su vida propia, de etapas fundamentales de su biografía espiritual. Léase, a propósito, particularmente, *Los últimos y Unidos*, páginas en que los sentimientos de ternura se manifiestan con un trasfondo, o una solución final, dramática.

El contraste entre los sentimientos de ternura y las resoluciones dramáticas que acabamos de señalar, es la singularidad de casi toda la narrativa de Rainer María Rilke. Son oscilaciones por veces violentas, sobrecogedoras y desazonadoras. El dramatismo queda subrayado profundamente, y en ciertas páginas terriblemente. La belleza de lo dramático es lo terrible, porque en lo terrible se despliega, en cabal desnudez, el espectáculo del Sér en uno de sus instantes de crisis, en ese instante mismo en que el ensueño del Sér rompe la gravitación del tiempo, traspasa la mezquina envoltura de la realidad inmediata y plantea, así, la posición polémica a que ya nos hemos referido. Esos instantes, en que se da la plenitud de lo dramático, son atisbos vertiginosos y decisivos en las razones esenciales de la vida. Digamos, incidentalmente, que la presencia de tales atisbos hace a la índole de la literatura de necesidad, que mira, ante todo y sobre todo, a “aque-*llo que no se ve*” y que, como lo señala Kierkegaard, “es sin embargo lo mejor que casi puede decirse de los hombres”. Aquellas oscilaciones a que nos referíamos entre la ternura y lo dramático, introducidas con violencia por veces en la narración, individualizan e integran un elemento muy singular en la narrativa de Rainer María Rilke: lo inesperado. Los personajes de sus relatos se mueven, ello es evidente, en un *espacio interior*. Es ello consecuencia de su naturaleza de representaciones de una vida ensoñada, de esa vida que está en aquel lado “no iluminado por nosotros”. Viven, pues, en un espacio interior, donde los acontecimientos se producen en paralelismo, acaso, con los acontecimientos del espacio exterior, del espacio habitado por lo común, pero que adquieren un sentido distinto, divergente, propio. Pero aquel espacio interior no es un espacio puro, absoluto. No podría desprenderse, como el reverse de una tela, del espacio exterior. Dijérase que hay entre uno y otro una sucesión de puntos de contacto. Y esta continuidad de contactos eslabonados está sostenida por la sucesión de muertes —de muertes *pequeñas*— que se organizan en el existir instante a instante hasta dar en la integridad de la gran muerte final. Hay, sin embargo, un punto en el que el espacio exterior irrumpre en el espacio interior de ciertos

personajes. Y de esa irrupción nace lo inesperado. El relato asume, entonces, un sesgo concretamente dramático que hincha el ritmo de la vida que por esas páginas corre, con una turgidez que suele reventar en finales donde se erige la realidad de la muerte, como en *El rey Bohusch* y en *La casa*, o sólo se proyecta como presencia intuída, como hecho potenciado, en *Annuchka*, o en *Los últimos*, en *El sepulturero*.

Sería errónea la suposición de que lo inesperado es puesto por Rainer María Rilke en sus narraciones como un recurso en vista de un efecto determinado sobre el ánimo, o por lo menos sobre el gusto del lector común. No parece que en Rilke haya constituido preocupación mayor la técnica como razón sustentadora de sus creaciones, así de éstas de las que venimos tratando, como de las poéticas. “*Form-Dichter, no sé qué es esto*” —decíale a una amiga en carta desde Muzot—. Y en verdad que no se advierte faena técnica en sus relatos. Falta, es evidente, una fábula conclusa, llevada con estrictez de acuerdo con los cánones. Falta, sobre todo, movimiento. Desde luego, movimiento exterior, movimiento en sentido de lo dinámico. Todos los personajes se desplazan lentamente, porque son lo que su mismo creador se sentía: “tan sólo el sueño de un sueño”. Rilke, insistimos, no era el observador del hecho, sino de la existencia íntegra, completada con su propia existencia y, desde luego, con su muerte propia. Hay también en la narrativa de Rainer María Rilke otro elemento que la singulariza, que obra como factor de lo dramático: es lo irrealizado. Lo irrealizado nace, asimismo, de la contención entre el espacio interior de los personajes y el espacio exterior. Aquí se da, igualmente, como en lo inesperado, la confesión rilkeana. Lo inesperado y lo irrealizado son dos signos en la vida de Rainer María Rilke que pueden identificarse sin dificultad en los acontecimientos de algunas etapas biográficas suyas. No vamos a precisarlas aquí. Las recordamos no más para señalar raíces ciertas a su dramatismo. En cuanto éste es una forma de confesión, conviene, según aconseja Spranger, adentrarse en “la ley de la estructura íntima” de quien así se manifiesta.

Puesto que la vida no es algo concluso y cerrado, el Sér, trascendiendo lo que le es dado por la vida, concibe lo posible. Es posible el pensamiento, es posible la vivencia, es posible el sentimiento. En cada una de esas posibilidades el sér aspira a realizarse, esto es, a poseerse a sí mismo. La posesión de sí mismo es el estadio final de la realización de lo que el sér quiere ser. Los personajes de las narraciones de Rilke son llevados al punto de

crisis en donde se plantea el contraste entre lo que se es y lo que se quiere ser, ya sea como solo sér en el mundo, ya sea como sér-con-otros-seres en el mundo. Lo irrealizado adquiere un sentido dramático por la misma abundancia de espíritu de los mismos personajes. En lo irrealizado, sucede que lo aparente, lo elemental exterior, se desploma sobre las ambiciones del sér. En los personajes de aquellos relatos, lo irrealizado es la *vida no-vivida*, porque lo posible no tuvo acceso a ella.

Pero si lo dramático en Rainer María Rilke llega en algunas oportunidades a tocar con lo grotesco —léanse sus cuentos *El sepulturero* y *La casa*—, jamás, por acción de contraste, suscita lo cómico. Lo cómico estuvo siempre distante de las apetencias profundas de su sér. Por ello, y puesto que su narrativa —insistimos— es una manera de dar su confesión, no cabe buscar lo cómico oculto involuntariamente en el resquicio de una situación ni de una frase. Ciento es que sus personajes no son entes lógicos en su estricto sentido. Pero no hay en sus caracteres, en sus necesidades ni en sus ansiedades, esa distorsión necesaria para el resultado cómico. Lo que sí es dable hallar es ironía, bien que en una parte bien escasa de su narrativa. Mas el ambiente que sirve de fondo a la ironía de Rilke, es siempre severo. La ironía no es resultante de un clima de comicidad, de humorismo, de burla. Ni tampoco es un modo de juicio, pues está desprovista de la sutil acidez que tal juicio requeriría. Está puesta ya sea para acusar la índole pequeña de ciertos personajes trasuntada en movimientos habituales, ya para definir ciertas diferencias de jerarquía espiritual entre dos personajes, ya para disolver, por vía de lo inesperado, el clima de misterio y de temor que la imaginación limitada de ciertos personajes ha creado, o ya para poner de manifiesto dos maneras distintas de considerar la vida. Tampoco aquí Rainer María Rilke es un mero contemplador dado a una tarea descriptiva. La ironía, reflejo de agudeza intelectiva, como que tiene una raíz racional, envuelve el relato con una suerte de iluminación mágica. Esos seres, esos hechos, esas situaciones a los que se refiere o toca, proceden, manifiestamente, de la realidad inmediata. Pero Rainer María Rilke los ha transportado al mundo de su narrativa infundiéndole una desmesura ligeramente graciosa. Son seres con pobreza de corazón a quienes Rainer María Rilke ha encontrado sumidos en una vida gris y menuda. Seres que desconocen el dramático ardor del *torrente eterno*.

La Plata, marzo de 1946.