



Mercedes Martín Cinto

Rilke, los Sonetos a Orfeo
Análisis y valoración de sus traducciones

Tesis dirigida por el Prof. Dr. D. José de la Calle Martín

Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura

Universidad de Málaga

2001

Índice

Introducción

Objetivos	1
Metodología	2
Corpus. Selección de traducciones	3

1. Teoría de la traducción literaria

Práctica de la valoración de traducciones

1.	La traducción poética	6
1.1.	Las particularidades de la traducción poética	6
1.2.	Estado de la investigación	10
1.2.1.	Clasificaciones a partir de la teoría literaria	11
1.2.2.	Clasificaciones desde el punto de vista del traductor	13
1.3.	Correlación de teorías	18
1.3.1.	Teoría basada en el texto original	19
1.3.2.	Teoría enfocada desde el texto meta	20
1.3.3.	Teoría de la transferencia	22
1.3.4.	Teoría de la intertextualidad	23
1.4.	Delimitaciones del corpus	25
1.5.	Fundamentos de la comparación de traducciones	27
1.5.1.	Posibilidades de la comparación de traducciones	28
1.5.2.	Posibilidades de divergencias puntuales	31
1.6.	La importancia del conocimiento de la obra	38
1.7.	El papel de las traducciones precursoras	40
1.8.	El problema del original	42

2. Recepción de la obra y de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke

2.1.	Recepción en la cultura de salida	48
2.1.1.	Vida y obra	48
2.1.2.	Ediciones originales	65
2.1.3.	Los <i>Sonetos a Orfeo</i> en la crítica alemana	67
2.1.3.1.	Críticos cuya investigación gira en torno al contenido	68
2.1.3.2.	Críticos que se ocupan también de la forma	72
2.1.3.3.	Ediciones críticas	75
2.2.	Recepción en la cultura meta	77
2.2.1.	Francia mediadora	77
2.2.2.	Las primeras traducciones de Rilke en España	81
2.2.3.	Recepción de Rilke a partir de la posguerra	84
2.2.4.	Las traducciones de los <i>Sonetos a Orfeo</i>	87
2.2.5.	Actualidad de Rainer Maria Rilke en España	89

3. Los *Sonetos a Orfeo* Análisis de sus traducciones al español

3.	El pensamiento rilkeano y el mito de Orfeo	91
3.1.	Composición del ciclo	99
3.2.	La forma artística	109
3.2.1.	La lengua de los <i>Sonetos a Orfeo</i>	110
3.2.2.	Aspectos formales	117
3.2.3.	El ritmo	127
3.2.4.	La rima	141
3.2.5.	El sonido	149
3.3.	Elementos expresivos	158
3.3.1.	El estilo nominal	158
3.3.2.	Antonimia, transformación y ambivalencia	169
3.4.	Metáfora y figura	176
3.4.1.	El espacio metafórico	176
3.4.2.	Comparación, figura y símbolo	185
3.5.	Aspectos lingüísticos	192
3.5.1.	Nivel morfosintáctico	193
3.5.1.1.	El sustantivo y la sustantivación	193
3.5.1.2.	El adjetivo	198
3.5.1.3.	El verbo	202
3.5.1.4.	La sintaxis y la puntuación	205
3.5.2.	Nivel léxico	211
3.5.2.1.	Idiolecto	215

Conclusiones 220

Bibliografía

Obra de Rainer Maria Rilke 226
Estudios sobre la obra de Rainer Maria Rilke 229
Obras de metodología y aspectos generales 233

Introducción

Objetivos

El presente trabajo propone el análisis de las traducciones de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke, cuya obra lírica es una de las más importantes y de mayor trascendencia de la literatura europea contemporánea.. Rilke fue también un gran prosista pero, al ser mucho más escasa su obra en prosa, su obra lírica es la que tiene mayor trascendencia.

Los *Sonetos a Orfeo* son, además, junto con las *Elegías*, la obra cumbre de su madurez, constituyen un ciclo y, al ser sonetos, con metro y rima, quizás lo más difícil de traducir. Para los traductores, por tanto, supone un gran reto, máxime si tenemos en cuenta que el Rilke de esta obra es un poeta difícil de entender, incluso para los lectores de lengua alemana. La razón de la curiosidad científica que ha movido la realización de este trabajo radica en la dificultad de verter este lenguaje poético a un idioma tan diferente.

Metodología

El trabajo analiza las dificultades del lenguaje específico del Rilke de los Sonetos y, a través de este análisis, persigue ver qué soluciones traductivas han encontrado los diferentes traductores, cotejando sus traducciones no sólo con el original sino también entre sí.

Antes de acometer los problemas específicos de las diferentes traducciones de los *Sonetos a Orfeo*, he analizado cuáles son hoy las pautas que se siguen en el análisis de las traducciones literarias, especialmente de las poéticas, por si resultara de ello la adscripción a una corriente científica en concreto. A este cometido hemos dedicado el capítulo primero del presente trabajo.

Tampoco podía dejarse de lado el significado que ha tenido la obra de Rilke y, sobre todo, los *Sonetos a Orfeo*, en el panorama intelectual de España y de Alemania. Tanto en un país como en otro, la obra de Rilke sigue despertando un enorme interés que se refleja en las numerosas reediciones, traducciones y literatura secundaria. Es también interesante y apropiado este capítulo porque en él se documenta el papel desempeñado por Francia en la difusión de Rilke en España que, a la postre, se verá reflejado en la realización de las traducciones concretas. Este apartado de la recepción de Rilke lo estudio en el segundo capítulo.

En el tercer capítulo de este trabajo analizo, comparo y valoro las traducciones más relevantes de los *Sonetos a Orfeo*. Aunque en el estudio de las traducciones se hayan solapado varios procedimientos de análisis, fundamentalmente he partido del examen del lenguaje poético de Rilke, de las peculiaridades que lo definen como un autor difícil de *seguir* conceptualmente, pero, a la vez, lleno de sugerencias.

Corpus. Selección de traducciones

Otra dificultad de este trabajo la ha constituido el proceso de selección de traducciones, al haber bastantes traductores que sólo habían traducido sonetos sueltos. La selección, pues, se ha basado en la premisa de la traducción completa del ciclo, con una sola excepción, la de Federico Bermúdez Cañete que, al tener un número relevante de ellos traducidos, y al ser especialista en parte de la obra de Rilke, me pareció oportuno incluirlo. También investigué si se habían traducido los *Sonetos a Orfeo* en otros países hispanohablantes y localicé las traducciones de los argentinos E. M. S. Danero y Raphael Ross.

Hay que señalar también que, de las ocho traducciones analizadas, cuatro se presentan en edición bilingüe. Estas son: la versión de Carlos Barral, la recién publicada de Eustaquio Barjau que, hasta esta reedición

del pasado año 2000, no era bilingüe, la de José María Valverde, y también se presentan en edición bilingüe los sonetos cuya traducción incluye Federico Bermúdez Cañete en su libro *Rilke* (Editorial Júcar, 1984).

Como documento en varios apartados del trabajo y demuestro, concretamente, en el capítulo segundo, la influencia de Francia en la recepción de Rilke en España ha sido fundamental. Las traducciones al francés de los *Sonetos a Orfeo* estudiadas son las ediciones de J.-F. Angelloz¹, la de Roger Lewinter² y la de Maurice Regnaut³.

Es relevante señalar que la mayoría de los traductores de los *Sonetos a Orfeo* son especialistas en la obra de Rilke (Jaime Ferreiro Alemparte, F. B. Cañete y E. Barjau) y, algunos, también poetas (C. Barral y J. M. Valverde); porque, como afirma H. M. Enzensberger: “Die Übersetzung ist die intensivste Form der Kritik [...] Man lernt nicht nur, wie Verse gemacht werden. In der Renaissance und bis ins achtzehnte Jahrhundert hat mancher sein Griechisch und sein Latein an Hand von Homer und Horaz studiert. So gehen einem Eigensinn und

¹ Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. Traducción de J.-F. Angelloz. París: Flammarion 1943.

² Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. Traducción de Roger Lewinter. París: Éditions Gérard Lebovici, 1989.

³ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino. Sonnets à Orphée*. Traducción de Jean-Pierre Lefebvre y de Maurice Regnaut. París: Gallimard, 1994.

Verführungskraft beider Sprachen, der fremden wie der eigenen, oft erst bei dem Überstzen auf.”⁴.

Tras este proceso de selección, resulta el sorprendente número de 7 (8 si se cuenta la parcial de F. Bermúdez Cañete) traducciones completas de los *Sonetos a Orfeo*. Ese número de traducciones lo considero *sorprendente* por tratarse de poesía, de la obra de un poeta contemporáneo muy complejo.

El corpus, pues, lo constituyen los 52 sonetos de Rilke y las 7 traducciones y, cuando procede, las 8. Cada soneto se presenta, por tanto, con sus 7 u 8 traducciones.

⁴ Hans Magnus Enzensberger, *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*. PS. Frankfurt a.Main, 1999, p. 391.

1

Teoría de traducción literaria Práctica de la valoración de traducciones

1. La traducción poética

1.1. Las particularidades de la traducción poética

Respecto a este tipo de traducción hay y ha habido siempre aquellos que afirmaron que sí es posible traducir poesía y aquellos que piensan que es imposible hacerlo. También hay quien sostiene que para traducir poesía hay que ser poeta a su vez o, por lo menos, como manifiesta Octavio Paz¹:

El traductor de poesía no tiene por qué ser poeta, muchas veces éstos no pueden traducir poemas, puesto que lo que hacen es hacer otro poema suyo. El buen traductor es, además, un poeta. La traducción y la creación son operaciones gemelas.

¹Octavio Paz, *Traducción, Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990, p. 14.

La condena mayor sobre la posibilidad de traducción ha recaído en la poesía. Condena singular si se recuerda que muchos de los mejores poemas de cada lengua de Occidente son traducciones y que muchas de esas traducciones son obra de grandes poetas.

El problema esencial de la poesía para su traducción es que la forma, para utilizar un término que se ha usado siempre, es consustancial al sentido. Si en alguna parte no es válida la dicotomía forma/sentido, es en el poema. Al igual que no hay dos lecturas idénticas de un texto, tampoco hay dos traducciones idénticas de un mismo poema. Lo mismo que con la música, no hay dos formas idénticas de interpretar una misma pieza musical. Lo que hay que procurar en toda traducción de poesía es que, con medios diferentes, se produzca un efecto análogo al que produce la lectura del original.

Como expone Félix de Azúa²:

¿Por qué pueden leerse traducciones de versos? El sentido común nos dice que un verso regularmente medido no puede traducirse. Y, sin embargo, todos hemos leído versos traducidos y (creemos) no hemos dejado de cazar la poesía que había en ellos originalmente. Es ésta una cuestión sumamente desagradable, porque en la traducción no queda ni sombra del poema original. Así y todo, sólo un loco afirmaría que quienes leen la *Ilíada*, Shakespeare, Dante, los Salmos o el *Bhagavad Gita* en traducción (¡por ramplona que sea!) se quedan sin saber la poesía que hay en ellos. Podrá ser una cuestión de cantidad, pero no de calidad.

²Félix Azúa, *Farra*. Madrid: Hiperión, 1983, pp. 17-18.

Tendrán mayores facilidades para alcanzarla quienes lean el original; pero lo insondable es que el otro, el que lea la traducción, se entera menos, pero se entera. Y eso, desde un punto de vista riguroso, es imposible. ¿Cómo puede conservarse la poesía de un verso al que se han cambiado todos los elementos? ¿Cómo podría conservarse la poesía del Partenón si se le reconstruyera en la plaza mayor de Salamanca, en ladrillo, azulejo y patio con geranios? Algo de poesía habría, pero no ésa que viene ocupando los espíritus desde el siglo XVIII. Entre un cuadro de Velázquez y su reproducción fotográfica, algo queda del color y de la línea; pero en el poema traducido no queda nada. Ni siquiera palabras tan sencillas como *luna* significan lo mismo en idiomas pasablemente próximos.

Cada cual debe resolver para sí este dilema: o bien nada del verso sobrevive a la traducción, o bien sí. En el primer caso el resultado es que, desde hace siglos, nadie sabe lo que estamos leyendo. En el segundo que, si queda algo, entonces la poesía del verso no se sostiene en las palabras regularmente dispuestas. Obsérvese que la conclusión es notable: o bien no sabemos lo que leemos, o bien el arte mismo del verso es una futilidad que desaparece al primer golpe de traductor; lo que queda, lo indestructible, es lo poético del verso.

Este trabajo quiere creer en esta última posibilidad, en la de que lo indestructible, lo poético del verso permanece y hace que, una obra como la que nos ocupa, con un siglo ya de antigüedad, siga interesando a lectores de ámbitos, lenguas e incluso culturas diferentes.

Además, como señala Enzensberger³, ya se debería dejar de lado la vieja polémica de si hay que traducir o no poesía. Es un hecho que la poesía se traduce y que se va a seguir traduciendo. Y no sólo esto. Las traducciones de poemas, como *work in progress* que son, se irán reescribiendo y, con frecuencia, se irán adaptando a la época en que se hacen. No se puede hablar de traducciones clásicas, puesto que suelen

³H. M. Enzensberger *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen...*, citado, pp. 389-394.

tener una vida media limitada. Porque la traducción verdadera es la que resulta adecuada en un cierto momento.

Parece un hecho que la perdurabilidad de un modelo es inversamente proporcional a la de sus traducciones. Los textos que más veces se traducen, son aquellos que han resultado ser más perdurables, aquellos que no ofrecen resistencia se descomponen rápidamente. Ciertamente, toda traducción de poesía es como un acto de fe, pero a veces el traductor capta la esencia del poema y, entonces, el lector siente la consistencia inmanente de la versión fuera de cualquier relación con el original.

Una vez sentada la premisa de que la poesía traducida sigue teniendo vigencia, veremos a continuación las teorías más recientes y relevantes que hay sobre traducción poética, partiendo de lo más obvio al acercarnos a este tipo de traducción.

Al comparar las diferentes traducciones poéticas con el original y entre sí, lo primero que salta a la vista es que hay formas diferentes de entender la traducción poética. Las dos formas más llamativas son, por una parte, aquella cuya traducción es un poema y, por otra, aquella que se ha vertido en prosa.

Uno de los primeros traductores de Rilke en España, Abelardo Moralejo, tradujo en prosa tres poemas pertenecientes a los *Nuevos Poemas*⁴ de Rilke, ya en el año 1928. Pero en la traducción poética no sólo se dan estos dos procedimientos, sino que podemos encontrar subtítulos como: “adaptación poética, versión, traducido por, traducido del, adaptación al español, traducción libre, etc.” En cuanto a las traducciones de los Sonetos a Orfeo que nos ocupan, sólo R. Ross, J. M. Valverde y Elvira Hernández tienen traducciones sin notas y, por tanto, sólo subtitulan “traducción de..” o “traducido por..” C. Barral y E. Barjau subtitulan “edición y traducción”. Ferreiro Alemparte, en su primera Antología poética subtitula: “estudio, versión y notas” y, en su Nueva Antología poética: “edición y traducción”. Finalmente, E. M. S. Danero: “Versión castellana, biografía y notas”.

1.2. Estado de la investigación

Este “caos” en las clasificaciones de las traducciones, “traducción libre, literal, versión, adaptación”, si bien no ha pasado inadvertido, continúa

⁴ Fueron publicados en enero de 1928 en la revista canaria de poesía *La rosa de los Vientos*. Después tradujo *La bailarina española*, también de entre los *Nuevos Poemas*, publicándola en su última reedición en la revista *Gelmírez*, en su n.º 2, 1945-46. Tradujo para la misma revista fragmentos de *Réquiem para una amiga* y de *La vida de María*, publicados en el mismo año, en el n.º 1.

manteniéndose. Los intentos realizados para aclarar, clasificar y caracterizar las traducciones poéticas no han sido, evidentemente, suficientes, puesto que sigue manteniéndose esta variedad de denominaciones.

A continuación, expondremos las distintas clasificaciones de la traducción poética que se siguen manejando y la base teórica en la que se apoyan.

1.2.1. Clasificaciones a partir de la teoría literaria

Rolf Klopfer en su *Theorie der literarischen Übersetzung*⁵ afirma que la calidad de una traducción literaria ha de medirse en su conjunto. Para llevarla a cabo, es necesaria una base teórica para poder realizar una crítica constructiva de la traducción literaria. Teniendo pues como meta construir esa base teórica, Klopfer reúne en su libro textos diseminados de publicaciones filosóficas y filológicas para compararlos con textos modernos sobre traducción literaria. Como resultado de la comparación concluye que todo sigue girando en torno a la distinción, ya subrayada por Schleiermacher, entre una traducción que persiga el exotismo o una que pretenda la total adaptación a la lengua de llegada.

⁵ Múnich: Fink, 1967, pp. 7-8.

Kloepfer ve en las teorías poéticas de Valéry y de Schadewaldt las claves para poder superar esta antinomia y para poder afirmar que, a pesar de todas las dificultades lingüísticas y hermenéuticas, a la traducción le es posible componer un conjunto, por lo menos análogo al original, a través de soluciones puntuales equivalentes y análogas. Cómo ha de ser este “conjunto análogo” en concreto, lo demuestra Kloepfer argumentando que la problemática de la traducción está basada en la especificidad del género y de la época y, para ilustrarlo, analiza un drama antiguo, un poema medieval y un texto breve moderno en prosa.

Sin embargo, Kloepfer no presenta, ni en la primera ni en la segunda parte de su libro, una clasificación de traducciones poéticas. Además, la aportación de Kloepfer tiene una vocación normativa, como sucede tan a menudo en la investigación traductológica tradicional. La concepción traductológica formulada por él debe servir de norma para la traducción literaria.

André Lefevere⁶ estudia de forma consecuente los diferentes tipos de traducción poética. Tras exponer las deficiencias metodológicas de la investigación traductológica, se concentra en el “Translating process itself and the influence of context of original and translation”. En lo que se

⁶ André Lefevere: *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975, p. 4.

refiere a las estrategias de traducción, Lefevere reconoce seis estrategias básicas, junto a las que se podrían añadir dos estrategias más: “versión” e “imitación”. Después de la delimitación de las estrategias, Lefevere se ocupa de la cuestión de en qué manera aparecen en los textos meta las características locales, temporales y culturales de los originales.

De este modo, Kloepfer, ante todo, pone orden en las teorías que ha habido sobre teoría literaria y presenta un análisis de cómo han de ser traducidos los textos literarios. Corresponde a A. Lefevere el mérito de haber reflexionado sobre las estrategias traductivas, proponiendo seis estrategias básicas y haciendo hincapié en la importancia del contexto histórico del original.

1.2.2. Clasificaciones desde el punto de vista del traductor

En los ensayos sobre traducción de Karl Dedecius⁷ y de Friedhelm Kemp⁸ se establecen tres tipos básicos de traducción poética: “traducción” (Übersetzung), “versión” (Übertragung) y “adaptación”, o “imitación” (Nachdichtung). La traducción sería la más fiable, pero menos artística;

⁷ Karl Dedecius: “Slawische Lyrik übersetzt-übertragen-nachgedichtet” en Karl Dedecius: *Vom Übersetzen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, pp. 55-86.

⁸ Friedhelm Kemp: “Einige Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten”, en *Poetica*, 22, pp.143-154.

la versión sería fiable y artística; finalmente, la adaptación o imitación, sería artística, pero poco fiable.

Resulta interesante, en los trabajos de Kemp, el que persiga definir los distintos tipos de traducción poética a través de las metas que se han marcado los traductores. Otro punto interesante es que no intenta una formulación precisa de criterios que sirvan a la diferenciación de los distintos tipos de traducción, sino que más bien su argumentación es a través de ejemplos concretos, dado que la traducción literaria tiene tantas facetas que tampoco se produce siempre, en un tipo de traducción, el mismo proceso de traducción, sino que pueden darse varios. Este solapamiento de procesos y estrategias es la tendencia más llamativa en el proceso de traducción poética.

Tres puntos importantes se deducen de los ensayos de Kemp. El primero, y más importante, es que fija los distintos tipos de traducción poética al nombrar las metas que persiguen. El segundo punto importante es que Kemp no intenta una formulación exacta de los distintos tipos de traducción poética, sino que, más bien, lo que hace es ilustrarlos con diferentes ejemplos. Este proceder es ya un indicio del carácter polifacético de la traducción literaria. El tercer punto es que Kemp mismo reconoce que, en la práctica, no siempre se dan esas diferencias de tipos de

traducción que él ha definido, siendo esto una señal inequívoca de la tendencia a entremezclarse, en la traducción poética, las diferentes estrategias.

En nuestro estudio hemos comprobado también que, en un mismo traductor, puede darse este solapamiento de estrategias. Si tomamos a los traductores E. Barjau y J. Ferreiro como los dos traductores más preocupados por transmitir el mensaje conceptual de los poemas, aunque con ello se pierdan muchas de las características formales del original, vemos sin embargo que, en otros sonetos, donde se han podido mantener esas características, no dudan en mantenerlas.

Por ejemplo, la primera estrofa del soneto I/19:

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

La traducción de Barjau:

Aunque veloz el mundo cambie
como formas de nube,
lo terminado cae
a su tierra natal.

Este traductor no ha hecho una versión rimada, ni con un metro definido en la mayoría de los sonetos, aunque aquí lo hagan los tres

primeros versos. En cuanto al metro vemos que oscila entre las 7 y las 9 sílabas. Añade esa conjunción “aunque”, que le fuerza al subjuntivo. Tampoco duda en convertir *Uralten* en adjetivo de *heim*. Vemos que la pretendida literalidad en pos de una mayor fidelidad conceptual no funciona tan automáticamente en la traducción poética.

Barjau⁹ ha publicado en septiembre del año 2000 una segunda versión de su traducción de los *Sonetos a Orfeo* en que no hay cambios significativos:

Aunque veloz el mundo cambie,
Como formas de nubes,
Cae lo terminado
A su tierra natal.”

Esta misma estrofa la traduce J. Ferreiro:

CÁMBIASE rápido también el mundo
como las imágenes de las nubes,
todo lo acabado se precipita
al remotísimo hogar.

En esta estrofa J. Ferreiro emplea versos de 11 sílabas y el corto de 8.

Transforma *Uralten* en un adjetivo en superlativo.

⁹ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo y otros poemas. Seguido de Cartas a un joven poeta*. Edición bilingüe de E. Barju y J. Parra. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.

En este mismo soneto, en el verso 7:

währt noch dein Vor-Gesang

lo traduce:

aún dura el canto que tú preludiaste

convirtiendo una palabra, Vor-Gesang, en un verbo y, por tanto, el posesivo dein en el pronombre personal que lo rige. De su cosecha también, consecuentemente, el pronombre relativo “que”, introduciendo una oración hipotáctica, que el texto original intenta siempre evitar.

Todas estas variantes que surgen, justificadas por una pretendida fidelidad conceptual y, al margen de su valor estético, desvirtúan la intención poética del autor, basada en la sugerencia y en la complicidad autor-lector que deja abiertas muchas posibilidades interpretativas.

Sin embargo, cuando al traductor le resulta oportuno, sí traduce con un metro y con una exactitud muy logrados, como por ejemplo en el soneto I/20:

Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt?-
Mein Erinnern an einen Frühlingstag,
seinen Abend, in Russland -, ein Pferd...

Y la traducción de Barjau:

Y a ti, Señor, ¿qué te consagro?, dime,
tú enseñaste a escuchar a las criaturas.
Mi recuerdo de un día, en primavera,
su anochecer en Rusia, un caballo....

En este caso sí logra mantener el endecasílabo y, aunque convierte *das Ohr* en una construcción de infinitivo, en general no sólo mantiene la estructura formal, sino también la fidelidad conceptual.

1.3. Correlación de teorías

A continuación exponemos las teorías recientes más relevantes en torno a la traducción. En el trabajo presente hemos partido de la base del análisis del TO. Interesaba ver qué particularidades tenía el lenguaje de los *Sonetos a Orfeo* que lo hacen especialmente difícil, no sólo para un lector extranjero sino también para un lector alemán.

Ahora bien, el trabajo no se limita a comparar las traducciones con el original, sino también entre sí, e incluso con las de ámbito francés. Así como hemos comprobado que puede haber varias estrategias traductivas que se solapan, también en su análisis es interesante mantener diferentes puntos de vista.

1.3.1. *Teoría basada en el texto original*

Toda la hermenéutica moderna, incluyendo a R. Klopfer, sobre la traducción literaria descansa sobre el trabajo de F. Schleiermacher: *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*.¹⁰ Schleiermacher explica primero los métodos de traducción, de la “paráfrasis” y de la “imitación” y, después, los métodos de traducción propiamente dichos. Se detiene sobre todo en aquellas traducciones que ayudan al lector a una comprensión y a un disfrute correctos y completos del original y afirma: “o bien el traductor deja al escritor lo más posible en paz y acerca al lector hacia él; o bien deja al lector en paz y acerca al escritor a él”. Como muchos otros traductores, también Schleiermacher fundamenta en su propia traducción de Platón su teoría traductológica y, los fundamentos teóricos, filosóficos y lingüísticos que ahí se postulan como un programa poético, han sido vistos por muchos de sus sucesores como una teoría sobre cómo hay que traducir, es decir, como una teoría poética, hasta un extremo quizás no deseado por él.

Las teorías traductológicas enfocadas sólo desde el punto del TO, que aceptan la reconstrucción de las estructuras relevantes del TO en el TM

¹⁰En *Das Problem des Übersetzens*. Editado por Hans Störig Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, pp. 38-70.

como algo necesario y que postulan la relación “funcional” como equivalencia de traducción, tienen una tendencia a ser normativas que impide una investigación ulterior para mejorar las faltas de traducción que se hayan podido originar en traducciones anteriores. Una teoría científica de traducción literaria no debe nunca tener una perspectiva estrecha de su objeto de análisis.

1.3.2. *Teoría enfocada desde el texto meta.*

Gideon Toury en su libro *In Search of a Theory of Translation*¹¹ propone una teoría orientada al TM. El método de teoría de la traducción literaria orientado hacia el TM soslaya la crítica que se hacía al método anterior porque, por una parte, es “descriptivo”, cumpliendo así el preceptivo carácter científico y, por otra, supera la perspectiva limitada del anterior método: a partir de ahora, las traducciones literarias han de estudiarse en su contexto, es decir, en el polisistema final literario y en los sistemas que lo componen. La Manipulation-School, a la que pertenece Toury, se concentra sobre la cuestión de qué función cumple la traducción en la literatura de la cultura meta, más allá de la función de intermediación.

¹¹Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

Aunque esta escuela (*Manipulation School*) llama la atención sobre las deficiencias de la teoría basada en el TO, no por ello presenta unas ventajas claras. Probablemente la causa estribe en que su método se ha centrado en disquisiciones teóricas y, sólo en un segundo plano, se ha centrado en la investigación de la literatura traducida. Además, por añadidura, anuncia un nuevo “paradigma”¹².

Los trabajos de la escuela se concentran en la investigación de escritos sobre traducción poética, para comprender las distintas concepciones según las épocas y su evolución a teorías basadas en los TM. Se trata básicamente de teorías comparadas, que sólo se concentran en los textos traducidos sin tener en cuenta los originales.

Su investigación gira sobre todo en torno a la influencia que las obras traducidas tienen en el sistema literario de la cultura meta de una nación. Ahora bien, este sistema basado en una lengua, no coincide siempre con una misma nación. Por añadidura, no se sabe hasta qué punto es adecuado este método de investigación para las traducciones literarias de los autores modernos, cuya pretensión es la de traspasar las barreras lingüísticas de las naciones.

¹² Hans Robert Jauss, “Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft”. *Linguistische Berichte I*, 1969, pp. 44-56.

El método seguido en este trabajo se centra sobre todo en la comparación de las traducciones con el original y no sólo en el método seguido por la Manipulation School, que estudia las traducciones bajo la perspectiva de su importancia dentro de la historia de la evolución literaria de una determinada cultura. Por tanto, discrepa del enfoque de esta escuela que persigue solo el análisis a partir de los TM.

1.3.3. Teoría de la transferencia

Representada por la línea de investigación de la escuela de Göttingen, cuyo miembro Armin Paul Frank¹³ ha publicado entretanto multitud de escritos sobre esta teoría, de los que se desprende que, en sus líneas básicas, está mucho menos orientada hacia el texto y la literatura metas que la escuela anterior. Esta línea de investigación se plantea elaborar las líneas básicas de una historia cultural de la traducción literaria al alemán, con el objetivo de abarcar su productividad lingüística, literaria y cultural.

Como ejemplo práctico para demostrar su teoría hace un estudio de la historia de la traducción del poema de Edgar Allan Poe *The Raven*, en el período comprendido entre 1853 y 1891 y sus transformaciones a través de las épocas.

¹³Armin Paul Frank, “Übersetzen? ÜB Ersetzen! Bericht aus dem Sonderforschungsbereich”, en *Die literarische Übersetzung*. Georgia: Augusta 48, 1988, pp. 1-8.

Como se puede ver, el interés de esta investigación no se basa en la definición o clasificación de traducciones. La teoría de la transferencia tiene una marcado componente historicista, centrado en la transformación de la recepción traductológica.

1.3.4. Teoría de la intertextualidad

La perspectiva intertextual concibe la traducción literaria como la transformación de un texto dado en otro; consecuentemente, en una acción con una determinada intención. La traducción literaria no constituiría un género en sí, sino que se trataría de un “proceso”, de una estrategia, dentro del análisis textual. La lingüística textual investiga textos, como lo hace también la ciencia de la literatura empírica, como “sucesos comunicativos reales”, es decir, se ocupa de la realización lingüística concreta (del habla) y no de sistemas lingüísticos abstractos.

A la lingüística textual le interesa menos “el descubrimiento de las unidades y de los modelos estructurales” de un texto, que el descubrimiento de “la operación misma, que unidades y modelos lingüísticos regulan durante la utilización de los sistemas lingüísticos”.¹⁴

¹⁴Robert Alain de Beaugrande, y Wolfgang Ulrich Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen :Niemeyer, 1981, pp. 32-49; Katharina Reiss, y Hans-J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen: Niemeyer, 1984, pp. 18-19.

Parte de la base de que la estructura de los textos no depende sólo de los modelos lingüísticos, sino de las intenciones y metas de su creador. Y esto no es sólo válido para los textos informativos o argumentativos sino también y, sobre todo, para la poesía. La lingüística textual comprende que, junto a la producción de textos primarios, existe también la producción de traducciones, sólo que las traducciones, al contrario que los textos primarios, son reproducciones de textos ya existentes.

Junto a las intenciones y metas del autor están las intenciones y metas del traductor. Esta propiedad de la traducción, basada en las intenciones y metas del traductor, orientada a la finalidad del texto, es el meollo de la metateoría de la obra de Katharina Reiss y de Hans J. Vermeer. Si traducir es una acción, ésta estará determinada por la meta que persigue el traductor. Por tanto el carácter dominante de toda traducción es su finalidad; cuando hay varios fines, estos, están ordenados de forma jerárquica.

Si traducir es sobre todo una actividad, la traducción es su producto. El traductor quiere transmitir la impresión que le ha causado la lectura del texto original o, como diría Schleiermacher, conseguir la *Imitatio*. Se trata de una oferta de información a partir de una cultura y lengua de salida, en una cultura y lengua de llegada. La traducción poética coincidiría con esta

concepción, en tanto en cuanto se trataría también de una oferta de información que imitaría a un texto de salida.

1.4. Delimitaciones del corpus

El corpus de la traducción poética está delimitado por varios aspectos. La primera delimitación se refiere al aspecto semiótico de la traducción. Según la tipología de Roman Jakobson¹⁵, este trabajo se centra en la “traducción interlingüística” o “traducción propiamente dicha”. Con ello eliminamos la “traducción intralingüística”, entre las que se entienden las traducciones a partir de un lenguaje especializado, transformándolo en lengua coloquial. O las traducciones de dialecto a lenguaje culto. Dentro de este tipo de traducción también hay que entender las traducciones que se realizan de las obras escritas en una lengua más arcaica, actualizándola.

También se descartará la “traducción intersemiótica” o “trasmutación”, como puede ser el paso de una obra literaria al cine.

Otra delimitación del trabajo la constituye la delimitación de culturas y de lenguas. En este trabajo se aborda la comparación de unas traducciones

¹⁵ Roman Jakobson: “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*. Traducción española de J. M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 190.

y un original que pertenecen al mundo occidental, tanto por cultura como por lengua.

Pero la delimitación más importante del corpus la constituye el género de las traducciones estudiadas. El problema de la traducción poética siempre alcanza su cumbre en la traducción de sonetos. Una epopeya, por ejemplo, contiene siempre partes a modo de explicación. También puede tener diferente longitud, tanto de extensión del poema como de versos. En cambio, el soneto es una forma fija, con metro y con rima, despertando siempre gran interés entre los traductores (de aquí el ejemplo de las innumerables versiones de los sonetos de W. Shakespeare). El soneto también suele componer ciclos y, como veremos, también los *Sonetos a Orfeo* constituyen un ciclo y han provocado numerosas versiones.

Por otro lado, tienen una longitud relativamente pequeña, cosa que permite una descripción y explicación de todo el poema con mayor facilidad. Todas estas características del soneto le han dado fama de ser una de las formas poéticas más difíciles y artificiales. Estas peculiaridades hacen del soneto una forma muy sugerente para estudiar métodos de traducción poética.

Otras dos delimitaciones sobre la traducción poética las constituyen el tipo de edición y de impresión. Esta última no es especialmente relevante

para la obra que nos ocupa, aunque las primeras ediciones de los Sonetos a Orfeo se imprimieran en letra gótica. Esta peculiaridad es obvio que no se ha mantenido en ninguna de las ediciones bilingües manejadas, más modernas.

Hay que señalar que sólo las traducciones de Barral, de Valverde, y la reciente edición a cargo de Barjau son ediciones bilingües; también son bilingües los contados sonetos traducidos por Bermúdez Cañete. Estas ediciones bilingües, muy prácticas para el que tiene nociones de la lengua original, suelen tener (al menos en alemán) el defecto de tener muchas erratas, excepción hecha de la muy cuidada última edición de Barjau. Esto lo hemos comprobado también en las ediciones francesas consultadas (la de Angelloz y de Lewinther).

1.5. Fundamentos de la comparación de traducciones

La comparación de traducciones, como se verá en el capítulo III de este trabajo, no es tan sencilla como pueda parecer. En su análisis detallado se está confrontado con dificultades prácticas y metodológicas. En este apartado queremos resaltar cuáles son estas dificultades para, por una parte, hacer hincapié en esta propiedad de la traducción poética y, por otro

lado, para ilustrar y justificar la utilización de métodos de comparación en los apartados correspondientes de este trabajo.

1.5.1. Posibilidades de la comparación de traducciones

En la mayoría de los casos no es suficiente la comparación de original y traducción para determinar de forma adecuada el carácter de una traducción y el método traductivo inherente. Por ello, en la mayoría de los casos, es recomendable que, además de la comparación individual, se realice otra: *Mehrfach Vergleich*¹⁶.

Si analizamos, por ejemplo, la 1.^a estrofa del soneto 3 de la segunda parte:

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in eurem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

En traducción de E. Barjau:

Espejos: nadie aún ha descrito, sabiéndolo,
cuál es vuestro ser.
Vosotros, como intersticios del tiempo,
llenos sólo de agujeros de cedazo.

¹⁶Katharina Reiss, “Der Übersetzungsvergleich: Formen-Funktionen-Anwendbarkeit”, en *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. München: Fink 1981, pp. 311-319.

Es una traducción literal. Traduce ese *wissend* que, efectivamente es un gerundio (participio de presente), pero le añade ese “lo”. El resultado es que no se entiende realmente qué hace ahí, entre comas, ese “sabiéndolo”; a parte de su dudoso gusto.

En cambio, C. Barral traduce:

Espejos, nadie en rigor dijo nunca
en qué esencialmente consistís.
Como los huecos de una urdimbre
colmados sois por las pausas.

Aunque este traductor acierta más traduciendo *wissend* por “en rigor”, la segunda parte, los dos últimos versos, realmente se alejan mucho del original al omitir traducir *Zeit*, que es realmente a lo que se está refiriendo aquí la comparación.

La interpretación de J. Ferreiro es aquí mucho más afortunada que la de los dos traductores anteriores:

Espejos: no se ha dicho aún con certeza
cuál sea vuestra esencia.
Como hechos de orificios de cedazo
llenos estáis de intervalos de tiempo.”

Lo único que desvirtúa un poco esta versión es el añadido en el v. 3 del participio “hechos” que no viene en el original y que responde a la tendencia a “explicar” inherente a este traductor.

La comparación múltiple no sólo permite ver el grado de adecuación al original que realiza una traducción, sino que, además, permite, a través de las diferencias (de un traductor a otro, o del mismo con diferentes versiones) ver y apreciar las peculiaridades de una traducción específica.

Otra estrategia que se puede emplear para la comparación de traducciones es comparar la traducción con otras obras literarias del mismo traductor, donde se pueden estudiar las características del idiolecto del autor. Pueden justificarse de este modo algunas estrategias adoptadas por el traductor a la luz de su obra literaria. Es interesante también en el caso que nos ocupa, el que Rilke haya sido traductor a su vez. Para ello se pueden consultar sus traducciones de Louise Labbé o de Valéry.

Entre nuestros traductores tenemos sobre todo a J. M. Valverde que, al lado de su gran trabajo como traductor, no sólo del alemán, tiene una gran obra poética. Él mismo habla de su trabajo como traductor de poesía en una conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Barcelona en mayo de 1982 y titulada “Mi experiencia como traductor”¹⁷.

Los traductores muchas veces, en sus prólogos o epílogos, explican qué estrategias han adoptado para realizar la traducción. Esta toma de posición

¹⁷Publicada en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, Barcelona, 1982, n.º 2, recogida después en *Obras completas (Poesía)*, Madrid: Editorial Trotta, 1998, pp. 78-91.

puede resultar de mucha ayuda a la hora de evaluar la traducción en concreto.

1.5.2. Posibilidades de divergencias puntuales

En este apartado podemos considerar los tipos de divergencias que se pueden dar en las traducciones y se podrá ilustrar la jerarquización de estas divergencias.

Básicamente habría que señalar concordancias o divergencias en el plano de la palabra, de la frase o del texto. Las divergencias en el plano de la palabra pueden ser de significante y de significado.

Por ejemplo, en el soneto II/17, el poeta emplea la palabra *Schemen* que, o bien quiere decir *espectro*, (así la traducen Elvira y Ross y, curiosamente, coinciden también en ser los únicos que traducen con rima), o bien se trata del plural de *Schema* que, aunque su plural es *Schemata* también puede hacer *Schemen*, queriendo decir en este caso “esquemas”, como traducen todos los demás, incluidos los traductores franceses consultados. Consultada la palabra “esquema” en el DRAE⁹² leemos que, etimológicamente, procede de la palabra latina *schema* y que, en su primera acepción, se trata de “la representación gráfica y simbólica de cosas inmateriales”.

Una divergencia de significante y de significado la constituye la traducción por parte de C. Barral de la palabra *entzückte* por “grises” (I/10) que, evidentemente, toma de la traducción de Angeloz “grisés” que, sin embargo, es un falso amigo y, en ningún caso, quiere decir “gris”. De este traductor hay muchos ejemplos de divergencias léxicas y de significado. Otro ejemplo es su traducción de la palabra *Ball* en el soneto II/8, por “bala” sin conocer, además, todas las implicaciones de la palabra “balón” en el idiolecto rilkeano. La traducción inapropiada tanto léxica, de significado, como de connotación fuerza a una segunda traducción inapropiada al traducir *vergehendes* por “mortal”.

Un ejemplo de variaciones semánticas en una frase puede verse en la traducción del 2.º verso del 2.º cuarteto del soneto I/12: *wir handeln aus wirklichen Bezug*. Barral, por ejemplo traduce: “obramos según una referencia válida”; Barjau: “actuamos desde la relación real”; Valverde: “actuamos por percepción real”; Elvira: “tratamos por vero encadenamiento”. El problema estriba primero en el adjetivo *wirklich* que, quiere decir “real” y no “válido” (Barral). Por otro lado, está la palabra *Bezug* que puede derivarse de *Beziehung* (“relación”) o de *Bezugnahme* (“consideración”). Sin embargo, no encontramos la relación con “encadenamiento” utilizada por Elvira.

Tras las divergencias en la traducción de palabras y frases nos quedarían las divergencias que se dan en la traducción de un texto. A continuación analizo las divergencias del soneto II/8 en dos traductores, en la traducción de Elvira y en la de Barral.

Wenige ihr, der einstigen Kindheit Gespielen
in den zerstreuten Gärten der Stadt:
wie wir uns fanden und uns zögernd gefielen
und, wie das Lamm mit dem redenden Blatt,

sprach als Schweigende. Wenn wir uns einmal freuten,
keinem gehörte es. Wessen wars?
Und wie zergings unter allen den gehenden Leuten
und im Bangen des langen Jahrs.

Wagen umrollten uns fremd, vorüberbezogen,
Häuser umstanden uns stark, aber unwahr,-und keines
kannte uns je. Was war wirklich im All?

Nichts. Nur die Bälle. Ihre herrlichen Bogen.
Auch nicht die Kinder... Aber manchmal trat eines,
ach ein vergehendes, unter den fallenden Ball.

(In memoriam Egon von Rilke) (II/8)

Este soneto, como indica su subtítulo, está dedicado a un primo de Rilke muerto también a temprana edad. Partiendo de su propia infancia, que él mismo definió como poco satisfactoria, Rilke ha visto la infancia como una etapa de miedos y melancolía; y, sin embargo, este soneto tiene al final un tono positivo. Rilke fue cambiando su actitud sobre su propia

infancia, para llegar a la conclusión de que hay que asumirlo todo, para poder asumir todo el proceso de apertura e integración al mundo circundante.

El niño en Rilke es también un ser cercano a Orfeo, como también lo es la pelota, que cita en el último terceto y que tiene un simbolismo que, como detalla Barjau en su prólogo¹⁸: “está cercano al del surtidor: en su ascenso prefigura ya su caída; las curvas que describe en el aire tienen un poder ordenador: el niño, al someterse en sus juegos a estas curvas, se pone a merced de la totalidad, sale del mundo interpretado”.

La pelota para Rilke no era importante por su forma, sino por la curva o parábola que describe al volar por el aire y volver. La pelota es, por tanto, también un símbolo de la “vuelta hacia sí” (*Seinsumkehr*) y se puede comparar a otros lugares como son el espejo, la fuente o el baile. Se trata pues de una palabra del idiolecto rilkeano que, inexplicablemente, Barral ha distorsionado al traducirla por “bala”, como ya comentamos.

En este mismo soneto hay dos palabras básicas del idiolecto de los sonetos. Por una parte se trata de la palabra *Kind* (aquí *Kinder*): mientras que los adultos, sobre todo los hombres, viven para fuera, los niños viven

¹⁸ Rainer Maria Rilke. *Elegías de Duino y Sonetos a Orfeo*. Traducción de E. Barjau. Madrid: Cátedra, 1987, p. 177.

mucho más para sí, sobre todo antes de ir a la escuela. Por otro lado, la palabra *Spiel* que, aunque sin estar escrita, está implícita. El juego del que habla Rilke no es, por supuesto, ningún juego social ni competitivo, sino ese juego en que el niño juega para sí mismo y solo.

Se trata de un soneto con versos dactílicos de 4 o 5 pies. Hay dos verbos con prefijo que resultan “extraños”: *umstanden* y *umrollten* y que responden a la siguiente afirmación de S. Kellenter¹⁹: “die neuartige Verwendung von Verben, z.B. ihre Verbindung mit unerwarteten Objekte (“tanzt die Orange”), die mit den Vorsilben -um, -er, -über, welche transitive, vermittelnde Natur erzeugen oder verstärken...” En ambos casos refuerzan el carácter transitivo aplicado a *uns*.

El comienzo del soneto es muy característico por su sintaxis, que crea una tensión nada más empezar con *Wenige ihr* seguido de coma, como una frase sin acabar porque no lleva verbo, seguida de una oración en aposición. En el verso 3 cambia el pronombre personal a *wir*. Se trata de recursos para despertar la atención del lector, crear una tensión entre lector y texto. En este soneto en concreto se dan todas las posibilidades de la dualidad que constituye el movimiento y de la unidad que constituye la quietud.

¹⁹ Sigrid Kellenter, *Das Sonett bei Rilke*. Bern und Frankfurt a.Main: Peter Lang, 1982, p. 48.

El ciclo empieza y acaba con símbolos en los que se concilia la tensión que produce la oposición entre el movimiento y la quietud. Se refleja el equilibrio de la simultaneidad entre el subir y el caer de la pelota: el arco que forma entre el subir y el caer, *es*.

Barral mantiene el alejandrino casi en todos los versos, menos un endecasílabo en el 8. En el verso 1 traduce *Wenige* acompañando a *Gespielen*.

En el verso 7 añade “en la prisa”; y, para *gehenden*, que es un participio de presente con función adjetiva y que acompaña a *Leute*, lo traduce como adjetivo “hostigada”. Pero *gehenden Leute* se refiere a la gente que pasa de largo y a la soledad de los niños.

Los verbos *umrollen* y *umstehen* no los emplea con el buscado carácter transitivo, al suprimir los dos *uns* que les acompañan.

Ya hemos comprobado que desvirtúa todo el significado del último terceto al traducir *Ball* por “bala”.

Finalmente, es el único traductor que traduce *im All* por “en todo aquello”. Quizás siguiendo, una vez más, la traducción de Angelloz, que dice: *en tout cela*.

En cuanto a la traducción de Elvira de este soneto, salta a la vista ante todo que recurre en 4 ocasiones al encabalgamiento léxico, en los versos 3, 5, 10 y 13:

Vosotros, amigos de juego en la niñez por
parques de la urbe: ¡Cómo nos hallamos
y comprendimos! E igual que con su lema el cor-
dero, como taciturnos hablamos.

A nadie le perteneció, si nos alegrába-
bamos algunas veces. ¿De quién sería?
¡Cómo por entre los deambulantes pasaba,
y todo el año en agonía!

De modo extraño, y ni uno nos conocía,
cruzaban los coches; casas, falaces, rodeando-
nos. En todo, ¿de verdad **qué** había?

Nada. Sólo magníficas curvas y balones.
Ni tan siquiera niños.....Pero, uno apagando-
se, cogía el balón en ocasiones.

(A la memoria de Egon von Rilke)

Recurso no muy afortunado para mantener la rima. También pone entre signos de admiración, que no aparecen en el TO, los versos 3, 7 y 8. En el último verso, desde *trat eines... unter den fallenden Ball*, traduce: “cogía el balón en ocasiones”, en vez de: “se ponía debajo del balón en ocasiones”.

En todas las traducciones analizadas de los sonetos se pueden descifrar las decisiones de los traductores, sus estrategias interpretativas en general. Sin embargo hay casos, como los que se acaban de analizar, que no pueden justificarse por ningún tipo de estrategia. Cuando esto es así se produce un texto, como éste, que no responde al objetivo de la traducción que persigue transmitir algo análogo de lo que el texto original es.

1.6. La importancia del conocimiento de la obra

Como hemos visto en el apartado anterior, es importante estar familiarizado con el idiolecto específico de los sonetos para realizar una traducción correcta. De este modo, cuanto más amplio conocimiento se tenga de las peculiaridades de una obra, es obvio que su traducción será más correcta. También, por tanto, serán de gran ayuda las traducciones precursoras, cuestión que se abordará en el siguiente apartado.

En este orden de cosas, aunque quizás no muy determinante para su traducción, sí para su lectura y, el traductor es en primer lugar lector, resulta esclarecedor leer la propia explicación de Rilke sobre el soneto I/16: *Dieses Sonett ist an einen Hund gerichtet*. Y en su carta a la condesa Margot Sizzo del 12 de abril de 1923 dice: “Quizás sea conveniente saber que el soneto 16 de la primera parte está dirigido a un perro.

Intencionadamente no lo he querido declarar de un modo expreso, porque eso hubiera producido casi el efecto de un apartamiento (o todavía más de una exclusión) de la criatura, cuando precisamente lo que me proponía era incluirlo en nuestro acontecer (¿se adivina, se ha adivinado que es un perro al que aquí se alude?)”²⁰.

Como dice J. Ferreiro Alemparte: “Al sustituir por puntos suspensivos la palabra “perro”, es para evitar en el lenguaje sacral órfico, una realidad que pudiera despertar un efecto de repugnancia, de repulsión. Se trata del procedimiento mágico de eludir la mención directa”²¹. En el último terceto se hace referencia a que “el perro, más cercano a Orfeo que el poeta, éste se servirá de él para propiciarse la bendición del dios; del mismo modo que Isaac bendijo a Jacob pensando que era Esaú, Orfeo bendecirá al poeta pensando bendecir al perro”²².

Hay sin embargo alguna ocasión en que resulta difícil hacer una interpretación del soneto. En este caso está el I/15. El soneto evoca un fruto mediterráneo, la naranja; ese fruto que primero opone una resistencia con su piel, pero que luego es todo jugo, dulzor y sabor. Es interesante el

²⁰ Aus R.M. Rilkes Nachlass. *Die Briefe an Gräfin Sizzo*, Frankfurt a.Main: Insel, 1950, pp. 44 y 47.

²¹J. Ferreiro Alemparte,, “Vivencias y Convivencias de Rilke: el poeta y los perros”, en *Nueva Estafeta*. Madrid, 1982, pp. 50-54

²² J. Ferreiro Alemparte, “Vivencias...”, citado, p. 50.

comentario que de este soneto hace E. Barjau²³ “Es uno de los poemas más herméticos de todo el sonetario; tal vez la mejor manera de leerlo es renunciar a toda interpretación y dejarse llevar por su ritmo danzarín y el esplendor y la riqueza de sus imágenes. En él están tal vez presentes recuerdos de algún viaje a Italia. Asistimos a un recorrido por todos los reinos de la naturaleza: olor, sabor, luz, movimiento, espacio, naturaleza, paisaje... En el soneto está presente de un modo especial la idea de la transformación: sin dejar nombre ni representación -el gusto es el sentido que mejor representa el carácter inefable del canto órfico- el placer del fruto saboreado se convierte en danza, una danza que concita un paisaje, un clima, una luz [...]”.

Comprobamos, pues, que el conocimiento del TO, no solo facilita la traducción, sino que también puede facilitar la lectura de la traducción.

1.7. El papel de las traducciones precursoras

La decisión de acometer una traducción puede también deberse al deseo de una toma de partido frente a unas versiones precursoras. En lo que atañe a las versiones que nos ocupan, la más obvia es la decisión por

²³ En Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1987, p. 148.

parte de dos traductores, J.F. Elvira y R. Ross, de realizar sus versiones con rima. Al fin y al cabo se trata de un posicionamiento frente a todas las versiones anteriores, las cuales prescindieron de la rima.

También hay casos en que un determinado traductor considera deficientes las traducciones anteriores de una obra que le interesa y propone una versión para corregir aquellas deficiencias. Este sería el caso de Bermúdez Cañete ofreciendo sus propias versiones frente a las realizadas por Vivanco de algunos de los *Neue Gedichte*, aparecidos en la revista “El Escorial”.

En cuanto a los *Sonetos a Orfeo*, en el caso de las reediciones, aunque se presupone la intención de mejorar las versiones anteriores, los traductores no lo dicen de forma explícita. Carlos Barral, que confiesa haber detectado fallos en la edición anterior, afirma que decide no corregir nada y dejar la edición del 83 como la del 54. J. Ferreiro reedita, solo por completar toda la obra lírica. E. Barjau, finalmente, afirma que solo cambia cuestiones de edición, como eliminación de nota a pie de página o la inclusión del texto alemán.

También la traducción de Torrente del *Réquiem* y de las *Elegías* sin saber alemán, tenía que basarse en la traducción previa de la amiga que le ayudó y de las traducciones precursoras; el año antes se había publicado en

Méjico la traducción de Domenchina y, sobre todo, tres años antes (en 1943) se había publicado la traducción con aparato crítico de Angelloz.

Por añadidura, una traducción puede enfocarse en contra de una determinada manera de recepción del original o también en contra de prominentes traducciones anteriores, de una manera más o menos solapada.

En lo que respecta a los *Sonetos a Orfeo*, aunque hay todavía poca perspectiva, no puede compararse con las traducciones, por ejemplo, de los románticos alemanes de un Calderón y las posteriores, está claro que, si se han seguido traduciendo, es porque las traducciones anteriores no satisfacían. De hecho, dos de los traductores que nos ocupan, Alemparte y Barjau, acaban de publicar una nueva traducción corregida de los *Sonetos a Orfeo*.

1.8. El problema del original

El problema que puede plantearse en este caso, es que las traducciones no estén realmente basadas en el original, sino en otras traducciones.

En España hasta tiempos recientes poca gente aprendía alemán. Ha habido traductores de Rilke que no sabían alemán como, por ejemplo, el

caso ya citado de Torrente Ballester. Ha habido otros casos de traductores que aun sin saber alemán han traducido alguno de los sonetos, y que no se citan en este trabajo, por ser escasa su relevancia.

En cuanto a las traducciones manejadas en el trabajo presente, ya hemos señalado que la traducción de C. Barral está muy inspirada en la de Angeloz. Hemos observado en el apartado anterior que la de Danero lo está también, llegando a dudar que haya siquiera manejado el texto original. Por ejemplo:

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand.

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz:
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands. (II/6)

Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft
seine süssesten Namen herüber:
plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft.

Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten...
Und Erinnerung geht zu ihm über.
die wir von rufbaren Stunden erbat.

(II/6)

Y la versión francesa:

Rose, toi qui trônes, pour les hommes de l'Antiquité
tu étais un calice avec un simple bord.
Mais pour nous, tu es la fleur pleine, innombrable,
l'objet inépuisable.

Dans ta richesse, tu sembles vêtir et revêtir
un corps qui n'est fait que d'éclat;
mais chacun de tes pétales en même temps évite
et nie tout vêtement.

Depuis des siècles, ton parfum
nous lance l'appel de ses noms les plus doux;
soudain, il repose comme une gloire dans les airs.

Pourtant, nous ne savons pas le nommer, nous devinons...
Alors se mêle à lui le souvenir
que nous demandons aux heures de l'évocation.

Y la versión de Danero:

Rosa, tú que reinas, para los hombres de la Antigüedad
no eras más que un cáliz con sencillo borde.
Pero, para nosotros, tú eres la flor plena, innominable,
el objeto inagotable.

En tu riqueza, tú pareces vestir y desnudar
un cuerpo que no está sino de luz hecho;
mas, al mismo tiempo, cada uno de tus pétalos elude
y niega toda vestimenta.

Desde hace siglos, tu perfume
nos lanza su llamado con los nombres más suaves; hasta que,
de pronto, éste reposa como una aureola en los aires.

Empero, no sabemos nombrarlo, lo adivinamos...
Y es así como a él se mezcla el recuerdo
que imploramos a las horas de la evocación.

Un autor como Rilke no debería, sin embargo, plantear el problema del original, al ser un escritor contemporáneo y sus ediciones accesibles. Nunca es comparable con un escritor de la Antigüedad o de manuscritos cuya autenticidad resulta difícilmente demostrable.

Hemos comprobado que este problema existe y que resulta muy peligroso seguir este método de traducción. Este método es muy peligroso, porque en toda traducción es evidente que se dan desviaciones (*Abweichungen*) que, al volverse a traducir, producen un efecto multiplicador que desvirtúan el texto original. Por ejemplo, en el soneto I/22, el verso primero afirma:

Wir sind die Treibenden

que Angeloz traduce por

Nous sommes les trépidants

y Carlos Barral:

Vivimos de modo trepidante

que, al seguir a Angeloz en la traducción de *Treibenden*, se ve forzado a cambiar también *wir sind* por “vivimos de modo”, quedando *Treibenden* convertido en un adverbio, cuando es apelación que aplica a los hombres.

O, en el soneto I/24 al traducir *Grade* (v. 12) por “peralte”, cuando está claro que es la contracción de *Gerade* y que se trata de la antítesis de *Mäander*, los meandros de los antiguos caminos, frente a las rectas de las carreteras modernas. Se trata también de una influencia de Angeloz que traduce, esta vez de forma incorrecta, por *selon la pente*.

De todo esto resulta evidente que el traductor ha de dominar, ante todo, la lengua original para poder traducir directamente desde el TO y no es justificable que se haga a través de otra traducción.

2

Recepción de la obra y de los *Sonetos a Orfeo* de R. M. Rilke

2. Recepción de la obra de Rainer Maria Rilke

Rilke es el poeta por excelencia en lengua alemana del siglo XX. Pocos autores de la literatura alemana contemporánea han dado lugar a una producción hermenéutica tan ingente. A pesar de haber transcurrido un siglo desde sus comienzos literarios, se sigue reeditando¹ y provocando numerosa literatura secundaria en todos los continentes².

Hasta el final de su vida, sin embargo, la difusión de su obra en Alemania será minoritaria. Sólo en 1923, con la publicación

¹La última reedición de su obra completa, dirigida y comentada por Manfred Engel y Ulrich Fülleborn, ha aparecido en 1996, editada por Insel.

²Véase Lamping, Dieter y Engel, Manfred *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf y Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1999.

de *Las Elegías de Duino* y de los *Sonetos a Orfeo*, le llegará el pleno reconocimiento y la gloria.

Al mismo tiempo que en Alemania, Rilke es reconocido, admirado y traducido en Francia. Para entender su rápida difusión en Francia y, a través de ésta, al resto de países, conviene describir con cierto detalle la vida itinerante que llevó y que lo convierte en un poeta esencialmente de carácter europeo.

2.1. Recepción en la cultura de salida

2.1.1. *Vida y obra de Rainer Maria Rilke: 1875-1926*

Rilke, cuya lengua materna y literaria es el alemán, no nace en Alemania sino en Praga. Pertenece pues a ese ámbito de la Mitteleuropa, de fronteras tan amplias, que se extienden desde Francia hasta la República del Volga, atravesada por el Danubio y con una lengua de cultura común: el alemán.

A continuación expondremos de forma cronológica los datos de esta vida errante, omitiendo aquellas estancias no relevantes para la comprensión de su obra. Aunque a veces parezca prolija la cita de tantos lugares en los que vivió Rilke, su cita es pertinente, a veces, para la

comprensión de un soneto, otras para reseñar la publicación de alguna obra o, aunque sólo sea, para comprender una vida peculiar, que transcurrió en un incesante cambio de residencia y que, sin duda, influyó en su arte.

El 4 de diciembre de 1875 nace en Praga Rilke. Se le bautizará como René, Karl, Wilhelm Johann Josef Maria. Sus padres eran Josef y Sophie (nacida Entz) Rilke.

1882: Rilke entra en la escuela de los Piaristas en Praga..

1885: Los padres de Rilke se separan.

1886: ingreso en la Escuela Militar de Sankt – Pölten.

1890: A finales de junio abandona la Escuela Militar de Sankt-Pölten y, a comienzos de septiembre entra en la Escuela Militar superior de Weisskirchen, en Moravia.

1891: En junio Rilke abandona la Escuela militar de Weisskirchen y, a finales de septiembre, ingresa en la Escuela Superior de Comercio de Linz. Entre 1891 y 1893 compone en Linz y en Praga los poemas de la colección *Leben und Lieder*.

1892: Regreso a Praga y comienzo de las clases privadas para hacer el examen final que le permita el ingreso en la Universidad.

1894: En noviembre se publica *Leben und Lieder*. Se trata de una colección de poemas dedicados a la sobrina del poeta checo Julius Zeyer. Poemas de amor dirigidos a Valérie von David-Rhonfeld (Vally).

Empieza la composición de las poesías *Wegwarten, Lieder, dem Volk geschenkt*. También comienza a escribir los poemas de *Traumgekrönt*.

1895. Realiza el examen final y se matricula en la Universidad de Praga, en Historia del Arte, Filosofía y Literatura, en el Semestre de invierno.

En otoño escribe los poemas *Larenopfer* y en diciembre se publican junto a *Wegwarten I*. Se trata de divagaciones de tipo social, de efusiones de estilo neorromántico, y poemas naturalistas sobre la pobreza y los motivos de la Guerra de los Treinta Años. Contienen imágenes muy líricas sobre Praga, cuadros de atmósfera impresionista y panegíricos de Bohemia.

Comienza a escribir los primeros dramas, publicándose el primero: *Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens* en abril de 1896, representándose en Praga en agosto de 1896. Se trata de un drama de tipo socio-psicológico.

En septiembre de 1896 se publica *Im Frühfrost* y su primera representación tiene lugar en Praga, el 20 de julio 1897.

1896: Marcha a Múnich y se inscribe en la Universidad, en Historia del Arte. En marzo publica en la revista literaria de Múnich, *Der Apostel*; en diciembre, *Der Traumgekrönt*. Escribe la colección de poesías *Advent* y comienza la redacción de los textos en prosa que habrán de constituir la colección de *Am Leben Hin*.

Primer encuentro con Lou Andreas-Salomé.

1897: En enero regresa a Praga. Entre marzo y abril hace un viaje por el Trentino, Venecia, Merano, Constanza. De junio a agosto permanece en Wolfratshausen, cerca de Múnich. Desde octubre y hasta marzo de 1898 se instala en Berlín, cerca de Lou Andreas-Salomé.

Entre mayo de 1897 y mayo de 1898, escribe los poemas *Dir zur Feier* y entre noviembre de 1897 y finales de mayo de 1898, los de *Mir zur Feier*. En Navidades de 1897 se publica *Advent*. Tanto esta obra como la de *Traumgekrönt* son de una sensibilidad neorromántica. Aparece un culto narcisista que se complace en la tierna y dolorosa manifestación de unos sentimientos nimbados de una cierta melancolía. La estructura de la estrofa muestra ya ocasionalmente una “musicalidad” obtenida mediante la acumulación de rimas muy variadas, procedimiento éste que llegará a ser tan popular en el *Stundenbuch*.

Durante el verano de este año, y por consejo de Lou Andreas-Salomé, Rilke decide “germanizar” su nombre, pasando ya a ser Rainer Maria.

1898: En marzo pronuncia una conferencia sobre el lirismo contemporáneo y publica *Am Leben Hin*. De abril a mayo viaja por el Trentino, Florencia y Viareggio. A comienzos de junio regresa a Praga. De mediados de junio a finales de julio reside en Zoppot (en el mar Báltico). A finales de julio se traslada a Berlín-Schmargendorf, Villa Waldfrieden. De mediados a finales de diciembre viaja a Hamburgo, Bremen y Worpswede.

Comienza la redacción de *Ewald Tragy* y, a finales de año, la de *Die Letzten*. En el cuento de *Ewald Tragy* cuenta de forma enigmática su traslado de Praga a Múnich a los 20 años. Empezará también la composición del ciclo de poesías, que finalizará en 1901, *Buch der Bilder*.

1899: Reside en Berlín-Schmargendorf. En marzo viaja al Trentino, Bolzano, Innsbruck, Praga y Viena. En marzo se publica *Zwei Prager Geschichten*. Toca tangencialmente el tema del nacionalismo checo frente a los Habsburgo, a través de la descripción de las relaciones de una pareja.

El 24 de abril viaja por primera vez a Rusia, en compañía de Lou Andreas-Salomé, visitando Moscú y San Petersburgo, y pasando en el viaje de regreso por Danzig y Zoppot. En abril publica *Die weisse Fürstin*.

Se trata de una escena dramática con fuerte contenido trágico. Es el tema del amor y la muerte tratado con febril exaltación y alcanzando un refinamiento preciosista.

Entre septiembre y octubre escribe los poemas del *Buch vom mönchischen Leben*. En noviembre redacta los de las *Geschichten vom lieben Gott* y, finalmente, en diciembre se publica *Mir zur Feier*. Publicado con ilustraciones de H. Vogeler y con su nombre ya germanizado. Constituyen una colección de poemas de amor dedicados a Lou.

1900: Hasta finales de octubre permanece en Berlín-Schmargendorf. A comienzos de mayo parte con Lou Andreas-Salomé a su segundo viaje a Rusia. Esta vez visitará: Toula, Isnaia Poliana, Kiev, Poltava, Kharkov, Saratov, Samara, Kazan, Nijni-Novgorod, Iaroslavi, Moscú, Zawidowo, Novgorod y San Petersburgo. Llega a Berlín el 26 agosto y el 27 va a Worpswede a casa de su amigo el pintor H. Vogeler. Del 13 de octubre a mediados de febrero de 1901 permanece en Berlín-Schmargendorf.

Se publican las *Geschichten vom lieben Gott*. Rilke, que renegó de toda su obra de juventud, siempre hizo una excepción con ésta. El éxito posterior confirmó esta opinión favorable, porque estos trece pequeños relatos fueron reeditados doce veces antes de que muriera el autor y

alcanzaron los 36.000 ejemplares. Estos relatos con su ingenuidad, sus temas religiosos y anticristianos, su aspecto de cuentos, pertenecen por completo a su etapa de juventud. Se trata de una teología fantástica, que se instala en un campo intermedio entre la convicción y la ficción.

1901: En febrero se produce un distanciamiento entre Rilke y Lou Andreas-Salomé y en marzo viaja por Múnich, Arco, Torbole y Riva. El 15 de marzo se va a Bremen y, a finales de mes, reside en Westerwede. El 28 de abril se casa con la pintora Clara Westhoff en Bremen. En septiembre redacta en Westerwede los poemas del *Buch von der Pilgerschaft*. A finales de septiembre reside en el castillo de Haseldorf. A finales de noviembre se publica *Die Letzten*. Escribe y, en diciembre, se representa *Das tägliche Leben*. El 12 de diciembre nace su hija Ruth Rilke.

1902: A comienzos de año se publica *Das tägliche Leben*. Hasta mediados de agosto reside en Westerwede. El mes de junio lo pasa en el castillo de Haseldorf. En julio aparece la primera edición del *Buch der Lieder*. El 28 de agosto llega a París y el 1 de septiembre realiza su primera visita a Rodin.

1903: Permanece en París y viaja por Italia y Francia. Redacta el *Buch von der Armut und vom Tode*. En junio restablece sus contactos con Lou Andreas-Salomé y se publica *Worpswede*, que es una colección de ensayos

sobre los pintores Otto Modersohn, Fritz Mackensen, Hans am Ende y H. Vogeler.

Los meses de julio y agosto los pasa en Worpswede y en Oberneuland en casa de los padres de Clara Rilke. El 10 de septiembre llega a Roma y se instala en la villa Strohl-Fern.

En diciembre se publica la primera parte de su monografía sobre Auguste Rodin. Resultado de su estancia junto al gran escultor como su secretario.

1904: En el mes de febrero empieza a concebir *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Hasta finales de junio permanece en Roma en la villa Strohl-Fern. Regresa en el mes de junio y, de junio a diciembre, permanece en Escandinavia. Primero reside en Suecia en casa de Ernst Norlind y Hanna Larson y, de septiembre a primeros de diciembre, en Dinamarca, en casa de los Gibson.

En octubre se publica el *Kornett Christoph Rilke* en su primera versión. Inspirado en la historia de un familiar, con una prosa muy lírica y que llegaría a tener un enorme éxito tras la publicación de su tercera edición

(en 1912), llegando a venderse un millón de ejemplares³. A finales de año, regresa a Oberneuland hasta últimos de febrero de 1905.

1905: A mediados de septiembre, Rodin le propone a Rilke residir en su casa en Meudon. Allí permanecerá hasta mediados de mayo de 1906.

En las Navidades de 1905 se publica el *Stundenbuch*. Se trata de su primer ciclo poemático y en él aparece un sistema lírico completo, una teoría de la vida. La vida como lo “anónimo”, la sensación inexpresable del mundo de mil facetas insta a una instancia creadora y, la palabra que se le ofrece al poeta para definirla, como una salvación que ha de salir fiadora de la unidad misteriosa de lo múltiple, no es menos que el nombre de Dios. Dios es un devenir, como una obra de arte, por la fuerza del sentimiento y de la imaginación de innumerables generaciones emocionadas.

Cuando Rilke escribe el libro, acababa de conocer a Lou y el calor del rendimiento erótico asciende hasta convertirse en llama mística. El lenguaje echa mano de las antiquísimas muestras eróticas utilizadas por los místicos. Uno de los poemas, aparentemente dirigido a Dios, fue compuesto ya en el verano de 1897 y está inspirado y dedicado a Lou. La

³ *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Reedición del primer volumen de la colección Insel Bücherei de 1912. IB1.

tercera parte de este ciclo *Das Buch der Armut und vom Tode*, es el resultado de sus experiencias en París.

1906: En marzo da una serie de conferencias en Berlín, Hamburgo y Worpswede. A mediados de marzo va a Praga por el fallecimiento de su padre y regresa por Berlín. A mediados de mayo, Rodin despide a Rilke que se instala en la rue Cassette de París.

Se publica una segunda versión del *Kornett*. De finales de junio a finales de noviembre viaja por Bélgica, Godesberg, el Castillo de Friedelhausen y Berlín. En Diciembre se instala en Capri, en villa Discopoli.

Entre finales de 1906 y comienzos de 1907, compone la primera parte de los *Neue Gedichte*.

1907: Reside fundamentalmente en París, donde, en el mes de octubre, escribirá *Las cartas sobre Cézanne* a Clara Rilke, con ocasión de la celebración de una exposición antológica del pintor en el Salon d'Automne de París. Este pintor tendrá una influencia extraordinaria en la concepción de Rilke sobre el arte en ese momento, la cual está claramente dominada por una visión plástica del arte. Primero fue Rodin y luego Cézanne. Rilke quiere que sus poemas sean realmente obras-de-arte,

Kunst-Werke, objetos de arte que, una vez realizados, adquieren una autonomía propia, son los *Dinggedichte*, de esa época.

A mediados de diciembre se publicará la primera parte de los *Neue Gedichte*. Esta es ya una obra maestra y que estará compuesta por los que dará en llamar *Ding-Gedichte*. El primero de estos poemas es el famoso poema de la Pantera. Se trata de “aprender a ver” y que de ello surjan obras reales, una identificación entre la obra y el autor. En los poemas se presenta un pedazo de mundo sentido, como si fuera una cosa más.

1908: Viaja por Berlín, Múnich, Roma, Nápoles y Capri, donde se queda hasta mediados de abril. El primero de mayo se muda a la calle de Varenne n.º 77, donde se quedará hasta octubre de 1911.

Se publica la segunda parte de los *Neue Gedichte*.

1909: Se publican *Requiem für eine Freundin (Paula Modersohn-Becker)* y el *Requiem für Graf Wolf von Kalkreuth*.

De finales de mayo a comienzos de octubre reside sucesivamente en Aix en Provence, Arles, Bad Rippoldsau (Selva Negra) y Avignon. Precisamente es este viaje, en concreto su visita al cementerio de Arles, que inspirará el tema de su soneto I/10:

Euch, die ihr nie mein Gefühl verliesst,
grüss ich, antikische Sarkophage, [...]

1910: De enero a finales de marzo viaja dando conferencias en Elberfeld, Jena, Berlín y Weimar, con dos estancias intercaladas en Leipzig, en casa de K. Kippenberg. De mediados de abril a mediados de marzo vive en Roma. Inspirados, uno en sus vivencias en Italia y, el otro, más en concreto en Roma son los siguientes sonetos:

Wartet..., das schmeckt... Schon ist es auf der Flucht
...Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen-;
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
Tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht! (I/15)

Y de Roma:

O BRUNNEN-MUND, du gebender, du Mund, (II/15)

Se publican los *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Se trata de la obra que representa el paso más importante en el camino que va de los comienzos a los logros posteriores. Un libro que, como dice Gadamer⁴: “como novela, no tiene ya entonces parangón, pues disuelve todos los elementos novelescos en el espacio propio de un presente intemporal de la memoria. Este libro anuncia una nueva novela basada en el acontecer de la memoria, precursora de un Proust, Joyce o Beckett”. Está inspirada en la figura de un joven escritor noruego, Sigbjörn Obstfelder, muerto prematuramente.

⁴Hans Georg Gadamer, *Poema y Diálogo*, Barcelona: Gedisa, 1993, p. 66.

A través del mundo interior del Malte se ve París y otros lugares. Sin embargo, no es una biografía y hay mucho de autobiográfico, de introspección. Impresiona sobre todo su visión desolada de París, su análisis del mundo interior y de lo que le circunda. Este libro se ha ligado también al existencialismo, puesto que en él planea la angustia existencial frente a la muerte. ¿Cómo es posible vivir si los elementos de esta vida son para nosotros inconcebibles?

De finales de abril a finales de noviembre reside en Duino (en casa de la Princesa de Thurn und Taxis), en Venecia, en París, en Oberneuland, en Lautschin (en casa de la Princesa de Thurn und Taxis), en Praga, en el castillo de Janowitz (en Bohemia), en Múnich, en Colonia y, finalmente, en París. De finales de noviembre hasta diciembre realiza un viaje por el norte de África (Biskra, El-Kantara, Cartago, Túnez), después se queda en Nápoles hasta comienzos de enero.

1911: Del mes de enero al mes de marzo permanece en Egipto. A finales de enero y comienzos de febrero empieza la redacción de las *Duineser Elegien* y de *Das Marienleben*.

En octubre se instala en Duino donde permanece hasta mayo de 1912.

1912: De noviembre a mediados de enero de 1913 viajará por España. Pasará el mes de noviembre en Toledo. A primeros de diciembre viajará por Córdoba y Sevilla y se quedará en Ronda.

Los recuerdos de sus vivencias en España le inspirarán el soneto:

FRÜHLING ist wiedergekommen. Die Erde
Ist wie ein Kind, das Gedichte weiss; (I/21)

que está inspirado en su estancia en Ronda. Y también:

IMMER wieder von uns aufgerissen,
Ist der Gott die Stelle, welche heilt. (I/16)

que se inspira en la vivencia que tuvo con un perro en Córdoba.

1913: Hasta febrero se permanecerá en Ronda y luego pasará por Madrid. De finales de febrero hasta residirá en París.

En junio se publica *Das Marienleben*. Esta obra está compuesta por una serie de himnos dedicados a la poderosa reserva de sentimientos atesorada en la “naturaleza femenina”; un canto a la pasión de una madre ocasionada por el “hombre” Cristo, y un alegato dirigido contra el hijo y el “reino del hijo” y en favor de la Virgen y el reino de los niños, de las mujeres y de los ancianos. Se trata de la única obra de Rilke musicada por un compositor, Hindemith en 1923.

Desde julio hasta mediados de octubre en que regresa a París, reside en varias ciudades de Alemania.

1914: Desde este año hasta el año 1921, son años definidos por Rilke de “sequía”. No avanza en su obra y, además, está la guerra que lo ha retenido en Alemania, fundamentalmente en Múnich ya que no le permiten regresar a París. Residirá sucesivamente en Múnich, Francfort, Berlín o Viena.

También conocerá en esta época a la pianista Magda von Hattingberg (Benvenuta). En Viena residirá en casa de la princesa Thurn und Taxis.

De enero a junio de 1916, se ve forzado a incorporarse al servicio militar.

1919: Marcha casi definitiva a Suiza. Ya no querrá volver a vivir nunca más en Alemania.

1920: En octubre hace el primer viaje por el Valais en Suiza.

1921: El 30 de junio descubre el castillo de Muzot, donde se instala definitivamente el 4 de julio. Ya se quedará en este pequeño castillo del Valais cuyo paisaje describe Rilke como una mezcla entre la Provenza francesa y España. A buscarlo le ayudó su amiga Baladine Klossovska y a arreglarlo la Sra. Wunderly.

1922: En el mes de febrero Rilke acaba la composición de las *Duineser Elegien* y de los *Sonette an Orpheus*.

1923: Edición de las *Elegías* y de los *Sonetos a Orfeo*. El poeta tenía conciencia de que con esta obra, si lograba llevarla a término, conseguiría algo así como la estructuración armónica y coherente de su opus poético. En una carta a Witold von Hulewicz, su traductor al polaco —un documento que contiene claves preciosas para la interpretación de estos poemas—, leemos: “Las considero una estructuración más amplia de aquellos presupuestos fundamentales que se daban ya en el ‘Libro de Horas’, que —a modo de juego y tentativa—, en las dos partes de las *Nuevas Poesías*’, se sirven de la imagen del mundo y que luego, reunidas en el *Malte* en forma de conflicto, refluyen a la vida y allí conducen casi a la prueba de que esta vida suspendida en el vacío es imposible.

En las *Elegías*, partiendo de los mismos sucesos, la vida vuelve a ser posible, es más, aquí experimenta aquella definitiva afirmación a la que el joven Malte, a pesar de estar en el recto y difícil camino ‘des longues études’, todavía no podía arribar: En las *Elegías* la afirmación de la vida y de la muerte se revelan como una sola cosa”.⁵

⁵Rainer Maria Rilke, “Carta a Hulewicz de 13 de noviembre de 1925”. Recogida por J. Ferreiro en su traducción del libro de Hans Egon Holthusen *Rainer Maria Rilke, el poeta a través de sus propios textos*. Madrid: Alianza Ed. 1968, pp.221-222.

Entre junio y septiembre realiza diversos viajes por Suiza. Del 28 de diciembre al 20 de enero de 1924 permanece ingresado en el sanatorio de Val-Mont de Territet (en el cantón de Vaud).

1924: En la segunda quincena de junio viaja por la Suiza francófona. De finales de junio a finales de julio reside en Ragaz. A mediados de octubre realiza más viajes por Suiza. De finales de noviembre a comienzos de enero de 1925 vuelve a ingresar en el sanatorio de Val-Mont.

1925: Desde el 8 de enero reside en París en el hotel Foyot. A finales de agosto viaja por Milán y los lagos italianos. De septiembre a octubre viaja por Suiza. De finales de diciembre a finales de mayo de 1926 permanece ingresado en el sanatorio de Val-Mont.

1926: A comienzos de junio se publican los *Vergers* y los *Sonnets valaisans*.

De finales de mayo a noviembre realiza varios viajes por Suiza. El 30 de noviembre ingresa en el sanatorio de Val-Mont, donde Rilke muere el 29 de diciembre. El entierro tendrá lugar en Rarogne, en el Valais, el 2 de enero de 1927.

En su tumba mandó escribir este enigmático epitafio:

Rose, o reiner Widerspruch!
Lust
niemandem Schlaf zu sein
unter
so viel Lidern.

2.1.2. Ediciones originales.

A continuación, en orden cronológico, las primeras ediciones de las obras de Rilke, aparecidas independientemente, junto con las traducciones hechas por el poeta.

Leben und Lieder, Bilder und Tagebuchblätter, Strassburg y Leipzig, 1894.

Wegwarten, Praga (Múnich, Dresden), 1896.

Larenopfer, Praga 1896.

Im Frühfrost. Ein Stück Dämmerung. Drei Vorgänge. Viena, 1897.

Traumgekrönt. Neue Gedichte. Leipzig, 1897.

Advent. Leipzig, 1898.

Ohne Gegenwart, Drama en 2 actos, Berlín, 1898.

Am Leben hin. Novellen und Skizzen. Stuttgart, 1898.

Zwei Prager Geschichten. Stuttgart, 1899.

Mir zur Feier. Gedichte. Berlín, 1899.

Vom lieben Gott und anderes. Berlín y Leipzig, 1900.

Die Letzten. Berlín, 1902.

Das tägliche Leben. Drama en dos actos, Múnich 1902.

Das Buch der Bilder. Berlín, 1902.

*Worpswede, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck,
Hans am Ende, Heinrich Vogeler.* Bielefeld und Leipzig, 1903
(Künstler- Monographien. 64).

Auguste Rodin. Berlín, 1903.

Geschichten vom lieben Gott. Leipzig, 1904.

Das Stundenbuch. Leipzig, 1905.

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Berlín,
1906.

Neue Gedichte. Leipzig, 1907.

Der Neuen Gedichte anderer Teil. Leipzig, 1908.

*Elizabeth Barret- Brownings Sonette nach dem Portugiesischen
übertragen.* Leipzig, 1908.

Die frühen Gedichte. Leipzig, 1909.

Requiem. Leipzig, 1909.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Leipzig, 1910.

Maurice de Guérin, Der Kentauer. Traducción, Leipzig, 1911.

Der Liebe der Magdalena. Traducido del francés. Leipzig, 1912.

Erste Gedichte. Leipzig, 1913.

Das Marien-Leben. Leipzig, 1913.

Portugiesische Briefe. Die Briefe der Marianna Alcoforado.
Traducción. Leipzig, 1913.

André Gide, Die Rückher des verlorenen Sohnes. Traducción.
Leipzig, 1914.

Die vierundzwanzig Sonette der Louise Labé Lyoneserin.
Traducción. Leipzig, 1918.

Die weisse Fürstin. Eine Szene am Meer. Berlín-Steglitz, 1920.

Mitzou. Quarante images par Baltusz. Prefacio de Rainer Maria
Rilke. Erlenbach-Zürich, 1921.

Lotte Pritzel. Puppen. Múnich, 1921.

Die Sonette an Orpheus. Leipzig, 1923.

Duineser Elegien. Leipzig, 1923.

Paul Valéry, Gedichte. Traducción. Leipzig, 1925.

Vergers suivi des Quatrains Valaisans. París, 1926.

Paul Valéry, Eupalinos oder über die Architektur. Traducción,
Leipzig, 1927.

Les Fenêtres. Dix poèmes. París, 1927.

Les Roses. Bussum, 1927.

2.1.3. Los Sonetos a Orfeo en la crítica alemana

En lo que respecta a los *Sonetos a Orfeo*, cabría destacar ante todo que se dan simultáneamente varios tipos de críticos diferentes. Por una parte,

están los críticos de la obra de Rilke que han basado su investigación en el “desciframiento” del mensaje de unos poemas que, en muchas ocasiones, resultan muy difíciles de comprender. Entre ellos habría que contar al propio autor que, ya en la primera edición, incluye anotaciones (*Anmerkungen*) a 6 sonetos y, en la segunda, aparecen 12.

Otro tipo de investigaciones se fija no sólo en el significado de los poemas, sino también en el aspecto formal, en la correlación forma-contenido. Finalmente, hay otro grupo que, además de ser editores de sus obras, han llevado a cabo una gran labor crítica sacando a la luz ediciones comentadas por ellos mismos.

2.1.3.1. Críticos cuya investigación gira en torno al contenido exclusivamente

En este apartado y, en orden cronológico, hay que destacar en primer lugar la obra de Agnes Geering⁶. Esta autora, consciente de la dificultad que entraña para los jóvenes el descifrar el mensaje de gran parte de los sonetos, va explicando el sentido, y el Leitmotiv cuando se puede, de los sonetos uno por uno. Lo más interesante de su trabajo es que agrupa los sonetos por motivos.

⁶Geering, Agnes, *Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus*, Frankfurt a.Main: Josef Knecht, 1948.

En la primera parte, distingue tres grupos. El primero incluye los sonetos que hablan específicamente de Orfeo. El segundo, aquellos sonetos que tratan de recuerdos y, finalmente, un tercer grupo al que llama “sonetos extraídos de la sabiduría del poeta” y, dentro de éstos, distingue un “subgrupo” que trata del problema de la “máquina”. La segunda parte la divide asimismo en tres grupos. El primero lo forman aquellos sonetos cuya temática está extraída de la esfera de la experiencia y del recuerdo; un segundo grupo formado, siempre según esta autora, por aquellos sonetos que tratan algún problema, *Problemdichtungen*, y que son aquellos problemas que se derivan del campo de las relaciones humanas, el problema de Dios, el problema del tiempo y de su negación y, finalmente, el problema de la transformación o metamorfosis.

Carlos Barral, en la introducción a su traducción de los *Sonetos a Orfeo*, cita este libro reproduciendo su división temática y haciendo la siguiente aseveración: “Los dos ensayos de elucidación de los *Sonetos a Orfeo* que se han hecho lugar en la bibliografía rilkeana durante los últimos veinte años, el de Holthusen en 1947 y el de Agnes Geering en 1948, proceden a la búsqueda de un sentido total por síntesis de los contenidos dispersos. Tentativa más limitada, la de esta última alcanza con

mayor rigor su objeto y atina a establecer una gradación temática útil para la comprensión de la obra”⁷.

No coincido con Carlos Barral en sus aseveraciones. Por una parte, no es cierto que estas dos obras sean las únicas aparecidas en Alemania sobre los *Sonetos a Orfeo*, como comprobaremos un poco más adelante, en este mismo apartado; pero, además, no consideramos que sea una interpretación más rigurosa que la de Holthusen, que abarca todas las facetas interpretativas.

La misma A. Geering en su introducción⁸ afirma: “Der Versuch, Sinn und Verständnis für jedes einzelne Sonett zu erschliessen, beschränkt sich auf das Allerwesentlichste. Die ganze Arbeit richtet sich nicht auf gelehrte Kreise, sondern an Laien, insbesondere an die Jugend, die für Rilke so empfänglich ist und doch oft vor Elegien und Sonetten Halt macht, wie vor einer verschlossenen Pforte”. Es decir, la misma autora limita los objetivos de su obra a una especie de guía interpretativa de los sonetos para jóvenes. Este último comentario no pretende quitarle valor a la obra, sino simplemente aclarar cuáles eran los objetivos de la autora.

⁷Barral, Carlos, *Rainer Maria Rilke Sonetos a Orfeo*, Barcelona: Lumen, 1983, p. 16.

⁸Agnes Geering, *Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus. (Versuch einer Einführung)*, Frankfurt a.Main: V. Josef Knecht, 1948, p. 26.

Otro trabajo perteneciente a este apartado es la de Hermann Mörchen⁹. Se trata de una obra extensa y exhaustiva en que, tras la introducción, analizando, soneto por soneto, su significado, con una impresionante erudición y aparato de notas. Cada palabra utilizada por el poeta es explicada minuciosamente: se remonta a otras obras suyas, advierte su evolución, se remite a otras interpretaciones o explicaciones filológicas, míticas, o filosóficas. Se trata, por tanto, de una obra muy útil por su impresionante documentación, pero no aborda los aspectos formales.

Otra obra crítica ya mucho más reciente se la debemos a E. Leisi¹⁰. Este autor propone una interpretación general de los sonetos con los temas centrales y elabora un cuadro explicativo al que denomina “El sistema órfico”. Para este autor en los sonetos hay una serie de palabras clave cuya correcta interpretación facilitarán la comprensión general de la obra. Según este autor, el sentido de esas palabras clave de los *Sonetos a Orfeo* —de las cuales proporciona un glosario, que veremos con más detenimiento en el capítulo III— hay que rastrearlo en la misma obra de Rilke. Un escritor utiliza un vocabulario limitado y, siempre que utiliza una palabra determinada, lo hará con un sentido específico que será el que tendrá siempre para este autor. También proporciona un breve comentario

⁹ H. Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1958.

¹⁰ Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987.

soneto por soneto y un capítulo de las conexiones entre unos y otros. Finalmente, este autor sostiene (recientemente lo hacen también U. Fülleborn y M. Engel) que a esta obra se puede llegar sin conocimientos previos, aunque justifica su empresa por la etiqueta de obra oscura que tienen los sonetos.

2.1.3.2. Críticos que se ocupan también de la forma

En el año 1937 Hans-Egon Holthusen¹¹ escribe *Rilkes Sonette an Orpheus*, que abarca todos los aspectos literarios de la obra. Partiendo del mito de Orfeo, que lleva implícitos los mitos del arte, del espacio y de la palabra, Rilke construye todo un lenguaje mítico y metafórico. Sentada la premisa de la utilización del lenguaje en un sentido mítico, Holthusen va analizando minuciosamente todos los componentes de este tipo de lenguaje en sus componentes artísticos, expresivos, metafóricos y gramaticales. Este crítico tiene también una obra sobre la vida y la obra de Rilke¹².

¹¹ Hans-Egon Holthusen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Múnich: Neuer Vilser Verlag, 1937.

¹² H.E. Holthusen, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1958. Está traducido por J. Ferreiro Alemparte en Alianza Editorial, Madrid, 1968.

Muy posterior es la obra de Sigrid Kellenter¹³. Su obra no se limita a analizar solo los *Sonetos a Orfeo*, sino que estudia todos los sonetos que escribió Rilke. Siendo de todas formas los *Sonetos a Orfeo* el ciclo sonetístico más importante en la obra de Rilke, le dedica gran parte de su libro. Junto a la obra ya comentada de Holthusen, es la única obra crítica que analiza extensamente los problemas formales.

Demuestra que, a pesar de las críticas de Wolfgang Kayser¹⁴, que a propósito del soneto II/15 opina: “Vom Sonett ist ausser den 14 Zeilen nur die Druckanordnung geblieben, und die ist nur für das Auge da, entspricht aber in nichts der wahren Ordnung. Wir bedauern, dass Rilke, der echte Sonette geschrieben hat, dieses und ähnliche Gedichte unter seine Sonette gereiht hat”. Rilke jugó con todas las amplias posibilidades que la forma sonetística posee.

Sigrid Kellenter, como Holthusen, considera ociosa la discusión sobre si se trata de auténticos sonetos o no (tampoco Mörchen los consideraba como auténticos sonetos) porque, además, Rilke nunca se consideró como reformador del soneto y sus formas perduran como sonetos rilkeanos. Los sonetos bajo la influencia del simbolismo adquieren gran relevancia y su

¹³Sigrid Kellenter, *Das Sonett bei Rilke*. Bern und Frankfurt a.Main: Peter Lang, 1982.

¹⁴W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, 24. Auflage, Tübingen: Francke Verlag 1992, p. 63-64.

cumbre la representan Hoffmannstahl, George y Rilke. En ellos forman los sonetos una unidad más temática que formal y, el soneto, como el mito, es, sobre todo, ahistórico.

Rilke ha recogido y ampliado, superado y abierto el mito al futuro, tanto por los contenidos como por la forma. Como apunta U. Fülleborn¹⁵, así como Nietzsche puede considerarse un filósofo del futuro, Rilke es el poeta del futuro. Ambos plantean una concepción nueva de la existencia que interesará a sus sucesores y a los que ofrece soluciones. Sugieren que la existencia humana ha de ser analizada, ya libre de toda superstición.

Su orientación hacia el futuro se basa en dos frases aparentemente antagónicas, pero que, en realidad, se complementan: *Gott ist tot* y *Gott wird*, porque el hombre creador y, sobre todo, el poeta hace con su trabajo que Dios exista. *Das Sein* como *Werden* se convierte en esencialmente futurista. Para Rilke Dios pertenece solo al futuro y surge del espacio lingüístico poético; en su lugar están las figuras mítico-poéticas del ángel y los dioses.

¹⁵U. Fülleborn, *Rilke heute*, "Rilke - ein Dichter der Zukunft". Frankfurt a.Main: Suhrkamp, 1997 (pp. 7 y ss.).

2.1.3.3. Ediciones críticas.

La primera edición de los *Sonetos a Orfeo* aparece en Insel en 1923. La *Vorzugsausgabe* con una tirada de 300 ejemplares aparece al mismo tiempo que la *Allgemeine Ausgabe*. Los *Sonetos a Orfeo* se incluyeron en el año 1930 con el n.º 115 dentro de la colección *Insel Bücherei*. Las anotaciones (*Anmerkungen*) del propio autor que, en la primera edición, eran sólo dos, aumentaron a 12 como por arte de magia. Aunque su autenticidad no es discutible, sí resulta oscura su manipulación.

Los primeros editores y, a la vez comentaristas de la obra de Rilke, fueron el matrimonio Kippenberg, a ellos se deben todas las primeras ediciones de su obra. Los derechos de la obra de Rilke están desde entonces comprados por la editorial Insel.

A partir del año 1938 se van editando las obras de Rilke a través del Rilke-Archiv, figurando como editores su hija Ruth Sieber-Rilke, su marido Carl Sieber y el crítico Ernst Zinn. Estos editores publicarán en 1976 sus obras completas en 12 volúmenes con una nota editorial nueva de E. Zinn.

La última edición de las obras completas de Rilke (en 4 volúmenes) se debe a Manfred Engel y U. Fülleborn¹⁶. En el segundo tomo de esta obra dedicado a la lírica tardía (*Das späte Werk*), hay una separación deliberada y novedosa —hasta ahora nunca se había hecho— de las *Elegías* y de los *Sonetos*. Las primeras aparecen unidas a los poemas escritos entre 1910 y 1922, y los segundos a la obra entre 1922 y 1926. Con ello los editores quieren subrayar que los *Sonetos* tienen mucho más que ver con la lírica posterior a ellos, que con el otro gran ciclo lírico que forman las *Elegías*.

Las *Elegías* tardaron diez años en gestarse y recogen la experiencia del pasado, conformando el colofón de toda su obra hasta entonces. Sin embargo, los *Sonetos* parten de ese punto, de lo ya conseguido, y están abiertos al futuro. También en los aspectos formales difieren mucho ambos ciclos. Las *Elegías* enlazan con una forma antigua no rimada de la tradición alemana. Los *Sonetos*, al contrario, enlazan con una forma concreta y latina, con rimas ricas.

Desde los *Sonetos* y hasta su muerte Rilke ya escribirá sólo poemas cortos y de estrofas rimadas. Tanto en los *Sonetos* como en toda su obra posterior se tratará el tema de la celebración y la alabanza del *Dasein* terrenal con sus contradicciones. *Dasein* y *Welt*, los pensamientos e

¹⁶M. Engel, U., Fülleborn, *Rainer Maria Rilke Werke*, Frankfurt a.Main und Leipzig: Insel Verlag 1996.

imágenes que lo explican, constituyen siempre solo ofertas, nunca se enseñan de forma dogmática, sino que se apela a la libertad de interpretación por parte del lector.

Para la bibliografía en torno a la obra de Rilke hay que subrayar sobre todo la labor de la *Rilke Gessellschaft* que, con una periodicidad anual publica sus *Blätter der Rilke Gesellschaft*, donde siempre aparece una bibliografía exhaustiva y actualizada de los libros o artículos que se han publicado sobre la obra de Rilke en cualquier país.

También las colecciones de artículos publicadas con el nombre de *Rilke heute*, que comenzaron con motivo del centenario del nacimiento de Rilke en 1975 y que, hasta ahora, se han publicado también en 1976 y en 1997.

2.2. Recepción en la cultura meta

En este apartado iremos viendo cómo se va introduciendo la obra de Rilke en el ámbito cultural español haciendo especial hincapié en lo que se refiere a los *Sonetos*.

2.2.1. Francia como mediadora

Cualquier referencia cultural europea del siglo pasado tiene que tener en cuenta el papel de Francia como transmisora de todas las vanguardias

de la época. París ha sido la metrópolis cultural indiscutible durante los dos últimos siglos. Si esto ha sido así con los países de su entorno, quizás con el país que más ha desempeñado ese papel de transmisora de todas las corrientes culturales de la época ha sido con España. Nuestros intelectuales miraban a Francia y, de conocer otra lengua, era sobre todo el francés el idioma que dominaban. Con Rilke fue así y los intelectuales lo conocerán a través de Francia y de las traducciones al francés.

Francia, además, no sólo dio a conocer a Rilke en España sino al resto de los países, puesto que alcanzó la fama a través de los simbolistas franceses, que admiraron su obra. A partir de 1902 Rilke pasará largos períodos de su vida en París. El francés fue su segunda lengua. En sus largas estancias en París trabó amistad con escritores como Paul Valéry, André Gide, Edmond Jaloux y Jean Cassou. Fue sobre todo importante su amistad con Valéry que según le confesó a su amigo Saint Hélier¹⁷: “J’étais Seúl. J’attendais, toute mon oeuvre attendait. Un jour, j’ai lu Valéry, j’ai su que mon attente était finie.” Fruto de esta amistad y admiración son las traducciones de poemas de Valéry. Este reunió en un libro que llamó *Charmes ou Poèmes*, publicado en 1922, poemas que había publicado sueltos (entre otros, *Le cimetière marin*). La traducción de Rilke,

¹⁷ Recogido en *Paul Valéry Gedichte, Übertragen von Rainer Maria Rilke*, Frankfurt a.Main: Suhrkamp, 1988.

Paul Valéry Gedichte, apareció en Insel en el año 1925. Rilke, a partir de la publicación de los *Sonetos a Orfeo*, ya escribe prácticamente solo en francés, como hemos reseñado en el apartado anterior dedicado a las “Ediciones originales”.

Entre Valéry y Rilke hay diferencias fundamentales que han llevado a decir que, mientras Rilke es el poeta de los sentimientos, Valéry lo es de la razón. A diferencia de los simbolistas, la doctrina de Rilke no es extramundana, no es un refugio en los sueños ni una huida ante la vida. Quizás es la etapa rilkeana de los *Neue Gedichte*, de su estancia en París con Rodin, la que se asemeje más a la doctrina simbolista, en la que el espíritu del escritor es afín al del pintor o escultor, y sucede que hace con palabras lo que normalmente se suele hacer por medio de las artes plásticas: ocuparse del momento fugitivo o de la realidad extratemporal.

Ya en 1910, Gide había traducido tres fragmentos del *Malte*¹⁸. Aunque la fama de Rilke en París solo alcanzaba a grupos muy minoritarios, ésta fue creciendo a partir de 1923 tras la publicación de las *Elegías* y de sus ya citadas traducciones de Valéry. Influida por esta admiración generalizada empezaría M. Betz a traducir a Rilke en 1923, con la colaboración del

¹⁸En *Nouvelle Revue Française*, julio de 1911, pp. 39-61.

propio escritor¹⁹, algunos capítulos del *Malte*. Los traductores franceses empezaron traduciendo el *Malte*, probablemente por estar la obra ambientada en París. Ya veremos en el apartado siguiente que los españoles empezarán también por traducir esta obra.

Más tarde, en 1938, Betz publicó una antología lírica de la que se hicieron varias ediciones²⁰. En cuanto a las *Elegías*, la primera traducción completa es de J-F. Angelloz en 1936²¹ y, en el mismo volumen de los *Sonetos a Orfeo*, en 1943²². Angelloz es además un gran estudioso de Rilke y tiene obras fundamentales sobre el escritor que influyeron sobre la recepción de Rilke en España²³.

Para Rilke es el francés su segunda lengua. Desde pequeño la sabe e incluso traduce o escribe directamente en ese idioma, sobre todo al final de su vida (v. el apartado “Vida y obra”). Aunque Rilke, como dijera Valéry, es eminentemente un poeta europeo, es en Francia donde recibe el impulso para escribir y donde está el ambiente favorable para ello. En Alemania no

¹⁹Esta traducción apareció en la revista *Cahier du mois* en 1926. Se trataba de un número monográfico dedicado al poeta tras su muerte, cuyo título fue *Reconnaissance à Rilke* y con aportaciones de muchos autores europeos entre los que se contaban los españoles J. Bergamín y A. Marichalar.

²⁰ Maurice Betz: *Rainer Maria Rilke POÉSIE*, Éditions Émile Paul, París, 1942.

²¹J.-F. Angelloz, *Élégies de Duino*, París: Flammarion, 1936

²²J.-F. Angelloz, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. París: Flammarion, 1943.

²³J.-F. Angelloz, *R. M. R. L'évolution spirituelle du poète*. París: Flammarion, 1936.

vuelve a vivir a partir de la guerra, pasará largas temporadas en París, y fijará en el castillo de Muzot, en la Suiza francófona, su última residencia.

2.2.2. *Las primeras traducciones de Rilke en España*

Debemos señalar en este apartado y en el siguiente que hemos seguido los excelentes trabajos dedicados a la recepción de Rilke en España de Bermúdez Cañete²⁴. También es fundamental, para tener una visión de conjunto de la recepción rilkeana en nuestro país, el apéndice bibliográfico del traductor y estudioso de Rilke Jaime Ferreiro Alemparte en su traducción de la obra de H. E. Holthusen *Rainer Maria Rilke*²⁵.

Escritores españoles de esta época, como Jorge Guillén o A. Marichalar, habían entrado en contacto con Rilke a través del círculo de P. Valéry y, en concreto, del hispanista vasco-francés Jean Cassou. Pocos meses antes de su muerte, Marichalar visitó a Rilke en compañía de Valéry en Muzot. De esta forma, Marichalar se convirtió en el primer traductor de

²⁴“Las traducciones poéticas de Rilke en España”, en *Actas VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, pp. 245-250. “Influencia de Rilke en la poesía española de posguerra” en *Nueva Estafeta*, 1982, pp. 39-51. “Las primeras traducciones poéticas de Rilke en España”, en *Sendebarr*, Granada 1993, pp. 133-162. “Der Einfluss Rilkes auf einige spanische Dichter”, en *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Stuttgart, 1999, pp. 71-77.

²⁵Madrid: Alianza Editorial, 1968.

su prosa al publicarse su traducción de fragmentos del *Malte* en la *Revista de Occidente* en 1927²⁶.

A la zaga pues de Francia, a parte de la ya mencionada traducción de Marichalar, en plena guerra mundial, el profesor y traductor exiliado en Buenos Aires, Francisco Ayala traducirá la novela completa del *Malte* que publicará en 1958, apoyándose en la traducción de Betz. Ese mismo año en España, Marcos Altama tradujo las *Historias del Buen Dios*, que Betz había traducido en 1927. En 1943 vimos que Angeloz había publicado la primera traducción y estudio de las *Elegías* y los *Requiems*, tres años más tarde, Torrente Ballester publica en Madrid la traducción y estudio de la obra. Al mismo tiempo lo hará Juan José Domenchina en Méjico.

Está clara en Torrente la influencia de la traducción de Angeloz, puesto que aquél no sabía alemán. Le ayudó en la empresa una colaboradora alemana y le motivó también Abelardo Moralejo, traductor de Rilke, este sí directamente del alemán. De este último nos han llegado al menos seis poemas o fragmentos traducidos por él. Los tres primeros pertenecen a los *Nuevos Poemas* y fueron publicados en 1928 en la revista canaria de poesía “La Rosa de los Vientos”. Años después tradujo otro también de entre los *Nuevos Poemas*, La bailarina española que publicó

²⁶ *Revista de Occidente*, n.º 43, enero de 1927, el artículo de A. Marichalar “El ido”, pp. 95-101, y su traducción de fragmentos del *Malte*, pp. 102-113.

primero en *Resol* (1934) y la reeditó en *Gelmírez*. Su tercera traducción fueron fragmentos de *Requiem por una amiga* y la *Vida de María* también en la revista *Gelmírez* en 1945-46.

Otro caso curioso en lo referente a las primeras traducciones de Rilke en España es el de Fernando Maristany. Este escritor edita unas antologías poéticas inspiradas en originales ingleses de la casa Gowans Gray, tratándose de selecciones poéticas que llevan por nombre “las cien mejores poesías en lengua alemana, francesa, italiana, etc.” La publicada por Maristany en nuestro país y dedicada a la lengua alemana aparece en 1919 y tiene sólo valor en cuanto que constituye un acercamiento a otras culturas europeas en un país tan encerrado en sí mismo. Sin embargo, tanto su selección de poemas, como sus traducciones dejan mucho que desear.

En cuanto a las influencias de la poesía de Rilke en otros poetas españoles de la época, hay que señalar que los hermanos Machado y Unamuno, estrictamente contemporáneos suyos, no parece que se interesaran por el poeta alemán. Azorín, en cambio, sí se interesó por él y le dedicó textos en el “Homenaje a R.M. Rilke”, publicado por la revista *Corcel. Pliegos de poesía*, n.º 3. febrero y marzo de 1943.

Sin embargo, parece evidente que en el ambiente cosmopolita de los últimos años veinte y primeros treinta, se tenía noticia de Rilke en los

círculos de la Residencia de Estudiantes, la *Gaceta literaria* y la *Revista de Occidente*. Finalmente, Juan Ramón Jiménez estimaba especialmente a Rilke y es el poeta español más afín.

2.2.3. Recepción de Rilke a partir de la posguerra.

Hay que destacar en esta etapa, si exceptuamos la meritoria traducción de G. Torrente Ballester de una obra importante de Rilke, que lo traduce y publica en España de Rilke en la posguerra es escaso y muy disperso. La traducción de Torrente tuvo gran importancia e influencia en los poetas de la época, porque es la primera traducción de una obra cumbre de Rilke como son las *Elegías* y, además, aporta un estudio crítico de la poesía rilkeana, siguiendo la realizada por Angelloz. Esta traducción de Torrente contiene muchas imprecisiones léxicas, analizadas por Bermúdez Cañete en su artículo publicado en las *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ya citado.

Existen traducciones de poemas sueltos realizadas por Jorge Guillén, por L. F. Vivanco. Dámaso Alonso traduce poemas franceses de Rilke. Esto no quiere decir que los escritores españoles no conocieran la obra de Rilke. Los poetas de la posguerra tuvieron sobre todo acceso a las ediciones sudamericanas, como la traducción del conocidísimo Alberto

Sánchez, que había traducido ya, en 1935, las *Historias del Buen Dios*. Sin embargo la obra poética de Rilke tiene gran influencia en los poetas de la posguerra, agrupados en torno a la revista *Escorial*, y de ella da cuenta J. L. Aranguren en su estudio “Poesía y existencia”, recogido en el volumen *Crítica y meditación* (Madrid, 1955). Aranguren señala que las obras que más influyeron en estos poetas fueron: *Cartas a un joven poeta*, *El libro de horas* y *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*.

En la década de los cincuenta va creciendo la admiración por Rilke y Carlos Barral traduce, en la colección Adonais de la editorial Rialp, los *Sonetos a Orfeo* en edición bilingüe. Más adelante, en 1983, reeditará su versión de los sonetos en la editorial Lumen, esta traducción será analizada en el capítulo III de este trabajo.

José María Valverde traduce *Cincuenta poesías* en 1957 en la editorial Ágora. En 1958 publica Francisco Ayala su traducción del *Malte*. En este mismo año Gerardo Diego traduce *Les Fenêtres* y Hurtado Giol publica una *Antología poética* en 1959, en la que traduce una selección de 21 de los 55 *Sonetos a Orfeo*.

La década de los sesenta se caracteriza por el perfeccionamiento de las traducciones de Rilke y por la aparición de traductores sistemáticos, como pueden ser José María Valverde, con su volumen de *Obras* en la editorial

Plaza y Janés en 1967. Ferreiro inicia sus publicaciones en 1959 y pasa a ser el especialista más conocido, con ocasión del cuarenta aniversario de la muerte de Rilke en 1966.

En 1976 con ocasión del cincuenta aniversario de la muerte de Rilke, aparecen numerosos artículos que revelan la continuidad del interés despertado por el poeta. Sin embargo no aparecen traducciones de libros importantes.

Bermúdez Cañete —además de los artículos ya citados— publica estudios sobre Rilke y el libro *Rilke* (1983). Se convierte, pues, junto con J. Ferreiro Alemparte, en el segundo estudioso sistemático de la obra de Rilke en España.

En estos años, Ferreiro Alemparte, Bermúdez Cañete, José María Valverde y Eustaqui Barjau serán los traductores y estudiosos más importantes de la obra de Rilke en España.

También hay bastante bibliografía durante estos años en otras partes de España, como Cataluña y Galicia que, al no estar traducida al español, no se considera oportuno incluirla en este trabajo.

2.2.4. Las traducciones de los Sonetos a Orfeo

Si resulta necesario seguir los pasos de la recepción rilkeana en España, el objeto de este trabajo es centrarse en la recepción de los *Sonetos a Orfeo* en particular. A continuación vamos a reseñar las traducciones de esta obra por orden de aparición.

En 1959 se publica *Antología poética. Rainer Maria Rilke* de A. Hurtado Giol en Ediciones Zeus de Barcelona. En esta selección de poesías de Rilke, aparece la traducción de 21 de los 55 sonetos a Orfeo. La relevancia de esta traducción no consiste más que en su temprana aparición, porque está plagada de inexactitudes léxicas, guiándose por el trabajo de J.F. Angelloz. Por esta razón, y por la de ser incompleta, ha sido finalmente descartada como objeto de análisis en el capítulo III de este trabajo.

En 1967 se publica *Obras de Rainer Maria Rilke*, traducidas por J. M. Valverde. Aquí sí aparecen ya traducidos todos los sonetos y es una edición bilingüe.

En 1968 en Espasa Calpe se publica *Rainer Maria Rilke. Antología poética*, obra traducida por J. Ferreiro Alemparte y en donde aparece la traducción de 29 de los 55 sonetos.

A esta traducción hay que añadir la *Nueva Antología Poética*, aparecida en 1999, también en la colección Austral de Espasa. J. Ferreiro traduce en esta nueva antología poética ya toda la obra poética rilkeana; por tanto, contiene ya todos los sonetos.

En 1974 aparece la traducción de los *Sonetos a Orfeo* realizada por J. Francisco Elvira Hernández, y editada por Ediciones Sexifirmo, en Piedrahita (Ávila). Es la única traducción rimada que aparece en España.

En 1980 se publica en Buenos Aires la traducción completa de los *Sonetos a Orfeo*, obra de E. M. S. Danero; dentro de un volumen titulado: *RILKE. Obra poética*. Se trata también de una antología completa de la obra poética de Rilke y en la que están traducidos todos los sonetos. Ya se ha comentado que esta traducción está basada en la de Angelloz.

En 1983 se publica *Rainer Maria Rilke. Sonetos a Orfeo*. Se trata de una edición bilingüe, traducida y prologada por Carlos Barral en la editorial Lumen.

En 1984 y dentro de su libro *Rilke*, traduce Bermúdez Cañete 9 de los *Sonetos a Orfeo*, en edición bilingüe. Aunque son pocos los sonetos traducidos, nos pareció oportuno analizarlos dentro del capítulo III, dado el conocimiento de Bermúdez Cañete de la obra rilkeana.

En 1987 aparece en la editorial Cátedra la traducción, prólogo y notas de Eustaquio Barjau de las *Elegías de Duino* y de los *Sonetos a Orfeo*.

De este mismo traductor se ha publicado, en el Círculo de Lectores en septiembre del año 2000, la reedición del anterior, esta vez en edición bilingüe, junto con la traducción de otros poemas de diversas obras de Rilke y la traducción, a cargo de Joan Parra, de las *Cartas a un joven poeta*.

En 1999, finalmente, se publica en Buenos Aires una nueva traducción (rimada, en esta ocasión) de los *Sonetos a Orfeo*, realizada por Raphael Ross.

2.2.5. Actualidad de Rainer Maria Rilke en España.

La obra de Rilke sigue interesando y se sigue reeditando. A la nueva Antología de J. Ferreiro, hay que añadir la nueva traducción de las *Elegías de Duino*, realizada por Jenaro Talens y publicada en Hiperión, Madrid 1999. En este mismo año se han vuelto a reeditar, por Montesinos, Barcelona, la obra de su época de juventud *Dos relatos de Praga* que ya había publicado la misma editorial en 1992.

Además de la ya comentada última reedición de los *Sonetos a Orfeo*, se han publicado en la editorial Pre-Textos de Valencia los *Diarios de*

*juventud*²⁷, en traducción de Eduardo Gil Bera. Se trata de una obra hasta ahora inédita en España y que fue publicada por primera vez en Insel en 1942, gracias al empeño de la hija del poeta Ruth Sieber y de su marido Carl.

²⁷ Rainer Maria Rilke *Diarios de juventud*, Traducción prólogo y notas de Eduardo Gil Bera. Valencia: Pre-Textos, 2000.

3

Los Sonetos a Orfeo Análisis de sus traducciones al español

3. El pensamiento rilkeano y el mito de Orfeo

El pensamiento de Rilke va evolucionando al paso de los años. Tras unos comienzos creativos, de muy joven, con tintes romántico-nacionalistas y tras el encuentro con Lou Andreas Salomé, se produce la inflexión que anuncia al poeta que llegará a ser. A esta época pertenece su obra *Neue Gedichte*. Después, su paso por Worpswede, y, sobre todo, su estancia en París y su relación con Rodin culminarán fraguando su obra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* que no sólo es una obra cumbre de la prosa alemana, sino que es el antecedente directo de su gran obra lírica de madurez.

La concepción rilkeana sobre el arte y el papel del poeta está documentada. Su teoría poética y sus teorías sobre el arte en general están plasmadas en numerosos escritos, pero, sobre todo, en su profusa correspondencia. Especialmente famosas son sus Cartas a un joven poeta, Franz Kappus. Tanto en éstas como en la carta a su traductor al polaco Hulewicz, o las que escribe a su mujer Clara Rilke¹, reflejan su visión sobre el deber del artista de entregarse por completo a su arte, su faceta de visionario y la convergencia de todas las artes hacia un mismo fin.

Como comprobamos, al contrario que su admirado Valéry, que escribió tratados sobre su teoría poética, Rilke sólo aborda los problemas teóricos sobre el arte de forma dispersa, pero, al final, su concepción poética quizás siga teniendo una mayor vigencia que la de aquél, si nos atenemos a la influencia que ejerce en las jóvenes generaciones de poetas. Así se explica también que haya resistido su obra a los ataques de los llamados poetas “comprometidos”, desde un Brecht hasta un Neruda, que le consideraban el típico exponente del poeta en su torre de marfil. Para Rilke es, precisamente en su soledad, cuando el poeta cumple con su compromiso de exploración y de diálogo con las dimensiones profundas y definitivas de

¹Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Frankfurt a/Main: Insel Verlag, 1922.

la vida humana. A él le interesará reflejar su *Weltanschauung* a través de la poesía, el papel del poeta en el mundo y su obligación de vivir para el arte.

Pero además se trata de una poesía que denominamos “conceptual” (*Gedankenlyrik*) y que es, como observa Heidegger²:

La verdad de lo existente tal como se ha desenvuelto desde la realización de la metafísica occidental por Nietzsche. Rilke ha experimentado y expuesto poéticamente, a su manera, el desocultamiento de lo existente así formulado. [...] La poesía valedera de Rilke corre en paciente recopilación en los dos tomitos de las *Duineser Elegien* y de los *Sonette an Orpheus*. El largo camino que lleva a esta poesía es un camino de interrogaciones poéticas. Por el camino, Rilke se entera más claramente de lo indigente. La época sigue siendo indigente, no solamente porque Dios ha muerto, sino porque los mortales apenas conocen y saben lo que tienen de mortal. Los mortales no han llegado a tomar aún posesión de su esencia. La muerte se elude hacia lo enigmático. El misterio del dolor sigue encubierto. No se aprende el amor. Mas los mortales son. Son mientras sea el lenguaje. Todavía mora cántico sobre su tierra indigente. La palabra del cantar mantiene aún la huella de lo santo. Lo dice el canto de los *Sonetos a Orfeo*.

Esta época de crisis a la que se refiere Heidegger, no es otra que la crisis que postula la llamada (desde Beaudelaire) “modernidad”, que, como dice F. Jarauta: “lo llamado a crisis no es otra cosa que aquella época, definida como la edad de la razón, capaz de construir modelos de explicación totalizante del mundo y dominada por la idea de un desarrollo del pensamiento, entendido como incesante y progresivo dominio del

² Martín Heidegger, *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1979, pp. 227 y 226.

hombre sobre el mundo, escenario éste de la aventura humana y lugar de representación de su destino e historia”³.

Los *Sonetos a Orfeo* contienen una reflexión sobre todos los problemas planteados a los hombres: el tiempo, la muerte, el amor, el arte, la naturaleza, la máquina... Además postulan una actitud frente a todo ello: el hombre ha de pararse a reflexionar sobre su vida y no dejarse llevar simplemente por lo superfluo. Rilke es *Dichter* en el sentido alemán del término, inserto en esa tradición alemana de un Hölderlin o un Klopstock.

Es capaz de plasmar sus sentimientos, revelando a través de ellos un concepto ante la vida y la actitud que ha de tener el hombre ante la vida, el amor y la muerte. El hombre es tal hombre porque tiene la palabra que le guiará en el perfeccionamiento de su arte.

Se anuncia, pues, una doctrina de la vida y del ser, casi sistemáticamente ordenada, un mito enteramente personal e independiente, emancipado de la herencia tradicional de Occidente, el cual tiene sus propios “santos”, sus modelos y protagonistas: el héroe, los muertos jóvenes, los amantes, los ángeles o el ángel, un símbolo de lo sobrenatural y de lo sobrehumano, una especie de pseudónimo de Dios. Lo que Rilke

³ Francisco Jarauta, “Pensar el presente”. Madrid: *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*, 1993, p. 13.

celebra es un cambio de sentido, opuesto al cosmos de la tradición cristiana occidental, jerárquicamente ordenado entre los animales y los ángeles.

En la unidad universal de este cosmos, hecho interioridad, desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte, así como la oposición inmanencia/trascendencia. Los temas de las *Elegías* y de los *Sonetos* son los mismos. Difieren fundamentalmente en el aspecto formal y en el tono. Las *Elegías* giran en torno a la *Klage* (la “queja”), los *Sonetos* al *Rühmen* (la “celebración”). El poeta, encargado de celebrar y transformar las cosas, aparece como el representante de la humanidad. Si la transformación de la que nos hablan las *Elegías* es la invisibilización del mundo, la interiorización de la realidad, los *Sonetos*, cantan todo cambio que se dé en la naturaleza, la ley de la caducidad y de la movilidad de las cosas.

Rilke consagró su vida al arte supremo de la poesía, en la que se va encerrando cada vez más. Lo único que importa ya es su arte y va apartando de su vida todo lo que le estorbe para su dedicación íntegra a esta tarea. La obra de arte como trasunto de la vida. No es de extrañar, por tanto, la gran admiración que profesaba por Cézanne. No sólo admiraba en él su arte sino su tenacidad y dedicación absoluta a la tarea de alcanzar la perfección en su pintura. De esta admiración de Rilke por la dedicación de

Cézanne son reflejo las cartas que escribe a su mujer desde París, con ocasión de una exposición antológica del pintor⁴.

Los *Sonetos a Orfeo* aparecen cronológicamente justo tras las Elegías de Duino, pero con un tono existencial totalmente diferente. Las Elegías suponen un grito existencial, nihilista, ante el desarraigo y la actitud de los hombres que se han alejado de los dioses y se han convertido en seres materialistas y crueles, las *Elegías* tienen pues un tono pesimista. Fülleborn opina a este respecto que⁵

Si leemos las *Elegías* en su conjunto, percibimos en primer lugar la profunda desesperación próxima al tono de queja: ¿Quién si gritara, me escucharía desde el orden/ de los ángeles? || Debemos hablar de la desesperación como oscuro trasfondo de esta poesía. En los años anteriores Rilke quería tomar su refugio en una poesía del “Grito”, que entonces al mismo tiempo era la dominante en el Expresionismo que comenzaba. Su destinatario hubiera sido perfectamente Dios, como anteriormente en su Libro de Horas. Sin embargo, ya se efectúa una renuncia al grito y a la llamada seductora del oscuro sollozo; precisamente en la “Primera Elegía”, incluso a la vista del ángel, se silencia entonces que un diálogo con Dios sería representable. Aquí se expresa la dolorosa visión que en la edad moderna posterior hemos remitido a nosotros mismos, y ayuda, apoyo, consuelo, en el sentido de la fe transmitida, ya no se supeditan a mandamiento. Las viejas posesiones espirituales, particularmente las metafísicas, se han perdido; más aún, las formas de una posesión de tal tipo, conforme a la poesía rilkeana, deberían desaprenderse.

Los *Sonetos a Orfeo* suponen, pues, una evolución de todo este pensamiento pesimista; la guerra ya ha terminado y ahora se trata de

⁴ Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*. Frankfurt a.Main: Insel Verlag, 1983.

⁵ Ulrich Fülleborn: “La trayectoria de Rilke desde el Libro de Horas hasta las Elegías Duinesas”, trad. Jaime Santoro de Membiela. *Rilke*, n.º 2. Oviedo 1993, pp. 30-37.

aprender a celebrar lo que se tiene. Constituyen un canto a la vida, a la muerte y al hombre, que, transformándose, puede al fin celebrar que es parte consustancial de la naturaleza, también después de su muerte que, al fin y al cabo, sólo es un paso más de esa transformación. Para llevar a cabo esta evolución el hombre debe saber desprenderse de todo lo superfluo, sólo tendrá que vivir para sí, el *Für-Sich-Sein* de los niños, las chicas, los enamorados, etc. Los *Sonetos a Orfeo* tienen también una voluntad de mandato para llevar a término esa transformación interior necesaria.

Para Rilke el mito de Orfeo era bien conocido, por lo menos desde 1904, en que escribió *Orfeo, Eurídice, Hermes*, basándose en *Las Metamorfosis* de Ovidio. También se inspiró en el dibujo de Cima da Conegliano que tenía sobre su escritorio y que, aunque según Díez del Corral⁶ lo compró el propio Rilke, en realidad fue un regalo de Merline (Baladine Klossovska), como se demuestra en su carta a ésta del 9 de noviembre de 1921⁷.

En el grabado de Rilke se representaba a Orfeo tocando la lira y rodeado de animales, dado que Orfeo es también el dios de la música y siempre ha estado ligado a ella. Es por ello natural que la primera ópera de

⁶ Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la Literatura Contemporánea*. Madrid, Gredos, 1974, p. 166.

⁷Ingeborg Schnack, *Rilke Chronik seines Lebens und Werkes*. Frankfurt a /Main: Insel Verlag, 1996, p. 759.

que se tiene noticia sea precisamente el Orfeo de Monteverdi. Por extensión, es Orfeo también el dios de todas las artes y, por tanto, de su forma más elevada, es decir, de la poesía. Reúne en sí a Dionisos y a Apolo, y es el que ha conocido también el reino de los muertos y ha regresado de él. También aquel que, finalmente, al ser despedazado, se reproduce transformándose infinitamente.

El mito antiguo en Rilke se ofrece, como explica L. Díez del Corral⁸,

[...] no como una representación histórica conclusa, como algo ya pasado y que es preciso reconstruir con mentalidad historicista, sino como un conjunto de arquetipos perennes, de figuras paradigmáticas para nuestra vida.

La metamorfosis tiende a proseguirse hasta cerrarse sobre sí misma, en un movimiento de eterno retorno. La antigua concepción cíclica del tiempo tan estrechamente emparentada, según se indicaba, con el mito griego, revive así en Rilke. El movimiento mismo en su giro reiterativo implica reposo, como la imagen de la rosa que resucita cada primavera, como la misma figura de la bailarina que, según se dice en el soneto II/18, al danzar condensa el movimiento en torno al eje de su cuerpo hasta convertirse en “árbol del éxtasis”.

En Orfeo se puede ver incluso una representación de Cristo. Sin duda se pensará que en Rilke han de pesar, al fin y al cabo, los siglos de cultura cristiana. También Cristo es el redentor y nos habla, y hay que seguirle. Pero Rilke quiere más bien un Anticristo. Orfeo es un *Hiesiger*, es inmanente al mundo y su redención no tiene en absoluto un carácter de trascendencia. Orfeo, en fin, no se dedicará a salvar almas, sino que su

⁸ Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico...*, citado, p. 155-184.

misión consiste en salvar a los poetas dentro de una especie de religión del arte. En el mundo en el que la omnipotencia de la razón ha terminado, en que Dios ha muerto, nos quedan sólo los dioses de los mitos, el dios Orfeo o, lo que es lo mismo, los poetas.

3.1. Composición del ciclo

Tras el arduo trabajo que había supuesto escribir las Elegías, Rilke considera como un regalo la concepción y realización de los *Sonetos a Orfeo*. Sobre la concepción de los sonetos él mismo contará: “Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich-mir-Auftragen, rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten und geleistet habe; der ganze erste Teil ist, in einem einzigen atemlosen Gehorchen, zwischen dem 2. und 5. Februar 1922 niedergeschrieben, ohne dass ein Wort im Zweifel oder zu ändern war”⁹.

En esa misma correspondencia¹⁰ queda de manifiesto que el desencadenante de la concepción de los *Sonetos a Orfeo* es la muerte temprana de su amiga Wera Oukama Knoop, de la que se entera a través de una carta de la madre de aquella, en la que le narra los últimos

⁹ Rainer Maria Rilke, *Späte Gedichte*. Leipzig: Insel Verlag, 1934, p.97.

¹⁰ Ingeborg Schnack, *Rilke Chronik seines Lebens und Werkes*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1996, p.779.

momentos de la joven y por la que queda hondamente impresionado, tomando la decisión de escribir los *Sonetos a Orfeo* como homenaje póstumo a Wera.

Estas noticias, unidas a la reproducción del dibujo del Orfeo de Cima da Conegliano, citado en el apartado anterior, le conducen a relacionar el mito de Orfeo con la historia de Wera, que fue primero bailarina y, después, cuando la enfermedad se lo impidió, se dedicó a la música, siendo por tanto una artista capaz de tener variadas facetas. Pero además es joven y, como Eurídice, ya participa de “los dos reinos”, adquiriendo su ser la categoría órfica, al haberse producido en ese ser, en Wera, la metamorfosis que acontece con la muerte.

El ciclo está compuesto de dos partes, la primera consta de 26 sonetos y la segunda de 29. Después de la penosa y lenta composición de las Elegías, a lo largo de trece años, los *Sonetos a Orfeo* son el resultado de una actividad febril: toda la primera parte, menos un soneto, el I/23 que lo escribe entre el 12 y 13 del mismo mes, la escribe entre el 2 y el 5 de febrero de 1922 y, la segunda parte, la escribió de igual forma espontánea entre el 11 y el 20 de febrero.

La primera parte en su totalidad fue escrita en el orden que conocemos, sin el soneto que comienza: “O erst dann, wenn der Flug” (I/23), escrito más tarde, incorporando también la primera versión de: “Rühmen, das ists” (I/7) y “O das Neue, Freunde ist nicht dies”, verso y soneto que luego descartó¹¹ y cambió por: “Frühling ist wiedergekommen” (I/21). Entre el 15 y el 23 de febrero escribió la segunda parte, aunque no exactamente en el mismo orden.¹²

Aunque aparentemente los sonetos están en un orden inconexo, obedeciendo a “una llamada exterior”, al estudiar su composición se observa que hay agrupamientos, según la temática o según el ritmo, de dos o tres sonetos la mayoría de las veces.

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke...* citado, p. 875

¹² En la obra de Sigrid Kellenter *Das Sonett bei Rilke*. Berna: Peter Lang, 1982, p. 77, figura la cronología exacta de la redacción de los *Sonetos a Orfeo*, y es la que sigue:

Del 2 al 5 de febrero: Toda la primera parte sin el I/23, con primera versión de *O das Neue, Freunde, ist nicht dies*.

9 de febrero: Soneto I/21

12 o 13 de febrero: Soneto I/23

15 de febrero: Sonetos II/ 5 y 6

15 a 17 de febrero: Sonetos II/ 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

17 de febrero: Soneto II/ 15

17 al 19 de febrero: Sonetos II/ 16, 17, 18

17 al 23 de febrero: Sonetos II/ 19, 20, 21, 22, 23

19 al 23 de febrero: Sonetos II/ 24, 25, 26, 27, 28, 29 y I/7

23 de febrero: Soneto II/ 1.

Según Hans Egon Holthusen¹³, la primera parte comienza con tres sonetos de tema órfico, de los cuales, el segundo, está dedicado a Wera Oukama Knoop y su relación mítica con Orfeo¹⁴.

El soneto I/4 supone un cambio rítmico (hasta aquí los tres primeros eran sonetos de cinco pies yámbicos y, éste, es de cuatro pies y dactílico) y temático, al introducir el tema del reconocimiento órfico a las mujeres, siempre más cercanas al dios.

Del soneto I/5 al I/7 se agrupan en torno a la figura de Orfeo y el “puente temático” sería la *Rühmung* o “alabanza” cuestión que se aborda también en el soneto I/8.

Los sonetos I/9 y el I/10 se encuentran dentro del ámbito temático del “doble reino”, *des Doppelberreichs*.

Los sonetos I/11 y I/12 giran en torno a la creencia de la figura. En el 11 se trata de la constelación: “Heisst kein Sternbild Reiter?”, en realidad no hay ninguna constelación con este nombre, pero, como se dice en el

¹³En su obra *Rilkes Sonette an Orpheus, Versuch einer Interpretation*. Neuer Filser Verlag, Múnich 1937, p.44.

¹⁴Hay otros críticos, como Hans Jürgen Schlütter que en su libro *Sonett*, Stuttgart: J.B. Metzlerscher Verlagsbuchhandlung, 1979, p. 145, afirma: “Es hätte nie strittig sein sollen, dass das zweite Sonett ein Eurydike- und nicht ein Wera-Sonett ist”. De la misma opinión es Agnes Geering en: *Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus...*, citado, p. 41: “In die Nähe des Orpheus beider Reiche gehört das zweite, das Eurydike Sonett [...]”; sin embargo, tanto J. F. Angelloz, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée...*, citado, pp. 262-263; como Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus...*, citado, p. 79, se inclinan por la opinión de que se trata de un soneto dedicado a la muchacha.

último verso: “Doch uns freue eine Weile nun / der Figur zu glauben. Das genügt”. En el soneto siguiente: “Heil dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren”. Admite, pues, que, por encima de la existencia real, hay una vida verdadera, a la que accedemos tras Orfeo, a través del espíritu, que siente y percibe el mundo superior de las figuras.

A los sonetos I/13, I/14 y I/15 los une el motivo de la fruta.

El I/16 está formalmente aislado. Se trata de un soneto regular con versos dactílicos de cuatro pies, mientras que los tres anteriores eran diferentes en el metro, de cinco pies trocaicos el I/13, de cinco pies yámbicos el I/14 y el I/15 con versos de cuatro pies dactílicos.

Los sonetos I/17, I/18 y I/19 tienen la misma estructura rítmica: versos de dos o tres pies dactílicos.

Los sonetos I/20 y I/21 están ambos dedicados a la primavera y tienen el mismo ritmo: versos dactílicos de tres y cuatro pies.

Los sonetos I/22 y I/23, son también rítmicamente iguales (versos de tres pies dactílicos) y están unidos por el motivo del aviador.

El soneto I/24 concluye con una reflexión sobre las máquinas. Este soneto junto con los dos que le siguen, van preparando la transición a la

segunda parte, son versos dactílicos, mayoritariamente de cinco pies con algún verso de seis.

Los sonetos I/25 y I/26 están unidos por el tema de la unión mística de Wera con Orfeo. Se va cerrando el círculo, desde el surgimiento de Orfeo hasta su caída. Para H. E. Holthusen hay una simetría entre el segundo soneto y el penúltimo, ambos dedicados a Wera (o a Eurídice), como criatura muy próxima a Orfeo y que pertenece a los dos reinos. También hay un paralelismo entre las dos partes del ciclo. En las dos, el penúltimo soneto (el I/25 y el II/28) está dedicado a Wera y el último (el I/26 y el II/29) a Orfeo.

La segunda parte se distingue de la primera por una temática más variada y una mayor independencia, por tanto, del mito órfico. Formalmente se distingue también en que tiene una clara tendencia a alargar más el verso. Se trata de la situación del ser humano, de su transformación. En esta segunda parte, como en la primera, hay un discurrir paralelo, empieza y acaba con un motivo central que es el respirar, que es la expresión del intercambio de la persona con el espacio exterior. El primer soneto describe nuestra situación aquí como un intercambio rítmico; el último soneto, es como un mandato de transformación: “Geh in der Verwandlung aus und ein” (II/29).

Como defiende H. G. Gadamer¹⁵, “la tesis de Rilke es que la tarea humana consiste en aceptar explícitamente lo perecedero, y que esta tarea alcanza su plenitud suprema en la aceptación de la muerte”; o más adelante: “el ser del muerto engloba, por su parte, la totalidad del estar aquí, pues también el estar aquí participa de la nueva eternidad del muerto y de su cambiada presencia. Nuestra tarea es reconocer, con y en la poesía, la fuerza casi despiadada de la voluntad de vivir que supera todo dolor y deja al final a los muertos infinitamente muertos, eso es lo que hemos de aceptar”.

Después del soneto II/1 de esta segunda parte, en el que se plantea la relación mítica con el espacio, siguen los sonetos II/2, II/3 y II/4 que tratan sobre la naturaleza de la muchacha.

Los sonetos que van del II/5 al II/7 están unidos por el motivo de las flores.

Los sonetos siguientes están conectados entre sí de una manera suelta por la forma rítmica, con versos dactílicos de cuatro y cinco pies.

Los sonetos II/9 y II/10 están inmersos en la crítica a la forma de vida contemporánea.

¹⁵Hans-Georg Gadamer “Rilke cincuenta años después” en *Poema y Diálogo*. Editorial Gedisa, Barcelona 1993, p.76.

Los sonetos II/12 y II/13 constituyen una enseñanza sobre la metamorfosis.

Los sonetos II/14 y II/15 nos hablan, entre otras cosas, de la relación del hombre con la naturaleza.

Los sonetos II/16 y el II/17 conjuran a la vez lo que consuela y lo que cura.

El soneto II/18, está dedicado a la bailarina y a la transformación de la danza en quietud, recordando la imagen de la bailarina de Rodin, que se transforma en árbol.

El soneto II/19 está aislado en cuanto a la temática y podría llamarse el soneto del mendigo. En él se contraponen las palabras oro/ mendigo.

Los sonetos II/20, II/21, II/22 profundizan en el tema del *Dasein*, del destino del hombre en la tierra. La palabra *Dasein* ha planteado históricamente no pocos problemas, sobre todo desde Heidegger, para su interpretación filosófica. Todas las versiones analizadas, tanto en español como en francés, coinciden en su traducción por “existencia”.

El soneto II/23 es el contrapunto formal y temático del anterior: si aquél abundaba en lo que se nos daba, éste lo hace en nuestras carencias.

El soneto II/24 retoma el carácter del II/22 y sirve de puente al II/25, *Frühlingssonett*.

Los sonetos II/26 y II/27 retoman el tema de Orfeo queriendo acercar al hombre al dios.

Los dos últimos sonetos están íntimamente conectados, al estar dedicado el penúltimo a la naturaleza órfica de Wera y, el último, a un amigo de Wera.

La división temática que hace Agnes Geering¹⁶, divide la primera parte en tres grandes grupos temáticos y, la segunda, en otros dos. En la primera parte está, primero, el grupo de sonetos dedicados directamente a Orfeo; un segundo grupo, que evoca recuerdos y, finalmente, un grupo que expresa el pensamiento rilkeano. En cuanto a la segunda parte, distingue dos grandes grupos temáticos: un primer grupo que surge de la esfera de la experiencia vital y de los recuerdos. Un segundo grupo o *Problemdichtungen*, poemas que tratan alguna problemática. Este grupo contiene los sonetos que hacen referencia a varios tipos de problemas. Problemas concernientes a las relaciones humanas y al problema de dios; problemas sobre el hombre y sobre la existencia y la inexistencia del

¹⁶En su obra *Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Einführung*. Verlag Josef Knecht. Frankfurt a.Main, 1948, p. 20

tiempo, de lo que pasa y de lo que perdura; y, finalmente, sobre el problema de la metamorfosis.

E.Leisi¹⁷ proporciona toda la lista de palabras recurrentes y con un significado especial en los *Sonetos a Orfeo*, su idiolecto, y además hace un esquema del “sistema” órfico. En este esquema distingue seis grandes grupos de palabras que, a su vez, remiten a los grandes temas de los que hablan los *Sonetos*. Este idiolecto propuesto por E. Leisi, lo analizo con más detenimiento en el apartado LA LENGUA DE LOS *SONETOS A ORFEO*.

Los *Sonetos a Orfeo* quieren transmitir un mensaje positivo, son los sonetos del “verano”, si hubiera que identificarlos con alguna estación del año, como dice A. Geering¹⁸. El hombre es un ser abierto dentro del espacio que le circunda y la muerte sólo es una de las transformaciones que sufre en su devenir y que lo integra en la naturaleza, ya que los muertos pertenecen por completo a la tierra.

¹⁷Ernst Leisi *Rilkes Sonette an Orpheus*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1987, pp.189-239, p. 33.

¹⁸ Geering, Agnes, *Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus. (Versuch einer Einführung)*, Frankfurt a.Main: V. Josef Knecht, 1948, p. 20.

3.2. La forma artística

La gran experiencia estética del final del siglo XIX supuso un giro en la concepción del arte. El romanticismo imperante hasta entonces consideraba las obras de arte como la expresión de un yo privilegiado. Ahora, sin embargo, a fuerza de analizarse a sí mismos, de mirarse y de expresarse, artistas y escritores se encontraron olvidados de sí mismos y se pasó de un culto al Yo a un culto a la Obra. La obra es la realidad y es lo que cuenta.

Los Sonetos a Orfeo son, junto con las *Elegías de Duino*, la obra de madurez de Rilke. Él mismo lo sintió así y, en su *Testamento*¹⁹, habla de que ha culminado ya su “Obra”, a pesar de contar entonces sólo 50 años. En ella está plasmado el proceso de depuración que ha ido siguiendo su lírica, que ha ido renunciando a la retórica y a las florituras que caracterizaron su obra temprana —hasta los *Neue Gedichte*— de la que renegará.

¹⁹ En Rainer Maria Rilke, *Testamento*. Traducción de J. Ferreiro Alemparte, Madrid: Alianza Editorial, 1974.

3.2.1. *La lengua de los Sonetos a Orfeo*

Desde Mallarmé la poesía ha perseguido la superación de toda retórica, la *poésie pure*. Rilke no siguió hasta sus últimas consecuencias ese ideal de la *poésie pure*, pues en su poesía hay sobre todo un afán didáctico que, en Alemania, desde Hölderlin y George, es muy característico y que constituye lo que se ha dado en llamar Gedankenlyrik, o poesía conceptual.

Las convenciones coloquiales desaparecen en un contexto poético. En el poema, ninguna palabra permanece como era en el lenguaje coloquial. Rilke no hacía excepción alguna, ni con la más mínima partícula gramatical²⁰:

Des Dichters Aufgabe ist jene seltsame Verpflichtung, sein Wort von den Worten des blossen Umgangs und der Verständigung gründlich, wesentlich zu unterscheiden. Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes 'und' oder 'der', 'die', 'das') ist identisch mit dem gleichlautenden Gebrauchs-oder Konversationswort, die reinere Gesetzmässigkeit, das grosse Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur, macht es [...] unberührbar und bleibend.

Toda esta concepción del lenguaje poético desde Mallarmé hasta Rilke, pasando por Valéry, enlaza con las posteriores teorías sobre la literariedad expresadas por los formalistas rusos, incluso por la semiótica connotativa,

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Brief an Gräfin Sizzo*, en Ulrich Fülleborn y Manfred Engel *Materialien zu R.M. Rilkes Duineser Elegien*, Frankfurt a.M. 1980, vol. 1, p. 264.

que defienden la posibilidad de aislar de manera objetiva un componente que constituiría la literariedad y que, desde los años sesenta ha sido refutado por la estética de la recepción, representada por la Escuela de Constanza y R. Jauss²¹.

Utiliza Rilke un lenguaje mítico para hacernos comprender lo que nos quiere decir. Orfeo es el dios y sólo aquellos que se acerquen a él en su forma de actuar compartirán su naturaleza divina. A primera vista este lenguaje mítico podría parecerse al místico, con el que comparte un cierto afán didáctico. Sin embargo en el lenguaje místico las palabras son importantes sólo en cuanto portadoras de un mensaje, lo importante es pues el concepto; por el contrario, lo importante en el lenguaje mítico es la palabra en sí con todo su poder evocador. El lenguaje en los *Sonetos a Orfeo* es fundamentalmente nominal (en el apartado ELEMENTOS EXPRESIVOS, estudio con más detalle esta característica).

En cuanto a la dificultad para traducir un tipo de lenguaje así, E. Barjau²² afirma en la introducción a su traducción de los Sonetos: “la última poesía de Rilke no es especialmente reacia al proceso de traducción [...] disponemos de las palabras necesarias para hacer pasar al lector de

²¹Jurt, Joseph “Les-arten. Rezeptions- und Lektüreforschung und Ihre Folgen für das Literaturverständnis”, *Revista de Filología Alemana*, n.º 6, Madrid, 1998, pp. 43-68.

²²Eustaquio Barjau, *Rainer Maria Rilke, Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 49.

lengua castellana por los intrincados laberintos de este mundo poético”. Alega también Barjau que, dado que lo importante en Rilke son los conceptos, él se limita a traducir éstos con el mayor rigor, renunciando, en cierto modo, al aspecto formal, dado que sería secundario. Con esto se corre el peligro de querer explicar demasiado, desvirtuando así la forma (utilización, por ejemplo, de construcciones hipotácticas) y la intención de su autor que, en su correspondencia²³, dice claramente que no hay que explicar las palabras, sino que sea el propio poder evocador de las palabras las que se expliquen ante el lector.

Ahora bien, Rilke supone también un gran desafío, porque tiene un gran dominio de todos los recursos que ofrece la lengua alemana; entre otros: la sustantivación de adjetivos, la utilización del participio de presente, que siempre confiere un carácter de duración, de permanencia. En resumen, más que inventar palabras, es capaz de devolverles su valor primario, punto éste que analizo con más detenimiento en el apartado ELEMENTOS EXPRESIVOS.

Para comprender el significado que en cierto contexto tiene una palabra determinada, se puede perseguir en la obra del autor esa palabra y, de esa investigación, resultará el significado particular que le ha dado el escritor.

²³Schnack, Ingeborg, *Rilke Chronik (seines Lebens und Werkes)*. 2.ª ed. Frankfurt a.Main: Insel Verlag, 1996, p. 730.

Esas palabras, que en cierto modo se apartan del significado común y que son especiales para el escritor, configuran su idiolecto específico. La obra del crítico rilkeano E. Leisi²⁴, citada anteriormente, clasifica el vocabulario de los Sonetos como un “sistema órfico”, en el que hay seis grupos de palabras, que remiten a otros tantos conceptos. Un grupo de palabras se refiere a aquellos lugares que permiten al Ser, “volver a ser”, *Orte der Seinsumkehr*, como, por ejemplo *Baum* que, por una parte asciende, pero, por otra, a través de sus frutos vuelve a la tierra para volver a iniciar la vida.

Otro tema central de los sonetos se presenta, ya desde el primero, en la palabra *Wandlung* o *Verwandlung*. En todas las traducciones aparece “cambio” o “transformación”, menos en la de J. F. Elvira donde aparece “mutación” y en la de E. M. S. Danero “metamorfosis”. En el soneto II/12 aparecen las dos palabras:

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;

En este caso C. Barral, F. Bermúdez Cañete y E. M. S. Danero utilizan: “transformación” y “metamorfosis”; E. Barjau: “transformación” y “transformaciones”; J. M. Valverde: “cambio” y “transustaciones”;

²⁴Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus (Interpretation, Kommentar, Glossar)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987, p. 43.

J. Ferreiro: “transformación” y “transformaciones”; J. F. Elvira: “los cambios” y “mutación” y R. Ross: “mutación” y “cambios”. Según E. Leisi resulta difícil saber si Rilke emplea estos dos términos de forma totalmente sinónima o no.²⁵

Dentro de este grupo de palabras que remiten a los lugares de “vuelta al ser”, los traductores no suelen tener problemas en traducirlas de forma literal. Sólo hemos detectado una curiosa traducción de una palabra del idiolecto rilkeano perteneciente a este grupo y es la traducción de *Ball*, en el soneto II/8, (“pelota”) por parte de C. Barral que la traduce por “bala”, siendo pelota una palabra importante del idiolecto específico de Rilke, no por su forma, sino por su característica de volver, símbolo igualmente del *Seinsumkehr*, o del “regreso al ser”.

Siguiendo con el idiolecto rilkeano, hay un segundo grupo de palabras que se refieren a seres que no están mediatizados, *unverzweckte Wesen*, seres más cercanos por tanto a Orfeo. Dentro de este grupo, sólo un nombre produce diferencias de traducción, la palabra *Kind*, “niño/a”, que, al ser neutro, J. M. Valverde es el único en traducirla por “niña”, quizás

²⁵Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus...*, citado, p. 237 “Es ist nicht sicher, ob die beiden Wörter völlig synonym sind.” “Verwandlung” ist die deutsche Entsprechung von “Metamorphose”, und in der Tat ist auch in I/5 von Orpheus “Metamorphose” die Rede. Jedoch steht ‘(Ver)Wandlung’ in den Sonetten sonst nicht für Verwandlungen des Orpheus, sondern für jenen Prozess, durch den ein Ding in der Kunst (Dichtung) eine neue von der Verzweckung befreite, für sich seiende Existenz erhält”.

más cerca del espíritu rilkeano, porque Rilke consideraba a las mujeres y, sobre todo a las chicas, como seres mucho más cercanos a Orfeo que los hombres. Así:

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiss; (I/21)

J. M. Valverde traduce:

La primavera ha vuelto ya. La tierra
es una niña que ha aprendido versos;

Clave en el idiolecto de Rilke es Orfeo, considerado no como un hombre (no como en el mito que siempre fue hombre, o héroe) sino que, para Rilke, es siempre un dios, *ein Gott* (I/3, II/16), el dios cantor, *singende Gott* (I/2, II/26) o el dios con la lira, *der Gott mit der Leier* (I/9). Por una parte es la máxima expresión del “ser para sí” sin mediatizar; ha sido desmembrado por las Ménades pero, al mismo tiempo, al estar diseminado pervive con su canto:

Schliesslich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.
O du verlorener Gott! du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur (I/26)

Es decir, Orfeo es también un dios perdido para los hombres, pero al haberlo diseminado, sus trozos cantan aún en los pájaros, en los árboles o en aquellos seres que viven sólo el presente, volcados en su interioridad, es decir, sobre todo en los poetas. Otro grupo de palabras que compone el idiolecto de los sonetos sería el de las que giran alrededor de *Mensch* (“persona, hombre”), aquí más concretamente el hombre, que es el que más mediatizado vive y el que procura siempre dar una finalidad, utilidad material, a cuanto hace o utiliza.

Otro grupo de palabras gira en torno al tiempo y la muerte. *Dasein*, que siempre se traduce por “existencia”, es uno de esos conceptos abstractos que son los más difíciles de traducir. El *Dasein* de Rilke (como el de Heidegger) no implica cualquier tipo de existencia, sino aquella existencia que es consciente de su ser aquí. Cuando Rilke dice en el soneto I/3: *Gesang ist Dasein*, quiere decir que sólo aquella poesía compuesta para sí misma es la que vale. Es lo mismo que *Sosein*, “ser así”, del que participan también los muertos, es decir, el tiempo no existe y todo es pura transformación.

Finalmente, hay un grupo de palabras que remiten a la lírica y cuyo símbolo máximo es la “lira”, *Leier*, que tradicionalmente es el instrumento

de Orfeo, también según Ovidio. Por extensión también es el símbolo del poeta, que es a su vez la expresión suprema del arte.

Como hemos visto, desde el punto de vista de la traducción este idiolecto no supone una dificultad grave de interpretación para los traductores que las traducen literalmente, dejando así actuar al poder evocador que poseen. Sólo ha habido que reseñar el caso de la traducción de *Ball*.

3.2.2. Aspectos formales

El soneto, como forma métrica, llega a Alemania a través de Francia, concretamente a través de Ronsard. Como el soneto español, está formado por dos cuartetos y dos tercetos, con rima abrazada o alternante en los cuartetos y con mayor libertad en la rima de los tercetos. La mayor diferencia estriba en la manera de medir los versos. En Alemania se hará por pies, sílabas acentuadas o no, sílabas largas/breves. Tanto en España, con los modernistas y Rubén Darío que introdujeron el alejandrino en los sonetos, como en Alemania, a partir de George y Hölderlin, se permitirán más variantes de la norma.

En los *Sonetos a Orfeo* se dan muchos metros particulares que se sitúan entre el metro tradicional y el verso libre. Sin embargo, en la rima, las

variantes son menores que en los *Neue Gedichte*, por ejemplo, aunque sólo en dos de ellos se dé la rima regular alternante (en el I/4 y en el I/17) en los cuartetos. Sólo ocho sonetos de la primera parte tienen encabalgamiento entre las estrofas; trece no tienen ninguno; en cinco sonetos las estrofas acaban en coma.

La proporción en la segunda parte es similar, también hay ocho sonetos con encabalgamiento, dieciséis no tienen ninguno y cinco llevan coma entre las estrofas. Debe reseñarse que el encabalgamiento no se sitúa entre los cuartetos y entre los tercetos. En diecinueve sonetos de la primera parte y en veintidós de la segunda, las estrofas están separadas de forma tajante, en otros tres de la primera parte están separados por coma. Los cincuenta y cinco sonetos forman un ciclo, no ya tanto a través de cuestiones formales como en los ciclos clásicos (repetición de versos o de rimas), sino por los temas.

La problemática formal estaba presente en el pensamiento de Rilke cuando le escribe a su amiga K.Kippenberg²⁶:

²⁶ Carta escrita el 23 de febrero de 1922 y recogida por Ingeborg Schnack, *Rilke Chronik (seines Lebens und Werkes)*. 2ª ed. Frankfurt a.Main: Insel Verlag, 1996, p. 790.

[...] ich sage immerzu Sonette. Ob es gleich das Freieste, sozusagen Abgewandelteste wäre, was sich unter dieser, sonst so stillen und stabilen Form begreifen liesse. Aber gerade dies: das Sonett abzuwandeln, es zu heben, ja gewissermassen es im Laufen zu tragen, ohne es zu zerstören, war mir, in diesem Fall, eine eigentümliche Probe und Aufgabe: zu der ich mich, nebenbei, kaum zu entscheiden hatte. So sehr war sie gestellt und trug ihre Lösung in sich.

Es decir, Rilke sabe que ha forzado hasta sus extremos todas las posibilidades del soneto; ahora bien, para él siguen siéndolo.

Sin embargo W. Kayser²⁷ se opone categóricamente a admitir que sea un soneto el I/15; tanto por la rima: abba/cdcd/ eef/ggf/; como por la rima interna, que es mucho más marcada que la final y sólo ve forma externa de soneto.

Los traductores, en pos de la fidelidad al significado del texto han pretendido, cuando han podido, mantener el endecasílabo o el alejandrino, aunque en muchos sonetos no lo hayan logrado y, con la excepción de Elvira Hernández y de Raphael Ross, no ha habido ningún intento por traducir con rima. Rilke mismo opinaba —él mismo fue traductor de Valéry— que lo menos importante era la rima. Sin embargo, de sus sonetos dice que lo más importante es el ritmo: *Gesang ist Dasein*. Rilke ha evolucionado desde su etapa de los *Neue Geichte (Ding-Gedichte)* pasando de ser un poeta plástico, que persigue que sus obras, como las de los artistas plásticos, sean de verdad *Kunst-Werke*, a ser un poeta acústico,

²⁷W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen: Francke Verlag, 1992²⁴, pp. 63-64.

donde lo importante de la obra estriba en su ritmo. De hecho, como dice José M. Valverde: “Rilke es un poeta que suena muy bien”²⁸ (véase el apartado EL RITMO).

En lo que respecta a la forma de abordar los contenidos, cada poema comienza con la mención de un fenómeno y acaba con un precepto, cada poema es un proceso de salvación en el dios, derivándose un tono general positivo. Ahora bien, no se trata de presentar una sucesión de ejemplos y su consiguiente interpretación “moral”. Cada precepto final está ya, por así decir, contenido en el comienzo, produciéndose un desarrollo circular.

El soneto I/23 es todo un ejemplo de composición sintáctica. No hay ningún punto, la oración principal, en el último terceto, comienza con el verbo auxiliar *wird*, en este caso rigiendo el futuro de *sein*, que es la primera palabra del último verso y que va seguida de coma, tras la cual hay otra oración subordinada. Da una sensación envolvente, como si todo el soneto fuera el sujeto de ese último futuro. Sensación reforzada por la grafía en cursiva del original de *dann* en el primer verso y de *sein* en el último.

²⁸Jose María Valverde, “Mi experiencia como traductor”, *Obras Completas*, Madrid: Trotta, 1998, pp.78-91.

Toda la imagen está entre las dos palabras *dann* y *sein*:

O erst *dann*, wenn der Flug
nicht mehr um seinetwillen
wird in die Himmelstillen
steigen, sich selber genug,

um in lichten Profilen,
als das Gerät, das gelang,
Liebling der Winde zu spielen,
sicher, schwenkend und schlank, -

erst, wenn ein reines Wohin
wachsener Apparate
Knabenstolz überwiegt,

wird, überstürzt von Gewinn,
jener den Fernen Genahnte
sein, was er einsam erfliegt.

(I/23)

El poema, pues, no presenta un desarrollo, el final está ya en su comienzo. Todos los traductores han visto este carácter envolvente que tiene el soneto no poniendo punto, a excepción de C. Barral que pone punto al final del segundo cuarteto. En cuanto al futuro del verbo, todos los traductores lo sitúan en el último verso, menos E. Barjau que lo hace en el v. 13 y J. M. Valverde que lo sitúa en el v. 12.

El tema de la “transformación”, en el soneto II/12, por ejemplo, se plantea desde el primer verso y va plasmándose en diferentes figuras para,

finalmente, adquirir el contorno de una forma mítica (Dafne). La fuerza del significado descansa casi siempre en los comienzos y en los finales de los poemas. De esta manera hay muchos comienzos vocativos, apelativos, o interrogativos, y suelen proporcionar el motivo.

En el I/7: “Rühmen, das ist's!” toda la fuerza de invocación de este comienzo del soneto se pierde, si no se mantiene la admiración, como hace C. Barral que comienza: “Cantar, sí.”. O, menos aún, en el comienzo de R. Ross: “El escogido para ponderar”. Tampoco nos parece que reproduzca el tono apelativo la solución de J.F. Elvira: “Loor, ¡eso!”. Más acertadas resultan las soluciones de E. Barjau : “¡Celebrar, esto es!”o de J. M .Valverde: “¡Alabar, esto es!”.

El final proporciona en muchos casos una frase con poder de precepto. *Die Erde schenkt* (I/12). J. F. Elvira, al cambiar el verbo, le quita la característica de precepto, y traduce: “**Es** de la tierra un **don**” forzado por la rima. Los demás traductores optan por “regala” u “otorga”, más en consonancia con la sentencia ontológica.

Existen finales que son como procesos de curación lingüística, en los que la lengua hace que se supere la tensión, en la que sólo el canto de Orfeo perdura, es decir la poesía, afirmando, pues, la superioridad del arte sobre la técnica:

Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert. (I, 19)

En este caso el ritmo y la asonancia unen las palabras, de dos en dos.

También en el soneto I/22:

Dunkel und Helligkeit
Blume und Buch

La oscuridad y la claridad contrapuestas, como polos antagónicos, uno negativo y otro positivo. “Flor y libro” son positivos y conforman una unidad positiva. Traducir esta oposición semántica con la aliteración, resulta complejo y hay soluciones variadas: oscuridad y claridad/ la flor y el libro” C. Barral; “tiniebla y claridad/ flor y libro” E. Barjau; “tiniebla y claridad / flor y libro” J. M. Valverde; “sombra y luz / flor y libro” J. Ferreiro Alemparte ; J. F. Elvira pone otro verso entre medias quedando así la estrofa: “Las sombras y el claror/ sosegados están, / los libros y la flor.”

Las traducciones intentan reproducir las aliteraciones del TO: *Dunkel-und; -kel- Hell; Blu -Bu;* en la repetición de “-idad” en: “oscuridad/ claridad”, por parte de C. Barral; o con la repetición del mismo número de sílabas en E. Barjau y J. M. Valverde con “tiniebla y oscuridad”.

No siempre coinciden final y punto culminante. Por ejemplo, el soneto II/15 podría acabar en *Ein Ohr der Erde*. (v. 12). Sin embargo el poeta renuncia al efectismo y añade una “coda”: *Schiebt ein Krug sich ein, / so scheint es ihr, dass du sie unterbrichst*. La coda no le quita fuerza en absoluto al poema, pero no hace concesiones a la retórica. Los traductores han dejado, con mejor o peor fortuna, la coda en su lugar.

La división del soneto en dos cuartetos y dos tercetos tiene un origen estético. Entre los dos cuartetos y los dos tercetos hay generalmente una clara división, que supone un punto de inflexión. En los dos cuartetos se hace la exposición del motivo, del tema, y, en los dos tercetos, se da la enseñanza.

Claro ejemplo de ello es el soneto II/11, donde en los dos cuartetos se expone un ejemplo y la enseñanza está en los dos tercetos. En este soneto narra Rilke una experiencia vivida. En una ocasión presencié cómo se cazaban palomas en una región de Karst y, la narración de esa experiencia,

se plasma en los dos cuartetos. En los dos tercetos se emite el juicio sobre esa práctica.

Un objetivo perseguido por Rilke en la composición de cada soneto ha sido la de lograr una simetría interna, por lo menos en los cuartetos. Así, en el soneto II/19, los dos primeros versos de cada cuarteto están dedicados a hablar del dinero y, los dos siguientes, a hacerlo del mendigo. La segunda estrofa es una variación de la primera. La paráfrasis del motivo adquiere un cariz existencial en el primer terceto. Los traductores han respetado por tanto el orden de los versos.

Un ejemplo de paralelismo en los tercetos muestra el soneto II/24. Los tercetos introducen la consecuencia a la tesis apuntada en los cuartetos y el segundo terceto plantea un paralelismo con el anterior:

Wir, ein Geschlecht durch Jahrtausende...
wir, wir unendlich Gewagten...

H. E. Holthusen²⁹, para mostrar la dialéctica del poema órfico hace un estudio del soneto II/16 en el que hay profusión de relaciones antitéticas. Los dos cuartetos se presentan como tema y anáfora paralelamente y están conformados de manera antitética, ya que los tercetos, que se presentan como segundo tema, también están contruidos de manera antitética. Los

²⁹Hans-Egon Holthusen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Múnich : Neuer Vilser Verlag, 1937, p. 53.

dos últimos versos se presentan como *coda*. El esquema vendría a ser como sigue:

Estrofa I	Primer tema	v. 1	Wir	v. 2 Der Gott
	Variación	v. 3	Wir	v. 4 Der Gott
Estrofa II	Anáfora	v. 1 y 2	(unsere)	Spende-
		v. 3 y 4	Der Gott	
Estrofa III	Segundo tema	v. 1	Der Tote	v. 3 Der Gott
			v. 2 Wir	
Estrofa IV	Contraestrofa	v. 1 Wir		v. 2. 3 Das Lamm (Coda).

Cualquier relación se concibe sólo de forma dialéctica, en oposiciones entre el dios y nosotros, entre los muertos y nosotros, entre nosotros y el cordero, entre beber y escuchar. Como se puede deducir por todo lo dicho, es un soneto difícil de interpretar y, en consecuencia, difícil de traducir.

La segunda estrofa es la que ha producido más dificultades, reestructurándola casi todos los traductores, deshaciendo, por tanto, el dinamismo que tiene en alemán. Por ejemplo, C. Barral reestructura los versos 7 y 8, traduciendo antes el v. 8 que el v. 7 y omitiendo la traducción de varias palabras, como: *nicht* (v. 6), *indem* (v. 7). E. Barjau que, en su primera edición omitió traducir *nicht*, sí la traduce en su segunda edición. Como C. Barral, cambia el orden de los versos 7 y 8, y también omite traducir *als indem*. J. M. Valverde, cambia también el orden de las palabras en estos dos versos, pero sí traduce *als indem*. Sin embargo, al traducir

aufgerissen en forma reflexiva, oscurece el significado. J. F. Elvira, aunque utilizando las equivalencias más rebuscadas (*Wir sind Scharfe*, “somos bisel”, en el v. 3; o, en el v. 4: *aber er ist heiter und verteilt*, “mas él está sosegado”) y que en la primera estrofa, por ejemplo, omite traducir *heiter*, es el más fiel a la estructura sintáctica y semántica en la segunda estrofa. J. Ferreiro Alemparte que, en su primera Antología no recogía este soneto, sí lo hace en la de 1999. También cambia el orden de los versos 7 y 8 y omite *als indem*. R. Ross hace una versión extremadamente libre de estos dos versos: “que imponiéndose inmóvil en la senda / al extremo libre, firme y de frente.” También traduce, incomprensiblemente, *Wir sind Scharfe* por “afinamos la mirada”, *verteilt* por “velando”, etcétera. E. M. S. Danero hace una traducción fiel, en estos dos versos (7 y 8), de la versión de Angelloz: *qu'en s'opposant à cette libre fin, / immobile*. Y la versión de Danero: “como no sea oponiéndose a este libre fin, / inmóvil.”

3.2.3. El ritmo

Como menciona M. Betz³⁰ en su traducción de la lírica de Rilke, éste consideraba una traición toda aquella traducción que no reprodujera, al mismo tiempo que su pensamiento, su movimiento interior, el ritmo y la

³⁰Maurice Betz, *Rainer Maria Rilke POÉSIE*, París: Éditions Émile Paul, 1942.

música del original. Contentarse con una traducción palabra por palabra, por minuciosa que fuera, era, a sus ojos, despojar a la obra de una parte esencial de sí misma, era sustituir un cuerpo vivo por una figura de cera. En el Rilke tardío, puede considerarse que no utiliza el ritmo “ortodoxo” del soneto, tendencia que, por otra parte, surgió con Hölderlin en los años que precedieron a la guerra y, en ella, se prima, claramente, el ritmo frente a la rima.

Rilke trabaja, por una parte, con la tensión que surge de la relación entre el significado y el sonido de una palabra y, por otra parte, con su posición en la frase. Por ejemplo, en el soneto II/9, la tensión entre la rima antitética e inesperada de *Schaffott/Gott* se ve aumentada por la distancia, versos 1 y 4 del segundo cuarteto, y también por la rima intercalada *vorig/thorig*, que anuncia una apertura, el paso de lo negativo a lo positivo. Ningún traductor puede mantener esa rima.

Rilke mantiene la tensión en el segundo cuarteto, al tener todos los versos encabalgados, incluso el último con el primer verso del terceto, haciendo así más fácil el paso a la antítesis que se plantea en los tercetos. En cuanto a la forma, en el TO, se trata de versos de 4 o 5 pies dactílicos con rima abab/ cddc/ efe/ gfg, cuyas terminaciones alternan entre masculinas y femeninas.

Sólo J. M. Valverde mantiene los mismos encabalgamientos y una homogeneidad en los versos, que son todos alejandrinos. J. F. Elvira, a pesar de traducir con rima, en este caso, idéntica a la del TO, no puede mantener la rima *Schaffott/Gott* ni los encabalgamientos, mantiene el alejandrino menos en los dos últimos versos. En el verso 7 vuelve a tener encabalgamiento léxico. C. Barral y E. Barjau no mantienen un metro homogéneo y tampoco los encabalgamientos, si a esto añadimos que no tienen tampoco rima, nos queda poco del ritmo del TO. Raphael Ross mantiene en este cuarteto la misma rima que el original, los mismos encabalgamientos, el metro oscila entre las 13 y las 15 sílabas. Es evidente que tanto J. F. Elvira como R. Ross, aunque mantengan el mismo esquema de rima que el TO, no pueden mantener la sorpresa de esas rimas con significado antitético que son *Schafott/Gott* o *vorig/thorig*.

El ritmo de un poema está fundamentalmente determinado por el metro de sus versos. W. Kayser³¹, señala que aunque el antiguo verso germánico, recuperado más tarde por los románticos con los *Volklieder*, tenía una clara tendencia al verso libre, después, el metro alemán es más rico, comparativamente, que el de las lenguas románicas, al tener más variantes. Si el verso latino se basa en el número de sílabas, el verso alemán se basa

³¹Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern und München: Francke Verlag, 1967, pp. 83-96.

en la cadencia de *Hebungen* (también sílabas acentuadas) y *Senkungen* (sílabas átonas). Los versos alemanes se contarán por pies y, según la situación de los acentos, podrán ser yámbicos, dactílicos o trocaicos.

En cuanto al metro de los *Sonetos a Orfeo*, sólo hay 8 sonetos con el metro clásico alemán para los sonetos, es decir, de 5 pies yámbicos. Éstos son los sonetos: I/ 1, 2, 3, 5, 14; II/14, 15, 28; también hay 8 sonetos de 5 pies trocaicos, que son los sonetos: I/ 8, 11, 12, 13; II/ 5, 16, 23, 29. Los 39 sonetos restantes están formados por versos trocaicos o dactílicos. Once de estos sonetos son relativamente regulares, de 4 pies, los sonetos: I/ 4, 6, 7, 10, 15, 16, 21; II/ 2, 3, 25 y 26.

Los traductores, cuando pueden, traducen utilizando el endecasílabo o el alejandrino. J. M. Valverde, J. F. Elvira y R. Ross son los que mantienen una mayor homogeneidad métrica.

Rilke utiliza tanto un metro con elementos elegíacos, con muchos pentámetros o hexámetros, con sus frecuentes cesuras, como también utiliza versos cortos, de dos o tres pies. Ya a primera vista se distinguen las dos partes en que está compuesto el ciclo por el tamaño de los versos: los de la primera parte son sonetos claramente más pequeños que los de la segunda. Rítmicamente las dos partes del ciclo son pues muy diferentes, en la primera parte predominan los sonetos de dos a cuatro pies, sólo los tres

últimos, preparando el paso a la segunda parte, tienen versos de cinco pies. Los versos cortos dactílicos evocan claramente a Goethe. Un ejemplo de estos últimos lo constituye el soneto I/ 22:

WIR sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Alles das Eilende
wird schon vorüber sein;
denn das Verweilende
erst weiht uns ein.

Knaben, o werft den Mut
nicht in die Schnelligkeit,
nicht in den Flugversuch.
Alles ist ausgeruht
Dunkel und Helligkeit
Blume und Buch

con versos de 2 o 3 pies dactílicos y con palabras antitéticas formando parejas. Lo importante es el nombre, su posición y las evocaciones que pueda sugerir.

En lo que se refiere a estos sonetos de versos cortos, utilizan versos de 6 y 7 sílabas de forma regular: J. M. Valverde, J.F. Elvira y R. Ross. Los demás utilizan metros muy diversos dentro del propio poema.

Pero Rilke, como hemos comprobado, utiliza también versos largos. En el soneto I/24 los versos son de 5 y de 6 pies dactílicos, con un tono elegíaco. Sólo J. F. Elvira mantiene en este soneto una homogeneidad de metro, y todos sus versos son alejandrinos. Los demás traductores tienen versos que pueden ir de las 12 hasta las 18 sílabas dentro del mismo soneto, como en los casos de E. Barjau, J. Ferreiro Alemaparte o E. M. S. Danero. J. M. Valverde y R. Ross mantienen una mayor similitud entre sus versos, que oscilan entre las 13 y las 14 sílabas.

En los *Sonetos a Orfeo* la lírica de Rilke alcanza un compromiso entre la latina y, su acentuación alternante, y la acentuación alemana más libre, dado que no es el metro el que legitima el ritmo de la palabra, sino éste el que motiva el surgimiento de aquél.

El soneto II/1 es el soneto más irregular y cuyo ritmo es el más libre de todo el ciclo. Tiene algún verso de siete pies y, después, el verso 8 lo forma una sola palabra, con dos acentos (*Hebungen*):

Raumgewinn.

Dado el carácter aglutinante de la lengua alemana este caso puede darse y las distintas versiones lo resolverán con las estructuras siguientes: C. Barral traduce “apresador de espacio”; E. Barjau, J. Ferreiro Alemparte y F.B. Cañete, “ganancia de espacio”; J. M. Valverde, “usura del espacio”;

R. Ross, “ganancia de espacio vital”; E. M. S. Danero, “devoradora de espacios”.

La cadencia de los pies en Rilke es más libre, en el sentido de que es más importante el sentido que el número. Al Rilke de esta etapa le encantan las *síncopas*, le convenga o no al metro. De esta manera está compuesto el soneto II/15 (del cual W. Kayser³² dice que sólo mantiene la forma externa del soneto) y que tiene versos de 5 pies yámbicos y la particularidad de que todas sus terminaciones son masculinas. Da comienzo con la interjección *O* seguida de una invocación, creando ya tensión desde el comienzo. En el primer verso son todo repeticiones de *du* o de *Mund*, aposiciones; todos los versos, del 4 al 8, están encabalgados y con rimas internas, como en el segundo verso con *Eines/Reines* y, más adelante, *tragen/sagen* (v. 7). Todo ello le confiere un ritmo muy especial y compacto.

El comienzo de este soneto es como sigue:

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpfliche Eines, Reines, spricht, -

C. Barral traduce: “Boca de fuente generosa, boca / que lo uno y puro, inagotable dice”. Al suprimir la interjección y el pronombre *du* del primer

³²W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen: Francke Verlag, 1992²⁴, p. 64

verso, le queda un verso sin el tono de invocación que transmite en alemán. En lo que se refiere a la rima interna *Eines/Reines*, mantiene una rima en “lo uno y puro”. No puede mantener la otra rima interna en el verso 7. Sus versos oscilan entre las 10 y las 13 sílabas y no mantiene tampoco los encabalgamientos del TO. Al contrario del TO, todas sus rimas son femeninas. Si a lo anterior, añadimos algunos errores interpretativos, vemos que queda poco del original.

E. Barjau traduce: “Oh tú, boca de fuente, dispensadora boca / que lo Uno, lo Puro inagotable dice”, logra la traducción más literal, tanto que pone con mayúsculas esos “Uno y Puro”, y logra también mantener la interjección y las aposiciones del v. 1. Tiene un metro muy desigual y mantiene los mismos encabalgamientos.

J. M. Valverde traduce: “Boca de fuente, tú, dadora, boca / que habla lo inagotable, puro y uno;” logra mantener el endecasílabo y, aunque no mantenga la interjección en el v. 1, sí mantiene la tensión a base de aposiciones. Tiene el mismo número de encabalgamientos que el TO, aunque no exactamente en los mismos sitios. El ritmo resulta más adecuado, al mantener un metro homogéneo.

J. Ferreiro Alemparte: “Boca de fuente, tú, dispensadora, tú, boca / que una cosa pura inagotablemente dices,” vemos que suprime la interjección y

que compensa resaltando entre comas los pronombres. Inexplicablemente traduce *Eines* por “una cosa”, banalizándolo con su explicación. Tampoco es afortunado el cambio de persona en el verbo *spricht*. El afán explicativo de este traductor se ve muy bien reflejado en este soneto. De esta manera, vemos que, al final del primer cuarteto, añade: “Tú” y “en velado”. En el verso 7 añade la palabra “murmullos” que no figura en el TO y, además, repite “saga” que tampoco figura. En el verso 8 pone de su cuenta la conjunción “que”, introduciendo una oración hipotáctica que Rilke procuraba evitar. Finalmente, el metro de su versión es muy desigual, oscilando entre las 8 y las 18 sílabas. Todo ello le confiere a su versión un tono muy apartado del original.

J. F. Elvira traduce: “¡Oh boca de surtidor, tú, donante / que sin cesar hablas de algo puro”. Mantiene el metro en endecasílabo y la rima es: abab/cdcd/eee/ffc. Vemos que también cambia mucho del original. Como en el caso anterior, también convierte *Reines* en adjetivo de *Eines* y el verbo en segunda persona.

Como comprobamos en estos ejemplos es difícil mantener, a la vez, el mismo ritmo que en el original y la fidelidad semántica.

Los *Sonetos a Orfeo* tienen unos versos mucho más cortos y unos poemas más compactos en la primera parte. El cambio de la estructura

rítmica, siempre está en consonancia con un cambio en el contenido semántico. Esto no quiere decir que a cada tema le corresponda un tipo de metro, ni que, por ejemplo, los sonetos yámbicos tengan todos la misma temática, pueden tratar temas distintos y con otro tono.

Los sonetos I/8 y I/13 tratan respectivamente de la “queja” (*die Klage*) o de los frutos (*Früchte*) y, aun siendo trocaicos los dos, el ritmo del I/8, conseguido por la concurrencia de consonantes fuertes y en vocales oscuras, resulta mucho más pesado y lento que el ritmo cada vez más apremiante e impetuoso del I/13, sobre todo en sus dos últimos versos, que son como una exclamación sin fin:

Doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig -:
O Erfahrung, Fühlung, Freude -, riesig!
(I/13, v. 13, 14)

Observa Angelloz³³, refiriéndose a este soneto en particular, que resulta enigmático para la traducción pero que, tiene un ritmo tan trepidante que hay que dejarse llevar, intentando solamente su reproducción, sin buscar verter su sentido.

³³ J. F. Angelloz, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. París: Flammarion, 1992, pp. 272-273.

A continuación presento las diferentes versiones de estos dos versos por parte de los traductores, en las que se pueden apreciar las variantes que se han producido:

C. Barral:

Doblemente significativa, fébica y terrestre, de este mundo.
¡Oh experiencia, sensación, alegría gigantesca!”

E. Barjau:

ambiguo, tierra, sol, cosa de aquí:
¡Oh, saber y sentir, dicha!, ¡qué grande!

J. M. Valverde:

simbólico, solar, terrestre y nuestro:
¡Oh, instante, tacto, gozo! ¡Oh ser inmenso!

J. Ferreiro Alemparte:

ambiguo de sol y tierra, una cosa en el aquende:
Vivencia, sensación, alegría, ¡gigantesca!

F. Bermúdez Cañete:

hablándonos de tierra y sol, de aquí
Vivencia, sensación, gozo.... ¡gigantes!

J. F. Elvira:

soleado, térreo, transparente:
¡Oh vivencia, tacto, fruición ingente!

R. Ross:

ambigua, de sol y tierra abundante -:
¡Oh experiencia, alegría -, exuberante!

E. M. S. Danero:

convertirse en cosa de aquí, que significa el sol y la tierra -:
Oh experiencia, sensación, regocijo-, gigantesco!

Este último traductor, como siempre, sigue fiel la versión de J.-F. Angelloz que lo traduce:

devenir un chose d'ici, qui signifie et le soleil et la terre-:
O expérience, sensation, joie -, gigantesque!

La dificultad de estos dos versos queda así reflejada en el número de variantes que provoca. Resulta complicado traducir el adjetivo *doppeldeutig*, y C. Barral traduce añadiendo un adverbio en *-mente*, produciendo de esta manera un verso demasiado largo que rompe el ritmo ligero de todo el soneto. F. Bermúdez Cañete omite directamente traducirlo y J. F. Elvira lo añade al verso anterior. También provoca muy variadas interpretaciones la traducción de *hiesig*. En conclusión, sólo J. M. Valverde y J. F. Elvira logran, en sus versiones, transmitir el ritmo del texto original.

Aunque el soneto anterior, de pies trocaicos, tenga un ritmo muy movido, en general, a los sonetos de pies yámbicos y a los trocaicos, les

caracteriza un tono más tranquilo y contenido que a los dactílicos. A continuación un cuarteto con pies trocaicos, al que le sucede otro de pies dactílicos:

Nur im Raum der Rühmung darf die Klage
gehen, die Nymphe des geweinten Quells,
wachend über unserm Niederschlage,
daß er klar sei an demselben Fels, (I, 8)

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwintend, dein Herz überhaupt übersteht. (II, 13)

La diferencia más llamativa entre los sonetos consiste entre los de versos cortos, con dos o tres pies, con los de cuatro y con aquellos que poseen elementos elegíacos y que son por tanto más largos, que tienen pentámetros e incluso hexámetros. Entre los de versos cortos los hay de ritmo sosegado, como el I/9. S. Kellenter señala³⁴ que en el soneto I/9 los versos 2 y 4 pueden, por su cadencia tras tres *Hebungen*, funcionar como pentemímeros.

Núr wer die Léier schon hób
auch unter Schatten,
dárf das unéndliche Lób
ahnend erstatten.

³⁴ *Das Sonett bei Rilke...*, citado, p. 89.

En los sonetos de versos largos, de tono elegíaco, se dan los pentámetros con cesura: el verso tiene *Auftakt* o terminación femenina. Un ejemplo de ello es el soneto I/26, cuyos tercetos son pentámetros. Los traductores emplean metros muy variados, si exceptuamos a J. M. Valverde y a J.F. Elvira que procuran mantener el alejandrino.

Podemos concluir que Rilke ha perseguido impregnar a su lírica de un ritmo muy peculiar, manteniendo una tensión entre el soneto, con clara tendencia “academizante”, y una mayor libertad rítmica, propia de la lírica alemana. Hay que reseñar como máximo exponente de ello el soneto II/1: rítmicamente, el más irregular y el más libre. Como comenta Sigrid Kellenter³⁵:

Nach diesen Untersuchungen ist es möglich zu sagen, dass Rilke in seinem Werk die für das Sonett ungewöhnlichen, mit elegischen Elementen durchwirkten Rhythmen wohl zum ersten Male gebrauchte, dass sie der Intention des Sonetts aber, Antithesen sichtbar und hörbar zu machen und sie in einer Synthese zu vereinigen, nicht entgegenstehen, sie sogar unterstützen und in diesem Sinn nicht “sonettwidrig” sind. Sie werden stets und immer wieder durch die Strophenform, den Reim, die Aussage zusammengehalten und lockern das Sonett wohl auf, aber zerbrechen es nicht.

³⁵Sigrid Kellenter, *Das Sonett bei Rilke*. Frankfurt a.Main: Peter Lang, 1982, p. 92.

3.2.4. La rima

Los críticos, que se han ocupado de los aspectos formales, de los *Sonetos a Orfeo* suelen coincidir en que éstos no siguen el esquema de la rima sonetística.

Ernest Stahl³⁶ comenta que Rilke empieza a relajarse en la observancia del estricto esquema sonetístico, a saber: versos pentámetros con pies yámbicos, a partir del tercer soneto. En el resto, sólo hay otros cinco sonetos escritos de manera tradicional. Los demás, en vez de versos de cinco pies yámbicos son versos dactílicos o trocaicos que, en algunos casos (como los sonetos I/9, I/17, I/18, I/19, I/22, I/23) con solo dos o tres pies y, en otros (los sonetos II/17 y II/19) hasta con siete pies. Por otra parte, la variedad en el esquema de la rima, tan típico en el soneto, y en las terminaciones es enorme. E. Stahl es el autor del siguiente esquema de rima³⁷ con la tabulación de la rima y de las terminaciones de todos los

Sonetos a Orfeo:

1/1	abab fmfm	cddc fmmf	efg mff	gfe ffim
1/2	abba mffm	cddc mffm	efg mfm	gfe mfm
1/3	abba mffm	cddc mffm	efe fmf	gfg mmm

³⁶ Ernest Stahl, "Rilkes Sonnets to Orpheus: Composition and Thematic Structure", en *Oxford German Studies*, n.º 9, Oxford, 1978, p. 121.

³⁷ Ernest Stahl, "Rilkes Sonnets to Orpheus: Composition and Thematic Structure", en *Oxford German Studies*, n.º 9, Oxford, 1978, p. 128.

1/4	abab fmfm	abab fmfm	cdc fmf	efe fmf
1/5	abab fmfm	cdcd fmfm	efe mfm	gfg fff
1/6	abab fmfm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
1/7	abab fmfm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
1/8	abab fmfm	cdcd fmfm	eef fff	gfg mfm
1/g	abab mfmf	cdcd mfmf	efg mfm	efg mfm
1/10	abba mffm	cdcd mfmf	efe mfm	gfg mfm
1/11	abab fmfm	cdcd fmfm	efe fmf	gfg mmm
1/12	abba mffm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
1/13	abab fmfm	cdcd mffm	eff mff	egg mff
1/14	abba mffm	cdcd fmmf	efe mfm	fgg fff
1/15	abba mffm	cdcd fmfm	efg mfm	efg mfm
1/16	abba mffm	cdcd mffm	eff fff	geg mfm
1/17	abab mfmf	cdcd mfmf	efe mfm	ggf mmf
1/18	abab mfff	cdcd mmmm	eff fmm	gge mmf
1/19	abab mfmf	cdcd mfmf	eff mmm	geg fmf
1/20	abab mmmm	cdcd mmmm	efe mmm	fgg mmm
1/21	abab fmfm	cdcd fmfm	efg ffm	efg ffm
1/22	abba fmmf	cdcd fmfm	efg mmm	efg mmm
1/23	abba mffm	cdcd fmfm	efg mfm	efg mfm
1/24	abab ffff	cdcd ffff	efe fff	fgg fff
1/25	abab fmfm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
1/26	abab fmfm	cdcd mffm	efe mfm	gfg mfm
II/1	abab mfmf	cdcd fmfm	efe mfm	gfg fff
II/2	abab fmfm	cdcd mffm	efg fmf	efg fmf
II/3	abab fmfm	cdcd fmfm	efe mfm	gfg mfm
II/4	abba mmmm	cdcd mmmm	efg mmm	efg mmm
II/5	abab fmfm	cdcd fmfm	efe fff	gfg fff
II/6	abab fmfm	cdcd fmfm	efe mfm	gfg fff

II/7	abab fmfm	cdcd fmfm	efe fmf	gfg fmf
II/8	abab fmfm	cdcd fmfm	efg ffm	efg ffm
II/9	abab fmfm	cdcd mffm	efe fmf	gfg fmf
II/10	abab fmfm	cdcd fmfm	efe fff	gfg, mfm
II/11	abab fmfm	cdcd fmfm	efg fmm	efg fmm
II/12	abab fmfm	cdcd fmfm	efg ffm	efg ffm
II/13	abab fmfm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
II/14	abab fmfm	cdcd fmfm	efe fmf	gfg fmf
II/15	abba mMMM	cdcd mMMM	eef mmm	ggf mmm
II/16	abab fmfm	cdcd fmfm	efg mff	gfe ffm
II/17	aabb ffff	cdcd fmfm	eef fff	ggf fff
II/18	abab fmfm	cdcd fmfm	efe fmf	gfg fmf
II/19	abba mffm	cdcd fmfm	efg mff	efg mff
II/20	abab fmfm	cdcd fmfm	efg mfm	efg mfm
II/21	abab mfmf	cdcd mffm	efe fmf	gfg fmf
II/22	abab fmfm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
II/23	abab fmfm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
II/24	abba mffm	cdcd fmfm	efe fmf	gfg mmm
II/25	abab fmfm	cdcd mfmf	efe fmf	gfg fmf
II/26	abba mffm	cdcd ffff	eff fff	efe fff
II/27	abab fmfm	cdcd fmfm	eef ffm	ggf ffm
II/28	abab fmfm	cdcd fmfm	efg mff	gfe ffm
II/29	abab fmfm	cdcd fmfm	cfg mfm	efg mfm

H. E. Holthusen³⁸ menciona que sólo dos de los sonetos: el I/4 y el I/17, siguen el esquema de la rima de los sonetos y, esto, sólo en los cuartetos.

³⁸Hans-Egon Holthusen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Múnich: Neuer Vilser Verlag, 1937, p. 57.

Wolfgang Kayser, aunque no se haya ocupado en concreto de los *Sonetos a Orfeo*, en su obra *Kleine deutsche Versschule*³⁹, piensa que a la mayoría no se les puede calificar de sonetos y, sobre todo, niega que el soneto II/15 sea un soneto.

Sigrid Kellenter⁴⁰, sin embargo, sostiene que el esquema de la rima en los *Sonetos a Orfeo*, aunque sumamente variado, no es en absoluto ajeno a la tradición sonetística. Los cuartetos son mayoritariamente de cuatro rimas alternantes: abab/ cdcd; trece en la primera parte y veinte en la segunda. La rima de los tercetos, como es habitual, es aún más variada. Según Lázaro Carreter⁴¹ el soneto: “Es la estrofa formada por catorce endecasílabos. Los ocho primeros se ordenan en dos cuartetos, con las mismas rimas (ABBA ABBA). Los seis restantes se combinan al arbitrio del poeta, con dos o tres rimas. [...] La rima de los cuartetos, fijada en el soneto clásico, como hemos dicho, se modifica a veces, dando lugar a otros esquemas menos frecuentes: ABABABAB, ABBAACCA, ABBACDDC, ABABCDCD, -AAB, -CCB, etc.”.

En cuanto a las traducciones, como ya se ha mencionado, excepción hecha de las de J. F. Elvira y R. Ross, ninguno ha mantenido una rima en

³⁹ Stuttgart: Francke Verlag, 1992, pp. 63-64.

⁴⁰ Sigrid Kellenter, *Das Sonett bei Rilke...*, citado, p. 85.

⁴¹ *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos, 1977.

su versión. El mismo J. Francisco Elvira-Hernández⁴² dice: “la mayor pretensión del traductor es que el lector castellano se enfrente en la versión con similares problemas a los planteados por el original”. Dentro de estos problemas estaría por supuesto la rima.

En lo que se refiere al TO, aunque Rilke ya ha renunciado a las rimas preciosistas de su juventud, donde lo más importante era la rima en sí aunque no tuviera sentido, han disminuido también los encabalgamientos, todo en favor de una mayor adecuación rima / ritmo. Hay sonetos sin embargo con rimas que recuerdan a las de los primeros tiempos de Rilke, por la cantidad de palabras con rima en varias de sus sílabas: *zerstörende-ehörende; Zerbrechliche- Versprechliche; Vergänglichlichen- Empfänglichlichen; Treibenden- bleibenden* (II/ 27). También hay rimas de contracciones: *Steins- Weins* (I/7); o de contracción y no contracción: *ziehts- Augenlids* (I/6); *Durchtobtsein- gelobt sein* (I/18), o sólo con la terminación de otra: *Eifersucht- Frucht* (I/14); *Altertume- Blume* (II/6).

Que Rilke dominaba todas las posibilidades que le ofrecía la lengua, se puede apreciar en los pares de palabras rimadas y pertenecientes a un mismo campo semántico, como: *Erstarrte- Harte* (II/12), *Pelz-Gelds* (II/19), *hebt- überlebt* (II/22), *Klage- Niederschlage* (I/8), *hob-Lob* (I/9).

⁴² *Traiciones del Traductor (Celan, Rilke, Novalis)*, Ediciones Sexifirmo. Ávila 1978, p. 48.

Se puede igualmente comprobar en los pares de palabras rimadas con conceptos antitéticos: *Erz- Herz* (I/25), *teilt- verteilt* (II/16), *Steins- Weins* (I/7), *Quells- Fels*(I, 8), *Schafott- Gott* (II/9).

Es obvio que todas estas rimas, con sentido añadido o no, son imposibles de trasladar a otra lengua. Además las rimas en Rilke no están solamente al final del verso, sino que en muchas ocasiones las incluye dentro del verso (como vimos en el apartado anterior a propósito del soneto II/15). En su mayoría, pues, los traductores han visto la imposibilidad de la traducción rimada.

A continuación damos cuenta de los argumentos que aportan todos los traductores que se analizan en este trabajo para justificar el tipo de traducción elegida, rimada o no.

Carlos Barral en el prólogo a su edición⁴³ dice que no ha seguido ningún esquema unitario en sus traducciones, que cada soneto se ha traducido como un texto aislado lingüísticamente, como “si el problema del traductor en la encrucijada de la fidelidad al original y el sentido poético en la lengua nueva se hubiera planteado independientemente en cada uno de los poemas”. La consecuencia es que no ha seguido ni esquema métrico ni esquema de rima, se ha limitado a que “suene” bien en

⁴³Barcelona: Lumen, 1983², p. 9.

la lengua de llegada. A tal efecto, ha perseguido un ritmo que se adapte a la lengua de llegada.

En cuanto a E. Barjau, que tampoco ha seguido ningún esquema métrico, ni una rima, declara que lo que ha pretendido es traducir el pensamiento de Rilke, puesto que para él se trata de una poesía conceptual. Más adelante veremos, en el plano léxico (véase el apartado EL NIVEL LÉXICO) que, de este modo, se corre el peligro de ser “didáctico”, pero no en el sentido rilkeano, sino en el de dar demasiadas explicaciones y utilizar demasiadas construcciones hipotácticas, como ya se ha mencionado en el apartado LA LENGUA EN LOS SONETOS A ORFEO.

J. M. Valverde afirma sobre su experiencia de traducir a Rilke⁴⁴: “cuando descubrí a Rilke me di cuenta de que sus versos había que leerlos en alemán, pero noté también que necesitaba traducirlos para poseerlos realmente.” Y, un poco más adelante: “El problema de Rilke es que generalmente, menos en las *Elegías*, tiene metro y rima. Yo no conservaba la rima, pero sí el metro, aunque alguna vez utilizaba el alejandrino en vez del endecasílabo”. Valverde, en cuanto al ritmo, es un traductor fiel y ha procurado mantener en todos los sonetos los metros. Como, por otra parte

⁴⁴“Mi Experiencia como traductor”, conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1982 y publicada en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, Barcelona, n.º 2 1983, pp. 79-80.

también es un traductor literal, el resultado puede definirse como una traducción “fiel”.

J. Ferreiro Alemparte en el prólogo a la edición de su *Nueva Antología Poética* de Rainer Maria Rilke, proclama su absoluta fidelidad al texto. También explica los tipos de metro que utiliza.

F. Bermúdez Cañete son pocos los sonetos que tiene traducidos. Su pretensión es lograr una mayor fidelidad sin llegar al lenguaje prosaico que ha caracterizado algunas de las traducciones precursoras. Para ello procura mantener el endecasílabo y, cuando no se puede, el alejandrino, el eneasílabo o el octosílabo. Considera imposible mantener una rima.

J. F. Elvira no sólo traduce con metro sino con rima. Sus sonetos están formados con endecasílabos, alejandrinos y, en los versos cortos, con versos de ocho sílabas. Utiliza frecuentemente el encabalgamiento léxico, como en el soneto II/8: en los versos 3, 10 y 13 y, casi siempre, utiliza palabras muy poco comunes que producen una extrañeza que no tiene el TO. Rilke no utiliza palabras rebuscadas y son pocas las composiciones de su cuño, y siempre dentro de la tradición de idioma “aglutinante” que tiene el alemán, no así el español. Por ejemplo, Elvira traduce (II/3) (*von Sieben*) *Zwischenräume* por “criborificios”. En este mismo soneto utiliza “mohedal” para traducir *Wald* y que pudiera rimar con “cristal”. O en el

soneto I/8 traduce *Nymphe des geweinten Quells* por “ninfa del manallanto”. Prácticamente, en todos los sonetos traducidos por J. F. Elvira se produce este efecto de extrañeza provocado por el vocabulario.

R. Ross aunque en la portada de su libro sólo ponga *Sonetos a Orfeo, traducido por...* aclara en su introducción que este libro es sólo una adaptación del libro que Rilke escribió. A pesar de todo ve más importante mantener una rima y un metro que una supuesta fidelidad. Esta adaptación, en la que lo que prima es su forma externa, está basada, la mayoría de las veces, en suprimir aquello que impida la realización métrica o de la rima. Así comprobamos (véase el apartado EL RITMO) cómo eliminaba la palabra *doppeldeutig* del verso 13 del soneto I/13.

E. M. S. Danero proclama que la suya es una versión de los *Sonetos a Orfeo* con carácter divulgativo. Sin embargo, este traductor sigue demasiado fielmente la traducción de J.-F. Angelloz, de la que dimos una muestra en el apartado EL PROBLEMA DEL ORIGINAL.

3.2.5. *El sonido*

El sonido en los *Sonetos a Orfeo* tiene como finalidad apoyar al significado. No sólo las rimas tienen sentido y establecen relaciones, sino

que cada soneto está compuesto por concordancias de vocales y consonantes de manera ordenada. En algunas ocasiones, incluso, recuerdan a los “preciosismos” de las primera épocas de Rilke:

Wo, in welchen bewässerten Gärten, an welchen
Bäumen, aus welchen zärtlich entblättern Blütenkelchen

(II/ 17)

Hay repeticiones de sonidos: sonidos que evolucionan a otros y entrecruzamientos de sonidos, por ejemplo, en el soneto I/4:

O ihr Zärtlichen, tretet zuweilen
in den Atem, der euch nicht meint,
lasst ihn an euren Wangen sich teilen,
hinter euch zittert er, wieder vereint.

O ihr Seligen, o Ihr Heilen,
die ihr den Anfang der Herzen scheint,
Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen,
ewiger glänzt euer Lächeln verweint.

Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere,
gebt sie zurück an der Erde Gewicht;
schwer sind die Berge, schwer sind die Meere.

Selbst die an Kinder ihr pflanztet, die Bäume,
wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.
Aber die Lüfte...aber die Räume...

predomina el sonido /ei/ como vocal de rima en los dos cuartetos. Como diptongo o unión de dos sonidos, apoya el doble aspecto de lo afirmado: el

aliento dividido primero y luego unido otra vez. En el primer terceto se separan /e/ y /i/ como sonidos de rima; la /e/ toma para sí el peso de la gravedad de lo dicho y, en el verso 11 se repite 4 veces. En el último terceto se van oscureciendo las vocales para, en el último verso, volver a aclararse derivando a /ü/ y /äu/, expresando a través de los sonidos que aún hay esperanza. Este juego de sonidos a base de las vocales no se puede mantener en las traducciones, pero por los menos J. M. Valverde es el que mantiene una forma del soneto más armoniosa en el metro y a la vez mayor acierto en la búsqueda de equivalencias

H. E. Holthusen⁴⁵ pone el siguiente ejemplo del soneto I/25:

Trat in das Trostlos offene Tor (v.1),

del que dice que la naturaleza de *Tor* —traducida por “umbral” por Carlos Barral, por “puerta” por E. Barjau, J. M. Valverde, F. Bermúdez Cañete, R. Ross y E. M. S. Danero; finalmente, por “puertas” por J. F. Elvira— se ve invocada por el sonido /t/ y, sobre todo, por la vocal abierta /o/.

El mencionado autor refiere que se evoca la naturaleza de la pelota, en la aliteración de *ll* en:

unter den fallenden Ball (II/ 8)

⁴⁵ *Rilkes Sonette an Orpheus...*, citado, p. 71.

Es evidente que, en este caso, resultaría muy difícil reflejar en español la aliteración. Los traductores han traducido por “pelota” (J. M. Valverde y J. Ferreiro Alemparte) o por “balón” (E. Barjau y J. F. Elvira) y, el más desafortunado, C. Barral que traduce por “bala”, cuando la pelota es un término característico del idiolecto de los *Sonetos a Orfeo*. Este error le induce a traducir *fallenden* por “mortal”.

El soneto I/6 es de los más ricos fonéticamente. Los sonidos /ei/ y /u/ no sólo sirven para formar rima, sino que dominan todo el cuarteto. Orfeo pertenece a ambos reinos, al *Hiesigen* y al de las *Wurzeln* de las que surgió. Hay una tensión entre /i/ y /u/, entre arriba y abajo, entre claridad y oscuridad y, entretremidas, el diptongo /ei/ que no solo constituye rima sino que domina todo el cuarteto. Hay una tensión que va de la /y/ a la /u/, de arriba y abajo, lo claro y lo oscuro. Orfeo es un *Hiesiger* —relacionado en anadiplosis con el final del primer terceto del soneto anterior: *Hiersein*— porque pertenece a los dos reinos.

En la parte inicial del soneto prevalece el sonido *ei*:

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

Este sonido no sólo es dominante en todo el ciclo, sino que determina sonetos enteros, o grandes partes de ellos, y está especialmente indicado para sugerir una doble relación, porque es un sonido formado por dos fonemas. Igual que la doble relación que se puede establecer en palabras como *Weiden*, conectada semántica y fonéticamente a *Zweigen*, ambas palabras relacionadas con el mundo superior; pero también con *Wurzeln*, relacionada con el mundo inferior. La estrecha relación entre arriba y abajo se manifiesta también con la estrecha unión fonética entre los cuatro versos del primer cuarteto.

La primera palabra de cada verso repite siempre la vocal o la consonante de la última palabra del verso anterior.

En el segundo cuarteto se consolida la /i/ del *Hiesiger* del primer cuarteto. Con la repetición de la oclusiva /t/, de las fricativas sordas /ss/ y /z/ y la repetición por dos veces de *nicht*, se releja la dureza de la expresión *Hiesig*.

Geht ihr zu Bette, so laßt auf dem Tische
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehths-.
Aber er, der Beschwörende, mische
unter der Milde des Augenlids.

En el primer terceto el sonido /sch/ está complementado por /au/. En el último terceto vuelve a sonar la /i/, que irá derivando en las /a/ y /u/:

ihre Erscheinung in alles Geschaute;
und der Zauber von Erdrauch und Raute
sei ihm so wahr wie der klarste Bezug.

Nichts kann das gültige Bild ihm verschlimmern;
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,
rühme er Fingerring, Spange und Krug.

Este soneto (I/6) lo han traducido todos los traductores que hemos analizado, menos F. Bermúdez Cañete. Es evidente que los recursos de sonido creados por Rilke no pueden trasladarse al TM pero, eso sí, puede intentarse un tono parecido al del TO. Todos intentan mantener el tono del TO, manteniendo los mismos encabalgamientos (el TO tiene 5 y los TM oscilan entre 4 y 5), procuran tener un metro homogéneo manteniendo el endecasílabo.

Todos mantienen también, con mayor o menor fortuna, la pregunta retórica del comienzo del poema. Algunos suprimen el pronombre *er* (C. Barral y E. M. S. Danero) y otros (J. M. Valverde y J. Ferreiro Alemparte) lo sustituyen por “Orfeo” o por “un ser”. También se ha procurado por regla general mantener la puntuación del TO. Todo demuestra que, si bien no se pueden trasladar de una lengua a otra los efectos fónicos, sí se intenta adaptar el tono del TO.

El soneto I/22 está dominado también por el sonido /ei/; este soneto nos pone ante los conceptos antagónicos de lo mundano y lo eterno desde el comienzo. El sonido /ei/ está primero rodeado de oclusivas sordas: *Zeit*, *Kleinigkeit*; en otras partes, está rodeado de líquidas, nasales u oclusivas sonoras: *Bleibenden*, *Verweilende*, *ein sein*; pero también lo encontramos rodeado por ambos tipos de consonantes: *Treibenden*, *Schnelligkeit* y *Helligkeit*. El ritmo más fuerte de los cuartetos se va apaciguando en los tercetos, con el aumento del sonido /u/ rodeado de /b/ y /v/. Todo ello le confiere un ritmo de unidad y tranquilidad.

Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Alles das Eilende
wird schon vorüber sein;
denn das Verweilende
erst weilt in uns ein.

Knaben, o werft den Mut
nicht in die Schnelligkeit,
nicht in den Flugversuch.

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch.

Estas parejas de palabras, antitéticas y con asonancias, de los cuartetos: *Treibenden/Bleibenden, Eilende/Verweilende*, no sólo no se pueden verter al otro idioma manteniendo las asonancias, sino que, en muchos casos, los traductores se ven forzados a parafrasear: “lo que permanece” o “lo que dura “ (C. Barral, E. Barjau, J. M. Valverde), “que nunca pasan” (J. Ferreiro Alemparte) “lo que siempre resta” (E. M. S. Danero) para *Bleibenden*; “lo que transcurre aprisa”(C. Barral), “lo que corre” (E. Barjau), “lo que va urgente” (J.F. Elvira), “lo que se apresura” (E. M. S. Danero), para *Eilende*, etc. Son, sin embargo, una pareja de palabras antitéticas más fáciles, porque se puede conseguir la asonancia en la LT: *Dunkel und Helligkeit*, “oscuridad y claridad” (C. Barral y E. M. S. Danero), “tiniebla(s) y claridad” (E. Barjau y J. M. Valverde), “las sombras y el claror”(J. F. Elvira) y, la traducción que más se aparta: “[...] los parajes/ oscuros, la claridad” de R. Ross.

Rilke es un maestro en evocar con los sonidos, como demuestra H.E.Holthusen⁴⁶ en unos interesantes ejemplos. Por ejemplo, evoca el ruido del galope de un caballo a base de la repetición de la vocal /o/:

Pflock- Gelock; Galopp- und ob (I/20)

⁴⁶ *Rilkes Sonette an Orpheus...*, citado, p. 72.

Emplea la /ü/ para indicar algo turbio:

trübe ermüdende Sünden (II/7)

o una /r/ para la dureza:

Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte (II/12)

Está claro que todo este juego de sonidos resulta difícil de trasladar a la LM. En todo caso, sí parece que tanto E. Barjau como J. M. Valverde han sentido la necesidad de reflejar los sonidos del TM, al traducir *Gelock* (“rizo”) por el verbo “golpear” y, dos versos más adelante “galope”.

En el caso del verso 12 del soneto II/7 es otra vez J. M. Valverde quien logra transmitir, a través de la asonancia, algo de la riqueza de sonido del TO, al traducir: “turbios pecados fatigosos”.

En cuanto al verso 7 del soneto II/12, citado más arriba, los traductores han sido conscientes del efecto producido por la repetición de la /r/. En consecuencia, han traducido con recursos similares: C. Barral: “Espera. Lo durísimo anuncia de lejos la dureza”; E. Barjau, el que consigue un mayor efecto al repetir “duro” en el mismo verso: “Espera, algo muy duro avisa a lo duro de lejos”; J. M. Valverde: “Espera, algo muy duro anuncia desde lejos/ lo duro:...”; J. Ferreiro Alemparte: “Aguarda: lo más duro previene desde lejos la dureza.”; F. B. Cañete: “Espera: lo más duro avisa, desde la lejanía, a lo duro.”; J.F. Elvira: “Ve, lo más duro contra lo duro previene.”;

E. M. S. Danero: “Mira [...]. El más duro, desde lejos advierte la dureza.”

Sólo R.Ross no ha tenido en cuenta esta característica.

3.3. Elementos expresivos

3.3.1. *El estilo nominal*

Rilke eleva en los *S.O.* el quehacer poético a una categoría mítica. El hombre, en su lucha contra el ángel, vence a éste porque “habla”, porque es capaz de nombrar, de dar nombre a las cosas. Y, dentro de esta categoría, el poeta es superior a todos porque es el que posee en mayor grado esa capacidad, su asunto son las palabras. Pero el poeta no se limita a nombrar las cosas; el poeta utiliza las palabras para conjurar, son puro conjuro, las palabras son la cosa misma. Todo ello lo presenta, por ejemplo, en el soneto I/7:

Rühmen, das ist's! Ein zum Rühmen Besteller,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter
eines den Menschen unendlichen Weins.

Nie versagt ihm die Stimme am Staube,
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,
in seinem fühlenden Süden gereift.

Nicht in den Gräften der Könige Moder
straft ihm die Rühmung lügen, oder
dass von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten halt.

Se celebra todo aquello que cumple el “ser para sí” porque, a través de su celebración en el poema por parte del poeta, las cosas que antes habían perdido su *Für-sich-sein*, lo recuperan. La metamorfosis del dios es el poeta y el deber principal del poeta consiste en celebrar y, celebrando, vuelve a conferirles a las cosas su ser, que habían perdido por culpa de los hombres. En este soneto “lagar, vino y uva” forman parte de ese proceso de transformación.

La palabra adquiere un carácter mágico y una de las fórmulas mágicas que utiliza es la de evitar la mención directa. Como en el soneto I/16, cuando el objeto del poema es el perro al que no menciona. En su correspondencia⁴⁷deja claro que ha evitado la mención directa de forma

⁴⁷Aus RM Rilkes Nachlass. *Die Briefe an Gräfin Sizzo*. “Quizás sea conveniente saber que el soneto 18 de la primera parte está dirigido a un perro. Intencionadamente no lo he querido declarar de un modo expreso, porque eso hubiera producido casi un apartamiento (o todavía más, una exclusión) de la criatura, cuando precisamente lo que me proponía era incluirlo en nuestro acontecer (se adivina, se ha adivinado que es a un perro al que aquí se alude?) cito por Ferreiro Alemparte, Jaime, “Vivencias y convivencias de Rilke: el poeta y los perros”, *Nueva Estafeta*. Madrid, 1982, p. 49.

intencionada. No se trata pues de nombrar las cosas por su nombre diario, sino de conjurarlas.

En el soneto I/4, poema dirigido a los amantes, éstos serán los *Zärtlichen, Seligen, Heilen, Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen*.

Otro ejemplo lo constituye el soneto II/4, donde evita nombrar al unicornio:

O dieses ist das Tier, das es nicht gibt

De todo ello surge una batalla dialéctica para dar un nombre a lo sin nombre (*namenlos*) y el mago está convencido que poseerá la cosa al darle un nombre:

Wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten.... (II/6)

A los que comen fruta se les preguntará en el soneto I/13:

Wird euch langsam namenlos im Munde?

Dentro de los nombres, los nombres propios son la categoría más llamativa y sencilla. En el marco mítico de los sonetos, los nombres míticos están al lado, tratados igual, que los nombres de personas, el nombre de Wera está tratado igual que el de Orfeo.

Aunque los temas puramente órficos dominan más en la primera parte, independizándose más la segunda del mito, en todo el ciclo está latente

Orfeo, a través de una serie de nombres antiguos: Apolo (I/13), Eurídice (II/13), Narciso (II/3).

En el caso del nombre del Narciso unos traductores ponen el nombre con mayúscula y otros con minúscula. Se sabe que a Rilke le fascinó la leyenda de Narciso, uno de sus últimos trabajos será la traducción del *Narciso* de P. Valéry. Narciso que se enamora de su propia imagen, cumpliendo así en su misma persona “el ser para sí” (*das Für- sich- sein*), se convertirá en una flor. Los traductores están divididos y, C. Barral, J. M. Valverde y R. Ross, lo pondrán en minúscula y, los restantes, con mayúscula.

Otro tipo de nombres que utiliza Rilke para conjurar son los extranjerismos que evoquen todo un campo asociativo, como puedan ser: *Metamorphose* (I/5), *Sarkophage* (I/10), *Aquädukte* (II/15). O también el nombre propio *Anemone* (II/5) que incluso hace rimar con otro extranjerismo *polyphone*. A través de la rima y de la asonancia logra que el extranjerismo se adapte dentro de su entorno alemán y prácticamente todas las palabras de origen extranjero riman con alguna alemana.

Por otra parte, igualmente, se producen bastantes transferencias de lo verbal a lo nominal, que trato en el apartado EL SUSTANTIVO Y LA SUSTANTIVACIÓN.

Emplea el poeta nombres compuestos, de factura propia, pero, de todas formas, muchos menos que en sus años jóvenes, dado que lo que persigue es evitar cualquier exceso lírico. Los que hay, son claros y expresivos como: *Blumenmuskel*, *Wiesenmorgen*, *Ruhewink* (II/5), exponentes del carácter aglutinante de la lengua alemana y que suelen provocar equivalencias muy variadas.

La que acabamos de citar, por ejemplo, *Ruhewink*, está traducida de forma distinta en cada versión: “queda” (C. Barral); “signo de reposo” (E. Barjau); “llamando al reposo” (J. M. Valverde); “aviso al reposo” (J. Ferreiro Alemparte); “señal serena” (J. F. Elvira); “gesto de calma” (R. Ross); “señal de reposo” (E. M.. S. Danero).

Rilke puede hacer derivar un nombre de la raíz de un verbo, como en el siguiente verso:

Wer sich als Quelle ergiesst, den erkennt die Erkennung (II/12)

Erkennung es un nombre derivado del verbo *erkennen*, y que se ha traducido correctamente por “conocimiento” o “reconocimiento”. Se trata de un verso muy llamativo, en el que lo subjetivo se convierte en objetivo, lo interior, en exterior.

Este caso ha sido resuelto muy bien por los traductores, dando todas soluciones similares a la de C. Barral:

Quien como fuente mana, es conocido por el conocimiento

Sólo J. F. Elvira varía y, en este caso, traduce:

A quien brota cual fuente le acata el reconocimiento

que no refleja lo que el texto original dice.

El lenguaje mítico persigue la intensidad contra la ampliación. Mientras que el lenguaje místico cambia los nombres para que los significados permanezcan igual, el lenguaje mítico cambia los significados para que permanezcan las palabras. Esa búsqueda de intensidad se manifiesta, de forma primaria, en la repetición de palabras para fortalecer su poder de nombrar y, por tanto, de evocar. Como, por ejemplo, en el soneto II/22 : *Düfte um Düfte; Zweig an Zweig* (I/17), etc. En alguna ocasión incluso se repiten fórmulas enteras, como en el soneto I/15 : *Tanz die Orange*.

Rilke aplica a los nombres una reducción etimológica y les hace recuperar su significado primario; por ejemplo, *das Einhorn*, aparece como *Ein Horn* (II/4):

Dass es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn. (v. 12).

Con las siguientes versiones:

que brotó un cuerno de su frente. Uno. (C. Barral)

que de su frente salió un cuerno. Un solo cuerno. (E. Barjau)

que le brotó en la frente un cuerno, solo. (J. M. Valverde)

que un cuerno creció en su frente. Unicornio.(J. F. Ferreiro Alemparte)

que le salió en la frente un cuerno.(J. F. Elvira)

que en su frente un cuerno se vio aparecer. (R.Ross)

que de su frente brotó un cuerno. Un solo cuerno. (E. M. S. Danero)

Está claro que aquí no puede conseguirse el mismo efecto en los TM, porque, si se repite la palabra *Horn*, resulta un verso desproporcionado con respecto a los que le rodean.

O también el adverbio *jedenfalls*, más común, se presenta en la forma arcaizante *jeden Falls* (II/4, v. 2), como construcción de genitivo.

Lo pasivo también se puede convertir en activo, como en:

[...] Immer erhofft,
nahmst du es niemals. Es hat dich genommen (II/25, v. 7 y 8)

el activo y el pasivo en la misma palabra, en *nahmst* y *genommen*. La conciencia mítica es dialéctica. A Rilke le interesa, pues, llegar a la esencia de las cosas, otorgándoles un nombre que, a su vez, tenga un poder

evocador y un poder de cambio, de transformación, en la frase, en su forma gramatical, en su inmediata presencia.

El concepto de *tiempo y presente* son también opuestos, como en los versos:

Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag. (I/12, v. 3 y 4)

Para Rilke, el tiempo, puede ser tanto *Stunde* (I/10), *Tag* (I/12), o *Jahr* (II/18) y los hombres hemos perdido a Orfeo, porque no vivimos sólo el presente. Sin embargo sí hay unos pocos seres que sí viven sólo el presente y en ellos vive aún Orfeo: *Tiere* (I/1), *Hund* (I/16), *Mädchen* (I/15, II/6), *Liebende* (I/4), *Kind* (I/21). Ellos están abiertos al presente. La sucesión temporal se transforma en un presente asociativo (II/12, v. 4):

liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt

El recurso lingüístico utilizado por un poeta del presente, reside sobre todo en la invocación, en la utilización del vocativo, pero también en los poemas de tono parafrástico, en los que Rilke logra el tono de invocación utilizando recursos muy variados, con partícula exclamativa como en:

O Brunnen Mund, du gebender (II/15)

invocando a alguien o algo:

Euch, die nie mein Gefühl verliesst (I/10)

Con el uso del imperativo:

Errichtet keinen Denkstein (I/5)

Incluso nombrando sencillamente un objeto, se logra ese tono de invocación: *Voller Apfel* (I/13), *Spiegel* (II/3), *Rose* (II/6), cualquier cosa puede invocarse y adquiere ese carácter mágico.

En los TM tratados se ha conservado en general este recurso vocativo, de alguna u otra manera. En el soneto II/15, por ejemplo, mantienen la interjección E. Barjau, J.F. Elvira, R. Ross y E. M. S. Danero. Sin embargo todos mantienen ese carácter de invocación poniendo entre comas el pronombre, los nombres, etc. Quizás sólo C. Barral, al omitir la interjección y la repetición de los pronombres, termina teniendo un tono más apagado que el del TO.

Los sonetos que tratan sobre objetos o cosas tienen tendencia a la paráfrasis. A ellos pertenecen los sonetos dedicados a la fruta y a las flores de la primera parte (I/13-15) y los sonetos sobre “cosas”, *Dinggedichte*, de la segunda parte (II/2-11). En ellos existe un afán por llegar a la esencia de las cosas, en la pura tradición fenomenológica.

Por ejemplo, en el soneto I/13 está invocada la doble naturaleza de los frutos, su vida y su muerte. Estos frutos, en el segundo cuarteto se convierten en sin nombre cuando se transforman en sabor en la boca. A la

descripción de este proceso le sigue en el primer terceto la exigencia de volver a dar un nombre a estos frutos, un nombre realmente adecuado a su verdadera naturaleza. Y esto solo puede suceder en el instante de saborearlos, en el que el hombre y el fruto están implicados por igual. En el último terceto se invoca la doble naturaleza de los frutos, su procedencia de arriba, del sol, y de abajo, de la tierra. Su formación empero se realiza aquí y se materializa en una serie de adjetivos que culmina en el último verso por la inmensa alegría de su compartir con el hombre.

Rilke dentro de una concepción fenomenológica de la lírica tiene muchos sonetos en los que persigue explicar la naturaleza de las cosas. Un claro ejemplo de este “quehacer fenomenológico” lo constituye su soneto al “Espejo” (II/3), en el que se reflexiona sobre la naturaleza misma del espejo:

Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Como expresa E. Barjau⁴⁸:

[...] los espejos nos presentan espacios en los que el tiempo no entra, ámbitos no utilizables -sólo contemplables- hurtados a las pretensiones humanas de posesión y dominio. Del mismo modo que la esencia del cedazo es el “no - ser” de sus orificios, así mismo la esencia del espejo es la “des-realización” de las cosas; por obra de ello, la realidad - o lo que llamamos realidad - empieza a entrar en el mundo de lo interior.

⁴⁸ En Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra 1987, p. 171.

Rilke describe, en el segundo cuarteto del mismo soneto, de una forma expresionista, los efectos que producen las lámparas de araña reflejadas en los espejos al caer la noche:

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender -,
wenn es dammert, wie Wälder weit...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit

También los cuadros en ellos reflejados:

Manchmal seid ihr voll Malerei
Einige scheinen in euch gegangen -,
andere schicktet ihr scheu vorbei

A propósito de esto Angelloz⁴⁹ recuerda que Rilke frecuentó a los artistas de Worpswede y que éstos, para saber si un cuadro era realmente bueno, lo miraban a través de un espejo, sólo el cuadro que aguantara la exposición lo era. El soneto acaba evocando la leyenda de Narciso, esencia misma del espejo, dado que se enamora de su imagen reflejada en él.

⁴⁹J. F. Angelloz, *Les Élégies de Duino et les Sonnets a Orphée*, París: Flammarion, 1992, p. 288.

3.3.2. Antonimia, transformación y ambivalencia

La figura estilística órfica por excelencia es la antítesis. Es la expresión de una conciencia dialéctica, así como lo fue en el barroco, en Hölderlin o en Schiller. El milagro de la metamorfosis del dios sólo puede ser mostrado por medio de los antónimos y de forma dialéctica. De este modo, los dos sonetos sobre la manifestación de Orfeo están, consecuentemente, situados al principio y al final de la primera parte, en una situación antitética.

El dios transforma a los animales con su canto en el I/1 y, en el soneto I/26, solo se completa la transformación mítica de manera antitética, el canto del dios supera el griterío de las Ménades gracias a su orden, la destrucción se transforma en construcción:

hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel. (v. 7 y 8)

La metamorfosis sólo se puede explicar dialécticamente. H. E. Holthusen⁵⁰ aprecia en esta lírica un claro paralelo con la lírica religiosa del barroco, en ambas se invoca lo maravilloso y la paradoja:

⁵⁰ Hans-Egon Holthusen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Múnich: Neuer Vilser Verlag, 1937, p. 110.

también del dios vencido vendrá nuestra salvación. En consecuencia, los dos últimos versos del soneto expresan:

Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

Todo el primer cuarteto de este soneto se dirige al dios directamente, utilizando la segunda persona: *du aber Göttlicher* (v. 1); *du Schöner* (v. 3); *dein erbauendes Spiel* (v. 4). Sin embargo, en el v. 2, habla del dios en tercera persona: *da ihn der Schwarm... befiel*, (v. 2) y provoca un equívoco. Rilke es aficionado a producirlos cambiando a veces de persona o sujeto.

Sólo J. M. Valverde mantiene el equívoco como está en el TO. Los demás traductores, o bien lo omiten, o bien lo deshacen, al cambiar el tiempo verbal o el pronombre.

que le atacó el enjambre de Furias desdeñadas (J. M. Valverde)

acometido un día por desairadas Ménades, (E. Barjau)

cuando tropel de desairadas Ménades te asaltó, (J. Ferreiro Alemparte)

Rilke utiliza, en este mismo soneto (I/26), varias sustantivaciones refiriéndose al dios, para no nombrarlo directamente: *Göttlicher*, derivada del adjetivo *göttlich*; *Ertöner*, derivada del verbo *ertönen*; *Schöner*, derivada del adjetivo *schön*. Al referirse a las Ménades son las

Zerstörenden, derivada del verbo *zerstören*; o a nosotros, que somos los *Hörenden*, derivada del verbo *hören*.

De todo estos apelativos, el que más problemas ha causado es la traducción de *Ertöner*, que para Rilke es otro apelativo del dios, al que algunos traductores convierten en verbo: “suenas” (E. Barjau), “resonó” (J. Ferreiro Alemparte), “tocando” (J.F. Elvira); otros, más acordes con el texto, lo dejan en adjetivo: “sonoro” (C. Barral, J. M. Valverde), “resonante” (R. Ross). La traducción más alejada es la del argentino E. M. S. Danero que traduce por verbo y nombre: “cántico” y “repercutía” que, como siempre, sigue la traducción de J.F. Angelloz, quien traduce por: “le chant” y “retentit”.

La enseñanza del mensaje rilkeano se presenta fundamentalmente apoyándose en palabras antitéticas, pero necesarias, como los polos de una batería: *Hören und Singen; Stimme und Schweigen; Dunkel und Helligkeit; Treibendes und Bleibendes*. La diferencia con el Cristianismo estriba en que, donde éste distingue y separa entre inmanencia y trascendencia, lo órfico ve *Sosein* y *Dasein* como una unidad real, los nombres tienen doble sentido y son contradictorios. De este modo, el unicornio, aunque no exista en realidad, está ahí:

O dieses ist das Tier, das es nicht gibt (II/ 4)

El *Dasein* es ambivalente y sólo podremos asumirlo si nos ajustamos al ritmo del mundo que nos rodea y permanecemos “abiertos”. El doble sentido se puede materializar dentro de la palabra, como esa ambivalencia que siente el poeta en la dulzura de la manzana:

Tod und Leben in den Mund.... (I/13)

El *Dasein* tiene, pues, una esencia integradora de la vida con la muerte. Esta doble esencia del *Dasein* puede plasmarse a través del lenguaje con el cambio de valor en una misma palabra, en la raíz de una misma palabra, con el cambio de voz activa por pasiva: *Wager / Gewagte, Erhorchende / Erhörte* (II/24). La ambivalencia es más perfecta, cuando una misma palabra la provoca.

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts! (I/21)

En este terceto abundan las palabras ambivalentes; *Lehrer* se refiere tanto al profesor que quita la libertad a los niños, como al invierno que es también severo y frena la naturaleza. Lo mucho que les enseñó el profesor está grabado en las “raíces” (*Wurzeln*) y en los “troncos” (*Stämmen*), que pueden referirse tanto a las palabras, como a la naturaleza. Además los niños son la primavera. Cada palabra permite la identificación de dos significados, a través de una verdadera unidad lingüística.

El instinto lingüístico de Rilke se manifiesta otra vez en su capacidad para reconocer el origen y el mito de una palabra, su capacidad para utilizar las posibilidades de la lengua de forma mágica y hacer ver que el secreto de la metamorfosis, no es otro que el de la identidad. Este doble sentido de las palabras que hemos visto, se puede trasladar a la LM. Así, el poder evocador de las palabras trasciende la especificidad de una lengua convirtiéndose en un universal.

La transformación poética convierte en lengua lo aprendido y, el recuerdo, en nombre y en imagen (*Bild*). La técnica que utiliza Rilke para la evocación es la de una generalización invocante. Invoca un recuerdo que, posteriormente, convierte en imagen, hasta que adquiere espíritu y figura. Un contenido idéntico se transforma a través de las formas, ya sean abstractas o concretas, figurativas o no, resultando una especie de estilo asociativo.

De este modo, en el soneto I/9, se celebra a Orfeo, el único que conoce el doble reino (*Doppelbereich*) de los vivos y de los muertos, y que se convertirá en el símbolo de la fe de Rilke. Aunque no se nombre a Orfeo en este soneto, está presente en todo él. Sólo Orfeo ha comido la “papaverina” (*Mohn*), que se asocia tradicionalmente al sueño, es decir, a los muertos, y ha vuelto a los vivos. La expresión *Doppelbereich* aparece

igualmente en el soneto I/6 como *beide Reiche* y en la Elegía I como *Beide Bereiche*. Con ella se alude al ámbito unitario que abarca a los vivos y a los muertos. Sólo los que viven cometen la falta de separar ambos ámbitos, ya que la vida y la muerte, en esencia, son sólo una cosa.

En la traducción de *Doppelbereich* coinciden prácticamente todas las versiones al traducir por “doble reino” o “reino doble”, menos J. F. Elvira que lo hace por “doble dejo” y R. Ross que traduce: “duplicado”. En lo que a *Mohn* se refiere, aparece en todas las traducciones “adormidera”, menos, una vez más, en la de J.F. Elvira que aparece “ababol” y en la de R. Ross que aparece “su pan”.

En la fenomenología de la expresión se asocian las características específicas con productos lingüísticos. Como en el soneto sobre las flores cortadas (II/7), donde la naturaleza de las flores cortadas se expone lingüísticamente a través de una serie de participios; primero, en Partizip II, forma verbal que expresa algo ya pasado y, luego, cuando les toca revivir, en Partizip I, forma que expresa duración:

lagen, ermattet und sanft verletzt (v. 4)

wieder erhobene zwischen die strömenden Pole (v. 7)

langsam erkühlend und Warmes der Mädchen wie Beichten,
von euch gebend, wie trübe ermüdende Sünden,
die das Gepflücktsein beging, als Bezug
wieder zu ihnen, die sich euch blühend verbünden. (v. 11-14)

Las flores, además, son símbolo del círculo órfico vida-muerte. Así lo han entendido sobre todo E. Barjau y J. M. Valverde; y son los únicos que traducen *blühend* (v. 14) por un gerundio “floreciendo” que, como el Partizip I, expresa duración.

La metamorfosis puede expresarse en la variación de un tema, como en el soneto II/15 que versa sobre las fuentes romanas, que son la boca de la tierra por donde fluye el agua que sale de la tierra, para volver a ella por la pila que la recoge:

Ein Ohr der Erde (v. 12)

se establece la relación boca-oído y se completa el círculo órfico (*Seinsumkehr*).

Finalmente, cuando algo abstracto se convierte en algo concreto, de igual forma se produce la metamorfosis:

Ist dir Trinken bitter, werde Wein. (II/29, v. 8)

3.4. Metáfora y Figura

3.4.1. *El espacio metafórico*

El uso de la lengua como transformación, metamorfosis, es ante todo metafórico. La posibilidad de obtener identificaciones míticas surge de la objetivación de la sensibilidad. Sentir ya no es experimentar sino descubrir sistemáticamente. La sensibilidad se convierte en algo intelectual y dialéctico. Todas las formas metafóricas se basan en la idea de un mundo interior. Se trata del cambio e intercambio de los nombres dentro de un único espacio del cosmos, que es percibido de forma objetiva.

El deber de los hombres es conocer sintiendo y el asunto del poeta es evocar, es decir, enseñar sintiendo. De esta manera, en el último soneto del ciclo (II/29), hay un compendio de los temas que tratan los Sonetos. El poeta sugiere al amigo de Wera que “sienta” (el gran verbo órfico) que con su respiración aumenta el espacio. Los temas, pues, confluyen en este soneto en el *Ich bin* del final, principio y fin de todas las cosas. Así se realiza, en y a través del ser humano, esta síntesis de lo apolíneo y lo dionisiaco, en la que Nietzsche veía la gran obra y el eterno mérito de la tragedia antigua: por una parte la personalidad tiende a realizarse en sus límites y en su estabilidad, por otra parte, tiende a evadirse fuera de sí,

sumergiéndose en el gran ciclo del mundo, a aceptar por igual la vida y la muerte. Orfeo, dios del ser y de la metamorfosis, es por ello el dios de la existencia total.

Orfeo es un ser a la vez activo y pasivo. El lenguaje mítico es a priori metafórico; objetos que se presentan ante el poeta como algo sentido, tienen también una característica activa de sensibilidad. En consecuencia, en el soneto I/15, la naranja puede ser tanto bailada por la chica como, ella, por su parte, puede estar llena de intenciones sensitivas:

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
wider ihr Süssein. Ihr habt sie besessen.
Sie hat sich köstlich bekehrt.

En general, este lenguaje metafórico no resulta difícil de traducir, por eso resulta cuando menos chocante la traducción de *entzückte Falter*, en el verso 8 del soneto II/10 por parte de C. Barral por “grises mariposas”, cuando el adjetivo *entzückte* puede traducirse por “embelesadas, extasiadas o alegres” términos utilizados por los demás traductores. La única explicación posible es que, también traduciendo mal, puesto que es un “falso amigo”, haya traducido participio con función de adjetivo *grisées*

empleado por Angelloz⁵¹ que, con acento, es el participio del verbo francés *griser*. Hemos tenido ocasión de comprobar que este traductor traduce en muchas ocasiones del francés, pero, esta vez, además, demuestra poco dominio de esta lengua.

Los objetos son capaces de poseer sentimientos. Así la máquina piensa algo y es capaz de tomar una decisión (II/10, vv.1 y 2)):

Alles Erworbene bedroht die Maschine, solange
sie sich erdereistet, im Geist, statt im Gehorchen zu sein.

Y las diferentes traducciones:

Toda adquisición será amenazada por la máquina,
mientras en el espíritu y no en la obediencia se presume.

(C. Barral)

Todo lo conseguido lo amenaza la máquina mientras
se jacte de estar en el espíritu y no en la obediencia.

(E.Barjau)

A todo lo logrado amenaza la máquina,
osando en el espíritu estar, no en la obediencia.

(J. M. Valverde)

Todo lo alcanzado la máquina amenaza, mientras
tenga la osadía de ser en el espíritu y no en la obediencia.

(J. Ferreiro)

⁵¹En Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. Traducción de J.-F. Angelloz. París: Flammarion, 1943, p. 169.

La máquina amenaza todo cuanto hemos adquirido, también hace tiempo
Que tiene la pretensión de residir en el espíritu, y no en la obediencia

(J.F. Elvira)

La máquina amenaza todo lo adquirido,
mientras es en el alma, en vez de en la obediencia.

(R.Ross)

La máquina amenaza todo cuanto hemos adquirido, también hace tiempo
que tiene la pretensión de residir en el espíritu y no en la obediencia.

(E.M.S. Danero)

También los espejos, como en el soneto II/ 3, “esquivan”:

Andere schicktet ihr scheu vorbei. (v. 11)

Y las versiones:

a otras rechazáis tímidamente. (C. Barral)

a otras tímidamente las mandais pasar de largo. (E.Barjau)

a otras esquiváis tímidamente. (J.M. Valverde)

otras las rechazáis tímidamente. (J. Ferreiro)

a otras las rechazáis con timidez. (F. Bermúdez Cañete)

otras con timidez pasar dejáis. (J. F. Elvira)

a otras rechazaron esquivamente (R.Ross)

otras las habéis apartado temerosamente (E.M.S. Danero)

Y, en el soneto II/25, son “los aires los que se hacen señas”:

Manchmal geben sich Lüfte ein Zeichen. (v.11)

que lo traducen:

Y se hacen entre sí los aires seña. (C. Barral)

A veces los aires se hacen señas. (E. Barjau)

...., y los vientos se hacen señas. (J.M. Valverde)

Muchas veces las auras conniventes se dan señas. (J. Ferreiro)

A veces los aires se hacen señal. (J.F. Elvira)

En ocasiones los aires se hacen señas. (R. Ross)

Hay momentos en que el viento se hace señas. (E.M.S. Danero)

Precisamente porque las metáforas de un poema no expresan nada que se pudiera decir de otra manera, los traductores tienen que considerarlas en su literalidad. Parece que una confianza ingenua en la fidelidad a la metáfora es la mejor estrategia para reproducirla en el texto de llegada, como queda patente en los ejemplos citados⁵². Y así lo vemos reflejado en una versión tras otra puesto que son pocas las que se apartan de una traducción literal.

⁵² Annete Kopetzki, *Beim Wort nehmen*, Stuttgart:Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996: “Die Übersetzung der Metapher”, pp.180-215 y concretamente en la página 195 afirma: “Wenn der Übersetzer versuchen will, die wörtliche Bedeutung ihrer sprachlichen Elemente durch lexikalische und syntaktische Entsprechungen in der anderen Sprache wenigstens der Form nach zu erhalten, muss er sich im Verstehen und Übersetzen dieser Metaphern zunächst von ihrer grammatischen Form und erst in zweiter Instanz von ihren Erhalten leiten lassen”.

La metáfora es considerada como realización lingüística de las relaciones míticas y permite reconocer lo uno en lo otro. Relaciones sentidas son invocadas con expresiones metafóricas de relación. Así, en el soneto II/7 la relación entre las flores cortadas y las manos que las cortan. Se describen en él todas las etapas por las que pasan las flores cortadas, que empiezan a morir una vez esparcidas por la mesa del jardín y que finalmente son devueltas a la vida por el agua del jarrón y el calor de las manos de las muchachas. También puede verse en este soneto, a través de las chicas y las flores que se mueren, una alusión a la muerte de Wera⁵³.

Las expresiones lingüísticas son portadoras de relación con el mundo sensible y se relacionan con objetos. Lo que es posible en el ámbito de las ideas, también lo es en el de las palabras y el poeta afirma esa posibilidad utilizando también el recurso de la gramática. En:

Blicke des Lebens (II/2)

se establece una relación metafórica que refleja el mundo mítico del poeta que se materializa con la utilización del genitivo. Así lo han visto los traductores, al traducir “miradas de la vida”, y que no capta C. Barral traduciendo “mirar en vida”.

⁵³ J.-F. Angelloz, *Les Élégies et...*, citado, p. 291.

En el soneto II/6 el dativo *uns* tiene una connotación sensible que provoca una tensión conducente a relacionar directamente con el objeto sentido. No parece, por tanto acertada, la solución encontrada por J. F. Elvira que no reproduce esa relación, cuando traduce por “para la actualidad”:

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle Zahllose Blume (II/6)

La concepción del ser sensible es, a priori, una metáfora espacial, el espacio es la condición para el surgimiento de algo verdadero. El poeta se adueña de las cosas a través de los sentidos. A su vez las cosas están en el espacio y ocupan un lugar en él. Los hombres, si son considerados de forma negativa, se les considerará *Zwischenräume* (II/26); si positiva, son *Raumgewinn* (II/1). El lenguaje poético de Rilke ha de ser metafórico para nombrar las cosas, ya que no se trata de describir, sino de poner, de plasmar esa sensibilidad. El alma espacial mágica vuelve a lo primitivo. Lo que parece indecible va concretándose, aunque sea con violencia porque, ¿qué expresión, por ejemplo, sería la adecuada para expresar la participación, trabajosamente sentida, de los muertos en los frutos de la tierra?:

Was wissen wir von ihrem Teil an dem! (I/14)

En este soneto, sólo se puede llegar a la simplificación del objeto sentido, los muertos, que sólo pueden ser:

Dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen (I/14)

Debido a ese afán de concreción, Rilke no se ha arredrado y, el objeto sentido, lo ha calificado de *Zwischending*, o sea “mezcla”, o mejor aún, “cosa intermedia”, como aparece en casi todas las versiones. En consecuencia, no resulta acertada la traducción de “hito” ofrecida por J. F. Elvira, porque en ella desaparece ese afán de concreción, a través de una simplificación metafórica.

Tampoco este afán por la concreción se arredra si hay que adoptar una expresión más coloquial:

Der fühlte die Weiten, und ob! (I/20)

En este caso sólo J. M. Valverde acierta a encontrar una expresión coloquial: “¡arre allá!”:

Nun fragt sich nur: tun sie es gern? (I/14)

Esta querida y aparente banalidad es metafórica y, si hay que utilizar también expresiones que puedan aparecer como primitivas, son de un acierto sorprendente, como en:

Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch? (I/16)

Dando rodeos metafóricos, Rilke, ya en la madurez, alcanza la sencillez y le es posible otra vez decir:

Frühling ist wiedergekommen (I/21)

La voluntad de sencillez, la reducción del lenguaje, como hemos dicho ya, se expresa de forma más inmediata en la metáfora espacial, para luego abarcar la composición gramatical, con especial atención a los infinitivos sustantivados:

dem Körper voll Zögern (I/25)

En esta metáfora, al sustantivar el verbo, éste gana en plasticidad. Los traductores han optado por traducirlo como adjetivo calificativo de *Körper*, siendo el más curioso el que utiliza C. Barral que traduce por “rebosante”. También es curioso el giro utilizado por E.M.S. “desbordante de hesitación” calcado de la versión francesa de Angelloz “plein d’hésitation”.

En la metáfora *Baum aus Bewegung* (II/18) se conectan nombres en principio contrapuestos, el movimiento se transforma en quietud y con ello se expresa también la transformación espiritual. De las piruetas de la bailarina nace el árbol. También es una imagen que nos recuerda la famosa escultura de Rodin de un bailarín convirtiéndose en árbol. En la traducción de esta metáfora hay unanimidad en su traducción literal.

Hemos comprobado, pues, que la tendencia en la traducción de estas metáforas es la de la traducción literal. Las metáforas no pueden parafrasearse, sino que la tendencia es a mantenerlas y dejar que ejerzan todo su poder de evocación. Pero también hay nombres que se conectarán y que ganarán respectivamente sustancia y espacio:

Baum aus Bewegung (II/18)

Después de ver el tipo de metáforas utilizadas por Rilke, la conclusión es que, así como es muy complicado traducir conceptos abstractos, porque en ocasiones es muy complicado seguir fielmente el discurrir del pensamiento rilkeano, la traducción de las metáforas se suele resolver con su traducción literal.

3.4.2. Comparación, figura y símbolo

El mundo órfico conforma un espacio, lo que Rilke da en llamar “el espacio interior del mundo”, *Weltinnenraum*, y ese espacio conforma una realidad metafórica que el poeta tiene que estar permanentemente transformando del mismo modo en que Orfeo se transforma. Con estas premisas, la meta de Rilke será alcanzar el poema total (*poésie pure*), como una metamorfosis total. De ello se deriva que el poeta hable más con imágenes y menos por medio de comparaciones, siendo su recurso de

expresión favorito, acuñado por el mismo poeta y que va más allá que la imagen, la figura (*Figur*).

Pocos son los sonetos que contienen comparaciones:

und, wie das Lamm mit dem redenden Blatt
sprach als schweigende (II/8)

En este caso, se compara la amistad que surge entre los niños, amistad que puede desarrollarse aun en el silencio, con el cordero de la iconografía judeo-cristiana, que se representa portando una hoja escrita. En todas las versiones se mantiene la comparación y hay que destacar que J. M. Valverde es el único que traduce *Lamm* por “Agnus Dei”, haciendo así más obvia la comparación con la iconografía cristiana de que hablamos.

O también al hablar de la justicia moderna:

Was es durch Zeiten bekam, das schenkt das Schafott
wieder zurück, wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig
alten Geburtstag [...] (II/9)

También en este caso todos los traductores mantienen la comparación. Es curiosa la traducción de C. Barral de *Schafott* por “verdugo”, cuando el resto lo hace adecuadamente por cadalso o patíbulo, con la variante de “guillotina” de J. F. Elvira.

En ocasiones la comparación la constituye una oración que va perdiendo su función comparativa, por ejemplo, en el soneto I/21:

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiss.

A través de la comparación se gana el espacio figurado, en el que se realiza el poema, y, pocas líneas más adelante, ya no hay diferencia entre la tierra y el niño: la tierra ya no es como un niño, la tierra es niño. Todas las comparaciones llegan a la identificación a través del mito de la metamorfosis. En este caso todos los traductores mantienen la comparación, aunque siempre resulta problemática la traducción de *Kind*. Casi todos traducen por “niño” y con la frase: “la tierra es como un niño”. Pero parecen más consecuentes las traducciones que evitan el masculino unido a la tierra que es femenina. J. F. Elvira llega a un compromiso utilizando “criatura”, que puede ser de ambos géneros. J. M. Valverde y E. M. S. Danero traducen por “niña”, dado que utilizan también “tierra”. R. Ross utiliza “niño” pero, en vez de “tierra” pone “mundo”.

Con la imagen, la comparación y la figura, Rilke no persigue proporcionar una ampliación sino una concreción, una reducción. Persigue la simplicidad, todo se convierte en símbolo, en naturaleza, en sustantivo,

en nombre. La poesía es una simplificación positiva, una ontología creadora. Así, en el soneto I/12, Rilke pasa directamente a la imagen:

Und mit kleinen Schritten gehen die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.

Si se contemplan las metáforas de Rilke como identificación de dos contenidos de ideas, cada imagen proporcionada contiene un momento interior metafórico. Lo uno se transforma de forma metafórica en lo otro:

Alles wird Weinberg, alles wird Traube (I/7)

y, en vez del acoplamiento paratáctico de dos objetos, por ejemplo de las ideas de *Fühlen* o *Süden* alcanza la unidad gramatical:

in seinem fühlenden Süden gereift (v. 8)

De esta forma lo han considerado los traductores al traducir *fühlenden* como adjetivo de *Süden*.

La metáfora poética transforma al ser de un objeto en imagen significativa. La palabra metafórica del poeta dispensa de temporalidad a las cosas con la comparación y la figura. Rilke ve en lo figurado sobre todo aquello que es significativo. En la figura se da la equivalencia del significado y el ser. En la constelación, como la figura por excelencia, conoce lo terrenal su generalización mágica. Si contemplamos la figura como una estructura dialéctica, nos aparece primero en una relación entre

posibilidad y realidad. El poeta cuenta con la posibilidad de figuras puras, de fenómenos primarios estelares, que penetran en la propia realidad. Desde el momento en que una figura es creíble, es real. La constelación *Reiter*, “jinete”, es creíble en tanto en cuanto es posible:

Sieh den Himmel. Heisst kein Sternbild <Reiter<?

Doch uns freue eine Weile nun,
der Figur zu glauben. Das genügt. (I/11, v. 1, 13 y 14)

Todos los traductores coinciden en traducir *Reiter* por “jinete”, menos Barral y Danero que lo hacen por “caballero” que no resulta tan adecuado, puesto que la asociación con *caballo* no se realiza entonces de forma automática, que era lo que perseguía Rilke.

También surgirá el unicornio real de una posibilidad formal:

Sie nährten es mit keinem Korn,
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.

Und die gab solche Stärke an das Tier,
dass es aus sich ein Stirnhorn trieb. (II/4)

En el nombre poético lo posible se identifica con el ser verdadero.

La oración interrogativa es la forma sintáctica de la realización de lo posible. Así en el soneto II/17 se conjuran los jardines arcadios de la perfección preguntando:

Wo, in welchen bewässerten Gärten [...]?

Este soneto contiene tres oraciones interrogativas, ocupando uno o más versos que mantienen todos los traductores. El poema refleja con especial claridad la simultaneidad que hay entre posibilidad y realidad.

En la figura, frente a la alegoría y al símbolo, se da la equivalencia del significado y del ser. No se da una diferencia de categorías entre enseñanza y ejemplo, entre discurso figurado o no. Lo que es, eso significa y, lo que significa, eso es.

Doch meines Herrn Hand will ich führen und sagen:
Hier. Das ist Esau in seinem Fell. (I/16)

En este caso no se compara al perro con Esaú, sino que se identifica con él.

En otras ocasiones los fenómenos descritos no tienen más conexión significativa que la de su pura existencia, como la figura del arco que describe la pelota en el aire, en el soneto II/8. El aire es puro, el niño, fruto de un sentimiento puro, son fenómenos que nos llegan sin falta de un lenguaje metafórico. Su función figurada estaría en la pureza de su ser. Tienen significado en cuanto son.

El poeta simbolista no sólo tiene en cuenta la materia expresiva, sino el objeto aislado como campo de manifestación de la sensibilidad mítica. Recordemos lo que decía Mallarmé: *Le symbolisme est une manière artistique, que consiste à suggérer, non à décrire*. En cada nombre hay una

abundancia de significado, de posibilidades asociativas. Por ejemplo, cuando en el soneto II/2 dice de las chicas que *den Morgen erproben*, que “prueban la mañana”; en la “mañana” está concentrado, al mismo tiempo, el estado de los sentimientos y también se refiere a la mañana del día, del cuerpo y del alma. Otro ejemplo lo constituye el soneto I/24, donde está sintetizada la sensibilidad de la modernidad en unos cuantos términos, como *Stahl, Räder, Gastmähler, Bäder, Hämmer*.

El uso del modelo de lenguaje nominal-figurado parece adecuarse a una explicación simbólica y alegórica. Los poetas simbolistas franceses recuperan la alegoría medieval. También Rilke adopta ideas poéticas antiguas de naturaleza alegórica, como puede ser el unicornio, o la misma figura de Orfeo puede considerarse una alegoría. También conceptos como “lira” y “sombras” contienen nombres antiguos que adquieren un poder expresivo renovado por el nuevo mito.

La abundancia del nombre figurado representa todo un universo. En el nombre significativo, todo un mundo posible se convierte en concreto y general. *Gräber* y *Sarkophage* pertenecen al reino de los muertos, *Tore* y *Altäre* a las obras sublimes de los hombres. Otra vez se muestra la expresión figurada como concreción mágica o, hablando como los simbolistas, como nomenclatura sugestiva.

Es obvio que las equivalencias literales de todas estas palabras mágicas, que tienen poder evocador, como pueden ser “lira”, “Orfeo”, “sarcófagos”, etcétera., producen los mismos efectos en la lengua de llegada y los traductores así lo han comprendido al traducirlas literalmente.

3.5. Aspectos lingüísticos

La ya señalada tendencia en el ritmo, la rima y el sonido a la concreción y a la economía se manifiesta a su vez en el vocabulario y en la sintaxis. La palabra es ya mera transmisora de contenido y, en contraposición a las tendencias de juventud, suele ser sencilla, procurando siempre la precisión.

El vocabulario es relativamente reducido. Algunas palabras se repiten con cierta frecuencia, a otras, de uso frecuente, se les concede un significado nuevo. Comprabemos cómo domina en toda la composición la tendencia a la sustantivación.

3.5.1. Nivel morfosintáctico

3.5.1.1. El sustantivo y la sustantivación

El sustantivo adquiere relevancia y palabras comunes en el lenguaje diario son resaltadas, aisladas, haciéndoles adquirir un carácter mítico:

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt. (I/13)

Al poeta le preocupa aportar un máximo de información y esto lo consigue fundamentalmente con la utilización de los sustantivos. En consecuencia, la productividad humana será evocada en palabras como *Städten, Wasser, Öl y Krügen* (II/24). También es frecuente la utilización del plural para ampliar el significado: *laute Himmel, wieviel Welten* (II/5).

El artículo determina a menudo el significado final, como en *die Götter* (I/7), *die Toten* (I/16), *die Schatten* (I/25). Sin embargo, en otras ocasiones, es la falta del artículo la que confiere más fuerza al nombre: *Weinberg und Traube* (I/7), *Tod und Leben* (I/13).

La sustantivación es la característica gramatical principal de los *Sonetos a Orfeo*. Hay una gran cantidad de sustantivaciones de origen verbal; H. E. Holthusen⁵⁴ da cuenta de 80 de origen verbal que se pueden

⁵⁴ *Rilkes Sonette an Orpheus...*, citado, p. 153.

encontrar en la lengua común: *Gehör, Gesang, Erfahrung, Verleugnung*, etc., y de otras 21 del mismo origen de creación propia.

En los *Sonetos a Orfeo* hay sustantivaciones de propio cuño, como: *Übersteigung* (I/1), derivada del verbo *übersteigen* que significa “superar”, “ascender”. Casi todos los traductores emplean, por tanto, “superación” o “ascensión”; otros siguen la traducción de Angeloz y emplean “elevación” (C. Barral y E. M. S. Danero).

En el mismo soneto encontramos *Verschweigung*, sustantivación originada a partir del verbo *verschweigen*, “callarse”; aquí todos los traductores traducen por “silencio” o “sigilo”, menos J. Ferreiro Alemparte que lo hace por “callarse”. En el soneto I/26 invoca al dios de muy diversas maneras; una de ellas es la de llamarlo *Ertöner*, del verbo *ertönen*, “sonar”. La mayoría de los traductores lo convierten en este caso en adjetivo, aunque también hay bastantes que lo “reconvierten” en verbo. A continuación exponemos las distintas versiones de este verso, como muestra de la dificultad de reproducir en la LM la función de una palabra:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner, (v. 1)

Más tú, divino, fuiste hasta el final sonoro(C. Barral)

Pero tú, oh divino, tú sueñas hasta el fin, (E. Barjau)

Tú, divino, hasta el fin sonoro, cuando viste (J. M. Valverde)

Pero tú, divino, cuyo canto hasta el fin resuena, (J. Ferreiro Alemparte)

Pero tú, divino, hasta el final tocando, (J. F. Elvira)

Pero tú, divino, tú, hasta el fin resonante, (R. Ross)

Pero tú, divina criatura, cuyo cántico hasta el final repercutía (Danero)

En los sonetos aparecen gran cantidad de infinitivos sustantivados como *Staunen* (I/2) o *Erinnern* (I/20).

Relevante igualmente para su traducción es la profusión de participios de presente sustantivados; por ejemplo, sólo en el soneto I/22 aparecen: *die Treibenden, Bleibenden, das Verweilende, das Eilende* (como ya hemos señalado en el apartado 3.2.5.). Este tipo de construcciones es muy difícil de traducir y, si bien a veces puede traducirse por otro sustantivo derivado del verbo, como “apremiantes” (J. M. Valverde) o “caminantes” (R. Ross), en otros casos, no queda más remedio que traducir por una proposición subordinada adjetiva sustantivada: *im immer Bleibenden* “en lo que perdura” (J. M. Valverde).

Otra forma de sustantivación se realiza a partir de participios de pasado, como: *die Gewagten* (II/24), *Entwandte* (I/25), *das Geschaute* (I/6), *die Ergrauten* (I/6).

Otro grupo de sustantivaciones lo forman aquellos sustantivos que proceden de adjetivos, derivados a su vez de verbos, como pueden ser: *das Vergängliche* (II/27), *das Zerbrechliche* (II/27).

Existe otro grupo de sustantivos compuestos con el verbo *sein*, como: *Dasein*, (I/3), palabra normalmente traducida por “existencia” y de connotaciones filosóficas, cuya primera acepción sería “ser ahí”, y que define al ser consciente de sí. Los traductores están prácticamente al cincuenta por ciento entre los que emplean “existencia” y los que prefieren “ser”. Sin embargo, Rilke distingue entre “*Sein*” y “*Dasein*”. Es precisamente en estos conceptos abstractos donde la dificultad de traducir se evidencia más claramente. En este mismo soneto aparecen los dos verbos en los siguientes versos:

Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber sind wir? [...] (v. 7-8)

En las siguientes versiones constatamos muchas variantes:

Canto es existencia. Para un dios es fácil.
Pero nosotros ¿cuándo existimos?.....(C. Barral)

el canto es ser. Es fácil para el dios.
Pero nosotros, ¿Cuándo *somos*? [...]” (E. Barjau)

cántico es existencia. Para el dios algo, algo fácil.
Pero nosotros, ¿cuándo *somos*? [...] (J. M. Valverde)

Cantar es ser. Para el dios esto es cosa fácil.
Pero, ¿cuándo *somos* nosotros? [...] (J. Ferreiro Alemaparte)

Canto es vivir. Para un dios, nada.
¿Cuándo **seremos** nosotros? [...] (J.F. Elvira)

canto es ser. Para el dios no es complicado.

Pero, ¿cuándo *somos*? [...] (R.Ross)

el canto es existencia. Para el dios, cosa fácil.

Pero, nosotros, ¿cuándo lo *somos*? [...] (E. M. S. Danero)

Como comprobamos por el resultado de las versiones, no queda claro si en español puede marcarse una diferencia entre *Dasein* y *sein*. Hay traductores que diferencian en sus versiones estos dos verbos y otros que no lo hacen.

Aparece el compuesto verbal *Hiersein* en el soneto I/5. En este caso, casi todas las versiones coinciden en traducir por “el aquí”, o el “estar aquí” o bien “el aquende”. Sin embargo, C. Barral lo reconvierte en adverbio de lugar “aquí”, R. Ross lo omite y, E. M. S. Danero lo convierte en “su paso” (siempre siguiendo a Angellos: “[...] son passage”). El “ser aquí” es, sin embargo, un concepto importante en el idiolecto rilkeano como expresión de lo que está *diesseitig* ; Orfeo no es un *Hiesiger* (I/6). También se encuentra en las *Elegías: Das Hiesige braucht uns* (Elegía 9).

Süßsein (I/15), *Durchtobtsein* (I/18), *Jungsein* (I/25), *Gepflücktsein* (II/7). Son otros de los sustantivos de creación rilkeana en que une un adjetivo al verbo *sein*.

En el soneto I/22 emplea el poeta un grupo de adjetivos sustantivados acabados en *-keit*: *Kleinigkeit*, *Helligkeit*, *Schnelligkeit*.

Usa otros adjetivos también sustantivados que expresan alguna característica humana: *die Heilen, die Seligen* (I/4), *Unsterblichen* (II/24), *das Unsäglich* (II/10). En el afán por dar la preeminencia a los sustantivos, Rilke sustantiva incluso una partícula interrogativa en(I/23):

erst, wenn ein reines Wohin

En este caso los traductores optan por traducir por “destino” o, más literal, por “un dónde” o “un adónde”.

3.5.1.2. El adjetivo

En los *Sonetos a Orfeo* el tipo de palabra más importante es el sustantivo. El adjetivo no podrá ser nunca, como en los románticos (Jean Paul, Heine), la palabra más importante. En general, por tanto, el adjetivo es sencillo y adecuado y, como en el sustantivo, en muchas ocasiones se deriva de alguna forma verbal, a partir sobre todo del participio y, como ya sucediera con el sustantivo, presenta grandes dificultades para su traducción:

als ein wandelndes Lied (I, 10)

En este caso el adjetivo se convertirá en una proposición subordinada adjetiva: “igual que una canción que se transforma” (J. M. Valverde) y, aunque los demás traductores encuentran en este caso un adjetivo:

“errática canción” (C. Barral); canción viajera (E. Barjau); canción errabunda (J. Ferreiro Alemparte); “cantos vagorosos” (J. F. Elvira); “canto versátil” (R. Ross); “canto peregrino” (E. M. S. Danero). Sólo J. M. Valverde plasma realmente lo que quiere decir.

Otros adjetivos derivados de participios son: *fühlenden Süden* (I/7); *zögernde Stunde* (I/10); *erfahrene Frucht* (I/15). A menudo se le antepone otro adjetivo, para enfatizarlo, con carácter adverbial, como en el Soneto II/9: *vorig alten Geburtstag / thorig offene Herz*, difícil de traducir, por lo que se producen diferentes versiones: “del anterior cumpleaños”/ “más puro, más alto fuese y más totalmente abierto el corazón” (C. Barral); “viejo anterior cumpleaños”/ “corazón puro y grande, abierto locamente” (E. Barjau); “del viejo cumpleaños pasado”/ “en lo puro, en lo alto, en corazón abierto” (J. M. Valverde); “de último cumpleaños”/ “en alma abierta, alta y genuina” (J.F. Elvira); “un presente ya viejo”/ “puro abierto corazón” (R. Ross); “cumpleaños precedente”/ corazón puro y grande y ampliamente abierto” (E. M. S. Danero).

Rilke utiliza en ocasiones para enfatizar el adjetivo en su forma comparativa o superlativa: *ewiger glänzt euer Lächeln* (I/4); *schöneres Zögern* (II/10); *schneidet steifer, entschlossenern Bau* (II/10).

El adjetivo sigue siendo sencillo cuando le sigue una asociación sorprendente: *am schwarzen Altern deines Kinns* (II/15). Estas asociaciones sorprendentes le conceden al adjetivo un sentido metafórico y, por tanto, un significado figurado.

Igual que al nombre, al adjetivo se le otorga una capacidad de designar, aunque en menor medida. El adjetivo así emancipado, adquiere un carácter nominal de modo, como en los giros: *so ängstlich Zerbrechliche* (II/27); *dumpfordnende Natur* (II/28). Resulta interesante comprobar las diferentes versiones de este último caso, como muestra de la dificultad de traducir estas estructuras:

naturaleza ordenadora (C. Barral)

Naturaleza que ordena sin saberlo (E. Barjau)

Naturaleza ordenadora (J. M. Valverde)

la oscura naturaleza ordenadora (J. Ferreiro Alemparte)

la natura vamos a superar” (J. F. Elvira)

la sombría natura (R. Ross)

la naturaleza, ordenadora inconsciente (E. M. S. Danero)

Otras veces, el adjetivo se transforma en adverbio y designa el modo de una acción verbal: *Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei* (II/4). Se trata de un ejemplo de la meta perseguida por Rilke en cuanto a eliminación de

todo aquello que considera superfluo para la comprensión, dado que la frase entera debería ser: *es war weiss und kam zu einer Jungfrau herbei*. Este afán de concreción está claro que no lo han percibido algunos traductores como: J. Ferreiro: “Se acercó todo blanco a una doncella”; o J. F. Elvira: “Muy blanco, a una virgen va a acercarse” o, aún menos, E. M. S. Danero: “A una virgen se aproximó la bestia, blanca toda.”. Pero, para terminar, el adjetivo adquiere un carácter especialmente nominal, al ir a veces situado detrás del nombre: *Wir, gerecht nur [...]* (II/23), en este caso al no hacer falta traducir el pronombre personal al español, porque con la forma verbal basta, “justos” adquiere valor nominal y se convierte en el sujeto. Similar al caso anterior es: *O diese Lust, immer neu [...]* (II/24) porque en los dos casos los adjetivos van detrás del nombre y van separados por coma, lo que provoca una pausa que realza aún más al adjetivo. Algunas versiones han subrayado esta posición del adjetivo poniéndolo en español delante del nombre: “¡Oh! ¡Este siempre renovado regocijo [...]” (E.M.S. Danero); o lo han destacado entre comas: “¡Oh este placer, siempre nuevo [...]” y “¡Oh placer, siempre nuevo, [...]” (J. F. Elvira).

3.5.1.3. El verbo

La utilización de los verbos por parte de Rilke sólo puede explicarse a partir de su dialéctica entre ser y tiempo. Dado que Rilke no contempla al mundo como devenir dinámico, sino como un ser estático, reduce el principio del movimiento a un principio de consumación. Por tanto, es el presente el tiempo verbal dominante y, el participio de presente, frecuente también, como forma que expresa una acción que perdura y se extiende en el tiempo:

ertrinkend in sich (I/15)

Estas formas son a veces difíciles de pasar a la LM. En este caso, por ejemplo, hay muchos traductores que han preferido traducirla en participio de pasado (J. M. Valverde y J. F. Elvira).

El *Zustandspassiv*, la voz pasiva formada con el verbo auxiliar *sein*, indica un estado al que se ha accedido como consecuencia de una acción, pero también puede expresar una particularidad que perdura. Al distinguir el alemán, pues, entre estas dos formas de voz pasiva, con *werden* o con *sein*, según la acción esté sin concluir o concluida respectivamente, se produce un efecto sorprendente al leerlo en alemán, si el verbo es un verbo que indica acción, como por ejemplo: *ist gesteigert* (II/9). En este caso, los traductores se verán forzados, en muchas ocasiones, a cambiar los tiempos

verbales, prueba de la dificultad de trasladar a la LM ese efecto que se produce en el TO: *ist gesteigert*, de esta forma, ofrecerá las siguientes soluciones:

ha sido enaltecido (C. Barral)

creció (E. Barjau)

sube (J. M. Valverde)

se ha elevado (J. Ferreiro Alemparte)

ha ascendido (J. F. Elvira)

(no) encuentra la altura (R.Ross)

se ha elevado (E. M. S. Danero)

El verbo *ser* puede considerarse como el verbo por antonomasia en los *Sonetos a Orfeo*. La justificación primaria para designar algo, para nombrarlo, es que sea. Esto resulta patente sobre todo cuando aparece como verbo principal y en pequeñas frases: *Aber sind sie's?* (I/11), aquí la posibilidad de un nombre (la constelación “Jinete”), se lleva a cabo a través de la consumación del ser. También el unicornio será realidad a través del verbo ser: *war im Silber-Spiegel und in ihr* (II/4). Al utilizar el presente, para referirse a cualquier forma del pasado mítico, logra insertarlo en el presente inmediato.

El ser es condición de cualquier existencia verbal:

Sei- und wisse des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal. (II/13)

Resultan igualmente impactantes las uniones de verbos con objetos inesperados: *Sie schlief die Welt* (I/2); *Tanzt die Orange, tanzt den Geschmack* (I/15).

A menudo se ve reforzado el carácter transitivo de las formas verbales con el añadido de prefijos, como: *-über, -er, -um: überstehen, übertreffen, überschreiten* (I/5); *erschmecken* (I/13); *erfliegen* (I/23); *umstehen, umrollen* (II/8).

En el apartado EL SUSTANTIVO Y LA SUSTANTIVACIÓN, comprobamos que un recurso frecuente en los *Sonetos* era la sustantivación. Va dirigida, en gran medida, a sustantivar formas verbales, participios de presente y de pasado, pero, sobre todo, la sustantivación verbal recae en los infinitivos. H. E. Holthusen⁵⁵ señala que en los sonetos hay 64 formas de infinitivo, en su uso normal, frente a 54 formas sustantivadas de infinitivo.

La sustantivación de la lengua a cualquier precio tiene algo de constructivo, pero también de arbitrario. El mito órfico es así un intento de

⁵⁵ *Rilkes Sonette an Orpheus...*, citado, p. 163.

transformar la vida terrenal en ser, en existir, en asumir lo que Rilke llama el *Doppelbereich*, y, de esta forma, ser capaz de asumir el carácter incompleto y difícil del tiempo que se vive.

3.5.1.4. La sintaxis y la puntuación

Paradójicamente, se produce una cierta relajación en lo que se refiere a las estructuras sintácticas, con el fin de conseguir una concentración de significados y una tensión en la forma de expresarlos. Puesto que se trata de sugerir y no de explicar, la sucesión de las frases se hace sobre todo de forma paratáctica; adquiriendo, por tanto, una gran relevancia la conjunción *und*, que permite la equiparación de las oraciones.

Se alternan las oraciones enunciativas y las interrogativas. Estas frases interrogativas no van dirigidas a nadie en especial del que se espere la respuesta, sino que son una especie de afirmación retórica, una llamada de atención.

Tampoco las oraciones de imperativo que hay constituyen en ningún caso órdenes, sino que son, más bien, meditaciones, deseos, esperanzas:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen. (I/5)

Aparecen muchas oraciones inacabadas, resulta superfluo incluir aquello que se puede adivinar y hay que eliminar lo superfluo:

Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast [...]. (I/2)

Aber die Lüfte... Aber die Räume [...]. (I/4)

Además de las oraciones abreviadas por eliminación de alguna de sus partes, que se suceden de forma independiente, es sobre todo el adjetivo el que adquiere relevancia para esta función de síntesis, el que es capaz de resumir una idea compleja. Este es el caso sobre todo en las metáforas que concentran en sí aspectos teóricos y lingüísticos. La frase *Es kam weiß herbei* (II/4); correctamente escrita sería: *es war weiß und kam herbei*. Esta función de reducción sintáctica también la cumplen los adjetivos cuando aparecen en sus formas comparativa y superlativa.

La acumulación de sustantivos o de adjetivos en un mismo verso da la impresión de búsqueda de la palabra justa y adecuada en cada caso. Sirvan de ejemplo estos dos versos del soneto I/13: *doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig - : / O Erfahrung, Fühlung, Freude-, riesig!*. En la traducción de estos dos versos ha habido muchas variantes entre los distintos TM.

C. Barral, en el último verso, donde Rilke ha puesto entre comas la serie de sustantivos para, luego, situar el último adjetivo aislado y precedido de guión y coma para calificar al último sustantivo. E. Barjau

convierte los adjetivos *sonnig* y *hiesig* en dos sustantivos: “sol” y “cosa de aquí”. J. M. Valverde reconvierte *hiesig* en el pronombre “nuestro”. También *riesig* deja de ser adjetivo: “ser inmenso”. J. Ferreiro Alemparte también reconvierte en nombres los adjetivos del último verso y suprime la interjección. J. F. Elvira sólo cambiará el orden de los adjetivos y sustantivará también *riesig*. R. Ross traduce los adjetivos *sonnig* y *hiesig* por: “de sol y tierra abundante”.

Todos estos ejemplos demuestran que es difícil lograr mantener en la LT las mismas estructuras gramaticales y sintácticas que en la LO.

Otro recurso estilístico recurrente en los *Sonetos a Orfeo* es la acumulación de repeticiones de la misma palabra para su intensificación: *die Säule, die Säule* II/22; *Düfte um Düfte* I/5; *Zweig an Zweig* I/17; *Kleidung um Kleidung* II/6. Este recurso sólo lo mantienen en la LT C. Barral y J. M. Valverde.

La utilización de la anáfora es un recurso bastante frecuente, hace un paralelo entre partes de oraciones y produce movimiento, no sólo dentro de una línea, sino dentro de un soneto. En el soneto I/4: *Schwer sind die Berge, schwer sind die Meere...*; en el soneto I/23 *erst wenn —erst wenn —(dann)*; en el soneto II/13 hay seis repeticiones de la forma verbal *sei*.

Encontramos sonetos cuajados de invocaciones, de queja o de alabanza, introducidos por la interjección *O*: “O ihr Zärtlichen, O ihr Seligen”, I/4; “O Orpheus singt, O hoher Baum im Ohr”, I/1; “O wie unfaßlich entfernt”, II/20; “O dieses ist das Tie das es nicht giebt”, II/4; “O wie mag sie sich schließen bei Nacht, diese immer offene Hand”, II/19. Es tónica general que en los TM se mantengan estas interjecciones si van aisladas.

En la sucesión de fragmentos de oraciones, de frases cortas subordinadas, de construcciones de relativo o de participio se puede observar también una diferenciación entre dos formas y dos percepciones distintas. En los poemas de versos cortos de la primera parte predominan las oraciones cortas y, aunque a veces incompletas, más según la norma sintáctica. En la segunda parte, con versos de ritmo más amplio, la sintaxis está en consonancia y la característica más llamativa es la gran cantidad de oraciones en aposición.

Otro recurso utilizado por Rilke consiste en extraer palabras de su contexto normal, bien para darles mayor relevancia, bien para crear tensión dentro de un soneto y entre varios sonetos. Por ejemplo, en el soneto II/2: *Ach der Erde, wer kennt die Verluste?*, en este caso, en casi todas las versiones, se produce un calco sintáctico del TO; en el soneto II/6: *Rose, du thronende* en este caso sólo E.Barjau y J.M. Valverde

mantienen el calco; en el soneto II/24: *O diese Lust, immer neu*. Estas complicadas y refinadas construcciones sintácticas van a veces unidas de tercetos más sencillos, creando a su vez una tensión dentro del propio soneto y frente a otros de tono más sencillo.

Rilke utiliza la confrontación de formas de indicativo y de subjuntivo:

Er käme gewaltig und griffe
strahlender um sich, wie Göttliche sind. (II/9)

Rilke crea tensión con cambios pronominales (cambios entre las personas, se cambia el *du* por el *ich*; el *wir* por el *sie*).

Por último, aunque no por ello menos importante, se crea igualmente tensión con la contraposición de elementos racionales, a través de relaciones internas de palabras, paréntesis o repeticiones:

-und, aus den Höhlen, die Nacht warf eine Handvoll von bleichen
taumelnden Tauben ins Licht...
Aber auch das ist im Recht. (II/11)

Alles ist weit-, und nirgends schliesst der Kreis. (II/20)

Tanzt die Orange.
Tanzt die orange.
Düfte um Düfte. (I/15, v.5, 9 y 12)

En lo que a puntuación se refiere, hay que señalar que el punto final suele ir detrás de toda unidad de sentido fragmentaria, cuando no está implicada en una sucesión más amplia:

Nichts. Nur die Bälle. Ihre herrlichen Bogen (II/8)

En muchas ocasiones incluso las oraciones de imperativo acaban en un punto, lo que les da un carácter de invocación:

Tanzt die Orange. (I/15)

La coma está sobre todo presente para aislar aposiciones y así subrayar su importancia al aislarlas:

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines spricht, - (II/15)

Los puntos suspensivos constituyen siempre una alusión mágica de lo verbalizado:

Du, mein Freund, weil... (I/16)

todos los traductores mantienen los puntos suspensivos.

Un signo de puntuación representativo de Rilke son los dos puntos, muy adecuado para separar construcciones paratácticas y aposicionales. De esta manera podrá transformar totalmente una, en principio, sencilla frase enunciativa:

Sein Bild: ich weih's. (I/20)

estos dos puntos sólo aparecen en las versiones de E. M. S. Danero y de J. Ferreiro.

De la misma forma, un sustantivo aislado por medio de este recurso, puede convertirse en un conjuro sugestivo:

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben (II/3)

la única versión que no mantiene estos dos puntos es la de C. Barral;

otro caso similar:

Tänzerin: o du Verlegung - (II/18)

en esta ocasión no mantienen estos dos puntos ni C. Barral ni J.F. Elvira. Comprobamos, por tanto que, así como con los puntos suspensivos había unanimidad en su mantenimiento, en lo que respecta a los dos puntos se dan más variantes.

Los dos puntos producen el efecto de cesuras mágicas, que podrían compararse a las pausas musicales.

3.5.2. Nivel léxico

En el transcurso de este trabajo ya hemos mencionado que el léxico de los *Sonetos a Orfeo* no es rebuscado. Rilke, en su búsqueda de la expresión exacta y rehuyendo toda retórica, utiliza voces que puedan sugerir diversos significados, o que remitan a su etimología. En esta obra, dentro de este

planteamiento son, pues, pocos los términos de creación propia. Otro grupo lo constituyen aquellos que, aun no constituyendo palabras inventadas, son compuestos que generan sentidos sorprendentes, porque unen unidades léxicas de muy distintos campos semánticos. Finalmente, hay un tercer grupo formado por los extranjerismos. Este grupo es muy pequeño, si lo comparamos con obras anteriores de Rilke. Con más detalle:

a) Palabras de nueva creación

mädchenhändig (I/8), adjetivo derivado de *Mädchenhand* y que en todas las versiones aparece como “manos de doncella”, menos en la de J. F. Elvira en la que aparece “puérmanos” y en la de R. Ross en la que aparece “pueril”.

sternisch (I/11), adjetivo derivado de *Stern* y que todos traducen por “estelar”; siendo otra vez J.F. Elvira y R. Ross los que se apartan traduciendo “sideral” y “de estrellas” respectivamente.

thorig (II/9): igualmente es una forma de adjetivo que todos los traductores hacen derivar de *Tor*, en su acepción de “puerta”, menos E. Barjau que lo deriva de su acepción de “tonto, loco”. En este caso hay mayor diversidad; C. Barral traduce “más totalmente”; E. Barjau “locamente”; J. M. Valverde “puro”; J.F. Elvira “genuina”; R. Ross “puro” y E. M. S. Danero “ampliamente”.

säglich (II/19): adjetivo derivado del verbo *sagen* y que en todas las versiones aparece: “decible”; exceptuando en las de R. Ross, donde aparece: “emprende” y en la de E. M. S. Danero “dócil”.

lorbeern (*fühlt*) (II/12); verbo derivado de *Lorbeer* y en cuya traducción hay mucha disparidad: C. Barral: “(sensitivo) laurel”; E. Barjau “(se siente) laurel”; J. M. Valverde “laurel (sensible)”; J. Ferreiro Alemparte y F. Bermúdez Cañete “(se siente) laurel”; J.F. Elvira “ya es laurel”; R. Ross “laurel transformado” y E. M. S. Danero “(que se sabe) laurel”.

b) Palabras compuestas “por uniones sorprendentes”

Herzwege (I/3): todos los traductores traducen por “sendas o caminos del corazón”, menos J. F. Elvira que lo hace por “encrucijada vital” y R. Ross “cruce de amores”.

Blumenmuskel (II/5): todos traducen por “músculo de (la) flor”, menos J.F. Elvira que lo hace por “músculo vegetal”.

Wiesenmorgen (II/5): a continuación las diferentes versiones: C. Barral: “el alba de los prados”; E. Barjau “la mañana del prado”; J. M. Valverde: “de mañana en el prado”; J. Ferreiro Alemparte: “las

mañanas en el prado”; J.F. Elvira: “pradial albor”; R. Ross: “la mañana”; E. M. S. Danero: “ en los prados, por la mañana”.

Ruhewink (II/5): C. Barral: “queda”; E. Barjau: “signo de reposo”; J. M. Valverde: “llamando al reposo”; J. Ferreiro Alemparte: “aviso al reposo; J. F. Elvira “señal serena”; R. Ross “gesto de calma” y E. M. S. Danero: “señal de reposo”.

Blütenstern (II/5): todos en general “estrella-flor”, o invirtiendo el orden, menos J. F. Elvira: “estrella periantal” y R. Ross “polen”.

c) Extranjerismos

Metamorphose (I/5): todos traducen por “metamorfosis”, menos J. F. Elvira que traduce: “transmutar” y R. Ross que lo hace por “mutación”.

Sarkophage (I/10): todos lo traducen por “sarcófagos”.

transparent (I/13): todos traducen: “transparente”, menos Barral, por “transparece”, J.F. Elvira, por “equivoco” y R. Ross, por “Transparencia”.

Aquädukte (II/15): todos coinciden en “acueducto”.

polyphon (II/5): todos traducen por “polífona”.

Apparate (I/23): todos traducen por “aparatos”.

Demiurg (II/27): todos la traducen por “demiurgo”.

Comprobamos cómo, en general, en estos tres grupos de palabras suelen ser los traductores que utilizan rima, J.F. Elvira y R. Ross, los que más difieren del resto de las versiones y, en no pocas ocasiones, también son lo más alejados del texto. En una de estas ocasiones en que sus versiones difieren del resto es en su traducción del término *Schemen* que aparece en el soneto II/17:

Haben wir niemals vermocht, wir Schatten und Schemen, (v. 12)

Sólo J. F. Elvira y R. Ross traducen por “espectros” la palabra *Schemen*. Sin embargo, el resto de las versiones, incluyendo las francesas consultadas, traduce “esquemas”, de la palabra alemana de etimología griega *Schema* (*plural Schemata o Schemen*)⁵⁶. Sin embargo, en esta ocasión resulta claramente más adecuada la traducción de J.F. Elvira y R. Ross.

⁵⁶Quizás Rilke se haya inspirado para este verso en la obra de F. Nietzsche “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn” (p. 382), en donde reivindica una liberación de la inteligencia y la búsqueda de la formación de metáforas, como un anhelo consustancial a los hombres, para escapar del: *Land der gespenstischen Schemata, der Abstraktionen*.

3.5.2.1. Idiolecto

En el siglo XX ha habido dos tendencias que han marcado la semántica. Por una parte, y derivada de la escuela de Saussure, la que proclamaba que el significado de una palabra sólo podía averiguarse en el contexto en el que aparece. No existe por tanto un significado permanente de esa palabra. Por otro, otra tendencia derivada de la escuela generativista, en que una palabra significa siempre lo mismo, es decir, en la permanencia de los significados. El idiolecto de un autor lo conforman el uso y los recursos lingüísticos constitutivos de su estilo propio.

En cuanto a los *Sonetos a Orfeo*, podemos hacernos una de estas dos preguntas: ¿qué significan estas palabras en su contexto del año 1922? o, ¿qué significan estas palabras en Rilke? Hay que tener en cuenta que el vocabulario en Rilke, como en Shakespeare, varía mucho del uso común del vocabulario en su época. Pero así como en Shakespeare se trata más bien de un vocabulario cuyos significados están cambiados, en Rilke se trata, más bien, de un vocabulario cuyos significados se han visto ampliados. E. Leisi⁵⁷ recoge un glosario de palabras clave en los *Sonetos a Orfeo*, compuesto por 60 términos, palabras clave para la comprensión de

⁵⁷ E. Leisi, *Sonette an Orpheus (Interpretation, Kommentar, Glossar)*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987, p. 189.

los sonetos y cuyo significado se ha ido rastreando en la obra de Rilke. Casi todas estas palabras clave están correctamente interpretadas en los TM; sin embargo, hay algunas discrepancias notables o curiosas de las que damos cuenta:

Wandlung y **Verwandlung**. No está del todo claro si ambas palabras son totalmente sinónimas. *Verwandlung* es la equivalencia alemana de “metamorfosis”. De hecho, en el soneto I/5 se habla de la “metamorfosis de Orfeo”. *Wandlung*, por otra parte, también aparece en los *Sonetos a Orfeo* para designar ese proceso a través del cual cualquier cosa, a través del arte y, en especial, a través de la poesía, se transforma en un ser órfico, es decir, no predeterminado. Prácticamente en todos los TM aparecen las palabras “metamorfosis” o “transformación” pero, también alguna vez la palabra “cambio” (en la versión de C. Barral) que, en ningún caso, transmite la fuerza de las otras dos opciones.

Mädchen o la chica que, en el despertar de la dolencia, se mira a sí misma, por el puro placer de descubrirse, sin ninguna finalidad añadida. Sin pensar en el futuro. Por esto creemos que son los traductores E. Barjau y J. M. Valverde los que aciertan al traducir por “muchacha” y no el resto cuando lo hace por “niña”. Además *Kind* es otra palabra clave en los *Sonetos a Orfeo*, claramente diferenciada.

Atem: Esta palabra ha producido alguna extraña interpretación. Su traducción es “aliento” o, si se quiere, “respirar”. Sin embargo C. Barral traduce por “soplo”, por el término francés *souffle* que utiliza Angeloz. Sin embargo se trata de un “falso amigo”, dado que en francés también significa “aliento”. Este traductor sigue la traducción de Angeloz muy a menudo y, traducir a través de una lengua intermedia sin dominarla, ha provocado numerosos errores de bulto en sus versiones.

Doppelbereich: esta expresión aparece también en el soneto I/6 como *Beide Reiche* y, en la Elegía I como *Beide Bereiche*; en ella se alude a ese ámbito unitario que abarca a los vivos y a los muertos. Todos los traductores coinciden en traducir por “doble reino” o “reino doble”, menos J.F. Elvira que utiliza una extraña expresión: “doble dejo”. Tampoco es afortunada la expresión “duplicado” utilizada por R. Ross.

Kind: “el niño, la niña” está más cerca de Orfeo también porque tampoco está predeterminado por el futuro y sólo vive el presente. Sólo J. M. Valverde traduce por “niña” cada vez que aparece esta palabra.

Überflüssen: la tierra nos regala sus sobras. Se trata pues de algo con connotación positiva y, por tanto, no resulta adecuada la equivalencia encontrada por C. Barral: “turbia sustancia”.

Ball: “la pelota” es también un símbolo para el *Seinsumkehr*, para la vuelta a uno mismo, a través de la parábola que describe al volar y volver a caer. C. Barral hace una desafortunada traducción de esta palabra clave. Se ve forzado, además, a traducir *ein vergehendes Ball* por “bala mortal” y, consecuentemente, toda la traducción del terceto (I/8) es incorrecta.

scharf: este adjetivo pertenece también al idiolecto de los *Sonetos a Orfeo* y se refiere a los hombres que son duros y “afilados”, y por ello provocan la muerte de Orfeo. En el soneto II/16, dice: *wir sind scharfe* y se está refiriendo a los hombres. Por eso resulta inadecuada la traducción de E. Barjau: “tenemos un filo” y la de J. F. Elvira: “somos bisel”.

CONCLUSIONES

La obra literaria se produce en una época determinada y responde a unas concepciones estéticas vigentes en el momento de su creación. Una vez creada, la obra de arte se independiza de su autor y adquiere vida propia. Las obras de arte son reinterpretadas en cada época, resaltando unas veces unos valores y otras veces otros.

Las traducciones responden a una dinámica parecida y se pueden considerar como verdaderos *work in progress*. El propio traductor nunca queda totalmente satisfecho, de ahí que incluso vuelva a publicar su traducción revisada.

Prueba de lo que acabo de afirmar es que las traducciones de los *Sonetos a Orfeo* han vuelto a publicarse y revisarse recientemente, con la pretensión de mejorar versiones anteriores. Por ejemplo: no de los traductores analizados los ha reeditado, otro de ellos ha completado el ciclo y un tercero ha acometido una nueva traducción.

Esa independencia de la obra de arte y los distintos enfoques de cada época han conducido en la última antología crítica (*Rainer Maria Rilke Werke*), publicada en Alemania en 1996, a separar —cuestión que el mismo Rilke no había contemplado— los *Sonetos* de las *Elegías*. Los *Sonetos a Orfeo* tienen un tono totalmente distinto de las *Elegías* y del *Malte*, y enlazan mucho más con la obra posterior de Rilke.

Estos hechos constatan que Rilke es un autor que, aunque ya con cien años de antigüedad, sigue interesando y que sus obras se publican en todo el mundo.

Toda la obra de Rilke —y los *Sonetos* no son una excepción— puede analizarse desde una doble vertiente. Por una parte analizo y demuestro su valor artístico: su sorprendente dominio de la lengua y de todos sus recursos; por otra parte, pongo de manifiesto su innegable valor conceptual, por lo que pensadores como Heidegger o como Gadamer se han ocupado también de su obra.

Verifico, por tanto, cómo la obra de Rilke, a pesar del tiempo transcurrido desde su concepción, sigue provocando un enorme interés y el consiguiente desarrollo hermenéutico, recogido en publicaciones periódicas aparecidas en todo el mundo.

En cuanto a las traducciones y traductores analizados y estudiados, distingo claramente tres grupos:

En el primer grupo examino las únicas traducciones con rima: la de J. Francisco Elvira-Hernández (1974) y la reciente del argentino Raphael

Ross (1999). Queda demostrado que Elvira-Hernández en su versión, aunque procura mantener un metro muy homogéneo, utiliza permanentemente expresiones tan rebuscadas que, comparando con el texto original, resultan muy diferentes y producen un efecto de extrañeza alejado del sentido del texto alemán.

Rilke no utiliza un vocabulario rebuscado: huye de toda retórica y emplea las palabras exactas a cada situación y contexto. Es la forma de utilizarlas, resaltarlas o emplearlas en uniones sorprendentes, lo que llama la atención en su escritura. J. F. Elvira-Hernández, en su afán por mantener la rima —aparte de esas equivalencias tan rebuscadas—, en muchas ocasiones cambia el orden en el que se articula el soneto, traduciendo los versos en otro orden distinto al del soneto original. Tampoco resulta acertado recurrir, cuando no se puede rimar de otra forma, al procedimiento del encabalgamiento léxico. En conclusión, aunque en su traducción se hallan equivalencias que constituyen verdaderos aciertos, el tono de la versión difiere mucho del original.

La otra versión rimada es la del argentino Raphael Ross. En el prólogo, el autor explica el resultado de su versión: “Una traducción debería independizarse y transformarse en cierta manera en otro original [...]. Esta es mi intención al presentar esta adaptación de los *Sonetos a Orfeo* al castellano: crear una serie de poemas inspirados en otros ya existentes [...]” (p. 5). Compruebo que la versión está llena de errores por supresión de elementos léxicos imprescindibles para la comprensión de los

Sonetos a Orfeo. Es posible componer poemas inspirados en otros, pero ¿no debería advertirse? En la portada del libro nada indica que no se trate solo de una traducción de la obra de Rilke y, cuando estuvimos en contacto epistolarmente, R. Ross sólo se refirió a *traducción*.

El segundo grupo de traductores lo constituyen las tres autoridades que hay actualmente en España sobre Rilke. Los tres son profesores y especialistas en la obra rilkeana: Jaime Ferreiro Alemparte, Federico Bermúdez Cañete y Eustaquio Barjau. Los tres consideran sus traducciones como literales: sin rima, pero con la pretensión de un orden métrico. Sólo la edición de J. Ferreiro Alemparte no incluye el texto alemán. E. Barjau no lo incorporaba en la edición de Cátedra del año 1987, pero lo adjunta en la edición del Círculo de Lectores (2000).

A este grupo de traductores le distingue una característica común: sus componentes intentan ser muy fieles a la expresión del pensamiento rilkeano; lo que provoca en muchas ocasiones que desvirtúen el ritmo del original porque quieren explicar demasiado, porque incorporan con frecuencia palabras extrañas al poema y porque emplean construcciones hipotácticas (evitadas sistemáticamente por Rilke, cuya conjunción favorita era *und*).

Esa pretendida fidelidad consigue, paradójicamente, algo totalmente distinto de la intención del autor. Rilke quería que fuera el lector el que descubriera por sus medios lo que él quería decir; y por ello daba importancia a que se mantuviera el ritmo, la música del poema.

Hay que destacar también que, de este grupo de tres traductores, dos de ellos han vuelto a reeditar los *Sonetos a Orfeo*: J. Ferreiro Alemparte en 1999, en su *Nueva Antología Poética*, incluye todos los sonetos del ciclo. E. Barjau los ha reeditado en el año 2000 junto con las *Elegías* y otros poemas.

El tercer grupo, claramente caracterizado y diferenciado por su condición de poetas, es el integrado por Carlos Barral y José María Valverde. Ambos demuestran esa sensibilidad poética en la elección de términos adaptados al transcurso concreto del poema. Son las dos versiones más poéticas en su conjunto. La traducción de J. M. Valverde es superior en el logro de equivalencias. C. Barral emplea un metro desigual, adolece de inexactitudes porque, en ocasiones, no traduce del alemán, sino del francés y, a menudo, ni siquiera ha entendido la versión francesa.

En cambio la versión de J. M. Valverde, siendo incluso bastante literal, mantiene un ritmo más acorde con la expresión poética de los sonetos.

He comprobado que la versión de J. M. Valverde es la más apropiada en todos los sentidos. Consigue un ritmo más homogéneo, usando endecasílabos o alejandrinos, y en los poemas de versos cortos, heptasílabos. Evidentemente, la sabiduría, basada en un conocimiento profundo de la lengua alemana, del maestro Valverde obtiene los mejores frutos de la literalidad.

Ambas versiones incluyen el texto en alemán con bastantes erratas. Esta peculiaridad la he detectado también en las ediciones francesas manejadas (la de J-F. Angelloz y la de Maurice Regnaut).

Un cuarto caso, lo representa el argentino E. M. S. Danero. Se trata de una antología de las obras de Rilke y no incluye el texto alemán. Este traductor presenta su versión de la obra de Rilke con fines divulgativos. Demuestro que su versión no se basa directamente en la obra de Rilke, sino en la traducción francesa de J-F. Angelloz.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Rainer Maria Rilke

Rilke, R.M. *Briefe aus Muzot*. Leipzig, 1996.

Rilke, R.M. *Sämtliche Werke*. 6ª ed, Frankfurt a.Main: Insel Verlag, 1992.

Rilke, R.M., *Élégies de Duino. Sonnets à Orphée*. Traducciones de Jean-Pierre Lefebvre y de Maurice Regnaut. París: Gallimard, 1994.

Rilke, R.M., *Oeuvres en prose*. Edición publicada bajo la dirección de Claude David. Bibliothèque de la Pléiade, París 1993.

Rilke, Raine Maria, *Testamento*. Traducción de J. Ferreiro Alemparte. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

Rilke, Rainer Maria, *Briefe über Cézanne*. Frankfurt a.Main: Insel Taschenbuch, 1983.

Rilke, Rainer Maria, *El Libro de Horas*. Traducción de F. Bermúdez Cañete, Federico. Barcelona: Lumen, 1989.

- Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo y otros Poemas, seguido de Cartas a un joven poeta*. Edición bilingüe de Eustaquio Barjau y Joan Parra. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*. 2ª ed. Traducción de José María Valverde. Barcelona: Lumen 1984.
- Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra 1987. 1
- Rilke, Rainer Maria, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. Traducción de Roger Lewinter. París: Éditions Gérard Lebovici, 1989.
- Rilke, Rainer Maria, *Gedichte. 1910 bis 1926*. Editado y comentado por Engel, Manfred y Fülleborn, Ulrich. Frankfurt a/Main und Leipzig: Insel Verlag, 1996.
- Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, Traducción de J.-F. Angelloz. París: Flammarion 1943.
- Rilke, Rainer Maria, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. 4ª ed Traducción de Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada, 1990.
- Rilke, Rainer Maria, *Los Sonetos a Orfeo*. Traducción de J. Francisco Elvira-Hernández. Ávila: ed. Sexifirmo, 1975.
- Rilke, Rainer Maria, *Nueva Antología Poética*. Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Rilke, Rainer Maria, *Obra Poética*, Versión castellana, biografía y notas de E. M. S. Danero. Buenos Aires: Efece Editor, 1980.

Rilke, Rainer Maria, *Sonetos a Orfeo*. Traducción de Carlos Barral,
Barcelona: Lumen, 1983.

Rilke, Rainer Maria, *Sonetos a Orfeo*. Traducción de Raphael Ross.
Buenos Aires: Argenta, 1999.

Valverde, José M.^a, *Historia de la Literatura Universal*. Tomo III: Obras de
Rainer Maria Rilke, Barcelona: Planeta, 1968.

Estudios sobre Rilke

Angelloz, J. F., R. M. R.. *L'évolution spirituelle du poète*, París:

Flammarion, 1936.

Barjau, Eustaquio, “‘Gesicht y Antlitz’ en las Elegías de Duino: un problema de interpretación y traducción”. *Filología Moderna*, n.º 77.

Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1985. pp. 319-325.

Barjau, Eustaquio, “Rilke: la música como disolución del ‘tiempo orientado’”. *Revista de Filología Alemana*, n.º 1, Madrid: editorial Complutense, 1993. pp.13-25.

Bermúdez Cañete, F., “Der Einfluss Rilkes auf einige spanische Dichter”, en *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Stuttgart, 1993. pp. 71-77.

Bermúdez Cañete, F., “La influencia de Rilke en la Poesía Española de Posguerra”, *Nueva Estafeta*, 1982, pp 39-51.

Bermúdez Cañete, F., “Las primeras traducciones poéticas de Rilke en España”, en *Sendebär*. Granada 1993. pp. 133-162.

Bermúdez Cañete, F., “Las traducciones poéticas de Rilke en España”, Actas VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada”. pp. 245-250.

Bermúdez Cañete, F., *Rilke*, Barcelona: Ediciones Júcar, 1984.

Betz, Maurice, *Rainer Maria Rilke POÉSIE*, París: Éditions Émile- Paul, 1938.

- Díaz, Rafael-José, “Tres esbozos del último Rilke”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 575, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998. pp.41-43.
- Engel, Manfred, *Rainer Maria Rilkes ‘Duineser Elegien’ und die moderne deutsche Lyrik. (Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde)*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986.
- Engel, M., Fülleborn, U., *Rainer Maria Rilke Werke*, Frankfurt a.Main und Leipzig: Insel Verlag 1996.
- Ferreiro Alemparte, Jaime, “Historia de una vivencia española incorporada a los ‘Sonetos a Orfeo’, (En el cuarenta aniversario de la muerte de Rilke)”. *Revista de Occidente*. n.º 42, Madrid 1966. pp.359-368.
- Ferreiro Alemparte, Jaime, “Rilke y San Agustín, (Otra fuente olvidada)”. *Filología Moderna*, n.º 19-20, Madrid, 1965. pp. 159-183.
- Ferreiro Alemparte, Jaime, “Vivencias y convivencias de Rilke: el poeta y los perros”, *Nueva Estafeta*. Madrid, 1982.
- Fülleborn, Ulrich y Engel, Manfred (Hg.) *Materialien zu R.M. Rilkes Duineser Elegien*. Frankfurt a.Main, 1980.
- Fülleborn, Ulrich, “La trayectoria de Rilke desde el Libro de Horas hasta las Elegías Duinesas”, trad. Jaime Santoro, *Rilke*, n.º 2 (1999), pp. 30-38.
- Fülleborn, Ulrich, *Rilke heute: “Rilke- ein Dichter der Zukunft”*. Frankfurt a.Main: Suhrkamp, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg, “Rainer Maria Rilke, cincuenta años después”, *Poema y Diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona: Gedisa, 1993, pp-62-80.

- Geering, Agnes, *Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus. (Versuch einer Einführung)*, Frankfurt a.Main: V. Josef Knecht, 1948.
- Holthusen, H.E, *Rainer Maria Rilke*. Traducción de Ferreiro Alemparte, Jaime, Madrid 1968.
- Holthusen, Hans Egon, *Rainer Maria Rilke. El poeta a través de sus propios textos*. Traducción de J. Ferreiro Alemparte). Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- Holthusen, Hans Egon, *Rilkes Sonette an Orpheus (Versuch einer Interpretation)*. Múnich: Neuer Vilser Verlag 1937.
- Hurtado Giol, Antonio, *Rainer Maria Rilke, Antología Poética*. Barcelona: Ediciones Zeus, 1964.
- Kellenter, Sigrid, *Das Sonett bei Rilke*. Bern und Frankfurt a.Main: Peter Lang, 1982.
- Leisi, Ernst, *Rilkes Sonette an Orpheus (Interpretation, Kommentar, Glossar)* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987.
- Magris, Claudio, “Cuándo es el presente?: Rilke ante y tras las palabras”. *El anillo de Clarisse*. Traducción de Pilar Estelrich. Barcelona: Península, 1993. pp. 202-214.
- Mörchen, Hermann, *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1958.
- Schnack, Ingeborg, *Rilke Chronik (seines Lebens und Werkes)*. 2ª ed. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1996.
- Schumacher, Néstor, “À propos d’une nouvelle traduction des Sonnets à Orphée”. *Meta*, XXXVII, 2, 1992, pp. 232-242.

Stahl, E., "Rilke's Sonnets to Orpheus: Composition and thematic Structure". *Oxford German Studies*, n.º 9, 1978.

Varios autores: *Rilke heute (Der Ort des Dichters in der Moderne)*
Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1997.

Obras de metodología y aspectos generales

Azúa, Felix, “A propósito de banderas, el intérprete de Hölderlin como traductor”. *Lecturas compulsivas*. Barcelona: Anagrama, 1998. pp. 155-164.

Basil, Hatim y Mason, Ian, *Teoría de la traducción*, trad. Peña, S., Barcelona: Editorial Ariel, 1995.

Beaugrande. Robert de, *Factors in a Theory of Poetic Translation*. Assen: Van Gorcum, 1978.

Benjamin, W., “Die Aufgabe des Übersetzers”, en: Störig, H.J. (ed.), *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1973, pp. 156-169.

Best, O., *Handbuch Literarischer Begriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main:Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

Blanchot, M., *El espacio literario*. Barcelona: Paidós Clásica, 1992.

Bowra, C.M., *La Herencia del Simbolismo*, trad. Patricio Canto. Buenos Aires: Losada 1951.

Coseriu, E., “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción”, en Coseriu, E., *El hombre y su lenguaje*. Trad. M. Martínez. Madrid: Gredos, 1977, pp. 214-239.

- De la Calle Martín, José, “Francisco Ayala y la teoría de la traducción”. *Actas del Simposio celebrado en Granada: “Francisco Ayala, Teórico y crítico literario”*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1991.
- Dedecius, Karl, Slawische Lyrik. “Übersetzt-Übertragen-Nachgedichtet”, en Karl Dedecius: *vom Übersetzen*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1986.
- Díez del Corral, L., *La función del Mito Clásico en la Literatura Contemporánea*. Madrid: Gredos, 1974.
- DUDEN, *Deutsches Universal Wörterbuch*, 2.Auflage, Mannheim: Dudenverlag, 1989.
- Elena García, Pilar, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción. Alemán-español*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1994.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Geisterstimmen, Übersetzungen und Imitationen*. Stuttgart: Suhrkamp, 1999.
- Frank, Armin Paul, “Übersetzen? Üb Ersetzen! Bericht aus dem Sonderforschungsbereich” en *Die literarische Übersetzung*, Georgia Augusta 48, 1988.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la Lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Gallego Roca, Miguel, *Traducción y Literatura (Los Estudios literarios ante las obras traducidas)*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- García Yebra, Vicente, *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos, 1983.

- Guillén, Jorge, *Lenguaje y Poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Heidegger, M., “¿Para qué ser poeta?”, *Sendas Perdidas*. Traducción de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1979, pp-222-265.
- Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*. 3ª ed. Traducción de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Hockett, Charles F., *Curso de Lingüística Moderna*. 4 ed. Traducción de Emma Gregores y Jorge Alberto Suárez. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1971.
- Jakobson, Roman: “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” en *Ensayos de Lingüística general*. Traducción de J. M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Jarauta, Francisco, “Pensar el presente”, *Cuadernos del Circulo de Bellas Artes*. Madrid, 1993.
- Jauss, Hans Robert: *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*, Linguistische Berichte I, 1969.
- Jurt, Joseph “Les-arten. Rezeptions- und Lektüreforschung und Ihre Folgen für das Literaturverständnis”, *Revista de Filología Alemana*, n.º 6, Madrid 1998, pp. 43-68.
- Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk (Eine Einführung in die Literaturwissenschaft)*, 12.ª ed. Berna y Múnich: Francke Verlag, 1967.
- Kayser, Wolfgang, *Kleine deutsche Versschule*. 24.ª ed. Tübingen: UTB für Wissenschaft, 1992.
- Kemp, Friedhelm, “Einige Anmerkungen zu Problemen der Übersetzung von Gedichten”, *Poetica*, 22, 1990, pp. 143-154.

- Koller, W., *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 5.^a ed.
Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1977.
- Kopetzki, A., *Beim Wort nehmen: sprachtheoretische und ästhetische Probleme der literarischen Übersetzung*. Stuttgart: M&P, 1944.
- Lamping, Dieter, Engel, Manfred, *Rilke und die Weltliteratur*.
Düsseldorf/Zürich: Artemis&Winkler Verlag, 1992.
- Levin, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid:
Cátedra, 1983.
- Levý, Jirí Levý, *Die literarische Übersetzung. (Theorie einer Kunstgattung)*. Frankfurt a.Main/Bonn: Athenäum Verlag, 1969.
- Luther, M., "Sendbrief vom Dolmetschen", en: H. J. Störig, (ed.),
pp. 14-32.
- Malblanc, Alfred, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Paris:
Librairie Marcel Didier, 1968.
- Martini, Fritz, *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner
Verlag, 1972.
- Nietzsche, F., "Zum Problem des Übersetzens", en: Störig, H. J. (ed.),
pp. 136-138.
- Nord, C., "Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen
Übersetzungstypologie", en: *Lebende Sprachen* 3/1989, pp. 100-105.
- Nord, C., "Treue, Freiheit, Äquivalenz- oder wozu brauchen wir den
Übersetzungsauftrag"?, en: *Text context*, 1/1986, pp. 30-47.

- Ortega y Gasset, José, *Miseria y Esplendor de la Traducción. Elend und Glanz der Übersetzung*. Traducción de Katharina Reiss. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983.
- Paz, O., *Traducción Literatura y Literalidad*. 3.^a ed. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Pérez Romero. C., *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.
- Reiss, K., “Quality in Translation oder wann ist eine Übersetzung gut?”, en: *Babel* 4/1983, pp. 198-208.
- Reiss, Katharina y Vermeer, Hans-J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen: Niemeyer, 1984.
- Santoyo, J. C., *El delito de traducir*. León: Ed. Universidad, 1985.
- Santoyo, J. C., *Traducción, traducciones, traductores: ensayo de la bibliografía española*. León: Ed. Universidad, 1987.
- Schleiermacher: “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”, en: *Das Problem des Übersetzens*, Hans J. Störig (ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- Schlütter, Hans-Jürgen, *Sonett*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- Snell-Hornby, M. (ed.), *Übersetzungswissenschaft Eine neue Neuorientierung*. Tübingen: UTB Francke, 1986.
- Steiner, G., *Después de Babel: aspectos del lenguaje y de la traducción*. Traducción A. Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

- Störig, H.J. (ed.), *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wiss. Buchhandlung, 1973.
- Torre, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994.
- Toury, Gideon: *In search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute, 1980.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, 2 volúmenes, Bibliothèque de la Pléiade, París: Éditions Gallimard, 1973.
- Valéry, Paul, *Gedichte*, übertragen von Rainer Maria Rilke. Frankfurt a. Main: 1988.
- Valverde, Jose María., “Mi experiencia como traductor”, en “Cuadernos de Traducción e Interpretación”, n.º 2, Barcelona 1983. Publicado en *Obras Completas (Poesía)*, Madrid: Editorial Trotta, 1998, pp. 78-91.
- Vega, Miguel Angel, *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Wandruszka, M., “Das Übersetzen menschlicher Sprachen”, en: *Babel* 4/1985, pp. 198-207.
- Weltge-Wortmann, S., *Die ersten Maler in Worpswede*. Worpswede, 1979.
- Wilss, W., “Rhetorische und stilistische Textelemente als Gegenstand der Übersetzungskritik”, en: *Boletín del Instituto Alemán*, 1985-1986, pp. 45-57.
- Wilss, W., *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methode*. Stuttgart: Klett, 1977.
- Yllera, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza Editorial:, 1974.