

Rainer Maria Rilke es *el poeta* en lengua alemana del siglo XX, cuya obra, a pesar del tiempo transcurrido desde su muerte en 1926, sigue despertando un enorme interés. Prueba de ello son las numerosas reediciones recientes, tanto en Alemania como en España. Si la traducción poética plantea problemas que, en muchas ocasiones, se ha afirmado que son insolubles, tendrían que serlo especialmente en Rilke, que no solo tiene un sorprendente dominio de todas las posibilidades que ofrece la lengua alemana, pero que también posee una enorme carga conceptual. De sus dos obras líricas más importantes: *Las Elegías de Duino* y *Los Sonetos a Orfeo*, hemos querido analizar los elementos expresivos que caracterizan esta última y ver cómo han resuelto los traductores los distintos problemas de traducción.

Problemas de traducción poética. Valoración de traducciones de *Los Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke

Rainer Maria Rilke is usually regarded as the greatest milestone in 20th-century German poetry. Despite a considerable lapse of time since his untimely death in 1926, he still awakens great interest, as evidenced by several, recent re-editions of his works, both in Germany and in Spain. If poetry translation faces us with serious and maybe insoluble challenges, this is even more the case with Rilke, a poet of great conceptual complexity and a remarkable mastery of the possibilities put at his disposal by the German language. This article sets out to analyse, on the one hand, the expressive features on two of Rilke's most important poetry works (Duino Elegies and Sonnets to Orpheus), and, on the other hand, the translation strategies that different translators have deployed when facing the corresponding translation problems.

MERCEDES MARTÍN CINTO
Universidad de Málaga



1 INTRODUCCIÓN

El problema esencial de la poesía para su traducción es que la forma, por 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 la poesía -. Y, 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.

Pero la poesía se ha traducido siempre y se va a seguir haciendo. Las traducciones se van adaptando a los gustos de la época y parece que, como señala Enzensberger¹, la perdurabilidad de un modelo es inversamente proporcional a la de sus traducciones. Es decir, cuanto más difícil resulta una traducción más se repetirá.

Rilke es sin duda *el poeta* en lengua alemana del siglo XX y es ingente la literatura secundaria que ha generado. Pero también resulta llamativo el número de traducciones de sus obras, por tratarse de poesía y, además, por tratarse de un autor muy complejo.

Las traducciones que se van a citar aquí serán las de *Los Sonetos a Orfeo*, que se ha vuelto a reeditar recientemente en Alemania y España. Incluso han aparecido nuevas traducciones al español².

¹ Hans Magnus Enzensberger, *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*. Frankfurt a. Main, 1999, p. 393

² En español: Rainer Maria Rilke, *Nueva Antología Poética*. Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Espasa Calpe, 1999. Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeo*. Traducción de Raphael Ross. Buenos Aires: Argenta, 1999. Rilke Rainer Maria, *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo y otros Poemas, seguido de Carta a un joven poeta*. Edición bilingüe de Eustaquio Barjau y Joan Parra. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.

Las otras traducciones contempladas son las de: J. M. Valverde: *Historia de la Literatura Universal. Tomo III: Obras de Rainer Maria Rilke*, Barcelona: Planeta, 1968. La de J. Francisco Elvira Hernández: *Rainer Maria Rilke, Los Sonetos a Orfeo*. Ávila: ed. Sexifirmo, 1975. La de E. M. S. Danero: *Rainer Maria Rilke, Obra Poética*. Buenos Aires: Efece Editor, 1980. La de Carlos Barral: *Rainer Maria Rilke, Sonetos a Orfeo*.

Como señala J. M. Valverde³: «El problema de Rilke es que, generalmente, menos en *Las Elegías*, tiene metro y rima.» Rilke domina todos los recursos que puede ofrecer la lengua alemana, como puede verse en su utilización p.ej. de la sustantivación o de la utilización del participio de presente para indicar una acción duradera.

Ahora bien, la dificultad de esta obra de Rilke no sólo estriba en su forma, sino también en la carga conceptual que conlleva.

Como observa Heidegger⁴:

[...] 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

³ «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.

⁴ Martin Heidegger, *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1979, pp. 227 y 226.



y dominada por la idea de un desarrollo del pensamiento, entendido como incesante y progresivo dominio del hombre sobre el mundo, escenario éste de la aventura humana y lugar de representación de su destino y de su historia»⁵

Los Sonetos a Orfeo plasman la concepción rilkeana del arte y del papel del poeta frente a todo ello. Contienen una reflexión – el hombre es tal hombre porque tiene la palabra que le ha de guiar en el perfeccionamiento de su arte – sobre todos los problemas planteados al hombre y además postulan una actitud frente a la vida, el amor o la muerte.

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 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 esencialmente 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 en la naturaleza, la ley de la caducidad y de la transformación de las cosas.

Pero los Sonetos, como toda obra de estas características, no admite el reduccionismo y aborda también otros temas como, el tema del dios Orfeo. El mito antiguo en Rilke se ofrece, como explica L. Díez del Corral⁶:

[...] 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 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.

⁵ Francisco Jarauta, «Pensar el presente». Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1993, p.13.

⁶ Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la Literatura Contemporánea*, p. 155-184.



A continuación analizaremos los elementos expresivos más relevantes de esta lírica y las soluciones encontradas por los diferentes traductores.

2 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/7⁷:

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 Grüften 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, cele-

⁷ Todas las citas de los *Sonetos a Orfeo* están en: *Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke*. 6 edición, Frankfurt a. Main: Insel Verlag, 1992.

brando, 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:

DU, Mein Freund, bist einsam, weil....

Cuando el objeto del poema es el perro al que no menciona. En su correspondencia⁸ deja claro que ha evitado la mención directa de forma 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?

⁸ *Aus RM Rilkes Nachlass. Die Briefe an Gräfin Sixzo*. «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.

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.

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*, *Wiesnmorgen*, *Rubewink* (II/5), exponentes del carácter aglutinante de la lengua alemana y que suelen provocar equivalencias muy variadas.

La que acabamos de citar, por ejemplo, *Rubewink*, 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 todos 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 reco-
nocimiento

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 : *Tanzt 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. (II/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 verlierst (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, man-

tienen la intejección 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 intejección 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. Barjau⁹:

[...] 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.

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 schicket ihr scheu vorbei

A propósito de esto Angeloz¹⁰ 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.

⁹ En Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra 1987, p. 171.

¹⁰ J. F. Angeloz, *Les Élégies de Duino et les Sonnets a Orphée*, París: Flammarion, 1992, p. 288.





3 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. Holthusen¹¹ aprecia en esta lírica un claro paralelo con la lírica religiosa del barroco, en ambas se invoca lo maravilloso y la paradoja: también del dios vencido vendrá nuestra salvación. En consecuencia, los dos últimos versos del soneto expresan:

Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft
verteilt, 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... befiehl*, (v. 2) y provoca un equívoco. Rilke es aficionado a producirlos cambiando a veces de persona o sujeto.

¹¹ Hans-Egon Holthusen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, München: Neuer Vilser Verlag, 1937, p. 110.

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: «sueñas» (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 immanencia 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 sings, sie
sings! (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 deajo» 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)

4 METÁFORA Y FIGURA

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 «embe-



lesadas, 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 *grisés* empleado por Angeloz¹² 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)

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 schicket ihr scheu vorbei. (v. 11)

Y las versiones:

a otras rechazáis tímidamente. (C. Barral)

a otras tímidamente las mandáis 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)

¹² En Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. Traducción de J.-F. Angeloz. Paris: Flammarion, 1943, p. 169.



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 citados¹³. Y así lo vemos reflejado en una versión tras otra puesto que son pocas las que se apartan de una traducción literal.

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

¹³ Annette 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».

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 Wera¹⁴.

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».

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

¹⁴ J.-F. Angelloz, *Les Élégies et...*, citado, p. 291.

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: «¡jarre 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 «rebotante». 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.

5 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/II, 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 Styrnhorn 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 Esau, 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 *Stabl, 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.

6 CONCLUSIÓN

Se puede afirmar, pues, que *Los Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke cumplen con la afirmación según la cual solo interesa traducir aquello que se resiste a la traducción. A pesar de haberse publicado por primera vez en 1923, siguen despertando el interés de los traductores. Por una parte, se trata de una obra de un enorme valor artístico, por su sorprendente dominio de la lengua y de todos sus recursos y, por otra, con una relevante carga conceptual, que ha hecho que pensadores como Heidegger o Gadamer¹⁵ se hayan fijado en ella.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2001

¹⁵ Gadamer, Hans Georg, «Rainer Maria Rilke, cincuenta años después», *Poema y Diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona: Gedisa, 1993, pp. 62 - 80.

BIBLIOGRAFÍA

- Angelloz, J.-F., *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. París: Flammarion 1943.
- Barjau, Eustaquio, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 171.
- Barjau, Eustaquio; Parra, Joan, *Rainer Maria Rilke, Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo y otros Poemas, seguido de Carta a un joven poeta*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- Barral, Carlos, *Rainer Maria Rilke, Sonetos a Orfeo*, Barcelona: Lumen, 1983
- Bermúdez Cañete, F. *Rilke*, Barcelona: Ediciones Júcar, 1984
- Danero, E.M.S. *Rainer Maria Rilke, Obra Poética*. Buenos Aires: Efece Editor, 1980.
- Diez del Corral, Luis, *La función del mito clásico en la Literatura Contemporánea*, pp. 155-184
- Elvira Hernández, J. Francisco, *Rainer Maria Rilke, Los Sonetos a Orfeo*. Ávila: ed. Sexifirmo, 1975.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Geisterstimmen, Übersetzungen und Imitationen*. Stuttgart: Suhrkamp, 1999.
- Ferreiro Alemparte, Jaime, «Vivencias y convivenencias de Rilke: el poeta y los perros», *Nueva Estafeta*. Madrid, 1982, p.49.
- Ferreiro Alemparte, Jaime, *Rainer Maria Rilke, Nueva Antología Poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Gadamer, Hans Georg, «Rilke cincuenta años después», *Poema y Diálogo*, Barcelona: Gedisa, 1993, pp.62-80.
- Heidegger, Martín, *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1979, p. 226.
- Holthusen, Hans-Egon, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Múnich: Neuer Vilser Verlag, 1937, p.110.
- Jarauta, Franciso, «Pensar el presente». Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1993, p. 13.
- Kopetzki, Annete, *Beim Wort nehmen*, Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996, pp. 180-215.
- Rilke, R. M., *Sämtliche Werke*. 6 ed, Frankfurt a. Main: Insel Verlag, 1992
- Ross, Raphael, *Rainer Maria Rilke, Sonetos a Orfeo*. Buenos Aires: Argenta, 1999.
- Valverde, J. M. «Mi experiencia como traductor», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, Barcelona, n° 2 1983, 1983, pp. 79-80.
- Valverde, José María, *Historia de la Literatura Universal. Tomo III: Obras de Rainer Maria Rilke, Los Sonetos a Orfeo*. Barcelona: Planeta, 1968.