



**Silencio y decir poético en dos sonetos de *Die Sonette an Orpheus* (1923)
de Rainer Maria Rilke**

Diana Carolina López Vasco

**Asesor:
Prof. Dr. Alfredo Laverde Ospina**

**Trabajo de grado para obtener el título de:
Filóloga hispanista**

**Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones
Letras: Filología Hispánica
Medellín
2022**

Agradecimientos

Quiero agradecer a aquellas personas que, con su compañía y apoyo incondicional, hicieron posible la consecución del presente trabajo. En primer lugar, quiero dar las gracias a mi familia y a Jorge quienes, con su amor, comprensión y generosidad, me han permitido trasegar, amenamente, mi etapa universitaria. Agradezco enormemente al profesor Alfredo Laverde por su comprensión e infinita paciencia, por sus conocimientos, todos tan esenciales para el desarrollo de este trabajo, y por avivar en mí la pasión y el disfrute por las letras. Al profesor Andrés Felipe Quintero y su amigo Mario por ayudarme a conseguir las lecturas justas y apropiadas de los sonetos en alemán. Deseo también agradecer a mi amiga Catalina Cardona por cooperar, paciente y dedicadamente, con los ajustes formales del trabajo. En último lugar, pero no menos importante, a la Universidad de Antioquia por ser ese espacio que, a lo largo de todos estos años, me permitió crecer no solo intelectual sino personalmente.

Resumen: El presente trabajo propone una lectura fenomenológica de los sonetos I/1 y I/15 de la obra *Die Sonette an Orpheus* (1923) del poeta checo Rainer Maria Rilke (1875-1926) por medio del método teleológico planteado por Mijaíl Bajtín. En este sentido, su propósito esencial es desvelar la reflexión que la voz poética ofrece sobre el silencio, la conciencia de los límites del lenguaje y los alcances expresivos de la danza —aspectos temáticos centrales— y mostrar cómo estos se materializan en una estructura artística de la que son inseparables. Esta investigación permite evidenciar que en ambos sonetos Rilke actúa como un «mago del sonido»; las cualidades gestálticas, particularmente los hechos eufónicos tales como la rima, la aliteración y el ritmo se constituyen en verdaderos recursos poéticos que emplea el yo lírico para elevar al plano de lo bello la porción de realidad que insinúa. Así mismo, permite evidenciar la concepción rilkeana de la poesía, la misión del poeta y el quehacer poético.

Abstract: This paper offers a phenomenological reading of sonnets I/1 and I/15 of the work *Die Sonette an Orpheus* (1923) by the Czech poet Rainer Maria Rilke (1875-1926) through the teleological method proposed by Mijaíl Bajtín. Its purpose is to unveil the reflection that the poetic voice offers on silence, the awareness of the limits of language and the expressive possibilities of dance —central aspects— and to show how they materialize in an artistic, intimate, structure. This study shows Rilke acting as a "sound magician" in both sonnets, where gestalt qualities -mainly euphonious facts such as rhyme, alliteration and rhythm- constitute true poetic resources used by the lyrical self to elevate reality to the level of beauty. Likewise, it reveals the Rilkean conception of poetry, the mission of the poet, and the poetic labor.

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| Introducción | 5 |
| Capítulo I | 10 |
| El silencio como fundamento del decir poético en <i>Die Sonette an Orpheus</i> | 10 |
| “Oír el espacio”: reivindicar el misterio | 10 |
| La figuración del árbol | 14 |
| La fecundidad del silencio..... | 18 |
| El sonido de la interioridad: simbolismo fonológico y pentámetro yámbico | 23 |
| Capítulo II | 37 |
| Danzando lo inefable | 37 |
| «... <i>Wenig Musik nur</i> » [Sólo algo de música]..... | 37 |
| El desborde dionisiaco de la danza: ritmo dactílico y encabalgamiento..... | 44 |
| Reconciliación con la unidad primigenia y armonía vocálica..... | 52 |
| A modo de conclusión | 55 |
| Referencias..... | 61 |
| Anexo 1..... | 65 |
| Anexo 2..... | 66 |

Introducción

Con el advenimiento de la modernidad se creyó, ingenuamente, que una vida racionalizada permitiría al hombre, en un plano intrahistórico, alcanzar su realización y acceder al conocimiento universal, a la verdad. Bajo esta lógica, el mundo se ofrecía como un objeto que, por medio de los saberes técnico-científicos, podía ser conocido en su estado más prístino y esencial, hasta el punto de ser manipulable y predecible. En este tiempo de progreso, la máquina (metáfora que alude al mundo de la técnica) «*ist das Leben, — sie meint es am besten zu können / die mit dem gleichen Entschluss ordnet und schafft und zerstört*» [es la vida, ella piensa que es la que más sabe, / la que con una sola decisión ordena y crea y destruye] (Barjau) (II/10)¹. En este mundo tecnificado, calculado, no hay lugar para lo desconocido, para lo sobrenatural. El logos le ha arrebatado el misterio a la vida y al conocimiento mítico su valor. Sin embargo, el yo lírico en *Die Sonette an Orpheus* considera que «*noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert / Stellen ist es noch Ursprung*» [el ser nuestro está aún encantado²; en / cientos de sitios es él aún origen] (Barjau) (II/10).

Rainer Maria Rilke (1875-1926), escritor checo en lengua alemana y, según Musil, «el mayor lírico con que han contado los alemanes desde la Edad Media»³, consagró su vida a la poesía y a cultivar una conciencia lúcida y amplia que le permitiera descubrir esa realidad oculta e inconmensurable que subyace más allá de lo real-visible. Se entregó por completo a la búsqueda incesante de un camino interior que lo condujera a las dimensiones más elevadas del espíritu. Como interlocutor de la divinidad, anheló percibir el rastro perdido de los dioses; mensaje sagrado que se encubre en el silencio. De ahí que su poesía esté revestida de un halo de misterio que hace que incluso las cosas cotidianas y los motivos más pueriles adquieran un tinte enigmático y trascendental. A Rilke, la consciencia de la condición efímera y finita de la existencia lo insta a detenerse y celebrar con un entendimiento «felizmente terrenal» (Rilke, 1987, p. 185) aquellas cosas que, por su transitoriedad, están destinadas a perecer. Él busca llevarlas a un ámbito más

¹ En adelante este formato se empleará para indicar con número romano la parte del sonetario, bien sea la primera (I) o segunda (II) parte. El número cardinal señalará el poema.

² En este verso no se sigue la traducción de Barjau, quien propone «el ser está aún encantado».

³ Esto lo expresa Musil en el *Discurso en el homenaje a Rilke* [Berlín, 16 de enero de 1927], motivado por la muerte del poeta checo. Véase Robert Musil, 1992, p. 243.

amplio en el que puedan tener una significación más valiosa y ser transformadas en cosas invisibles por medio «de la más íntima comprensión» (p. 185).

Die Sonette an Orpheus (1923)⁴ se compone de 55 poemas, distribuidos en dos ciclos. Esta obra se considera, junto con las *Elegías*, el mayor logro poético del Rilke tardío. En ella se percibe la desconfianza del poeta hacia la modernidad, y su absoluto convencimiento de que: «*Einzig das Lied überm Land / heiligt und feiert*» [tan sólo sobre el campo la canción / santifica y celebra] (Barjau) (I/19). En este sonetario Rilke contrapone la transformación inmanente de la vida a la inmovilidad predecible de la técnica; el silencio de Orfeo al ruido de la máquina; el misterio de la danza a la categorización de la palabra. Así mismo, expone consideraciones estéticas que reflejan su escepticismo con respecto a la función mimética del arte. Rilke desprecia el papel representativo de esta y piensa que así «*wie dem Meister manchmal das eilig / nähere Blatt den wirklichen Strich abnimmt*» [como al maestro a veces la hoja, / apresuradamente próxima, le quita / el rasgo real] (Barjau) (II/2), también al poeta la palabra a veces le arrebató la idea genuina. De este modo, Rilke advierte que el lenguaje «sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto —y, presumiblemente la mayor parte— es silencio» (Steiner, 2003, p. 38).

Rilke, en SO, como poeta que escribe en la penuria de los tiempos⁵, reflexiona poéticamente en torno a la poesía, el quehacer poético, el silencio y la danza. Escuchar estas reflexiones es uno de los propósitos principales del presente trabajo. Y, si bien han sido motivo de discusión entre la crítica especializada, no por esto su horizonte de sentido esté agotado; puesto que, de acuerdo con los presupuestos fenomenológicos, la obra de arte literaria es un signo multívoco que tiene un horizonte de sentido siempre abierto, nunca determinado, que se va develando parcialmente por medio de la conciencia del lector⁶, pues «todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede

⁴ En adelante, el sonetario de Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, será abreviado como SO.

⁵ Según Heidegger (2004), ser poeta en tiempos de penuria es reflexionar en torno al quehacer poético y a la poesía misma: «parte de la esencia del poeta (del que es verdaderamente poeta en semejante era) consiste en que, con la penuria de los tiempos, la vocación y el oficio se le convierten previamente en un problema poético. De ahí que los “poetas en tiempos de penuria” tienen que constituir la esencia de la poesía en forma expresamente poética» (p. 19).

⁶ Según Ingarden (1998), la obra de arte tiene puntos de indeterminación; es decir, vacíos de información que no pueden extraerse de las oraciones o versos que la constituyen. Y es precisamente la función del lector rellenar esos vacíos o, como diría el teórico polaco, concretizar esos puntos o «manchas de indeterminación» que son justamente los que permiten presentar la obra no como un objeto concluido y terminado, sino como un objeto que al poseer una multivocidad inagotable permanece abierto a múltiples interpretaciones.

rellenarse de modos diversos» (Gadamer, 1998, p. 75). No quiere esto decir que el sentido de la obra literaria esté supeditado a la conciencia del lector, a sus modos de sensibilidad o a sus experiencias previas, ya que este «trasciende todas las experiencias de la conciencia, tanto del autor como del lector» (Ingarden, 2005, p. 28) y justifica ella misma, por medio de su estructura, su «modo de ser». Además, las discusiones de la crítica especializada se han caracterizado por abordar la obra desde un enfoque temático, sin considerar hasta qué punto las formas compositivas que rigen la disposición del material verbal «realizan adecuadamente la tarea arquitectónica» (Bajtín, 1989, p. 26); es decir, hasta qué punto la intencionalidad del poeta se corresponde con las técnicas empleadas para materializar la porción de realidad que se propone expresar.

La obra de arte literaria —según Ingarden— al ser de naturaleza multi-estratificada⁷, se constituye no solo de las intenciones y conceptos ideales del autor, sino también de ese elemento esencial y constitutivo de todo texto que es el lenguaje. En este sentido, acercarse a un poema limitándose al conteo sistemático de sus sílabas; a la tipificación inerte de sus versos y a la identificación de sus recursos poéticos es restringir su interpretación a un estudio estrictamente lingüístico y desconocer el telos estético de sus recursos poéticos. Del mismo modo, acercarse a él solo para identificar la idea que vehicula y mirar de qué manera esta fundamenta, se emparenta o contradice una postura ideológica, política, literaria, etc., es desconocer sus cualidades estéticas, su valor artístico, y reducirlo a un mero documento histórico, antropológico o, cuando mucho, filosófico.

Este trabajo busca, justamente, proponer una interpretación de los sonetos I/1 y I/15 de la primera parte a partir de una lectura fenomenológica que, empleando el método teleológico planteado por Bajtín, pueda reflexionar sobre el silencio, los límites del lenguaje y los alcances estéticos (o expresivos) de la danza —como aspectos temáticos centrales— y mostrar cómo las cualidades gestálticas —formas composicionales— tales como la rima, la aliteración y el ritmo se constituyen en verdaderos recursos poéticos que emplea la voz lírica para recrear y materializar el contenido del poema.

⁷ Para Ingarden la obra literaria es un objeto intencional, cuya estructura básica se constituye de varios estratos heterogéneos que le confieren a esta un carácter polifónico. Los estratos son: 1) estrato de los sonidos verbales, 2) estrato de las unidades de sentido, 3) estrato de los objetos representados y 4) estrato de los aspectos esquematizados. Estos se interrelacionan entre sí y se vinculan para concretar la totalidad de la obra de arte literaria o, en palabras de Ingarden, para lograr la «armonía polifónica» de la misma.

Dos son los capítulos que componen esta interpretación: I «El silencio como fundamento del decir poético en *Die Sonette an Orpheus*». En este se realiza una breve descripción del contexto histórico del cual surge SO y se muestra cómo para Rilke la primera tarea del poeta consiste en aprender a escuchar. Seguidamente, por medio de dos epístolas y de los versos de algunos poemas, se exponen las consideraciones de Rilke con respecto al quehacer poético y a la misión del poeta. También se muestra de qué manera la figura del árbol funciona como una analogía que, además de aludir al concepto poetológico de totalidad y transformación, condensa la idea global del soneto: la relevancia del silencio en la palabra poética. Igualmente, se abordan las cualidades esenciales de la poesía y se analiza la eficacia literaria de la rima y la aliteración. Finalmente, se expone la importancia que tiene el espacio interior, configurado en el soneto por medio del corazón, en el quehacer poético y cómo el pentámetro yámbico y el simbolismo fonológico realizan y abarcan dicha idea.

En el capítulo II «Danzando lo inefable» se expone la consideración de Rilke sobre los límites del lenguaje, su confianza en los alcances expresivos de la música y su concepción sobre la misma. También se analiza la función semántica de la rima. Seguidamente, se reflexiona en torno a la capacidad que tiene la danza para develar la cosa, la experiencia, y la manera en que el ritmo dactílico y el encabalgamiento establecen una relación axiológica con el contenido del soneto. Finalmente, se analiza el simbolismo fonológico y se muestra cómo este recurso poético realiza y abarca la idea sobre la danza como manifestación artística capaz de reconciliar al hombre con la unidad primigenia.

I

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem Klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien Klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —
da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (Rilke, 1923, p. 7)⁸

I

Entonces se elevó un árbol. ¡Oh, elevación pura!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Oh, alto árbol en el oído!
Y todo calló. Pero incluso del silencio
surgió un nuevo principio, señal y transformación.

Animales de silencio salieron del claro bosque
liberado de lechos y guaridas;
y se vio que no era por astucia
ni por miedo por lo que estaban tan callados

sino para escuchar. Rugidos, gritos, bramidos
parecían pequeños en sus corazones. Y donde hacía un momento
hubo una choza apenas que recogiera esto,

un refugio del más oscuro deseo
con entrada de jambas temblorosas,
allí, tú les creaste un templo en el oído⁹

⁸ Esta versión del soneto corresponde a la edición príncipe que publicó la editorial Insel-Verlag en 1923. La única diferencia entre esta y las ediciones posteriores consiste en que, en estas últimas, el verso 7 —conforme lo establece la reforma de la ortografía alemana de 1996— tiene la conjunción daß con doble «ss»: dass. Para acceder a esta primera edición de 1923 véase: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2033157/1/LOG_0000/.

⁹ Entre las traducciones al español de este soneto propuestas por Munarriz, Otto Dörr, Eustaquio Barjau y Carlos Barral, he decidido tomar como base la traducción de Barjau. Si bien esta última sobresale por su claridad y gracia poética, en este trabajo se le hicieron algunas variaciones, entre las cuales las más significativas fueron: traducir el verso 1 como «Entonces se elevó un árbol. ¡Oh, elevación pura!» en vez de «Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!» esto con el fin de que el primer verso contenga el sabor hímico que le imprime la exclamación «O»

Capítulo I

El silencio como fundamento del decir poético en *Die Sonette an Orpheus*

“Oír el espacio”: reivindicar el misterio

El espíritu del tiempo que permea el contexto histórico de Rilke está signado por la crisis ontológica de la modernidad; tiempo en el que los valores supremos de la existencia, fomentados en los ámbitos del mito y la religión, han sido desplazados por las dinámicas racionalistas que promueve la lógica técnico-científica, en la que «*Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, / ist nicht entschleiert*» [No se conocen los sufrimientos¹⁰ / no se aprendió el amor, / ni aquello que en la muerte nos aleja / ha sido desvelado] (Barjau) (I/19). El modo de vida acelerado e impersonal promovido por la máquina le impide al hombre relacionarse profundamente con el mundo y consigo mismo al punto de hacerle relegar de su existencia aspectos tan esenciales y edificantes como el sufrimiento, el dolor y la inmanencia de su propia muerte. El hombre no se pertenece, se ha vuelto un extraño para sí. Su corazón distraído y presto al acecho de novedades ha desaprendido el amor. Su mirada turbada no distingue claramente el sufrimiento y, ante ella, la esencia de la vida y el misterio de la muerte continúan ocultos, tras un velo.

En estos tiempos modernos, conforme avanza la técnica, el rasgo más humano del hombre disminuye, se desvanece. «*Sieh, die Maschine: / wie sie sich wälzt und racht / und uns entstellt und schwächt*» [Mira, la máquina: / cómo se venga y se revuelca / y nos deforma y debilita] (Barjau) (I/18). La modernidad, ya lo decía Baudelaire, es «una progresiva decadencia del alma y progresivo predominio de la materia» (Friedrich, 1959, p. 60). En las ciudades «*Zwar ist kein Hören heil / in dem Durobtstein*» [ninguna escucha está a salvo entre la furia] (Barjau) (I/18), en ellas predomina el bullicio de la máquina, y en vez de árboles y estrellas se destacan el asfalto y las luces eléctricas. Los dioses han huido dejando a la tierra sumida «en las tinieblas de la

[Oh] y que, además, pueda darse entre «elevó y elevación» el recurso de la *annominatio* que se presenta entre «stieg y Übersteigung»; en el verso 3 se traduce «Y todo calló.» en vez de «Y calló todo.» para que la pausa interna coincida al igual que lo propone Rilke —*Und alles schwieg.*— con el verbo callar; en el verso 10 se traduce «parecían pequeños en sus corazones» en vez de «parecían pequeños en su corazón» ya que Rilke emplea el plural «*Herzen*» [corazones], pues se habla de los «animales de silencio». La traducción original de Barjau se presenta en el Anexo I.

¹⁰ En este verso se opta por no seguir la traducción de Barjau, quien lo traduce como: «no se conoce el sufrimiento».

noche»¹¹, el tiempo del mundo ha quedado postrado en un estado de indigencia que, sin fundamento alguno, se precipita irrevocablemente hacia el abismo.

De este ambiente nihilista surge la poesía de Rilke, embebida por la experiencia del abandono de dios, por «la idea de que Dios está lejano y ninguna evocación de creencias cristianas o humanistas o de antiquísimos símbolos míticos deben ocultarnos esa lejanía» (Gadamer, 1993, p. 72). No obstante, pese al abandono de lo divino, Rilke nos dice que aún queda en la tierra un rastro de divinidad, la «*unendliche Spur*» [huella infinita] (Barral) (I/26) de Orfeo, que mora en la naturaleza y se encubre en el silencio de la fiera, del ave, de las rocas y los árboles¹².

*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.*

Al fin te destrozaron acosadas por la venganza
mientras en los leones y rocas permaneció tu son,
y en los árboles y en las aves. Allí cantas todavía.

¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, huella infinita!
Solo porque desgarrándote al fin la enemistad te dispersó
Somos nosotros los oyentes y boca de la naturaleza. (Barral, 1995, p. 89)¹³.

¹¹ Sobre el abandono de los dioses y la crisis ontológica de la modernidad reflexiona el texto *Para qué poetas* de Heidegger.

¹² «Ablandaba Orfeo, por la dulzura de su canto, a los animales, los árboles y las rocas, cuando las mujeres de la Tracia, cubiertas de pieles de animales salvajes, le vieron sobre el monte Ródope. “He aquí —dijo una de las bacantes— el hombre que nos desprecia”. Y le arrojó su lanza contra el rostro [...] otra le tiró una piedra, que quedó suspendida al son de la lira. El tumulto aumentaba, reinando por todas partes el despecho y la confusión. En medio de este tumulto, el infortunado Orfeo fue herido a pedradas y apresaron a los numerosos animales que le rodeaban. [...] En vano les lanzaba súplicas y tendía las manos. Al fin le mataron. [...] Los miembros de Orfeo se veían esparcidos por todas partes. Su cabeza y su lira cayeron al Hebro, y por un milagro divino esa lira y su lengua sin vida dejaban sentir sonos lúgubres y plañideros» (Ovidio, 1998, pp. 197-198).

¹³ Para estos tercetos se tomó como base la traducción de Barral, aunque con variaciones en los versos: 9, 10, 12 y 13. Aquí la traducción de Barral (1995): «Sedientas de venganza te aniquilaron al fin, / mientras en los leones y en las rocas permanecía tu canto, / y en los árboles y en las aves. Allí cantas todavía. / ¡Oh dios perdido! ¡Huella infinita! / Porque fuiste destrozado y disperso, / somos nosotros los oyentes y boca de la naturaleza» (p. 74).

Estos versos pertenecen al soneto I/26 y plantean la inmortalidad de la poesía y su estrecho vínculo con la totalidad, es decir, la poesía puede sobrevivir a la destrucción del cantor, pero no a la de la flor, del ave, del árbol, porque estos son los herederos del sonido edificante, del «*Vor-Gesang*» [cantar primigenio¹⁴] (I/19). En estas líneas la naturaleza se presenta como el reflejo de la divinidad en la tierra, como el espacio en el que acontece la revelación de lo sagrado, y el poeta como el ser que, por su condición especial, puede advertir la señal silenciosa de los dioses. Se oyen en este planteamiento los ecos directos de Hölderlin¹⁵, para quien decir naturaleza equivale a decir divinidad. Y si para Hölderlin, como bien lo dice Heidegger (2004) «es Dionisio, el dios del vino, el que deja este rastro a los sin dios en medio de las tinieblas de la noche» (p. 17), para Rilke será Orfeo, el dios-cantor, quien deje su rastro sagrado a los mortales. Y serán «los poetas [...] aquellos mortales que, cantando con seriedad al dios del vino, perciben la huella de los dioses huidos, siguen esa huella y de esta manera trazan para sus congéneres mortales el camino hacia el cambio» (p. 18).

Es evidente que esta concepción deriva de la estética romántica, la cual concibe a los poetas como seres que pueden acceder a otros niveles de realidad; escuchar y ser portavoz de la deidad o, para decirlo con Rilke, ser «*Hörenden und Mund der Natur*» [oyentes y boca de la naturaleza] (Barral) (I/1). Acaso esta lógica jerárquica oído-boca insinúa que antes de ser *boca que enuncia*, el poeta debe ser *oído que escucha*. Dicho de otro modo: que solo escuchando el mensaje que viaja a través del silencio puede germinar en la boca del cantor el decir poético, o que el silencio es la estancia previa de la poesía, su cara oculta y su fundamento. Basta escuchar el soneto I/1 para ver que en él la palabra silencio parece contener todo lo anterior. Y hasta podría decirse, y es lo que aquí se pretende demostrar, que SO, como obra metapoética¹⁶, en tanto reflexiona sobre el quehacer poético y la poesía misma, propone el acto de la escucha como la tarea principal a la que

¹⁴ *Vor Gesang* es traducida por: preludio (Barral); pre-cantar (Munárriz); pre-canto (Barjau); preludio (Otto Dörr). Aquí se propone como «canto primigenio».

¹⁵ En una carta escrita el 24 de julio de 1914, Rilke admite a N. von Hellingrath que la influencia que sobre él ha tenido Hölderlin es «grande y noble como solo puede serlo la de los más ricos e interiormente poderosos» (Cuesta Abad y Vega, 2018, p. 139). Para leer la carta completa véase R. M. Rilke – N. von Hellingrath (2008), *Briefe und Dokumente*, ed. De Klaus E. Bonehmkamp, Wallstein Verlag, Göttingen.

¹⁶ Esta tendencia de los poetas a reflexionar poéticamente en torno a la poesía, deriva, según Beda Allemann (1975), del «movimiento literario del que proviene Valéry. El simbolismo [...] que había convertido en su principio de hecho la reflexión del poeta sobre su propio proceder [...] Hoy se considera como evidente que un escritor no sólo sabe [...] balbucear versos sino también hablar muy sobriamente sobre la producción de versos [...]. Se ha vuelto a alumbrar el ideal barroco del poeta doctus, del “poeta sabio” que durante un siglo fue relegado a la sombra por determinadas concepciones demasiado románticas de la creación poética» (p. 151).

debe entregarse el sujeto encaminado en el arte de sugerir lo indecible. De ahí que Rilke inicie su proyecto poético celebrando la elevación del árbol en el oído: «*O hoher Baum im Ohr!*» [Oh, alto árbol en el oído] (Barjau) (I/1), que no representa otra cosa que el despertar sensitivo de la audición.

*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg, Doch selbst in der Verschweigung¹⁷
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.*

Entonces se elevó un árbol. ¡Oh, elevación pura!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Oh, alto árbol en el oído!
Y todo calló. Pero incluso del silencio
surgió un nuevo principio, señal y transformación.

En este cuarteto el uso repetitivo de la exclamación «*O*» imprime a los versos un tono solemne y ceremonioso que da cuenta de la admiración y el arrobamiento que causa la elevación del árbol en el yo lírico, quien define esta ascensión como una «*reine Übersteigung*» [elevación pura], una experiencia que lo supera y lo identifica incluso con el canto de Orfeo «*O Orpheus singt!*». Con estos versos el yo lírico celebra la posibilidad de escapar al estrépito del mecánico reino de la técnica, del griterío de la modernidad, y poder advertir el silencio de Orfeo, es decir, sentir el rasgo primigenio, la magia y el misterio que aún, pese al desencanto del mundo y al abandono de lo divino, queda en la tierra. Pues «*Über dem Wandel und Gang / weiter und freier, / währt noch dein Vor-Gesang, Gott mit der Leier*» [sobre el cambio y el andar, / más libre y más extenso, / dura aún tu canto primigenio, / dios de la lira] (Barjau¹⁸) (I/19).

¹⁷ *Verschweigung* es traducido como «silencio» en (Munárriz y Barral) y como «callar» en (Dörr y Barjau). Este sustantivo está compuesto por el prefijo *ver* que indica proceso; el verbo *schweigen*: callar, y el sufijo *ung* que indica el resultado final de una acción. Así, podría entenderse como el resultado del acto voluntario y consciente de quien guardar silencio; en el *Verschweigung* quien calla no lo hace por imposición, lo hace para despertar su oído, para estimular su sensorialidad, para meditar, si se quiere, a través de la música silente de la naturaleza, de Orfeo.

¹⁸ En este cuarteto se tomó como base la traducción de Barjau, aunque con algunas variaciones. Aquí la traducción de Barjau. [sobre este cambio, este andar, / más libre y más extenso, / dura aún tu pre-canto, / dios de la lira] (p. 153)

La figuración del árbol

Vale decir que la figura del árbol juega un papel protagónico en la interpretación del poema; su simbología condensa y amplía significativamente el contenido del soneto. Por consiguiente, cabe preguntarse ¿por qué el despertar auditivo del poeta se simboliza en el soneto por medio de la figura del árbol? ¿podría pensarse que en su esencia se concreta lo que Rilke denominó «la verdadera forma de la vida» (Rilke, 1987, p. 184) o, acaso es un símbolo que emplea Rilke para configurar en el poema el concepto de *totalidad* y aludir a los elementos primordiales del quehacer poético? Un recorrido superficial por algunos apartados epistolarios y versos del poeta mostrará que todo esto se sugiere en la figura del árbol.

Resulta bastante iluminador escuchar algunos fragmentos de dos cartas en las que Rilke, intentando esclarecer el sentido de las *Duineser Elegien*, deja entrever sus consideraciones estéticas. En la carta, citada por Pau (2007), Rilke dice

El sentido de mi trabajo ha consistido en testimoniar, de la manera más imparcial, independiente y visionaria, la unidad entre la vida y la muerte [...] Reconocer y afirmar los dos aspectos del mundo: el sueño y la vigilia, la luz y la oscuridad, la voz y el silencio [...] la presencia y la ausencia. Todos estos contrarios aparentes coinciden en un punto, en un sitio, en un lugar en que cantan el himno de sus bodas. Y ese lugar es, de momento, nuestro corazón. (p. 409)

Rilke en esta carta sugiere que el corazón, el espacio interior, es donde el ser puede sentir como unidad aquello que sus ojos —«como vueltos del revés [...] cual trampas en torno a su libre salida» (Rilke, 2004, p. 105) —, distinguiendo con demasiada fuerza, fragmentan. El corazón es ese espacio puro en el que «las flores se abren infinitamente» (p. 106) para cantar las bodas entre vida y muerte, vigilia y sueño, voz y el silencio.

Rilke, en la carta a su amigo y traductor polaco Witold von Hulewicz, dice

La vida y la muerte se revelan como una sola cosa en las Elegías. Admitir la una sin la otra sería, como aquí se reconoce y proclama, una limitación que, en definitiva, excluiría todo lo infinito. La muerte es el *lado de la vida* que no da hacia nosotros, el lado que no está iluminado: debemos alcanzar la máxima conciencia de nuestro existir, que reside en *ambos ámbitos ilimitados y se nutre*

inagotablemente de ambos [...] la verdadera forma de la vida cruza a través de ambos ámbitos, y la sangre de la circulación suprema se abre paso a través de ambos: *no hay ni un más acá ni un más allá, sino la gran unidad* [...]. La naturaleza, las cosas de nuestro trato y uso, son cosas provisionales y caducas; pero son, mientras estamos aquí, nuestra posesión y nuestra amistad, cómplices de nuestra carencia y nuestra libertad, como ya fueron familiares para nuestros antepasados. Así que se trata no sólo de no condenar o degradar lo de aquí, sino precisamente debido a su transitoriedad, que comparte con nosotros, deben estos fenómenos y estas cosas ser comprendidos por nosotros y transformados en la más íntima comprensión. ¿Transformados? Sí, porque nuestra tarea es imprimir en nosotros esta tierra transitoria, caduca, de modo tan profundo, dolorido y apasionado, que su esencia resucite de nuevo en nosotros invisible. Somos las abejas de lo invisible. (Rilke, 1987, p. 185)

El poeta debe libar, cual abeja laboriosa, el néctar de cada cosa, por perecedera que sea, y llevarla a su colmena interior para que allí, con «pasión y paciencia», brote de nuevo transformada en miel. En ambas cartas está latente el deseo apremiante del poeta por armonizar los contrarios, por subsanar la grieta que fragmenta la *gran unidad* y vincular al mundo material y perceptible el lado oculto de la vida. En la carta a Hulewicz, Rilke define al poeta como «*Verwandler der Erde*» [El transformador de la tierra], ya que el propósito de este debe ser modificar o, si se quiere, salvar las cosas por medio de una transformación que las haga invisibles, es decir, que les asigne un nivel significativo más profundo. Aquí Rilke repite el predicado común de las teorías estéticas del siglo XIX que esperaban encontrar el sentido, la esencia de las cosas, más allá de las cosas mismas, no en el mundo próximo de la experiencia que los sentidos ponen al alcance, sino en el espacio íntimo y oculto de la mente, lugar en el que los objetos revelan su esencia. Pues como bien lo dijo Wordsworth «doquiera, los objetos..., derivan su influencia no de lo que realmente son en sí mismos, sino de aquello que han sido dotados por las mentes de quienes intiman con esos objetos o son afectados por ellos» (Abrams, 1975, p. 99).

El quehacer poético que propone Rilke en estas epístolas está orientado a restituir la unidad perdida, a develar lo oculto y a transformar la realidad. Y qué mejor metáfora para aludir a estos motivos sino la figura del árbol; ese ser en cuya esencia se reúnen, como una unidad indivisible, aquellas categorías comúnmente escindidas por el entendimiento clasificatorio del hombre: arriba-abajo, interno-externo, invisible-visible, raíz-fruto. Él simboliza el centro, excluye de sí cualquier fragmentación posible de la realidad: «Árbol, siempre en el medio / de todo lo que te rodea, / Árbol

que saborea la bóveda entera del cielo». Y es por esto que el árbol y Orfeo, al igual que el ángel de las elegías, «no sabrían si andan entre vivos o entre muertos»¹⁹. Él, al igual que el dios cantor, pertenece al «*doppelbereich*» [doble reino] (Barjau) (I/9): «*Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden / Reichen erwuchs seine weite Natur*» [¿Es él uno de aquí? No, de los dos / reinos salió su ser amplio y extenso] (Barjau) (I/6). En ellos se cumple lo que Rilke llamó «la verdadera forma de la vida»; esa conciencia infinita que, reconciliando los opuestos, restituye la unidad por la que transita «la sangre de la circulación suprema» (Rilke, 1987, p. 184). Orfeo y el árbol «se extienden a través de los dos dominios y se nutren inagotablemente de ambos, [para ellos] no hay ni un más allá ni un más acá, sino la gran unidad» (p. 184).

En SO la figura del árbol y la del dios-cantor simbolizan la trascendencia, la posibilidad de atisbar otros ámbitos de la realidad, la conciencia de la muerte. Se sabe por el mito que Orfeo descendió al averno (*Katabasis*) para traer de vuelta al mundo de los vivos a su joven esposa, la ninfa Eurídice; favor que ganó de los señores del averno mediante el encantador sonido de su lira²⁰. El árbol es también símbolo por antonomasia de la transformación; según Barjau (2004) «en el árbol tiene lugar el paso de la oscuridad de la tierra a la claridad del aire, de la semilla al fruto a través de la flor» (p. 129).

Hasta aquí puede verse que en la figura del árbol se cumplen los elementos primordiales que, según Rilke, deben constituir el quehacer del poeta. Y no cabe duda que dichos elementos están permeados por la concepción trascendentalista kantiana del arte²¹, no solo por el ansia de alcanzar el absoluto y penetrar lo velado, sino por creer que los sentimientos y las impresiones sensoriales del poeta son las que transforman y dotan de sentido la realidad. Podría decirse, incluso, que la potencia simbólica de la figura del árbol es tal que en ella se condensa la idea global del poema; en el árbol lo interno (raíz) y lo externo (ramas y frutos) se complementan y forman la unidad. Su cara oculta, la raíz, es la parte que nutre y permite el desarrollo de las ramas y sus frutos «*Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares*» [de la tiniebla asciende revelación polícroma] (Barjau)

¹⁹ Versos 81-82 de la primera elegía.

²⁰ «Para esto utilizó el pasaje que se abre en Aorno, en Tesprótide, y, a su llegada, no sólo encantó al barquero Caronte, el perro Cerbero y los tres Jueces de los Muertos con su melancólica música, sino que consiguió que se suspendieran temporalmente las torturas de los condenados. Y de tal modo ablandó el duro corazón de Hades, que este le permitió rescatar a Eurídice y llevarla de vuelta al mundo superior» (Graves, 2019, p. 164).

²¹ Según el ideal trascendental, los asuntos o motivos del arte no habitan en el mundo próximo de la experiencia que los sentidos ponen a su alcance, sino en el espacio íntimo y oculto de la mente; lugar en el que los objetos del universo se incorporan para ser transformados por la acción contemplativa del artista. Con este planteamiento, comúnmente conocido como el giro copernicano propuesto por Kant, cambió el papel que la mente desempeñaba en el conocimiento, en la percepción.

(I/14). Para Rilke, el fundamento está oculto y es allí, en la obscuridad profunda, donde todo se origina, donde reside la fuente de la vida «*Du Dunkelheit, aus der ich stamme / ich Liebe dich mehr als die Flamme, / welche die Welt begrenzt*» [Tú, oscuridad de la que yo descendo, / te amo más que a la llama, / que delimita el mundo] (Rilke, 1999, pp. 27-28).

Así, todo cuanto se descubre ante nuestra mirada, en la superficie, se gesta en esa parte velada, cubierta y «no iluminada por nosotros» (Rilke, 1987, p. 184). La fruta y las ramas (lo visible) son lo que son gracias a las raíces (lo invisible). Por ende, si la cara oculta del árbol es la que propicia la existencia del fruto, se podría inferir, si se extrapola el binomio raíz-fruto, a invisible-visible, oscuridad-luz, silencio-poesía, muerte-vida y, así, a todos los opuestos, que la raíz es al fruto, lo que la muerte a la vida, lo interno a lo externo, y el silencio a la poesía. Similarmente, el hallazgo de la palabra poética, auténtica y genuina, solo es posible cuando el poeta vincula a su quehacer esa otra cara de la poesía que es el silencio y que, en esta lógica, no es otra cosa que su fundamento²²: «*Kundiger böge die Zweige der Weiden, / wer die Wurzeln der Weiden erfuhr*» [con mayor destreza doblaría las ramas de los sauces, / quien las raíces de los sauces conoció] (Barjau²³) (I/6).

Es por todo lo anterior que el ascenso del árbol imprime en el yo poético un sentimiento de fascinación, pues tener un «*hoher Baum im Ohr*» [árbol alto en el oído] representa para el poeta la posibilidad de tener una mirada sensitiva amplia que le permita no solo percibir la perfección del fruto (mundo material, vida, exterior, palabra), sino también la paciente labor que realizan para su maduración los muertos; esos «esclavos lentos» (mundo inmaterial, muerte, interior, silencio) que con sus restos lo sazonan, lo maduran. En otras palabras, simboliza para el poeta la posibilidad de armonizar los contrarios, de transformar la realidad y de percibir lo que acontece en el lado oculto de la vida; ese espacio donde permanece velado lo sagrado «*Weit war ich, wo die Engel sind, / hoch, wo das Licht in Nichts zerrinnt- / Gott aber dunkelt tief*» [estuve lejos, donde están los ángeles, / alto, en donde la luz se disuelve en nada, / pero Dios oscurece profundo] (Rilke, 1999, p. 79).

²² Según Linda Pickle (1971), el poeta pudo superar la *Sprachkrise* (crisis del lenguaje) que experimentó entre 1912 y 1922, cuando reconoció «las limitaciones del habla humana» y aceptó la importancia del silencio en su quehacer «Only when he was able to accept the limitations of human speech by affirming poetic song and acknowledging the unattainable ideal of transcendent silence could he complete the Elegies and simultaneously create the Sonnet» (p. 583).

²³ Para estos versos se tomó como base la traducción de Barjau, aunque con algunas variaciones. Barjau traduce [las ramas de los sauces doblaría / mejor quien sus raíces conoció] (p. 138).

La fecundidad del silencio

Hasta aquí se ha visto que *cantar el brote del árbol* es celebrar el despertar de la audición; la disposición fónica del soneto funciona como un ejercicio acústico, como una gimnasia auditiva que busca despertar el oído del oyente-lector y suscitar en él por medio de su sonoridad una comprensión intuitiva de aquello que sugiere. Este trabajo busca, precisamente, mostrar de qué manera la forma, particularmente los hechos eufónicos como la aliteración, la orquestación vocálica, la rima y el ritmo se constituyen en verdaderos recursos poéticos que emplea la voz lírica para recrear y realizar el contenido en el doble plano semántico-estético.

De estos hechos eufónicos el aspecto que primero se destaca, y que de manera afortunada apoya el contenido, es la aliteración. Esta figura de dicción consiste en repetir uno o más sonidos, acústicamente afines, en distintas palabras contiguas al interior de un verso. Y aunque en la actualidad este recurso no es considerado como un elemento métrico, «constituyó uno de los fundamentos rítmicos de las primitivas literaturas germánicas» (Domínguez Caparrós, 2016, p. 37). Este recurso resulta ser bastante eficaz en los dos cuartetos, en cuyas palabras «vivas»²⁴ (*stieg, Übersteigung, Genist, Gelösten, selbst, Angst, Orpheus singt, alles schwieg, aus Stille, dass sie, Verschweigung, sich, so, leise*) se acumulan los sonidos «s», «ss», «st», «sch» generando algunas formaciones fónicas que, al repetirse con regularidad y leídas con relación a la idea que vehiculan estos versos, generan, apoyando el sentido, una percepción acústica que recrea el sonido onomatopéyico del silencio.

(v.1) *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!*
(v.2) *O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!*
(v.3) *Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung*
(v.4) *ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.*

(v.5) *Tiere aus Stille drangen aus dem klaren*
(v.6) *gelösten Wald von lager und Genist;*
(v.7) *und da ergab sich, dass sie nicht aus List*
(v.8) *und nicht aus Angst in sich so leise waren,*

²⁴ Las palabras vivas —de capital importancia en la aprehensión de la estructura de la obra literaria— «son aquellas cuyo sonido puede cumplir con la función de una “expresión directamente inteligible” —tanto en el sentido de “manifestación” como en el sentido de “expresar la intención”—» (Ingarden, 1998, p. 63).

Si bien los sonidos por sí mismos no tienen un valor expresivo, si pueden, empleados adecuadamente, simular con su sonoridad el lenguaje de aquello que se proponen representar²⁵. Pues no debe olvidarse que el texto poético, como objeto regularizado, se constituye de elementos y ordenaciones lingüísticas portadoras de significado, ya que el «escritor es también un lector y, armado de la noción inicial de que la organización fónica tiene importancia, comienza a organizarla según su plan estructural» (Lotman, 1982, p. 138).

Es importante apuntar que la rima —entendida como la igualdad total o parcial de una serie de sonidos a partir de la última vocal acentuada— entre los versos 1 y 3 es un recurso que contribuye a la orquestación onomatopéyica del silencio, ya que en estos versos la rima media (*stieg, schwieg*) funciona como la base léxica sobre la que se construye la rima final (*Übersteigung, Verschweigung*)²⁶.

(v.1) *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!*

(v.3) *Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung*

Esto hace que la expresividad del material fónico recaiga sobre los sonidos aliterados «st» y «sch». No en vano la rima es considerada como la manifestación canonizada de los hechos eufónicos y como el recurso que más aporta a la construcción del lenguaje poético. El esquema de rima de este soneto oscila entre cruzada y abrazada (abab, cddc, efg, gfe) y se articula entre rimas femeninas, que finalizan en sílaba átona (v.1 y 3. Übersteigung-Verschweigung / v.5 y 8. Klarenwaren / v.10 y 13. eben-beben / v.11 y 12. Empfangen- Verlangen); y masculinas, que finalizan en sílaba tónica (v.2 y 4. Ohr-vor / v.6 y 7. Genist -List / v.9 y 14. Geröhr-Gehör). Esta alternancia, según Kayser (1970), es propia del pentámetro yámbico. Todas estas equivalencias sonoras son puras en tanto hay una coincidencia fonética exacta en las letras posteriores a la vocal acentuada. La rima en este cuarteto es un recurso que emplea la voz lírica no solo para apoyar acústicamente el contenido sino para ampliar su horizonte de sentido; pues, se sabe que este recurso no solo cumple funciones eufónicas (repetición de sonidos) y sintácticas (marca final de la frase) sino

²⁵ Para que esta correspondencia entre el plano fónico y semántico sea efectiva, debe cumplirse lo que Helena Beristáin (1989) llama la articulación entre el contexto verbal y situacional: «la onomatopeya sólo entrará en juego cuando el contexto (verbal y situacional) le sea favorable» (p. 76) o, en palabras de Welck y Warren (1985), «hacen falta significados, contexto y “tono” para convertir los sonidos lingüísticos en hechos artísticos» (p. 189).

²⁶ Este recurso es definido por Kayser (1970) como *annominatio*, que es básicamente «el empleo de palabras derivadas de la misma raíz» (p. 127).

también semánticas²⁷; es decir, que las palabras que vincula pueden, en algunos casos, llegar a guardar entre ellas una relación de significado tal que permitan al lector aventurarse a inferir el sentido del poema del cual hacen parte: «cabe distinguir el grado en que la rima queda complicada en el contexto total de un poema, en qué medida las palabras rimadas parecen simple relleno o, en el extremo opuesto, si podríamos conjeturar el sentido de un poema o estrofa a base solamente de las palabras que en él riman» (Wellek y Warren, 1985, p. 190).

Según esto, se diría que los vínculos sonoros «*Übersteigung / Verschweigung*» [elevación / silencio] procedentes del mismo contexto, y de por sí bastante sugestivos, insinúan que las experiencias trascendentales, las «*reine Übersteigung*» [elevaciones puras] solo se revelan y acontecen en el «*Verschweigung*» [silencio], y que este es la acción idónea y el elemento inherente al plano de lo trascendente; o que las experiencias sublimes, esenciales, de naturaleza especial y potente, desbordan las posibilidades enunciativas del lenguaje y devienen finalmente en un acto de silencio.

Es importante resaltar que además de esta rima femenina (átona), las rimas masculinas (tónicas) de este soneto no solo sorprenden por la diferencia entre las categorías gramaticales y las esferas semánticas de las palabras que contraponen (v.2 y 4. **Ohr**: oído- **vor**: proceder, originar, surgir; v.6 y 7. **Genist**: nido-**List**: astucia; v.9 y 14. **Geröhr**: bramido- **Gehr**: oído) sino porque abren al lector nuevas posibilidades de interpretación. De este modo, el yo lírico insinúa por medio de estos vínculos que el «*Ohr*» [oído] es el lugar del cual «*ging...vor*» [procede o surge] la conciencia sensitiva que permite al hombre advertir la señal originaria. En otras palabras, *oír el silencio* significa percibir el origen; advertir el «*Vor-Gesang*» [cantar primigenio]. Si se intentase complementar esta idea con el juego sonoro que proponen las otras rimas masculinas, estas dirían que para escuchar el «*Vor-Gesang*» de la divinidad, el poeta debe, cual «animal de silencio», abandonar sus «*Genist*» [lechos] y sus guaridas; lugares en los que el silencio es producto del miedo y de la «*List*» [astucia], —y que bien pudieran ser entendidos como un estado de conciencia caracterizado por el alejamiento abismal que separa al ser de la totalidad—. Y debe en cambio «mirar fijamente hacia afuera, quizá con una gran mirada de animal» (Barjau, 2004, p. 106), salir

²⁷ En el capítulo XIII «Eufonía, ritmo y metro» de *Teoría literaria*, Wellek y Warren se refieren detalladamente a la función semántica de la rima.

a la «clara selva» y aprender a callar no por miedo y astucia, sino para liberar su «*Gehör*» [oído] del «*Geröhr*» [bramido] y disfrutar del sonido silente y apacible de Orfeo.

El silencio rilkeano es la cualidad inmanente de lo trascendente, de lo divino:

Si de un dios cantas la alabanza,
su silencio te responde por su lado.
ninguno de nosotros avanza
sino hacia un dios que está callado.

Ese intercambio velado
Que nos hace estremecernos,
se convierte en el legado
de un ángel sin pertenecernos. (Rilke, 1994, p. 19)

Es también la fuente de la que mana la palabra:

*Schweigen. Wer inniger schweig,
rührt an die Wurzeln der Rede.
einmal wird ihm dann jede
erwachsene Silbe zum Sieg:*

*über das, was im Schweigen nicht schweigt,
über das höhnische Böse;
daß es sich spurlos löse,
ward ihm das Wort gezeigt.*

Silencio. Quien más íntimamente calló
tocó las raíces del habla.
Un día toda sílaba se trocará en victoria.

sobre lo que en el silencio no calla,
sobre el mal desdeñoso;
que se desata sin rastro,
le habrá sido mostrada la palabra²⁸. (Vega, 2018, p. 56)

En el soneto I/7 el yo lírico ofrece este planteamiento bellamente metaforizado al decir que Orfeo, el dios-cantor, «*ging er hervor wie das Erz aus des Steins / Schweigen*» [surgió al igual que el bronce del silencio / de la roca] (Barjau). En esta lógica, se diría que solo callando íntimamente «*inniger*» el poeta podrá advertir la palabra originaria que se encubre en el silencio y que «un día se trocará en victoria», en poema. El silencio deviene en poesía; es este el que habla al poeta.

²⁸ Este poema-dedicatoria lo escribe Rilke en 1924 y fue extraído del texto de Amador Vega y José Cuesta Abad, *Lo decible y lo indecible en Rilke*.

*Vor lauter Lauschen und Staunen sei still,
du mein tieftiefes Leben;
daß du weißt, was der Wind dir will,
eh noch die Birken beben.*

*Und wenn dir einmal das Schweigen sprach,
laß deine Sinne besiegen.
Jedem Hauche gibe dich, gibe nach,
er wird dich lieben und wiegen.*

*Und dann meine Seele sei weit, sei weit,
daß dir das Leben gelinge,
breite dich wie ein Federkleid
über die sinnenden Dinge. (Rilke, 1913, p. 17)*

En escucha y en asombros puros
mantente silenciosa, honda vida mía,
que ya sabes lo que quiere el viento
antes aún de que los abedules tiemblen.

Y cuando una vez te haya hablado el silencio,
deja que prevalezcan tus sentidos.
Entrégate y confíate a cada soplo leve;
Que él te amará y te acunará.

Y luego, alma mía, ensánchate, más y más,
y logra conquistar la vida,
ensánchate como un traje de fiesta
sobre las cosas pensativas²⁹.

Que el silencio sea el origen de la palabra es una sentencia paradójica que constata, de acuerdo con lo dicho por Hugo Friedrich (1959), una de las características que demarcan la lírica moderna; la cualidad de lo absurdo, aquellas «relaciones para las que no existe ningún vínculo normal entre causa y efecto» (p. 137).

La simbología del árbol nos había permitido intuir el papel fundamental, originario si se quiere, del silencio en la poesía. Más, valdría la pena preguntarle al soneto I/1 si esta palabra que emerge del silencio tiene una naturaleza particular. ¿Cuáles son, si los tuviera, sus rasgos distintivos? A esto, el yo lírico contestaría que las cualidades esenciales de esta palabra poética son «*neuer Anfang, Wink und Wandlung*» [nuevo principio, señal y transformación].

²⁹ Esta traducción la propone Pau en su libro *Rilke y la música*, 2016, p. 27.

(v.3) *Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung*
(v.4) *ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor*

(v.3) Y todo calló. Pero incluso del silencio
(v.4) surgió un nuevo principio, señal y transformación.

En estas líneas, el silencio —palpable en la pausa de la línea 3 «*Und alles schwieg.*» [Y todo calló.]— es dinámico y prolífico; de él mana «*neuer Anfang, Wink und Wandlung*» [un nuevo principio, señal y transformación]. Con estos atributos, los versos 3 y 4 sugieren que la palabra, cuando ha madurado en el silencio, llega al poeta como una «*Wink*» [señal] que se convierte en poesía genuina. La cual, en su autenticidad y al no ceñirse a los paradigmas preestablecidos por una estética determinada, se emancipa de la tradición; la quebranta y, con esta ruptura, propone un «*neuer Anfang*» [nuevo principio] para, finalmente, producir un «*Wandlung*» [transformación] no solo en la tradición sino principalmente en las cosas que intenta sugerir; en todo aquello que intenta nombrar. Estas cualidades delimitan una concepción de poesía que parece estar emparentada con la tradición mística, en tanto el poema es el resultado de una revelación o inspiración divina; una «*Wink*» [señal] que llega al poeta desde una realidad superior, más elevada. Así mismo, dichas cualidades se permean del enunciado común de las teorías expresivas del arte que conciben el decir poético como un ejercicio de conversión; como un arte capaz de modificar la realidad. Esta consideración parece situarse bajo la impronta de las teorías románticas del arte que, animadas por el kantismo, conciben la mente del artista no como un espejo que imita fiel y pasivamente la realidad sino como un proyector que a la par la percibe, irradia su luz sobre ella y acrisola su apariencia. Pues el arte para los románticos es «el poder de humanizar la naturaleza, de infundir los pensamientos y pasiones de los hombres a todo lo que es objeto de su contemplación» (Abrams, 1975, p. 97).

El sonido de la interioridad: simbolismo fonológico y pentámetro yámbico

Si se le preguntase al soneto I/1 por medio de qué procedimiento u órgano actúa la sensorialidad del poeta para transformar la tierra y los objetos del mundo de la experiencia, este contestaría, valiéndose del noveno y décimo verso, que es por medio del corazón.

(v.9) [...] *Brüllen, Schrei, Geröhr*
(v.10) *schien Klein in ihren Herzen. [...]*

(v.9) [...] Rugidos, gritos, bramidos,
(v.10) parecían pequeños en sus corazones. [...]

En estos versos el corazón es el espacio donde acontece el cambio sensitivo de los «*Tiere aus Stille*» [animales de silencio], quienes al escuchar el «*Verschweigung*» [silencio] de Orfeo, acallan sus ruidos, «rugidos, gritos, bramidos», los hacen pequeños en sus corazones y, en cambio, dan paso a una actitud de escucha silenciosa que les permite advertir la trascendencia. En la poética rilkeana el corazón es el espacio idóneo para la transformación. Es justo ahí, en el «corazón invisible», según el yo lírico de la novena elegía, donde las cosas pasajeras y caducas esperan ser transformadas.

[...] *Und diese, von Hingang*
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in —o unendlich— in uns! Wer wir am Ende auch seien. (Rilke, 1923a, p. 35)

[...] Y estas cosas, que
viven del marcharse, entienden que tú las ensalces, percederas
nos confían algo que salva, a nosotros, los más percederos.
Quieren que las transformemos del todo en el corazón invisible
¡en —oh, infinitamente— en nosotros! Seamos al fin quienes seamos. (Rilke, 2004, p. 114)

Es interesante destacar que son las cosas de nuestro trato y uso, esas cosas terrenales, las que deben ser celebradas para el ángel, pues ante él —ser de mirada profunda y habitante de las alturas indecibles— no podemos nosotros, «los más percederos», presumir de asuntos trascendentales que yacen en el plano de lo inefable; en el que somos todavía unos aprendices. Nuestro tiempo «*ist des Säglichen Zeit*» (Rilke, 1923a, p. 34) [es el tiempo de lo decible] (Barjau) (Rilke, 2004, p. 113), es por esto que debemos celebrar ante el ángel todo «*Das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, / als ein Unsriges lebt neben der Hand und im Blick*» (1923^a, p. 35) «lo sencillo, lo que, configurado de generación en generación, / vive como cosa nuestra, junto a la mano y en la mirada» (Barjau) (p. 114).

Según Barjau (en Rilke, 2004), el corazón «en las *Elegías de Duino* —al igual que en *Los sonetos a Orfeo*— es el órgano de la interiorización de la realidad; “sintiendo”, el hombre convierte

en invisibles las cosas visibles y las acoge en su espacio interior» (p. 61). Y qué otra cosa podría ser este primer soneto sino un viaje hacia la interioridad del ser, un periplo cuyo derrotero está determinado por un espacio íntimo que parte del oído hasta llegar al corazón. En este sentido, se diría que el poeta, como «*Verwandler der Erde*» [transformador de la tierra], debe llevar las cosas a su interior y dejar que allí —«*sprachlosen Herzen*» [en el corazón sin palabras] (p. 111)— lentamente crezcan y maduren, para luego ser devueltas al exterior y expresadas mediante una palabra que las libere de su significado desgastado y las presente de un modo nuevo; transfiguradas.

Así, el soneto I/1 podría leerse como una exaltación a la interioridad, como el reconocimiento de que solo adentrándose en ella el poeta puede acceder a una nueva realidad en la que el estrépito de la máquina pueda devenir en silencio divino. El propósito de Rilke es transformar el mundo exterior en interior para invisibilizarlo e imprimirlo en la memoria del corazón. Esta consideración está vinculada con la filosofía hegeliana —y, por supuesto, con uno de los rasgos distintivos de la estética romántica— y es pensar que el mundo externo solo llega a cobrar sentido en la medida en que el sujeto cognoscente lo interioriza, lo lleva dentro de sí, lo hace recuerdo; ese movimiento que avanza hacia el interior otorgándole vida y presencia, íntima e invisible, a todo lo ausente. Asertivamente Ernest L. Stahl (1978) dice que el poeta checo en su producción poética tardía, *Elegías y Sonetos a Orfeo*, emplea como procedimiento artístico, ya no el registro minucioso de las propiedades superficiales de los objetos del mundo, su descripción plástica y objetiva, sino su recuerdo; las impresiones sensoriales que estos dejan en su interior. Dicho de otro modo, el recuerdo es aquello que, una vez llevado al corazón, se convierte en imagen-memoria para hacerse invisible. Esta consideración del recuerdo (*Er-innerung*)³⁰, como un proceso de interiorización que representa la acción más elevada del ser, se relaciona con los presupuestos del idealismo absoluto, como bien lo expone Cuesta Abad (2018):

³⁰ En alemán el sustantivo *Erinnerung*: recuerdo, está compuesto por el prefijo *er*: que denota el comienzo de un proceso; por el sustantivo *Innere*: interior; y el sufijo *ung*: que denota el resultado final de una acción, es decir, que *Erinnerung* es lo que queda después de haber llevado algo al interior. Este sustantivo y el verbo español *recordar* tienen en común que ambos indican un movimiento hacia el ámbito interior del ser, pues *recordar* viene del latín *recordari*, formado por el prefijo *re* que significa de nuevo; y *cordis*, que significa corazón, es decir, que recordar es volver a llevar algo al corazón.

La interiorización hegeliana puede ser traducida a nuestra lengua por *re-cordación*, evocación cordial y afectiva de lo que uno ha vivido, puesto que «recordar» significa volver a llamar al corazón [...] importa retener esta dialéctica fundamental de la *Er-innerung* [recuerdo] porque en Rilke la misión del poeta depende en gran medida del lenguaje de la interioridad, de un lenguaje que, si ha de ser poético, debe procurar la transformación de lo visible en invisible. (p. 146)

Finalmente, para abreviar la idea, podríamos decir con Hölderlin que en Rilke «*Alles ist innig*» (Hölderlin, 1984, p. 222) [Todo es interior] o, según la séptima elegía, «En ningún lugar, amada, habrá mundo si no es dentro. Nuestra / vida pasa transformando. Y cada vez más insignificante / se desvanece el fuera. [...]» (Barjau, 2004, p. 101). Es por esto que, apropiadamente, Blanchot (2002) define la poesía de Rilke como un proceso de interiorización que excluye de sí lo que el autor denomina una «mala interioridad», entendiendo esta como una «intimidad cerrada» que si bien le permite al sujeto emanciparse de las limitaciones espacio-temporales, lo priva de ver y dimensionar el esplendor y el brío que reside en la realidad externa.

Por la conversión, todo se orienta hacia el interior. Esto significa que nos orientamos nosotros, pero que también orientamos todo, todas las cosas en las que participamos. Este es el punto esencial. El hombre está ligado a las cosas [...] y si renuncia a su actividad realizadora y representativa, si se retira aparentemente en sí mismo, no es para licenciar todo lo que no es él, las humildes y caducas realidades, sino más bien para arrastrarlas consigo, para hacerlas participar de esta interiorización donde pierden su valor de uso, su naturaleza falseada y donde pierden también sus estrechos límites para penetrar en la verdadera profundidad. (p. 125)

El espacio interior es un espacio alquímico que puede transmutar en oro el metal más falseado y corroído. La interioridad, el ambiente intimista en el que habita el yo poético, se percibe en la armonía vocálica y el ritmo del poema; artificios poéticos que emplea el yo lírico para que el poema sea literariamente efectivo. Por armonía vocálica se entiende la «repetición o simetría de la disposición de las vocales del verso, especialmente las que llevan el acento rítmico» (Domínguez Caparrós, 2014, p. 126). Es considerada como un elemento eufónico que se relaciona con la orquestación verbal. Si bien el efecto que producen determinadas vocales depende, en parte, de la subjetividad del lector, no puede negarse la eficacia de estas dentro del soneto, ni pensarse que su disposición sea completamente arbitraria, máxime si se trata de un texto regularizado como lo es el texto poético. Respecto al simbolismo fonológico dice Jorge M. Guitart (1976):

La teoría del simbolismo fonético, basada en múltiples indicios interlingüísticos, sostiene que el signo fónico no siempre es arbitrario, que los sonidos tienen de por sí un poder evocador que puede estar en consonancia o disonancia con el significado en el plano léxico. El fenómeno parece ocurrir en el lenguaje poético con mucha mayor frecuencia que en el lenguaje ordinario, y más que un recurso estilístico parece ser parte integral del mensaje poético. El término simbolismo fonológico quiere subrayar el carácter sistemático del fenómeno y apuntar a los esfuerzos por establecer una gramática de la competencia poética. (p. 20)

Es evidente que, en el ambiente vocálico en que está inmerso el poema, la vocal clara /o/, el diptongo /ei/ /ie/ y la vocal /i/ son los que, además de formar rima, dominan la sonoridad del soneto. El sonido de la /i/ es el más frecuente; aparece 33 veces. Si bien la vocal /e/ aparece 66 veces en la grafía del soneto, solo en seis ocasiones marca el acento de la palabra (*selbst*, *Herzen*, *eben*, *dessen*, *beben*, *tempel*) ya que en los demás casos produce otros sonidos al hacer diptongo con /ei/, /ie/ y /eu/; y al preceder a la /r/ (er), lo que hace que acústicamente su sonido natural no se destaque. Ahora, ¿se trata de sonidos con significación propia? Y, de ser así, ¿qué es lo que simbolizan?

Para caracterizar la simbología de los fonemas *o*, *ö*, propongo dividirlos en el grupo de los sonidos oscuros: /o/ /ö/, y el de los sonidos claros: /ei/ /ie/ y la vocal /i/. Del primer grupo hacen parte, además de las exclamaciones «*O*» del primer cuarteto, las palabras «*Orpheus*» [Orfeo]; «*ging...vor*» [surgir]; «*hoher*» [alto]; «*Ohr*» [oído]; «*Hören*» [escuchar]; «*Geröhr*» [bramido]; «*Gehör*» [oído]³¹. El efecto que produce esta vocal abierta evoca el asombro que siente la voz poética ante su despertar auditivo, ante ese árbol que se ha hecho grande en su oído. Los sonidos claros /ei/ /ie/ /i/ hacen parte de las palabras con mayor potencia semántica del soneto como son: «*stieg*» [elevó]; «*reine*» [pura]; «*Übersteigung*» [elevación, trascendencia]; «*singt*» [canta]; «*schwieg*» [calló]; «*Übersteigung*» [elevación]; «*ging...vor: vorgehen*» [surgió]; «*Wink*» [señal]; «*Tiere*» [animales]; «*Stille*» [silencio]; «*Genist*» [nido]; «*List*» [astucia]; «*leise*» [silencioso]; «*Schrei*» [grito]; «*klein*» [pequeño]. Con su sonoridad, estos fonemas producen un efecto que evoca un estado de lucidez; esa claridad mental que le permite a la voz poética sentir y discernir

³¹ En este soneto se alude tres veces al oído de manera diferente. En el verso 2: *Ohr*; en el 9: *Hören* «*sondern aus Hören*»; y en el 14: *Gehör*, de este último se diría que guarda relación con lo que en español conocemos como oído, la parte interna, mientras que *Ohr* alude a la parte externa.

el ruido de la máquina de esa nueva realidad silente en la que puede advertir el silencio de la divinidad. Tenemos entonces:

o: asombro,

i; ei: [ai]; ie: [i]: lucidez, claridad

En el primer cuarteto la *O*, pese a ser la menos empleada, es la que domina la expresividad fónica, pues su presencia, aunque escaza comparada con las otras vocales, adquiere relevancia ya que cuando no funciona como vocal de rima (v.2 *Ohr* / v.4 *vor*) funciona como sílaba acentuada. (*Orpheus*, *h_oher*, *d_och*):

- (v.1) *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!*
 (v.2) *O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!*
 (v.3) *Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung*
 (v.4) *ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.*

En el segundo cuarteto la *o* cede el predominio sonoro a las vocales claras (e, a, i):

- (v.5) *Tiere aus Stille drangen aus dem klaren* (í e e au í e á e á u e á e)
 (v.6) *gelösten Wald von lager und Genist;* (e ö e a o a e u e i)
 (v.7) *und da ergab sich, dass sie nicht aus List* (u á e á i á ie í au í)
 (v.8) *und nicht aus Angst in sich so leise waren,* (u í au á i í o éi e á e)

Este cambio vocálico enfatiza el estado de ánimo del yo lírico, quien pasa del asombro al discernimiento. En este estado de claridad, consciente de su nuevo modo de sentir, de percibir, decide —como animal de silencio— abandonar su nido, su guarida y callar no por miedo, ni astucia, «*sondern aus Hören*» [sino para escuchar]. En los dos últimos tercetos la *o* vuelve a vincularse al juego sonoro; su sonido envolvente subyace como un eco que se propaga hasta el final del último verso:

- (v.9) *sondern aus Hören, Brüllen, Schrei, Geröhr* (ó e au ö e ü e éi e ö)
 (v.10) *schien, klein in ihren Herzen. Und wo eben* (ie éi i í e é e u o é e)
 (v.11) *kaum eine Hütte war, dies zu empfangen* (au éi e ü e á ie ú e a e)
 (v.12) *ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen* (ein ú e u au ú e e e á e)
 (v.13) *mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —* (i éi e ú a é e ó e é e)
 (v.14) *da schufst du ihnen Tempel im Gehor.* (a ú u í e é e í e ó)

Con el regreso de la *o* los acentos del poema parecen agitarse armónicamente entre la serenidad que le provee la escucha del silencio (i, ei,) y el asombro (o) provocado por la nueva realidad sensitiva. Como si el yo lírico, pese a estar imbuido en un estado de discernimiento, de sosiego, no pudiera obviar la conmoción, el arrebató si se quiere, de saber que en su interior hay un «templo en el oído» capaz de escuchar la voz silente del dios-cantor.

La expresividad de esta armonía vocálica se fortalece gracias al ritmo del soneto, a la disposición de sus acentos, casi siempre, armoniosa. El ritmo, entendido «como la alternancia real de los acentos en el verso», es otro aspecto eufónico que, por su valor expresivo, resulta favorable a la temática del poema; pues se sabe que este como cualidad gestáltica de la obra de arte, además de ser el principio constructivo del lenguaje poético, puede también, por medio de su valor simbólico, contribuir al sentido del poema:

Sólo considero estéticamente válido al ritmo cuando acompaña en un registro auditivo al estado vivencial expresado por las palabras. En un conjunto de palabras, el ritmo debe concurrir con la expresión lingüística para crear el mismo efecto. Por eso la pura periodicidad sin acompañar al contenido es un ‘soniquete’ sin valor estilístico y cae fuera de nuestro estudio. (Paraíso, 1976, p. 43)

Para comprender el ritmo del poema se precisa proponer una escansión métrica que evidencie la distribución acentual de sus versos. Para esto se empleará el esquema planteado por Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, en donde:

o: sílaba no acentuada
ó: sílaba acentuada
o´: sílaba brevemente acentuada
I: indica cesura breve
/: cesura claramente perceptible³²

³² Kayser propone el modelo valiéndose de la (x) para indicar sílaba átona, y (x´) para sílaba tónica. No obstante, en el presente trabajo se prefiere emplear (o) y (ó) para sílabas átonas y tónicas, respectivamente.



I

| | |
|---|------------------|
| Da- stieg -ein- Baum -O- rei -ne-Über- stei -gung! | Yámbico |
| o ó o ó / o ó o o' ó o | (2, 4, 6, 8, 9) |
| O- Or -pheus- singt -O- ho -her- Baum -im- Ohr ! | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó | (2, 4, 6, 8, 10) |
| Und- al -les- schwie -g-Doch- selbst -in- der -Ver- schwei -gung | Yámbico |
| o ó o ó / o ó o ó o ó o | (2, 4, 6, 8, 10) |
| ging- neu -er- An -fang- Wink -und- Wand -lung- vor . | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó/ | (2, 4, 6, 8, 10) |
| Tie -re-aus- Stil -le- dran -gen-aus-dem- Kla -ren | Yámbico |
| ó o o ó o ó o ó o ó o | (1, 4, 6, 8, 10) |
| Ge- lös -ten- Wald -von- La -ger-und- Ge -nist; | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó I | (2, 4, 6, 8, 10) |
| und- da -er- gab -sich- dass -sie- nicht -aus- List | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó | (2, 4, 6, 8, 10) |
| und- nicht -aus- Angst -in- sich -so- lei -se- wa -ren, | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó o | (2, 4, 6, 8, 10) |
| son-dern-aus- Hö -ren- Brül -len- Schrei -Ge- röhr | Yámbico |
| o o o ó o / ó o ó o ó | (4, 6, 8, 10) |
| schien- Klein -in- ih -ren- Her -zen- Und -wo- eben | Yámbico |
| o ó o ó o ó o / ó o ó | (2, 4, 6, 8, 10) |
| kaum- ei -ne- Hüt -te- war -dies- zu -emp- fan -gen, | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó o | (2, 4, 6, 8, 10) |
| ein- Un -ter-schlupf-aus- dun -kels-tem-Ver- lan -gen | Yámbico |
| o ó o o o ó o o o ó o | (2, 6, 10) |
| mit- ei -nem- Zu -gang- des -sen- Pfos -ten- be -ben, — | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó o | (2, 4, 6, 8, 10) |
| da- schufst -du- ih -nen- Tem -pel- im -Ge- hör . | Yámbico |
| o ó o ó o ó o ó o ó/ | (2, 4, 6, 8, 10) |

Es importante destacar que el sistema métrico alemán es silabotónico; es decir, que la línea versal está determinada no solo por el acento sino también por las sílabas:

La versificación silabotónica puede considerarse como una especie de síntesis entre los dos sistemas mencionados, ya que somete a norma el número de sílabas, como la silábica, y el número

de acentos métricos, como la tónica; pero, a diferencia de ésta, sistematiza también la repartición de los acentos (es decir, fija sus posiciones y los intervalos entre ellos). (Bělič, 2000, p. 345)

No obstante, de los elementos constitutivos del ritmo silabotónico —acento y sílaba— en el verso alemán, al igual que en el inglés, predomina el acento; de ahí que muchos prefieran llamar tónico-silábico³³ al sistema de versificación alemana. El soneto I/1 se estructura en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos. De los 55 poemas que componen el sonetario este es uno de los pocos que se ajusta al paradigma tradicional del soneto que, según Otto Paul e Ingeborg Glier (1974), se realiza en un verso yámbico³⁴ con cinco acentos: «Die Dichtung des 17. Jahrhunderts, in der das Sonett zu den bevorzugten Strophenformen zählt, verwendet als Vers vorwiegend den Alexandriner. Seiner Herkunft nach gehört jedoch zum Sonett der (italienische) Endecasillabo, der im Deutschen als jambischer Fünfheber nachgebildet wird³⁵» (p. 131).

Es importante destacar que Rilke en esta obra dinamiza al límite la estructura del soneto. En ella se encuentran poemas con versos dactílicos de dos, tres, cuatro y cinco pies; los hay con versos trocaicos y yámbicos de cinco pies. Además, Rilke explora en ellos todos los posibles esquemas de rima. Esto hace que sea considerado —entre aquellos escritores que más diversidad le han imprimido al género como son: Hofmannsthal, R. A. Schröder, Trakl, Heym, Werfel y J. R. Becher— el escritor que más libremente ha jugado con la estructura del soneto «An Bedeutung kommt keiner Rilke gleich, der die Gattung mit größter Souveränität und Elastizität weiterentwickelt hat (vor allem im Sinn einer >Dynamisierung< der primär statuarischen Sonettform) und der wie kein anderer die Variationsfähigkeit und Flexibilität der Gattung bezeugt hat³⁶» (Knörrich, 2005, p. 213).

En este poema impera el encabalgamiento, las cesuras al interior de los versos resaltan más que las pausas finales. De los catorce versos ocho son de diez sílabas [*zehnsilbler*] (v.1, 2, 4, 6, 7,

³³ Véase Bělič, 2000, p. 375.

³⁴ Yambo es el pie constituido por una sílaba átona y una tónica (*Ge-dicht*: poema; *ge-hör*: oído) (o ó). El verso yámbico de cinco acentos, también llamado pentámetro yámbico [*jambischen Fünfhebers*] tiene por esquema: o ó o ó o ó o ó «Ge-lös-ten-Wald-von-La-ger-und-Ge-nist». El tiempo marcado [*Hebungen*] recae en sílaba par. Es importante decir que el verso decasílabo y endecasílabo del español fue asimilado en la métrica alemana como un yambo de cinco acentos.

³⁵ En la poesía del siglo XVII el soneto fue una de las formas estróficas preferidas, principalmente compuesta con el verso alejandrino. Sin embargo, en sus orígenes, el soneto italiano empleaba el endecasílabo, el cual fue asimilado en alemán como pentámetro yámbico.

³⁶ «En importancia nadie iguala a Rilke, quien ha desarrollado el género con la mayor soberanía y elasticidad (primordialmente en el sentido de una “dinamización” de la forma estructural del soneto) y quien como ningún otro ha dado testimonio de la variedad y flexibilidad del género» (La traducción es mía).

9, 10 y 14). Estos, siguiendo la preceptiva de la métrica alemana sobre el decasílabo³⁷, llevan acento rítmico en las sílabas cuarta y décima y, conforme lo dicta el esquema del yambo, finalizan con sílaba tónica (o **ó**); es decir, tienen cadencia masculina. No obstante, el verso primero transgrede este paradigma ya que, además de marcar en el neologismo «*Übersteigung*»³⁸ un tiempo marcado de dos sílabas (o' **ó**) (*Über- stei- gung*), finaliza con cadencia femenina (átona).

(v.1) Da **stieg** ein **Baum**. O **reine** *Übersteigung*!
 o **ó** o **ó** / o **ó** o o' **ó** o

Con esta transgresión a la norma el yo lírico parece sugerir que las *elevaciones puras* «*reine Übersteigung*», las experiencias elevadas, trascienden, incluso, el paradigma formal de la métrica tradicional; superan todo orden preestablecido. Los otros seis versos (v.3, 5, 8, 11, 12 y 13), de once sílabas [*Elfsilbler, Endecasillabo*], son de terminación femenina (**ó** o)³⁹. Esta igualdad en la longitud versal presagia para los acentos un paralelismo armonioso que sin duda está determinado por la condición emocional en la que está inmerso el yo lírico. Como todo en este soneto es interioridad y silencio, qué mejor ritmo para orquestrar estos motivos sino el yambo, esa cadencia que, según Kayser, imprime a los versos un espíritu sereno y reposado: «Der Jambus, so können wir zusammenfassend sagen, ist weicher, gleitender und verhaltener als der Trochäus⁴⁰» (Kayser, 1954, p. 28).

El primer cuarteto es la estrofa con el ritmo más lento debido a los cinco acentos estrictamente marcados de sus versos y a las cesuras claramente perceptibles de los versos 1 y 3, cuya presencia detiene el flujo discursivo. Esta pausa parece responder al deseo de resaltar el sentido, de apoyarlo, de orquestrar acústicamente ese momento en el que todo se hace silencio «*und alles schwieg.*» [y todo calló.]. En el segundo cuarteto, conforme cambia el contenido cambia la

³⁷ Según Knörrich (2005) las características del decasílabo son: cadencia masculina y acento en la cuarta y última sílaba (p. 41).

³⁸ El sustantivo femenino *Übersteigung* se compone del prefijo *über*: sobre, por encima de; y del verbo *steigen*: ascender, elevarse, alzarse. Puede traducirse como elevación, ascensión. Otto Dörr lo traduce como trascendencia (Rilke, 2004 a, p. 27). Esta cualidad de palabra compuesta hace que en ella se perciba un acento brevemente acentuado en «*Über*» y otro fuertemente acentuado en «*stei*», pues como bien lo expresa Oldřich Bělič (2000) «en las palabras compuestas alemanas hay un acento principal y uno o más acentos secundarios» (p. 387).

³⁹ «En las lenguas germánicas el poeta puede permitirse estas libertades a final de verso. En los versos yámbicos, que debían terminar con sílaba acentuada, de acuerdo con el esquema x x' [o **ó**], no es raro hallar una sílaba más, no acentuada» (Kayser, 1970, p. 111).

⁴⁰ «En resumen, podemos decir que el yambo es más suave, más deslizante y más mesurado que el troqueo» (La traducción es mía).

estructura rítmica del poema ya que, en vez de iniciar con sílaba átona (o **ó**: anacrusis), como lo hizo hasta el verso 4, inicia con sílaba tónica (**ó** o) «**Tie**-re-aus-**Stil**-le». Además, el prescindir de pausas perceptibles al interior de sus versos lo hace más movido, menos lento, sugiriendo así el estado de conciencia natural y fluido, sin tropiezo alguno, por el que avanzan los animales mientras van sintiendo y disfrutando del silencio de Orfeo. Del primer terceto llama la atención el ritmo del primer verso, el cual tiene un tiempo no marcado de tres sílabas (*son-dern-aus*) al no marcar el acento léxico de **sondern**⁴¹. De los cinco acentos habituales solo marca cuatro, el primero de ellos en la sílaba cuarta. Además, tiene dos pausas significativas, una en el verso 9 luego de la palabra «*Hören.*» [oído]; «*sondern aus Hören.*» [sino para escuchar]. Y otra en el verso 10 luego de la palabra «*Herzen.*» [corazones]. Estas pausas hacen que el oyente-lector se vuelva partícipe del contenido; que entre en la dinámica auditiva para producir los silencios con su lectura.

El segundo terceto inicia con un verso que marca un cambio drástico en la estructura rítmica del soneto, ya que solo marca tres de los cinco acentos; en la segunda, sexta y décima sílaba. Esta variante del leitmotiv rítmico (o **ó** o **ó**) por (o **ó** o o o **ó** o o o **ó**) le asigna al verso un carácter menos rígido y más ligero. Se diría que esta es la desviación rítmica más perceptible del poema, cuyas sílabas acentuadas se repiten, casi siempre, a intervalos iguales que, al estar bajo el esquema del yambo recae, casi siempre, en sílaba par, excepto, como hemos visto ya en el verso 5 (*Tiere*) que carece de anacrusis. Parece ser que con estas desviaciones Rilke busca evitar la monotonía rítmica —que tanto desfavorece el efecto estético del texto poético— y flexibilizar la rigidez del esquema métrico empleado.

El esquema métrico se asemeja al cañamazo, que, recubierto completamente por el bordado, ya no se ve, pero ha influido en la dirección, estructura y grosor de los hilos. El ritmo es una cualidad absolutamente propia del verso: lleva inherente una energía peculiar, una magia especial. (Kayser, 1970, p. 317)

Si se considera que SO es, entre otras cosas, un llamado a la transformación y una crítica al mundo propuesto por la máquina; es decir, a lo estático y predecible, estas particularidades

⁴¹ Según Bělič (2000), una particularidad de los sistemas silabotónicos —y por extensión de los tónico-silábicos— es que admiten «la presencia de acentos léxicos en tiempos no marcados» (p. 351). Dicho de otro modo, desobedecen —en su realización rítmica— los acentos léxicos del verso. Este fenómeno es lo que Domínguez Caparrós (2016) denomina *desacentuación rítmica*: «el hecho de privar de su acento gramatical a una palabra por exigencias rítmicas» (p. 113).

rítmicas podrían leerse como un acto de soberanía del poeta sobre la técnica y su lógica unilateral. El poeta debe, como Orfeo, ser permanencia en el cambio: «*Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt; / jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt*» [Quiere la transformación. Oh entusiásmate por la llama, / [...] aquel espíritu que proyecta, que tiene la maestría de lo terrestre, / nada ama tanto en la curva de la figura como el / punto de inflexión] (Barjau) (II/12). Y, como partidario de la inflexión, debe destruir la medida determinada por la tradición: «*Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen, / zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl*» [A las reservas de la naturaleza en plenitud, a las usadas / como a las sordas y a las mudas, a las indecibles sumas, / anádate jubiloso y aniquila el número] (Barjau) (II/13). Cuando el poeta aniquila el número comprende que el poema, siendo una creación del intelecto, trasciende toda explicación esquemática y racional. Aniquilar el número para el poeta implica destruir lo que hay en él de petrificado, de permanente; implica vaciarse de sus atributos y experimentarse en la condición del no ser sin miedo a perder lo que se fue para que así, ya liviano, pueda incorporarse a las sumas indecibles de la naturaleza en plenitud.

Si se observa la organización del soneto (I/1) desde el nivel morfosintáctico, puede verse que a partir de la tercera línea los versos se suceden unos a otros encabalgados. «El encabalgamiento se da cuando la pausa versal divide un grupo de palabras que no admite pausa en su interior» (Domínguez Caparrós, 2016, p. 131); en otros términos, es «el desajuste entre la pausa rítmica y la sintáctica». También se advierte que la pausa versal al final de los versos tercero, quinto y noveno aísla series sintácticas que usualmente se conciben enlazadas, como las constituidas por sustantivo y complemento (v.3-4: *in der Verschweigung / ging...vor*: del silencio / surgió); por adjetivo y sustantivo (v.5-6: *klaren / gelösten Wald*: del claro / bosque liberado); por sustantivo y verbo (v.9-10: *Brüllen, Schrei, Geröhr / schien klein in ihren Herzen*: Rugidos, gritos, bramidos / parecían pequeños en sus corazones). Es precisamente por este desajuste sintáctico que el encabalgamiento, según Tinianov, «resalta la tensión potencial entre ritmo y sintaxis» (Erlich, 1974, p. 317). El uso recurrente del encabalgamiento sirve de efecto poético que, además de contrarrestar la monotonía generada por la regularidad acentual del poema, imprime a los versos una cadencia fluida que favorece al significado en tanto permite evocar la respiración apacible de un sujeto inmerso en el estado trascendente del silencio.

Es por lo anterior que el yambo, estilísticamente, es el esquema métrico más apropiado para reforzar la atmósfera intimista del poema. Su valor expresivo recrea eficazmente el ámbito interior (oído-corazón). Es importante destacar que el yambo es el ritmo que rige los movimientos del corazón, ese órgano que, junto al oído, configura el espacio que la voz poética propone aquí como el lugar idóneo para el encuentro entre el hombre y la divinidad.

Hasta aquí se ha visto cómo la escucha del canto de Orfeo produce un cambio expresivo en sus oyentes; sus ruidos se acallan, se hacen pequeños en sus corazones, pero este es solo un cambio parcial, ya que el resultado final de ese proceso de acallamiento deviene en transformación auditiva «*Und wo eben / kaum eine Hütte war, dies zu empfangen, / ein Unterschluß aus dunkelstem Verlangen / mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, — / da schufst du ihnen Tempel im Gehör*» [Y donde hacía un momento / hubo una choza apenas que recogiera esto, / un refugio del más oscuro deseo / con entrada de jambas temblorosas, / allí, tú les creaste un templo en el oído] (Barjau) (I/1). El efecto del canto de Orfeo transforma la disposición del oído, podría decirse que lo adecúa y, así, lo que antes era una estructura débil de vigas temblorosas que solo podía percibir el ruido se convierte en una estructura consistente, de cimientos fuertes, apta para advertir el rastro perdido, el «*Verschweigung*» [silencio] de los dioses huidos.

Así, el soneto propone el oído como espacio idóneo para erigir la morada del dios a su retorno, pues tal como lo dice la elegía séptima: en el mundo de la técnica «el espíritu del tiempo» [*Zeitgeist*]⁴² solo construye «grandes reservas de fuerza»; las centrales de energía han desplazado a los templos, esas construcciones destinadas a favorecer el contacto entre hombres y dioses. Ya no hay allí, en el espacio externo, un lugar para lo sagrado; se precisa entonces «construirlo ahora por dentro, con pilares y estatuas, ¡más grande!». Se diría que a la pregunta planteada por Heidegger (2004): «¿A dónde llegaría el dios en su retorno si los hombres no le han preparado previamente una morada?» (p. 15), el yo lírico contestaría que el advenimiento divino solo podrá acontecer cuando el ser haya edificado dentro de sí un «templo en el oído».

⁴² *Der Zeitgeist* es una expresión propia de la literatura alemana que significa «el espíritu de un tiempo». Se refiere al clima intelectual y cultural de una era.

XV

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.
...Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen—:
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
werft sie aus euch, dass die reife erstrahle
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft
mit der reinen, sich weigernden Schale,
mit dem Saft, der die Glückliche füllt! (Rilke, 1923, p. 21)⁴³

XV

Esperad..., esto sabe...y ya se escapa.
...Sólo algo de música, retumbar de pasos, tarareos.
Muchachas, vosotras, mudas y ardorosas,
¡danzad el sabor de la fruta conocida!

Danzad la naranja. Quién puede olvidarla,
como ella, ahogándose en sí misma, se defiende
contra su dulzura. La habéis poseído.
Ella se ha convertido deliciosamente en vosotras.

Danzad la naranja. El más cálido paisaje
arrojad de vosotras, ¡que brille maduro
en los aires de la patria! Revelad enardecidas

aroma por aroma. Cread el parentesco
con la cáscara pura que se niega,
con el jugo que colma a la dichosa⁴⁴.

⁴³ Esta versión del soneto corresponde a la edición príncipe que publicó la editorial Insel-Verlag en 1923. La única diferencia entre esta y las ediciones posteriores consiste en que, en estas últimas, el verso 7 —conforme lo establece la reforma de la ortografía alemana de 1996— tiene el sustantivo Süßsein [dulzura] con doble «ss»: Süssein.

⁴⁴ Entre las traducciones al español de este soneto propuestas por Munarriz, Otto Dörr, Eustaquio Barjau y Carlos Barral, he decidido tomar como base la traducción de Otto Dörr, la cual goza de gran claridad y estilo poético, no obstante, sufre algunas variaciones en este trabajo. Entre ellas las más relevantes son: traducir en el verso 1 «eso sabe» [das schmeckt] en vez de «el sabor», ya que Rilke emplea no un sustantivo sino el verbo schmecken conjugado para tercera persona del singular; en el verso 3 se traduce: «muchachas, vosotras, mudas y ardorosas» en vez de: «Danzad, muchachas mudas y ardorosas», pues Rilke emplea el imperativo «danzad» «Tanzt» a partir del cuarto verso; en el primer terceto se traduce «El más cálido paisaje / arrojad de vosotras y que brille maduro / en los aires de

Capítulo II

Danzando lo inefable

«...*Wenig Musik nur*» [Sólo algo de música]

En el primer soneto el yo lírico anunciaba el advenimiento a su interioridad de una manera nueva de sentir basada en la escucha. Ahora, en el soneto I/15 presenta el momento decisivo y último del quehacer poético: la enunciación o, si se quiere, la representación de lo revelado. Más, valdría la pena preguntarse: ¿le bastará al oyente-poeta tener un «templo en el oído», ser oyente de la naturaleza, para dar cuenta de la esencia de esa «*buntes Offenbares*»⁴⁵ [revelación polícroma] (I/14) (Barjau) que asciende de las tinieblas? Dicho con mayor precisión: ¿le alcanzará su lenguaje finito para nominar la grandeza inabarcable de las ofrendas de la tierra? ¿Podrá finalmente ser «*Mund der Natur*» [boca de la naturaleza]? Escuchemos que tiene para decir a esto el soneto I/15.

Dificultad y silencio es lo que expresan los dos primeros versos. En ellos el silencio, determinado en el poema con los puntos suspensivos (...), interrumpe el fluir de la palabra al punto de asignarle al discurso apariencia de balbuceo. En este poema el yo lírico vierte su impulso creativo en expresar verbalmente el sabor de la naranja, en develar su esencia más íntima e inaprehensible. Más, se percata de que cada intento por reproducir nominalmente el misterio de su sabor representa, más que un acercamiento al rasgo más legítimo de su esencia, un distanciamiento de este «...*Schon ists auf der Flucht*» [... y ya se escapa].

Considerando que el lector puede —siguiendo a Wellek y Warren— aventurarse a inferir el sentido de una estrofa o de un poema a partir de sus rimas, resulta interesante escuchar qué tienen para decir los vínculos sonoros del soneto con respecto al fruto y a la revelación de su sabor. El esquema de rima de este poema, al igual que el primero, fluctúa entre rima abrazada (abba) y cruzada (cdcd, efg, efg), y está articulado entre rimas masculinas (tónicas) (v.1 y 4 «*Flucht*» [fuga] - «*Frucht*» [fruto] / v.6 y 8 «*wehrt*» [defiende] - «*bekehrt*» [convertido] / v.11 y 14 «*enthüllt*»

la patria!» en vez de «Arrojad de vosotras el cálido paisaje, / ¡para que así la madurez irradie / en los aires de la patria!» este cambio obedece al deseo de restarle opacidad semántica a los versos y de respetar uno de los efectos poéticos más eficaces del soneto como lo es el encabalgamiento, principalmente el que se da entre el verso 9 y 10. La traducción original de Otto Dörr se presenta en el Anexo 2.

⁴⁵ Así llama Rilke al fruto en el soneto I/14.

[revelad] - «*füllt*» [llena], y femeninas (átonas) (v.2 y 3 «*Summen*» [tarareo] - «*stummen* [mudas] / v.5 y 7 «*vergessen*» [olvidado] - «*besessen*» [poseído] / v.9 y 12 «*Landschaft*» [paisaje] - «*Verwandtschaft*» [parentesco] / v.10. y v.13. «*erstrahle*» [brille] - «*Schale*» [cáscara]).

Las rimas masculinas del primer cuarteto parecen preguntar con su sonido: ¿cómo revelar el sabor del «*Frucht*» [fruto] que, en su «*Flucht*» [fuga] veloz, escapa a ser atrapado por las redes del lenguaje? Las rimas femeninas parecen contestar: el sabor fugaz del fruto se revela a través del «*Summen*» [tarareo] y la danza de las muchachas «*stummen*» [mudas]. Y a la pregunta: —Más, ¿por qué la danza en vez de la palabra? Ellas contestarían: —porque mediante la danza el hombre puede «*vergessen*» [olvidar: olvidado] las limitaciones que la lógica razonable de la modernidad impone a su existencia, y «*besessen*» [poseer: *poseído*] la dicha de sentir y «*bekehrt*» [convertirse: *convertido*] en aquello que experimenta, en aquello que danza, en aquella naranja que se «*wehrt*» [defiende] de su dulzura. Dicho de otro modo, y conforme lo sugieren las rimas masculinas de los dos tercetos, las muchachas ardientes y mudas «*enthüllt*» [revelan: *revelad*] en sus pasos de baile la esencia del sabor que, en el instante, «*füllt*» [colma] su ser.

En este soneto el degustar el sabor del fruto se ofrece como una experiencia trascendente, como una «*reine Übersteigerung*» [elevación pura]. Incluso, podría decirse que el sabor de la «*Orange*» [naranja] es una analogía que emplea el yo lírico para aludir al ámbito de lo inefable; esa dimensión que, superándonos sensitiva y racionalmente, excede todas nuestras capacidades de expresión. En este sentido, la analogía del fruto, al igual que la analogía del árbol del primer soneto, funciona como un símbolo que utiliza Rilke para configurar en ambos poemas el concepto de *totalidad*; de lo *abierto* «*das Offene*».

De este modo, el balbuceo, la elipsis recurrente de los puntos suspensivos (...) de los primeros versos, es una estrategia poética que sirve para insinuar que la lógica de la modernidad, fundamentada en la razón —el número y la escritura— no puede dar cuenta del sabor de la naranja, cuya esencia está fuera de la capacidad de todo proceso racional. Esta consideración bien podría leerse como el reflejo de la crisis de la representación por la que pasaron las artes entre los siglos XIX y XX⁴⁶.

⁴⁶ La desconfianza sobre la capacidad representativa del lenguaje fue un síntoma común en la literatura austriaca de comienzos del siglo XX, según Adriana Cid (2002) «Richard W. Sheppard acuña por su parte la denominación “crisis rilkeana de Lord Chandos”, en abierta alusión a la carta ficticia publicada en 1902 por el poeta y escritor Hugo von Hofmannsthal, y de esta manera incluye el proceso posterior al Malte dentro de la llamada crisis del lenguaje, tan característica de la literatura austriaca de principios del XX» (p. 4).

Todo lo anterior hace que la sentencia del yo lírico en la novena elegía cobre vigor, al decir:

*Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, —
höchstens: Säule, Turm...aber zu sagen, versteht,
o zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.* (Rilke, 1923a, p. 34)

Estamos tal vez *aquí* para decir: casa,
puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana,
todo lo más: columna, torre... pero para *decir*, compréndelo,
oh para decir *así*, como ni las mismas cosas nunca
en su intimidad pensaron ser. (Rilke, 2004, p. 112)

Estos versos recuerdan que el tiempo del poeta «es el tiempo de lo decible» en tanto este solo puede nombrar la parte más superficial de la realidad —árbol frutal, fruto, naranja— ya que una vez intenta penetrar hasta su esencia y nombrar aquello que reside en su dulzura más íntima y oculta descubre que esta «*wird euch langsam namenlos im Munde*» [se torna lentamente inefable en vuestra boca] (Otto Dörr) (I/13). Cuando en vez de nombrar los objetos, estos se hacen experiencia, «*Wo sonst Worte waren, fließen Funde*» [Donde había antes palabras, fluyen ahora hallazgos] (Otto Dörr) (I/13). Esta pulsión por percibir el lado oculto de la vida, por aprehender el dulzor que esconde la naranja; esa «*andern Bezug*» (1923a, p. 33) [otra relación] (Barjau) (p. 111) que está más allá de los alcances del lenguaje, convierte a Rilke en heredero de la tradición mística⁴⁷ y ancestral, a la par lo vincula con el movimiento simbolista, ya que en ese intento por cumplir su imperativo artístico —encaminado a sugerir el ámbito velado de la realidad— reconoce que este sobrepasa todas las posibilidades expresivas que el artista tiene a su alcance. Aquí Rilke interviene en esa antigua discusión que discurre en torno a la correspondencia entre la palabra y la cosa; entre el lenguaje y la verdad. A la pregunta detonada en el *Crátilo* de Platón, y presente en disertaciones de filósofos como San Agustín, Meister Eckhart, Nietzsche, Wittgenstein, acerca de ¿qué tanto puede la palabra reflejar el «modo de ser» de las cosas? Rilke, como ser de lenguaje, contestaría que «*Worte gehen noch zart am unsäglichen aus...*» [Aún bordean con ternura las

⁴⁷ La imposibilidad del hombre para aprehender la esencia de Dios y de las cosas es un tema que vincula a Rilke con las propuestas de algunos místicos (Meister Eckhart y los principales representantes de la teología apofática o negativa, como Dionisio Areopagita, Nicolás de Cusa y Escoto Eriúgena). Véase Georg Steer, «Rainer Maria Rilke als Leser Meister Eckharts» en *Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilke*. También González Degetau, Alejandro (2018).

palabras lo indecible...] (Munárriz) (II/10). De esto se deduce que Rilke descrea del *sentido*, de la verdad absoluta, de una inteligencia superior al hombre que, desde los albores del tiempo, dispuso el universo bajo una armonía cósmica a partir de la cual vinculó por criterio divino y absoluto el nombre a la cosa. Rilke no cree que exista un sentido trazado, un «arquetipo primigenio», ya que todo sentido o verdad es solo una interpretación parcial del sujeto sobre la realidad.

*Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gerwerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.* (Rilke, 1999, p. 58)

¿Qué harás tú, oh Dios, cuando yo muera?
Yo soy tu cántaro (¿y si me quiebro?)
Yo soy tu bebida (¿y si me corroppo?)
Soy tu ornato y tu oficio.
Tú pierdes conmigo tu sentido. (Rilke, 1999, p. 59)

Estos versos pertenecen al *Libro de horas*. El yo lírico reconoce en ellos los alcances de la subjetividad; espacio privilegiado que crea realidades, metáforas, verdades, dioses, pero también sus limitaciones. Incluso, pueden interpretarse como una lección a esa vanidad intelectual que se adjudica la potestad de ordenar el mundo conforme lo dicta su razón calculadora y unilateral; la cual cree poder abarcarlo todo, sin saber que la vida es como una bailarina «muda y ardorosa» que, en constante movimiento, resulta esquivada a ser entendida y explicada de un modo definitivo.

Nada, en esencia, es universal. Como seres de lenguaje, solo podemos —siguiendo a Nietzsche— conocer el mundo metafóricamente: «Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas» (Nietzsche, 2007, p. 5).

El yo lírico del sonetario descrea que mediante el lenguaje el hombre pueda conocer y descubrir las «esencias primitivas» del mundo. Para él, «*Wir machen mit Worten und Fingerzeigen / uns allmählich die Welt zu eigen, / vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil*» [nosotros con palabras, con el dedo / vamos haciendo nuestro este mundo, / su parte más endeble, tal vez, más peligrosa] (Barjau). Estos versos pertenecen al primer cuarteto del soneto I/16. En ellos se percibe una crítica directa al lenguaje, el cual se presenta como una herramienta que emplea el hombre para apropiarse del mundo; como un utensilio deficiente que, a lo sumo, solo puede

nombrar la parte más frágil de la realidad. Rilke, en el mismo soneto, contrapone la palabra del hombre al silencio del perro, quien puede, pese a su “carencia de lenguaje” sentir y percibir ámbitos y experiencias que el hombre —empleando el lenguaje como herramienta de relación con el mundo— no puede nombrar ni sentir. «*Doch von den Kräften, die uns bedrohten, / Fühlst du viele...Du kennst die Toten / und du erschrickst vor dem Zauberspruch*» [Con todo, de las fuerzas que nos amenazaban / tú sientes muchas... Conoces a los muertos / y escapas asustado ante el conjuro mágico] (Barjau, 2004, p. 150).

En el soneto objeto de estudio, I/15, el yo lírico, consciente de que la experiencia de sabor se fuga y que el término adecuado para describirla escasea, a modo de sugerencia y con tono imperativo pide al apóstrofe lírico del soneto, las «*Mädchen*» [muchachas], «...*Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen —: / Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen, / tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!*» [...Sólo algo de música, retumbar de pasos, tarareos. / Muchachas, vosotras, mudas y ardorosas, / ¡danzad el sabor de la fruta conocida!] (Otto Dörr). Estos versos y sus elocuentes silencios sugieren que hay experiencias que la palabra no logra cubrir; que las «revelaciones polícromas», esas que maduran en el silencio y en la oscuridad de la tierra, agotan las posibilidades representativas del lenguaje. Dicho de otro modo, la música y la danza amplían y sobrepasan el límite expresivo de la palabra, en tanto revelan todo aquello que esta no alcanza. Perviven en este planteamiento vestigios de la concepción romántica de la música⁴⁸, considerada «el arte de las artes», el arte supremo que aventaja en expresión a la palabra⁴⁹. La música, en la tradición romántica, es el arte más cercano a la poesía y la condición ideal a la que deben aspirar todas las otras, ya que esta es la que mejor expresa la vehemencia y la pasión del sentimiento:

La música es extremadamente oscura en su significado, y por ello mismo tanto más apropiada al sentimiento; mientras la expresión en el lenguaje, en razón de que los significados de las palabras

⁴⁸ El periodo musical de Rilke corresponde a su producción tardía. Esta, al igual que su etapa anterior, está ligada a sucesos biográficos. Según la exégesis rilkeana, esta etapa coincide con la conclusión del *Malte* (1910) y el inicio de su amistad con la princesa Marie von Thurn und Taxis, su relación con la pianista Magda von Hattinberg (1912) y el maestro de ella, el compositor Ferruccio Busoni. En esta etapa el poeta deja de ser un *Augenmensch* «hombre que mira», «hombre de pintura»; para ser un *Ohrenmensch* «hombre que escucha» «hombre de música». Así denomina Eustaquio Barjau a Rilke conforme a su etapa creativa, en «Rilke: la música como disolución del “tiempo orientado”».

⁴⁹ Con los románticos —apoyados en los postulados de Herder, Schlegel y Schiller— el aforismo *ut pictura poesis* del poeta lírico y satírico Quinto Horacio Flaco —correspondiente al último verso de la *Epistola ad Pisones*— devino en *ut musica poesis*. Esto obedece al cambio de paradigma de una estética mimética por una expresiva. Véase Honour, 1979, p. 122.

son “arbitrarios y por consiguiente no tan íntimamente ligados con la naturaleza de los sentimientos..., podrá esclarecer, pero... sólo para desviar y debilitar” la emoción. (Abrams, 1975, pp. 170-171)

Si en la etapa temprana del poeta⁵⁰ la música era «*wie ein Kerker, / darin sie sich versäumt und sich versehnt*» (Rilke, 1920, p. 15) [como una cárcel, / en cuyo interior el alma se va volviendo lenta y acaba destruida]⁵¹, en su etapa tardía esta será ese «*Sprache wo Sprachen enden*» [Idioma en que los otros idiomas acaban]; ese arte cuya expresión asciende hasta las alturas de lo indecible. Pero, ¿a qué música se refiere el yo lírico cuando pide en el verso 2 «...*Wenig Musik nur*»? ¿acaso alude a la música tradicional de orquesta? ¿o quizá a una música originaria? El verso 2 parece sugerir que esta música no se compone de violines, arpas, o de cánticos elaborados con vocablos cuidadosamente modulados, sino de «*ein Stampfen, ein Summen*» [retumbar de pasos, tarareos]; es como una música primigenia, una música-danza anterior al lenguaje articulado y al sonido material cuya expresión se constituye en melodía a partir del movimiento y del sonido del cuerpo.

La música a la que alude Rilke, y en esto coincido con Kovach, está más vinculada con el silencio que con el sonido⁵². Esta paradoja de una música-silenciosa se expresa más claramente en el poema *An die Musik*⁵³ escrito en 1918, el cual, según Kovach (1986) «This is the only one of Rilke’s music poems in which music is addressed in the second person throughout⁵⁴» (p. 208).

An die Musik

*Musik: Atem der Statuen, vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache, wo Sprachen
enden, du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.*

Gefühle zu wem? O du, der Gefühle

⁵⁰ Conocida como la etapa del «*Ding-Gedicht*» [poema cosa], según Antonio Pau (2016) «la etapa más objetiva de su obra, [...] en la que [...] trata de reproducir los objetos en el poema con la mayor precisión» (p. 22).

⁵¹ La traducción de estos versos del poema «*Musik*» [Música], pertenecientes al libro *Das Buch des Bilder* [El libro de las imágenes], es propuesta por Antonio Pau en su texto *Rilke y la Musica*.

⁵² «As paradoxical as it may sound, the more positive attitude of the poet toward music which evolved in the years following Briggie is closely connected to the idea of silence as an essential component of music» (Kovach, 1986, p. 211).

⁵³ Este poema, según Antonio Pau, da cuenta del cambio que tuvo la música en Rilke, «es el testimonio del gran cambio o giro (*Wendung*): la música, que era algo que había que mantener lejos, se convierte, agustinianamente, en el *intimor intimo*: lo “más íntimo nuestro” (*Innigstes unser*)» (Pau, 2016, p. 65).

⁵⁴ «Este es el único de los poemas musicales en el que Rilke se dirige a la música en segunda persona» (La traducción es mía).

*Wandlung in was? in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser, das, uns übersteigend,
hinausdrängt —, heiliger Abschied:
da uns das Innere umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft,
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar.* (Rilke en Pau, 2016, pp. 65-66)

A la música

Música: aliento de las estatuas. Quizá:
silencio de los cuadros. Eres idioma en que los otros
idiomas acaban. Eres tiempo
que se alza, vertical, sobre los corazones que huyen.

Sentimientos, ¿hacia quién? Oh tú, transformadora
de los sentimientos, pero ¿en qué?: en paisaje audible.
Tú, extranjera: música. Tú, que ensanchas
el espacio del corazón. Lo más íntimo nuestro,
lo que, sobrepasándonos, escapa.
Sagrada despedida:
cuando el interior nos cerca,
cuando el horizonte nos oprime, eres
el otro lado del aire:
pura,
enorme,
inhabitable. (p. 65)

En estos versos, los atributos de la música son «*Atem*»: aliento y «*Stille*»: silencio. Parece ser que la música a la que alude Rilke es una música trascendente que sobrepasa incluso su naturaleza de melodía y se extiende «enorme» hacia el «otro lado del aire» para integrarse «pura» al espacio cósmico y vibrar en «lo más íntimo nuestro» al compás de la música del mundo, de la resonancia silenciosa del fruto, de la piedra, la estrella y el árbol, y poder así «ensanchar el espacio del corazón». Podría decirse que para Rilke la música, el poema, el canto verdadero, es la respiración; ese ritmo que vincula permanentemente al ser con todo lo viviente. Cuando el hombre respira está cantando la armonía silente del universo. La respiración es la canción primigenia, es un «*unsichtbares Gedicht*» [invisible poema] (Barjau) (II/1). El mismo motivo se encuentra en el soneto I/3 en donde el yo lírico define al canto como: «*ein anderer Hauch. / Ein Hauch um Nichts.*

Ein Wehn im Gott. Ein Wind» [es otro hálito. / Un hálito por nada. Soplo en el dios. Un viento] (Barjau).

El desborde dionisiaco de la danza: ritmo dactílico y encabalgamiento

Si en el primer soneto la voz poética se mueve entre el asombro y la fascinación que le causa la elevación del árbol en el oído, con un tono que se percibe equilibrado y sosegado gracias a la regularidad acentual del ritmo yámbico, en el soneto I/15 se mueve entre el ímpetu y el ansia por dar cuenta del sabor del fruto con ese tono imperativo y enérgico que permite el dactilo⁵⁵.

El tono titubeante de la voz poética se torna decidido, resuelto, a partir del verso 2. Su ánimo ya no intenta nombrar el sabor de la naranja sino lograr que el apóstrofe lírico lo dance. El tono vehemente del soneto resulta del empleo de verbos en modo imperativo (*wartet*: esperad; *tanzt*: danzad; *werft*: arrojad; *enthüllt*: revelad; *schafft*: cread) y de las posibilidades expresivas que permite el esquema rítmico del dactílico (ó o o), cuya exaltación intensa se marca con fuerza desde el inicio de los versos.

La exhortación a danzar el fruto, que se evidencia en el verso 4, «*tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht*» [¡danzad el sabor de la fruta conocida!], y que se repite con mayor énfasis en los versos 5 y 9 «*Tanzt die Orange*» [Danzad la naranja] es la médula y el eje en torno al cual gira no solo la estructura sino el contenido del soneto. Pero, ¿qué significa este mandato? ¿acaso es una incitación que la voz poética hace a las muchachas para que anulen de su ser la lógica racionalista de la modernidad; esa manía que las impulsa a rotular, medir y definir todo lo existente? ¿O quizá sea el reconocimiento de que solo por medio de la danza se puede revelar la esencia del fruto y sentir directa e intensamente el placer del instante en que se prueba su sabor?

Sugerir que el sabor del fruto devela su esencia no en las palabras sino en la danza de quien lo saborea es ya de por sí una crítica y una ruptura con la lógica objetiva de la *máquina*, en tanto implica creer que hay formas de percibir y entender el mundo que nada tienen que ver con la palabra, con la razón:

⁵⁵ En la métrica alemana el dactilo es un pie de tres sílabas formado por una sílaba tónica y dos átonas. Obedece al esquema (ó o o). Véase Kayser, 1970, p. 107.

con la danza se puede experimentar mucho más directamente que con la escritura lo que corresponde al proceso de la vida porque el cuerpo pone en funcionamiento todo el proceso biológico. El cuerpo danzante es respiración en movimiento, es evidencia de existencia que potencia las funciones del sistema perceptivo. En los *Sonetos* de Rilke, la escritura aparece demasiado cerca de las máquinas y por consiguiente próxima a la destrucción del árbol, de lo humano. (Vivas Hurtado, 2018, p. 79)

Y es que acaso existe un modo de conocimiento y una manifestación artística diferente a la danza que, en su naturaleza cambiante, sea capaz de penetrar y revelar tan hondamente el sabor mudable del fruto, ese «*Diese Süsse, die sich erst verdichtet, / um, im Schmecken leise aufgerichtet, / klar zu werden, wach und transparent, / doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig -: / O Erfahrung, Fühlung, Freude -, riesig!*» [dulzor que primero se adensa / para luego, erigido en sabor, / claro, despierto, transparente hacerse, / ambiguo, tierra, sol, cosa de aquí: / ¡Oh saber y sentir, dicha, ¡qué grande!] (Barjau) (I/13). Los pasos de las bailarinas son variables, ambiguos como el sabor del fruto. Sus giros mudan en cada salto y sus pasos nunca son los mismos. Todo en ellos es movimiento y cambio. Este movimiento se hace patente en el poema gracias a la predominancia del sintagma verbal; todo es acción, todo gira en torno al verbo clave del poema: danzar. Y, si el arte que mejor ilustra el sabor mudable del fruto es la danza, el símbolo más acorde con la danza es la llama. De ahí que las bailarinas del soneto, además de hacer silencio «*stummen*», sean como la llama: «*warmen*» [ardientes]. Esta analogía de la llama para designar el arte de la bailarina recuerda el diálogo que sostienen Erixímaco, Fedro y Sócrates en el texto de Valéry⁵⁶: *El alma y la danza*.

No te parece, Erixímaco, y a ti, querido Fedro, que esa criatura de ahí enfrente que vibra y se agita adorable entre nuestras miradas, que esa ardiente Athikté que con tal prontitud se divide y se reúne, se eleva y se abate, se abre y se cierra, y que parece pertenecer a otras constelaciones que las nuestras -tiene todo el aspecto de vivir con absoluta comodidad en un elemento comparable al fuego

⁵⁶ Rilke tradujo la obra del Paul Valéry. La admiración de Rilke hacia el poeta francés quedó expresa en su amplia correspondencia. En una carta a Lou Andreas Salomé, el 29 de diciembre de 1921, dice «*only the poetry of Paul Valéry really astonishes me, whose "Le Cimetière marin" I managed to translate with an equivalence I scarcely thought could be achieved between the two languages*» [Lo único que realmente me asombra es la poesía de Paul Valéry, de quien logré traducir "Le Cimetière marin" con una equivalencia que apenas pensé que podría lograrse entre los dos idiomas]. De igual modo, en una carta a E. de W del 20 de marzo de 1922, dice que, de su generación, Valéry es el escritor francés a quien más admira. Véase Rilke, 1969, carta 185. Sobre la similitud entre el texto *El alma y la danza* de Valéry y los Sonetos de Rilke reflexiona Louth Charlie en *Rilke's Sonette an Orpheus: The tombeau, dance, and the adonic*, p. 731.

[...] Fedro. —¡Admirable Sócrates, mira, aprisa, hasta qué punto dices verdad!... ¡Mira cómo palpita! ¡Se diría que la danza le sale del cuerpo como una llama! (Valéry, 2000, pp. 108-109).

Cuando la bailarina danza se entrega por completo al capricho de las formas, su cuerpo «vibra y se agita», «se abre y se cierra» como si fuese una llama que danza movida por ráfagas de viento. La llama es como una bailarina que, en su arder incesante, se presenta siempre de mil formas diversas. La esencia de la bailarina y la naturaleza de Orfeo corresponden a «*Metamorphose / in dem und dem*» [metamorfosis / en esto y en aquello] (Barjau) (I/5). Ambos «van y vienen». Es esta cualidad de cambio lo que determina las categorías a partir de las cuales Ranciere (2013) propone abordar la danza serpentina como una manifestación artística perteneciente a un nuevo paradigma de arte no determinado por la acción de representar. Las categorías que propone son: figura, sitio y ficción. «La figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento. La ficción es el despliegue regulado de esas apariciones» (p. 118).

Este cambio se hace perceptible en el ritmo del poema, en la distribución irregular de sus acentos. Se precisa, entonces, proponer la escansión métrica para ver de qué manera el esquema acentual que ofrece el ritmo del dácilo se convierte en un recurso poético que favorece el contenido global del soneto. Para esto se empleará el siguiente esquema, donde:

o: sílaba no acentuada
ó: sílaba acentuada
o': sílaba brevemente acentuada
I: indica cesura breve
/: cesura claramente perceptible



XV

| | |
|--|-------------------------------|
| (v.1) Wartet... , das schmeckt... Schon ists auf der Flucht . | Dactílico |
| ó o I o ó I ó o ó o ó | 1, 4, 5, 7, 9 (9s) |
| (v.2) ... Wenig Musik nur, ein Stampfen , ein Summen —: | Dactílico |
| ó o o ó o I o ó o o ó o I | 1, 4, 7, 10 (11s) |
| (v.3) Mädchen , ihr warmen , Mädchen , ihr stummen , | Adónico |
| ó o I o ó o I ó o I o ó o I | 1, 4, 6, 9 (10s) |
| (v.4) tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht! | Dactílico |
| ó o o ó o o ó o o ó | 1, 4, 7, 10 (11s) |
| (v.5) Tanzt die Orange . Wer kann sie vergessen , | Adónico cataléctico |
| ó o ó o / o ó o o ó o I | 1, 3, 7, 9 (10s) |
| (v.6) wie sie, ertrinkend in sich , sich wehrt | Dactílico |
| ó o I o ó o o ó I o ó | 1, 4, 7, 9 (9s) |
| (v.7) wider ihr Süssein . Ihr habt sie besessen . | Dactílico |
| ó o o ó o / o ó o o ó o | 1, 4, 7, 10 (11s) |
| (v.8) Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt . | Dactílico |
| ó o o ó o o ó o ó / | 1, 4, 7, 9 (9s) |
| (v.9) Tanzt die Orange . Die wärmere Landschaft , | Adónico cataléctico y dáctilo |
| ó o ó o / o ó o o ó o | 1, 3, 6, 9 (10s) |
| (v.10) werft sie aus euch , dass die reife erstrahle | Dactílico |
| ó o o ó I o o ó o o ó o | 1, 4, 7, 10 (11s) |
| (v.11) in Lüften der Heimat! Erglühte , enthüllt | Dactílico |
| o ó o o ó o o ó o o ó | 2, 5, 8 y 11 (11s) |
| (v.12) Düfte um Düfte . Schafft die Verwandtschaft | Adónicos |
| ó o o ó o / ó o o ó o | 1, 4, 6, 9 (10s) |
| (v.13) mit der reinen , sich weigernden Schale , | Dactílico |
| o o ó o I o ó o o ó o | 3, 6, 9 (10s) |
| (v.14) mit dem Saft , der die Glückliche füllt! | Dactílico |
| o o ó o o ó o o ó | 3, 6, 9 (9s) |

Como puede oírse, las longitudes versales en estas líneas son irregulares, oscilan entre versos eneasílabos, decasílabos y endecasílabos, y sus esquemas acentuales están determinados

por versos adónicos⁵⁷ (ó oo ó o) y dactílicos (ó oo ó oo ó oo), lo que hace que entre ellos no haya una simetría acentual armoniosa. La variación constante de los acentos de este soneto, incluso entre aquellos que tienen el mismo metro, hace imposible proponer un paradigma acentual para ellos. La lectura de los dos primeros cuartetos establece para los endecasílabos dactílicos⁵⁸, versos 2, 4 y 7, acentos en las sílabas 1, 4, 7 y 10; y para los eneasílabos, versos 1, 6 y 8, acentos en las sílabas 1, 4, 7, y 9. No obstante, cuando se cree haber hallado el patrón acentual de estos versos, los acentos de los dos tercetos parecen decirnos que en este poema ninguna medida está asegurada. Ya el endecasílabo, verso 11, se acentúa en sílabas 2, 5, 8, 11, y el eneasílabo, verso 14, en las sílabas 3, 6 y 9. Los versos decasílabos son los más irregulares; de las cinco apariciones que tienen en el poema solo dos son regulares (v.3 y 12), el resto (v.5, 9 y 13) varían entre adónicos y dáctilos catalécticos⁵⁹. Esta irregularidad es la que hace que el ritmo de este soneto resulte tan particular como impredecible; en él nada está determinado, nada es preciso y, al igual que el sabor del fruto del soneto (I/13), se torna ambiguo. Sus acentos mudan como mudan los pasos y los giros de las bailarinas, todo en él es transformación. Podría decirse, entonces, que el impulso rítmico de estos versos parece sugerir la cualidad inmanente de la danza: el cambio.

No obstante, en un acercamiento más detallado se descubre que el ritmo de los versos parece también estar encauzado a sugerir con su sonido el estado emocional del yo lírico. Este — reconociendo que la dialéctica racionalista en la que se funda la modernidad ha sido, más que pretenciosa, agresiva al intentar cosificar y analizar lingüística y numéricamente el mundo— propone la danza como una manera de sentir y entender la realidad. De este modo, se diría que danzar la naranja es reivindicar el misterio, es celebrar que pese a las dinámicas racionalistas de la máquina «*noch ist uns das Dasein verzaubert*» [la existencia aún es misteriosa en nosotros] (Barral⁶⁰) (II/10). La danza endulza la vida insípida, clara y exacta que nos ofrece la técnica. Resuenan claros en este planteamiento los ecos del texto *El alma y la danza*, donde la danza es el

⁵⁷ Es un verso de la métrica antigua que se compone de un dáctilo y un troqueo (ó o o ó o). Por lo regular lleva acento en la primera y cuarta sílaba. Su nombre proviene del lamento griego por la muerte de Adonis. «*O ton Adonin!*» [¡Oh Adonis!]. Este lamento sigue el esquema rítmico del verso adónico. Es importante decir que este tipo de verso en la métrica alemana también puede interpretarse como un dactílico cataléctico, según Otto Knörrich, 2005, p. 1.

⁵⁸ Lo que en la métrica española se conoce como endecasílabo dactílico o de gaita gallega. Véase Domínguez Caparrós (2009).

⁵⁹ Es un término empleado para aludir a versos con esquema métrico incompleto, según esto, el segundo pie del adónico (ó o) bien podría leerse como un dáctilo cataléctico, al carecer del último acento.

⁶⁰ Para estos tercetos se tomó como base la traducción de Barral, no obstante, con una pequeña variación. Barral (1995) propone: «aún puede parecernos misteriosa la existencia» (p. 111).

estado más contrario a ese «mal entre los males» llamado «hastío de vivir», que no es otra cosa que percibir la vida de un modo calculado, razonable:

¿No ves entonces, Erixímaco, que entre todas las embriagueces, la más pura, la más enemiga del gran hastío, es la embriaguez de los actos? Nuestros actos, y singularmente aquellos que ponen en marcha nuestro cuerpo, nos pueden hacer entrar en un estado extraño y admirable...el más alejado de ese tan triste en que habíamos dejado al observador lúcido e inmóvil que imaginamos hace un momento. (Valéry, 2000, p. 107)

Y que otra cosa puede ser este soneto sino una invitación a la embriaguez, a salir fuera de sí y entregarse completamente al gozo intenso de experimentar la finitud de la vida, ese instante que se fuga rápido como el sabor del fruto en nuestra boca. No cabe duda que esta pulsión por el goce y el olvido de lo subjetivo, del individuo, se permea del éxtasis dionisiaco que propone Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*⁶¹. Lo dionisiaco es la embriaguez, bien sea por medio de las bebidas narcóticas o, como es el caso del soneto que me ocupa, «por la aproximación poderosa de la primavera». Esta embriaguez hace que el ser rompa con el *principium individuationis* y que se despierten en él

aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí [...] Ahora el esclavo es libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda insolente” han establecido entre los hombres. (Nietzsche, 2004, p. 46)

Y que otro ritmo podría materializar el éxtasis, la embriaguez dionisiaca, sino el dactílico; ese ritmo que le imprime a los versos un carácter exaltado e impetuoso.

Tres pausas claramente perceptibles —tanto en el medio como al final de la línea versal— y cinco acentos fuertemente marcados hacen que el primer verso sea el más lento de todo el soneto.

⁶¹ Es importante destacar que Rilke fue lector de Nietzsche. Entre las obras que más le impresionaron del filósofo alemán está «*Die Geburt der Tragödie*» [*El nacimiento de la tragedia*]. El poeta escribió en torno a ella, en 1900, unas apostillas que fueron publicadas con el nombre de: *Marginalien zu Friedrich Nietzsche «Die Geburt der Tragödie»* [Notas marginales sobre Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*], publicadas en *Sämtliche Werke* (1962). Sobre la influencia de Nietzsche en la obra de Rilke véase Katja Brunkhorst (2006) y Enrique González de la Aleja Barberán (2001).

Su esquema rítmico es vacilante —no se puede determinar cuál es su predominancia acentual— en tanto combina un acento dactílico (ó o o) con dos trocaicos (ó o ó o ó):

Wartet..., das **schmeckt...****Schon** ists **auf** der **Flucht**.
 ó o I o ó ó o ó o ó

Esta lentitud e indecisión métrica refleja la dificultad del yo lírico para nombrar el sabor del fruto; el no saber cómo expresarlo. En el verso dos ya se percibe un esquema métrico definido que consta de tres acentos dactílicos debidamente marcados

Wenig Musik nur, ein **Stampfen**, ein **Summen**
 ó o o ó o o ó o o ó o

Esta determinación rítmica nos dice que el yo lírico ha salido del estado dubitativo en el que estaba inmerso, la incertidumbre se ha aclarado, y comienza a intuir que la música-danza, hecha de retumbar de pasos y tarareos, es la manifestación artística que puede develar el sabor del fruto «*Diüfte um Diüfte*» [aroma por aroma].

El verso tres consta de dos versos adónicos (ó o o ó o o ó o) combinando así en una forma concreta los dos metros del verso inicial, es decir, un dactilo (ó o o ó o) y un troqueo (ó o). Este esquema acentual imprime a los versos ese tono exaltado tan acorde a la invocación que hace el yo lírico cuando dice: «*Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen*» [Muchachas, vosotras, mudas y ardorosas]. En el verso cuatro retornan los tres acentos dactílicos correctamente señalados para instar con mayor resolución a las muchachas a danzar el sabor de la fruta conocida. A partir de ahora el acento sobre el verbo «*Tanzt*» [danzar] será el predominante. En el segundo cuarteto el esquema rítmico se torna más flexible, pues en los versos 5, 6 y 8 solo se marcan dos acentos dactílicos y un tercer dactílico cataléctico (ó o), y solo en el verso 7 los acentos están debidamente marcados en las sílabas 1, 4, 7 y 10. Este “descuido” en la acentuación denota que el yo lírico embebido del éxtasis que provee la danza comienza a despreocuparse de las exigencias formales. En el primer terceto el clímax del contenido aumenta; las muchachas han poseído a la naranja, y esta, deliciosamente, se ha convertido en ellas. Las danzarinas giran «*Erglühte*» [enardecidas] para revelar ese encuentro con la naranja que, en su auténtico desborde, llega a confundirse con la

experiencia erótica. Este clímax se percibe en los encabalgamientos de los dos tercetos, cuyas pausas finales separan grupos sintácticos que comúnmente van ligados, como los constituidos por: sustantivo y complemento (v.9-10: *Die wärmere Landschaft, / werft sie aus euch*: el más cálido paisaje / arrojad de vosotras); verbo y adverbio de lugar (v.10-11: *dass die reife erstrahle / in Lüften der Heimat*: que brille maduro / en los aires de la patria); verbo y complemento (v.11-12: *Erglühte, enthüllt / Düfte um Düfte*: revelad enardecidas / aroma por aroma).

Tanto el encabalgamiento estrófico, como los dos abruptos⁶², evidenciados en los dos tercetos, condicionan la estructura rítmica de los versos al cortar a la mitad las líneas 11 y 12, y al omitir pausa al final de los versos 10, 11 y 12, como si el contenido de estos desbordara las posibilidades expresivas del metro. Parece ser que en este poema el valor estilístico del encabalgamiento —en palabras de Bajtín el telos estético— consiste en sugerir que el frenesí del yo lírico aumenta a tal punto que llega incluso a desbordar la medida sobrepasando la unidad del verso. Así, podría decirse que este desajuste tiene como propósito reflejar el estado delirante en el que se encuentra inmersa la voz poética, la cual, embriagada del instante, olvida la estricta medida apolínea y se abandona, libre, al instinto dionisiaco de la expresión. En estos dos últimos tercetos el yo lírico no solo desborda la medida, sino que al iniciar los versos 11, 13 y 14 con sílaba átona (o o 6) violenta el paradigma métrico tradicional que establece que todo ritmo dactílico debe iniciar con sílaba tónica (6 o o) y estar marcado en la 4 sílaba. Los cambios rítmicos más significativos suceden en los versos 13 y 14, ya que no solo inician con sílaba átona, sino que marcan solo tres de los cuatro acentos del esquema general.

En la estructura de este soneto, indebida si se mira desde la normativa métrica, el yo lírico está materializando el designio que guía este sonetario: la transformación. Adicionalmente, está insinuando que el único lugar al cual la máquina no puede ingresar para «ordenar, crear y destruir» es el poema. El poeta debe, siguiendo el consejo del soneto (I/12), entusiasmarse por la llama. El poema escapa al paradigma repetitivo, sistemático y agresivo que promueve la máquina, pues «*Was sich ins Bleiben verschließt, schon ist das Erstarrte [...] / Und die verwandelte Daphne / will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.*» [lo que se encierra en la permanencia

⁶² Cabe diferenciar, por último, dos tipos de encabalgamientos según la violencia rítmica que produzcan. Estos son: suaves y abruptos: «es abrupto cuando la unidad sintáctica del final del primer verso (*verso encabalgante*) se prolonga en el verso siguiente (*verso encabalgado*) pero termina antes del final del mismo [...]. El encabalgamiento es suave si la unidad sintáctica se prolonga sin interrupción hasta el final del verso encabalgado» (Domínguez Caparrós, 2014, p. 96).

ya es lo petrificado [...] / Y Dafne, transformada, / quiere, desde que se siente laurel, que cambies en viento] (Barjau) (II/12). A lo mejor el yo lírico, al igual que Dafne, quiere que el lector se transforme, salga de sí, olvide esa forma de evidenciar racionalmente el sentido del soneto y se abandone completamente al ritmo de sus versos.

Reconciliación con la unidad primigenia y armonía vocálica

Danzar la naranja le permite a las «*Mädchen*» [Muchachas] salir fuera de sí, olvidar «las barreras y límites habituales de la existencia» (Nietzsche, 2004, p. 80) y reconciliarse con la naturaleza, restituyendo su vínculo con la unidad primordial para regresar a ese estado primigenio en el cual el lenguaje, la razón, aún no había ordenado el mundo y separado al hombre del fruto ni al fruto en cáscara y jugo. En este estado el hombre no nombraba la realidad; la danzaba y al hacerlo no solo se aproximaba, sino que se fundía con «el núcleo más íntimo de las cosas» (p. 140).

Esta reconciliación entre la naturaleza y el hombre se evidencia en la disposición de las vocales del soneto, particularmente aquellas que llevan acento rítmico. Las vocales /u/, /ü/, /e/, y /a/ no solo forman rima, sino que dominan la sonoridad del poema. Las vocales (u y ü) serán los sonidos que aluden al fruto y las vocales (e, a) a las muchachas. Las vocales oscuras están presentes en: «*Flucht*» [fuga], «*Summen*» [tarareos], «*stummen*» [mudas], «*Frucht*» [fruto], «*Süßsein*» [dulzura], «*Lüften*» [aires], «*Erglühte*» [enardecidas], «*enthüllt*» [revelad], «*Düfte*» [aroma], «*Glückliche*» [dichosa], «*füllt*» [llena]. El efecto de esta vocal cerrada evoca la dificultad del yo lírico por aprehender con sus palabras el sabor de la naranja. Las vocales claras hacen presencia en: «*wartet*» [esperad], «*Stampfen*» [pasos], «*Mädchen*» [muchachas], «*warmen*» [ardientes], «*tanzt*» [danzad], «*Geschmack*» [sabor], «*Orange*» [naranja], «*werft*» [abolid] «*Landschaft*» [paisaje], «*schafft*» [cread], «*Verwandschaft*» [parentesco], «*Saft*» [jugo], «*vergessen*» [olvidar], «*wehrt*» [defenderse], «*besessen*» [poseído], «*bekehrt*» [convertido] y con su sonoridad evocan un estado de claridad; ese discernimiento que le permite al apóstrofe lírico entender la esencia del fruto desde la danza:

ü, u: el fruto y la dificultad para representar verbalmente su sabor

e, a: las muchachas y el acercamiento a la esencia de la naranja

La vocal u, pese a ser la menos empleada, aparece solo 4 veces con acento rítmico. Es el fonema que, al funcionar como vocal de rima, domina la expresividad acústica del primer cuarteto.

*Wartet..., das schmeckt. - Schon ists auf der Flucht.
...Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen —:
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!*

En el segundo cuarteto, el contenido vira del fruto /u/ a las muchachas /e/. La vocal de rima se va aclarando; la oscura y cerrada /u/ cede el predominio sonoro a la clara y abierta /e/, expresando con esto el logro del apóstrofe lírico de manifestar con mayor claridad el sabor del fruto y poseerlo hasta convertirse en él.

*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 zu euch bekehrt.*

En los dos últimos tercetos, la vocal de rima comienza a oscilar entre sonidos claros /a/ y oscuros /ü/, uniendo y alternando lo que antes estaba dividido (v.5 vergessen / v.7 besessen; v.6. wehrt / v.8. bekehrt).

*Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
werft sie aus euch, dass die reife erstrahle
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt*

*Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft
mit der reinen, sich weigernden Schale,
mit dem Saft, der die Glückliche füllt!*

a-ie-o-a-e-ie-ä-e-e-a-a
e-ie-au-eu-a-ie-ei-e-e-a-e
i-ü-e-e-ei-a-e-ü-e-e-ü

ü-e-u-ü-e-a-ie-e-a-a
i-e-ei-e-i-ei-e-e-a-e
i-e-a-e-ie-ü-i-e-ü

Con esta variación, o alternancia vocálica, el yo lírico hace que la expresividad acústica de los últimos versos fluya armoniosamente entre lo oscuro y lo claro, evocando con su sonido la unión de las muchachas y la naranja, creando así «*die Verwandschaft / mit der reinen, sich weigernden Schale, / mit dem Saft, der die Glückliche füllt*» [el parentesco / con la cáscara pura que se niega, /con el jugo que colma a la dichosa].

A modo de conclusión

En un tiempo cuyo sino está determinado por el abandono de lo divino, las estructuras en las que se apoyan las creencias, los propósitos y los actos del hombre se desmoronan. Tras la huida de los dioses el hombre ha quedado desorientado y a la merced de sí mismo. Este tiempo es, siguiendo a Heidegger, un «tiempo de penuria». La indigencia es su rasgo distintivo, «de hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta» (Heidegger, 2004). Todo en él pierde validez, y la falta de sentido se convierte en su única certeza. No obstante, Rilke, al proponer en SO lo que él cree es el objetivo del quehacer poético y la esencia de la poesía, está sugiriendo que es esta la única manifestación del ser que, pese a la ausencia de los dioses y a la carencia de fundamentos, aún está plena de sentido. De este modo, SO es un proyecto poético que «se acomoda al destino de la era», ya que en él se evidencia esa tendencia que, según Hugo Friedrich, caracteriza a la lírica moderna: reflexionar literariamente en torno a la literatura misma. El propósito esencial del presente trabajo ha sido, precisamente, escuchar la meditación en torno a la poesía que el yo lírico ofrece en los sonetos 1 y 15 de la primera parte y, además, mostrar cómo el contenido de estos se materializa en una estructura artística de la que es inseparable. Rilke inaugura su proyecto poético celebrando, con asombro, el despertar de la audición. Celebrar que un árbol se haya elevado en el oído del poeta es celebrar que este pueda escuchar el sonido silente de las cosas — «esa vasta melodía, tejida de miles de voces»— e intentar convertirlo en canción. En el soneto I/1, el silencio no solo funciona como complemento sino como fundamento del decir poético; como esa fuente de la que mana la poesía. El silencio es el ámbito en el que se encubre y revela el canto de Orfeo. De ahí que la primera tarea del poeta, como intermediario entre los dioses y los hombres, sea aprender a escuchar la voz silenciosa de la divinidad. Dicho de otro modo: el poeta, antes de ser boca, debe ser oyente de la naturaleza, pues solo así su poesía podrá ser esa ‘señal’ que además de establecer un ‘nuevo principio’, pueda producir una ‘transformación’; de lo contrario, será como esos «árboles que han olvidado sus raíces, y creen que el rumor de sus ramas es su fuerza y su vida»⁶³.

⁶³ Estas palabras hacen parte de la nota XX de *Notas sobre la melodía de las cosas* de Rainer Maria Rilke, y se transcriben como se citó en Pau, 2016, p. 34.

No obstante, en el soneto I/15 la voz poética reconoce que el poeta solo con un árbol alto y esbelto en su oído podrá advertir el silencio de Orfeo, más no representar con su lenguaje el mensaje silente que ha percibido. En esos versos el yo lírico alude a las limitaciones del lenguaje poético y propone la danza como manifestación artística que aventaja en expresión a la palabra. Aquí se evidencia la simpatía de Rilke por el nuevo esquema —o como diría Ranciere: con el «régimen estético del arte»— al acoger y fundamentar la danza como forma artística que, aunque no encaja con el paradigma representativo del arte, no puede dejar de reconocerse como tal.

La bailarina del soneto I/15 no busca imitar mediante la danza un estado de realidad, contar una historia, describir una emoción, ni mucho menos personificar un carácter sino expresar la experiencia variable del instante, valiéndose para ello del «torbellino de las formas» (Ranciere, 2013, p. 133) que mana del movimiento incesante de su cuerpo. La danza no busca representar la apariencia de la cosa sino «el acontecimiento de su aparición» (p. 122), espera dibujar «más el vuelo que al pájaro, más el remolino que la ola, más la eclosión que la flor» (p. 125)... más que la forma de la naranja, su sabor. La danzarina está guiada por el deseo de sugerir, con los movimientos de su cuerpo «inhallable», el momento prístino y esencial de la cosa a “imitar”. Ella abandona su materialidad corporal de mujer danzante para fusionarse en las formas que busca expresar; el cuerpo renuncia a su condición de cuerpo para convertirse en «mariposa, lirio»... sabor de naranja. El cuerpo se oculta en la danza para prolongarse y «engendrar formas en las que desaparece» (p. 121). En esto consiste, precisamente, siguiendo a Ranciere, la embriaguez del arte, «en suprimir la distancia entre la voluntad y su realización, el artista y la obra, la obra y el espacio de su producción» (p. 123). Embriaguez de arte es «el cuerpo fuera de sí mismo que condensa anohecidos demorados, el cuerpo en movimiento que escribe “sin aparato de escritura”, el poema latente del soñador» (p. 124), el cuerpo que al danzar sale de sí para emparentarse «*der reinen, sich weigernden Schale, / mit dem Saft, der die Glückliche füllt!*» [con la cáscara pura que se niega, / con el jugo que colma a la dichosa] (Otto Dörr) (I/15).

Todo lo anterior hace que en ambos sonetos se perciba una concepción trascendentalista de la poesía. El yo lírico busca atravesar las fronteras de lo visible, rasgar el velo de maya y poder advertir esa realidad oculta que, según Rilke, precisamos conocer para alcanzar «la máxima consciencia de nuestro existir». El deseo por lo absoluto, por ingresar a la armonía del orden total en donde los opuestos se reconcilian para restituir la «gran unidad» y reivindicar lo infinito, le

asigna a la poesía la capacidad especial de advertir otros niveles de realidad y, al poeta, la titánica labor de ser portavoz de la divinidad.

De este modo, ambos sonetos parecen decir que, más allá de la realidad tangible y verificable en la que se fundamenta la técnica, hay otra realidad invisible que desborda la lógica cuantificable del número. Una realidad que, al igual que la «*reine Übersteigerung*» [elevación pura] del primer soneto, o que el sabor de la naranja del segundo, escapa a ser atrapada por las redes del intelecto. Es precisamente esto lo que hace que en ellos se pueda percibir la consciencia de los límites del lenguaje, el reconocimiento de que hay experiencias que superan incluso los alcances expresivos de la palabra poética. No obstante, Rilke parece decir que esta limitación, más que una pérdida, representa una ganancia para el poeta: «*Glücklich, die wissen, daß hinter allen / Sprachen das Unsägliche steht*» [dichosos aquellos que saben que detrás de todos / los lenguajes está lo indecible]. La categoría de lo inefable, que admite claramente la limitación de la palabra, es una ganancia en tanto supone para el poeta la dicha de saber que ninguna creación del intelecto promovida por la máquina —bien sea mediada por la escritura o el número— puede dar cuenta del rasgo más auténtico y genuino de la realidad. Es ganancia también porque de cada intento, aunque fallido, por sugerir verbalmente lo inefable, surge el poema. Y es que, ¿qué otra cosa puede ser un poema sino el resultado de ese intento desafortunado de asir con la palabra la experiencia suprema que, al igual que el sabor de la naranja, «*Schon ists auf der Flucht*» [ya se escapa]?

Rilke recuerda en estos sonetos que el poeta, al igual que Orfeo, está llamado a la celebración: «*Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Besteller, / ging er hervor wie das Erz aus des Steins*» [¡Celebrar, esto es! Uno cuya misión es celebrar / surgió al igual que el bronce del silencio / de la roca] (Barjau) (I/7). El poeta debe celebrar incluso la pérdida; la idea, la experiencia esquiva a ser sugerida en la palabra: «*Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob / ahnend erstatten.*» [tan solo aquel que levantó la lira / incluso entre las sombras / puede expresar, entre presentimientos, / la alabanza infinita] (Barjau) (I/9). Siguiendo el deseo de expresar esta alabanza infinita, en ambos sonetos la voz poética alude a las limitaciones, a las pérdidas, a las sombras del lenguaje, no con un tono de lamento sino de sosiego y celebración. Esta última es una actitud muy acorde con el carácter celebratorio del destinatario de la obra, Orfeo, el dios-cantor «*Singender Gott*», ese a quien «*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 hält*» [Ni la podre

en las tumbas de los reyes / va a desmentirle su celebración, / ni una sombra que caiga de los dioses. / Él es uno de los mensajeros que permanecen, / que más allá de los umbrales de los muertos / presenta cuencos con frutos gloriosos] (Barjau) (I/7).

En ambos poemas es posible evidenciar un impulso lírico encaminado a la consecución de un ritmo y de una sonoridad que, además de materializar el contenido, lo traslada «a un plano valorativamente nuevo (...) al plano de lo bello» (Bajtín, 1989, p. 38). De este modo, podría decirse que Rilke actúa como un «mago del sonido» al organizar el material verbal y la distribución acentual de los versos «a base de una combinación que opere con los elementos rítmicos y musicales del lenguaje como con fórmulas mágicas» (Friedrich, 1959, p. 73) que permiten entender intuitivamente su sentido. Sabiendo que el factor rítmico en un poema puede funcionar como una luz que irradia claridad a la oscuridad semántica de algunas expresiones o contenidos, Rilke se vale del ritmo yámbico no solo para ambientar acústicamente el ambiente intimista en el que se desarrolla el primer soneto, sino también para sugerir mediante su regularidad, o armonía acentual, el ánimo calmo y sosegado en el que se encuentra inmersa la voz poética. El ritmo dactílico en el segundo soneto sugiere con su sonido el ímpetu, la vehemencia del yo lírico por expresar la esencia del fruto y, a la vez, insinúa el estado delirante que siente quien vive intensamente la experiencia fugaz de la vida.

Desde el nivel morfosintáctico se destaca el uso reiterado del encabalgamiento que funciona en ambos poemas como un recurso poético que busca favorecer el contenido. En el primer soneto evoca la intensidad del asombro, la conmoción fluida e ininterrumpida del yo lírico ante la elevación del árbol en su oído. En el segundo soneto sugiere la imposibilidad del yo lírico de medir la alegría que invade su espíritu; de contener en una línea versal estrictamente marcada la dicha enorme de sentir, poseer y fundirse con la esencia de la «*erfahrenen Frucht*» [fruta conocida]. El frenesí dionisiaco no puede expresarse en la medida rígida de la esticomitía; se precisa de un encabalgamiento que lleve el verso al desborde de su medida.

En ambos sonetos puede verse la maestría del poeta checo en el manejo de la rima, no solo por emplear todos los esquemas posibles (abrazada, pareada, cruzada, en eco) sino porque las palabras que liga en el vínculo sonoro funcionan como pistas acústicas que develan uno de los posibles sentidos que tiene el poema.

Rilke, como artífice y alquimista del verbo, sabe que todos los elementos convocados en el poema deben poseer un valor, una fuerza expresiva particular que se corresponda con su

intencionalidad, pues uno de los propósitos del poeta es «que todos los materiales que emplea se formalicen como expresión de los contenidos. Que nada en la sustancia expresiva del poema sea simple soporte material, que todo signifique» (Alarcos Llorach, 1967, p. 16). Este es el designio que guía la disposición de vocales y consonantes en ambos sonetos. Así, podría decirse que ambos poemas configuran objetos estéticos que constituyen formas arquitectónicas⁶⁴, en tanto las técnicas y los elementos formales empleados en ellos —particularmente los hechos eufónicos (rima, ritmo, aliteración, orquestación vocálica)—, se corresponden con la intencionalidad del poeta. Dicho de otra manera, la forma en ellos tiene una «significación estética [...] está orientada valorativamente hacia algo, que se encuentra fuera de la materia a la cual está ligada (y además de una manera indivisible)» (Bajtín, 1989, p. 21).

Un aspecto que llama poderosamente la atención en *Die Sonette an Orpheus* es la forma compositiva de sus poemas. Rilke dinamiza en ellos la estructura tradicional del soneto; juega con diversas estructuras métricas, creando sonetos de cinco pies yámbicos (I/1, 2, 3), de cuatro pies dactílicos, de cinco pies trocaicos, o, los más cortos, de dos o tres pies dactílicos, y muchos de ellos sin cesura. Es por esto que, según Wolfgang Kayser, algunos de esos sonetos no deben ser considerados como tal. Pero, ¿cómo más sino mediante una estructura cambiante podrían estructurarse los sonetos dirigidos a Orfeo, ese dios-cantor, amante de la inflexión, inspirador del cambio, de la transformación?: «*Geh in der Verwandlung aus und ein. / Was ist deine leidendste Erfahrung? / Ist dir Trinken bitter, werde Wein*» [entra y sal en la transformación. / ¿qué es tu experiencia más doliente? / Si el beber te es amargo, hazte vino] (II/29). Además, considerando que este proyecto poético lo escribió Rilke como un epitafio para la bailarina Wera Ouckama Knoop⁶⁵, no sería un acto inconsecuente aludir a la danza —arte evanescente que permanece en el cambio— por medio de una estructura artística petrificada, estática e invariable. Rilke parece decir al lector, incluso hasta en la forma artística de sus sonetos, «*Wolle die Wandlung*» [Quiere la transformación] (II/12).

⁶⁴ Formas arquitectónicas, según Bajtín, son formas de valor espiritual y material del hombre estético. Y son estas las que determinan la elección de la forma compositiva.

⁶⁵ Los SO fueron, como dice el autor en su portada, «*Geschrieben als ein Grab-Mal für*» [Escritos como monumento funerario para Wera Ouckama Knoop], esa bailarina que muere prematuramente, «cuya carencia de realización personal y de culpa mantiene abierta la puerta al sepulcro, de tal manera que ella, una vez pasó a otra vida, forma parte de esos poderes que mantiene la mitad de la vida fresca y abierta hacia la otra mitad, que se abre como una herida» (Rilke, 1987, p. 187).

Rilke es un «*Verwandler der Erde*» [transformador de la tierra]; mediante su palabra hace que el símbolo del árbol y del fruto tomen una significación totalmente inesperada. Rilke los libera de su concepción trivial y cotidiana y los traslada al ámbito de lo trascendente, de lo numinoso. Lo ordinario deviene en misterio. La realidad de ambos símbolos deja de ser visible, manifiesta, y se vuelve impalpable, etérea. Rilke los acoge y los lleva a su «corazón invisible» y mediante la más «íntima comprensión» los transforma para que ya su realidad, su esencia, «no dependa de ser vista y palpada» sino que su naturaleza se imprima en él «de modo tan profundo, dolorido y apasionado, que su esencia resucite de nuevo [...] invisible».

Referencias

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral Editores.
- Alarcos Llorach, Emilio (1967). Secuencia sintáctica y secuencia rítmica. En *Elementos formales en la lírica actual* (pp. 9-16). Santander: UIMP.
- Allemann, Beda (1975). *Literatura y reflexión. I*. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- Bajtín, Mijaíl (1989). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 13-75). Madrid: Taurus.
- Barjau, Eustaquio (1993). Rilke: la música como disolución del «tiempo orientado». *Revista de Filología Alemana*, 1(1), 13-23.
- Bělič, Oldřich (2000). *Verso español y verso europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Beristáin, Helena (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora nacional.
- Brunkhorst, Katja (2006). “Verwandt-Verwandelt”: Nietzsche’s Presence in Rilke.
- Cid, Adriana Cecilia (30 y 31 de mayo de 2002). Caminos de aprendizaje: la ardua gestación de un nuevo paradigma creador en el Rilke tardío [ponencia]. *Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4054>
- Cuesta Abad, José y Vega, Amador (2018). *La novena elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke*. Madrid: Siruela.
- Domínguez Caparrós, José (2009). *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*. Sevilla: Rhythmica. Revista española de métrica comparada. Anejo III.
- _____ (2010). *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED.
- _____ (2014). *Métrica española*. Madrid: UNED.
- _____ (2016). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza editorial.

- Erlich, Victor (1974): *El formalismo ruso. Historia. Doctrina* (Trad. Jem Cabanes). Barcelona: Seix Barral.
- Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- Gadamer, Hans-Georg (1998). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- _____ (1993). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- González Degetau, Alejandro (2018). La via negationis en san Juan de la Cruz y Rainer Maria Rilke. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6(2), 429-442. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793032>
- González de la Aleja Barberán, Enrique (2001). *De la muerte de Dios a la apoteosis de la Vida. La literatura alemana después de Nietzsche*. Libros en la red.
- Graves, Robert (2019). *Los mitos griegos I*. Barcelona: Gredos.
- Guitart, Jorge M. (1976). Simbolismo fonológico en un poema de Pedro Salinas. *Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor Stable*, 1(1), 20-32. <http://www.jstor.org/stable/41491061>
- Heidegger, Martin (2004). *Para qué poetas*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hölderlin, Friedrich (1984). *Hymns and fragments*. New Jersey: Princeton University Press.
- Honour, Hugh (1979). *Romanticism*. New York: Westview Press.
- Ingarden, Roman (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus.
- _____ (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- Kayser, Wolfgang (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- _____ (1954) *Kleine deutsche Verschule*. Bern: Francke Verlag.
- Knörrich, Otto (2005). *Lexicon Lyrischer Formen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Kovach, Thomas (1986). 'Du Sprache wo Sprachen enden': Rilke's Poem 'An die Musik'. *A Journal of Germanic Studies*, 22(3), 206-217.
- Lotman, Yuri M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Louth, Charlie (2015). Rilke's Sonette an Orpheus: The tombeau, dance, and the adonic. *The Modern Language Review*, 110(3), 724-738. <https://bit.ly/38cgjGU>
- Musil, Robert (1992). *Ensayos y conferencias*. Madrid: Visor.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Barcelona: Tecnos.

- _____ (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza editorial.
- Otto Paul & Ingeborg Glier (1974). *Deutsche Metrik*. München: Max Huber Verlag.
- Ovidio, Publio Nason (1998). *Las metamorfosis*. Madrid: Club internacional del libro.
- Paraíso, Isabel (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta.
- Pau, Antonio (2007). *Vida de Rainer Maria Rilke, la belleza y el espanto*. Madrid: Trotta.
- _____ (2016). *Rilke y la música*. Madrid: Trotta.
- Pickle, Linda (1971). The balance of sound and silence in the “Duineser Elegien” and “Sonette an Orpheus”. *The Journal of English and Germanic Philology*, 70(4), 583-599. <https://www.jstor.org/stable/27706102>
- Ranciere, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rilke, Rainer Maria (1913). *Die Frühen Gedichte*. Leipzig: Insel-Verlag.
- _____ (1920). *Das Buch der Bilder*. Leipzig: Insel Verlag.
- _____ (1923). *Die Sonette an Orpheus*. Leipzig: Insel-Verlag.
- _____ (1923 a). *Duineser Elegien*. Leipzig: Insel-Verlag.
- _____ (1969). *Letters of Rainer Maria Rilke 1910-1926* (Trad. J. Bannard Greene & M. D. Herter Norton). New York: The Norton Library.
- _____ (1987). *Teoría poética*. Barcelona: Jucar.
- _____ (1994). *Poemas franceses*. Barcelona: Pre-textos.
- _____ (1995). *Sonetos a Orfeo* (Trad. Carlos Barral). Barcelona: Lumen.
- _____ (1999). *Libro de las horas*. Barcelona: Lumen.
- _____ (2004). *Elegías de Duino, Sonetos a Orfeo* (Trad. Eustaquio Barjau). Madrid: Cátedra.
- _____ (2004 a). *Sonetos a Orfeo* (Trad. Otto Dörr). Madrid: Visor.
- _____ (2017). *Los sonetos a Orfeo* (Trad. Jesús Munárriz). Madrid: Hiperión.
- Stahl, Ernest L. (1978). Rilke’s Sonnets to Orpheus: Composition and Thematic Structure. *Oxford German Studies*, 9(1), 119-138. <https://doi.org/10.1179/ogs.1978.9.1.119>
- Steiner, George (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Valéry, Paul (2000). *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: La balsa de la medusa.

Vivas Hurtado, Selnich (2018). Die Sonette an Orpheus de Rainer Maria Rilke desde la perspectiva
minika del rafue. *Mundo Amazónico*, 9(1), 73-85.
<http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.66849>

Wellek, René y Warren, Austin (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Anexo 1.

Traducción de Eustaquio Barjau:

I

Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído!
Y calló todo. Mas hasta en este callar
nació un nuevo comienzo, seña y transformación.

Animales de silencio se abrieron paso, salieron
del claro bosque libre, de lechos y guaridas;
y se vio que no era por astucia
ni por miedo por lo que estaban tan callados

sino para escuchar. Rugidos, gritos, bramidos
parecían pequeños en su corazón. Y donde hacia un momento
hubo una choza apenas que recogiera esto,

un refugio del más oscuro deseo
con entrada de jambas temblorosas,
tú les creaste un templo en el oído. (pp. 129-130)

Anexo 2.

Traducción de Otto Dörr:

XV

Esperad..., el sabor...y ya se escapa.
... Sólo algo de música, retumbar de pasos, tarareos.
Danzad, muchachas mudas y ardorosas,
!danzad el sabor de la fruta conocida!

Danzad la naranja. ¡Quien puede olvidarla!;
cómo ella, ahogándose en sí misma, se defiende
contra su dulzura. La habéis poseído y
deliciosamente se ha convertido ella en vosotras.

Danzad la naranja. Arrojad de vosotras el cálido paisaje
¡para que la madurez irradie
en los aires de la patria! Revelad enardecidas

aroma por aroma. Cread el parentesco
con la cáscara pura que se niega,
con el jugo que colma a la dichosa. (p. 89)