



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Llengües i Literatures Modernes: Alemany

Treball de Fi de Grau

Curs 2016-2017

Del tractament de la mort en *Els Sonets a Orfeu* de

Rainer Maria Rilke

Laura Garrido Bonnín

TUTOR: Dra. Loreto Vilar

Barcelona, 21.6.2017

Resum

Els Sonets a Orfeu és una de les obres en vers més conegudes de Rainer Maria Rilke, escrita l'any 1922 com a monument funerari per a Wera Ouckama-Knoop. L'objectiu principal d'aquest treball consisteix a dilucidar alguns aspectes del pensament rilkeà entorn a la mort i la consciència emprant l'obra com a fil conductor. Per això s'estudia el fet que sigui precisament Orfeu, un déu de la mitologia grega estretament relacionat amb la mort, qui doni nom a l'obra i obri les portes de la metafísica del poeta.

L'estructura del treball parteix d'una base teòrica on s'emmarca l'obra dins el context històric i cultural de l'època, fent referència a la influència que tingué sobre Rilke el pensament de Sigmund Freud sobre la mort. Així, a través de l'anàlisi d'una breu selecció dels *Sonets*, es prova tot seguit de fixar les idees que Rilke desenvolupà a través de la figura òrfica.

Paraules clau: Rainer Maria Rilke, *Els Sonets a Orfeu*, mort, consciència, existència.

Zusammenfassung

Die Sonette an Orpheus ist einer der bekanntesten Gedichtzyklen von Rainer Maria Rilke, geschrieben 1922 als Denkmal für Wera-Ouckama Knoop. Das Hauptziel dieser Bachelorarbeit besteht darin, am Beispiel ihrer lyrischen Erfassung in den *Sonetten* die Gedanken des Dichters über den Tod und das Bewusstsein zu erforschen. Darüber hinaus wird die Tatsache untersucht, dass Rilke gerade die Figur des Orpheus thematisiert, eines Gottes der griechischen Mythologie, der stets mit dem Tod verbunden wird. Durch Orpheus wird nämlich der Zugang zu Rilkes Metaphysik eröffnet.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. In der theoretischen Einführung wird der historisch-kulturelle Kontext der *Sonette* erläutert. Hier wird auch auf den Einfluss von Freuds Gedanken zum Tod auf Rilke eingegangen. Im Hauptteil der Arbeit wird dann versucht, die Ideen, die Rilke durch die Figur des Orpheus illustriert hat, durch die Analyse einer kurzen Auswahl von *Sonetten* zu beleuchten.

Schlüsselwörter: Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Tod, Bewusstsein, Dasein.

Índex

	Pàgina
1. Introducció	3
2. Rilke: l'etern poeta errant; l'art com a acció i reacció	4
3. La mort en la psicoanàlisi freudiana	7
4. El tema de la mort per a Rilke	8
4.1. La figura d'Orfeu com a guia	10
5. <i>Els Sonets a Orfeu</i> . L'existència plena gràcies a la mort	13
5.1. „Gesang ist Dasein.” El motiu del cant	15
5.2. „Wolle die Wandlung.” El paper de la metamorfosi	19
6. Consideracions finals	25
7. Bibliografia	27

1. Introducció

Els temes de la vida i la mort estan sens dubte estretament lligats a la literatura des dels seus inicis. Per a Rainer Maria Rilke (1875-1926), autor de culte de la literatura en llengua alemanya, aquests temes van constituir el pilar de les seves obres cabdals de l'etapa de maduresa. Rilke va buscar sempre el sentit últim de l'existència humana i de la poesia, i va ser a través del gènere líric que va tractar d'acostar-se a la interpretació d'aquestes qüestions existencials. Amb aquestes paraules exposa la idea Claudia Neubauer:

Rilke bezeichnet sich in einem Gespräch als „Schüler des Todes“. Dennoch, da sich Rilke immer als ein nach dem Sinn der Dichtung und des Daseins Suchender erwies, ist gerade seine Dichtung auf das Ganze des menschlichen Daseins, Leben und Tod, und das Ganze des Daseins und der Natur überhaupt ausgerichtet. Sein Dasein ist dichterisches, das heißt ganz der Dichtung und den Fragen um das Sein gewidmetes Dasein. Mit der Dichtung versucht Rilke den Antworten näher zu kommen und Spuren zu legen, die andere aufnehmen und weiterverfolgen können.¹

L'objectiu principal d'aquest treball de fi de grau consisteix, doncs, a dilucidar alguns aspectes del pensament rilkeà entorn a la mort i la consciència emprant com a fil conductor una de les seves obres en vers més conegudes, *Els sonets a Orfeu*, escrita l'any 1922, és a dir, en el seu últim període de creativitat abans de caure malalt de leucèmia, a mode de monument funerari per a la ballarina Wera Ouckama-Knoop. Per això s'estudia el fet que sigui precisament Orfeu, un déu de la mitologia grega estretament relacionat amb la mort, qui doni nom a l'obra i obri les portes de la metafísica rilkeana.

L'estructura del treball parteix d'una base teòrica on s'emmarca l'obra dins el context històric i cultural de l'època, fent referència a la indubtable influència que tingué sobre l'autor el pensament de Sigmund Freud sobre la vida i la mort. A més, s'exposen els trets principals de la figura d'Orfeu, que tanta importància tingué per a Rilke fins al punt que donà sentit a una de les seves grans obres com és *Els sonets a Orfeu*. D'aquesta manera, a través de

¹ NEUBAUER, CLAUDIA. „Gesang ist Dasein“ Todeskonzeption und Dichtung als Seinsstiftung im Spätwerk Rilkes insbesondere den *Sonetten an Orpheus* [en línia]. Dins *JOSHA: Journal of Science, Humanities and Arts*. Segon volum. 18 de maig de 2015 [consultat el 10 d'abril de 2017]. Disponible a <<http://bit.ly/2sjdUni>>, pàg.2

l'anàlisi d'una breu selecció dels *Sonets* que tenen més relació amb aquests temes es prova de fixar les idees que Rilke desenvolupà i exemplificà a través de la figura òrfica. Val a dir que, tant per manca de temps com d'extensió, aquest treball de fi de grau no és el lloc per a realitzar una anàlisi completa i exhaustiva de l'obra, i per tant amb aquest treball no es pretén res més que fer una contribució als estudis existents sobre *Els Sonets a Orfeu*, de manera que l'anàlisi se centrarà tan sols en sis dels cinquanta-cinc sonets que conformen tota l'obra.

2. Rilke: l'etern poeta errant; l'art com a acció i reacció

Abans d'entrar en el tema a tractar, és necessari emmarcar tant l'autor com l'obra dins el seu context històric i cultural, així com fer referència a les diferents idees sobre les quals l'autor va basar les seves pròpies. D'aquesta manera es podrà entendre i interpretar amb rigor el contingut d' *Els Sonets a Orfeu*.

Quan parlem de Rainer Maria Rilke i de la seva obra estem abraçant l'últim quart del segle XIX i el primer del segle XX, doncs va viure entre 1875 i 1926. Històricament, aquest fou sens dubte un temps de canvis. Molts esdeveniments rellevants de la història de la humanitat van marcar d'una manera o una altra les vides de les persones en general i dels autors com Rilke en particular. Cal tenir en compte que Rilke va néixer a Praga, ciutat que llavors encara es trobava sota el domini de l'Imperi Austrohongarès, un Estat que va tenir un paper determinant en la Primera Guerra Mundial i que va quedar dissolt després de la seva derrota. Aquest fet seria, segons Joaquín Rubio, especialment significatiu pel que fa a la biografia de Rilke:

Rilke nació en Praga, ciudad que se sitúa en el umbral entre el mundo eslavo y el germánico, y en la que se dan cita el mundo católico, el protestante y el judío. Es posible que el interés rilkeano por la mística, el Antiguo Testamento y la vida de los santos empiece en la ciudad checa, y no han faltado biógrafos y críticos que han señalado el carácter fronterizo de esta ciudad como antecedente de su inquietud geográfica y espiritual, de su vida proyectada entre lo individual y lo cosmopolita.²

² RUBIO TOVAR, JOAQUÍN. *Rilke, sin moradas* [en línia]. Dins CARMONA, F.; GARCÍA, J.M. (eds.) (2006) *Libros de viajes y viajeros en la literatura y en la historia: in memoriam del Prof. Pedro Lillo Carpio*. Murcia: Universidad de Murcia, Museo de la Universidad [consultat el 23 de març de 2017]. Disponible a <<http://bit.ly/2rw0Nvh>>, pàg. 286.

Amb aquesta informació ja és plausible pensar, doncs, que un dels trets més destacables de la vida de Rainer Maria Rilke fou el seu gran afany per viatjar. En pocs anys l'autor va canviar de residència més de cinquanta vegades. Excepte algunes estades de pocs mesos de durada a París, mai no va comptar amb una residència fixa ni es va voler sentir lligat a cap lloc. Joaquín Rubio exposa que “Rilke rehuyó siempre un centro, un lugar fijo, un punto de llegada que supusiera no buscar más, que exigiera unas obligaciones que no fueran buscar, cambiar.”³ Des d'Espanya fins a Rússia, passant pel nord d'Àfrica, França o Suècia entre d'altres, es va amarar de tot tipus de cultures i de vivències. El seu constant descobriment i aprenentatge del món en els nombrosos viatges que va realitzar i la manca d'estabilitat personal van tenir, sens dubte, una gran influència en la seva manera de veure la vida i, per consegüent, de percebre la literatura. D'aquesta manera ho exposa Joaquín Rubio:

Rilke buscó paisajes, cuadros, rincones anónimos en cualquier ciudad y cuando tuvo clara la arquitectura de sus *Elegías*, viajó con el fin de hacer acopio de imágenes, de símbolos, que le sirvieran para expresar el universo que había entrevisto. Sin la experiencia de Toledo o Ronda, y sin el viaje a Egipto, Rilke no habría completado su obra o lo habría hecho de otra manera. Esta errancia condiciona su vida y su literatura.⁴

A més, Rilke va viure altres fets cabdals com la Revolució Russa de 1917 o els primers anys de la República de Weimar. Entremig d'aquests successos es vivia a Europa un clima de tensió i de crisi econòmica que va marcar els primers anys del segle XX fins al punt que entre la població es respirava un ambient pessimista en molts àmbits. *Els Sonets a Orfeu* apareixen, doncs, en una època on aquesta crisi es comença a superar i on Rilke veu la necessitat de tractar temes existencials des d'una perspectiva renovada, completament diferent a la que donà a la seva anterior obra, les *Elegies de Duino*. Mercedes Martín reflecteix aquesta idea amb les següents paraules:

Los *Sonetos a Orfeo* suponen, pues, una evolución de todo este pensamiento pesimista; la guerra ya ha terminado y ahora se trata de aprender a celebrar lo que se tiene. Constituyen un canto a la vida, a la muerte y al hombre, que, transformándose, puede al fin celebrar que es parte consustancial de la naturaleza, también después de su muerte que, al fin y al cabo, sólo es un paso más de esa transformación [...]. Los *Sonetos a Orfeo*

³ RUBIO TOVAR. 2006, pàg. 298.

⁴ RUBIO TOVAR. 2006, pàg. 285.

tienen también una voluntad de mandato para llevar a término esa transformación interior necesaria.⁵

Pel que fa a la literatura i les arts, es tracta d'un període tan complex i amb tants canvis que conflueixen tot un seguit de moviments nous que reflecteixen el sentiment i la mentalitat de l'època. En qualsevol cas, ens situem en un moment on l'autor manifesta la seva llibertat a través de l'art, i, per això, es produeix un canvi radical en les formes d'entendre'l. Els diferents moviments d'Avantguarda sorgeixen com a reacció total al context no només artístic, sinó també polític i social de l'època, com per exemple l'Expressionisme – moviment de gran importància a Alemanya– i, alguns anys després, la seva reacció mitjançant la *Neue Sachlichkeit*. A més, un altre moviment, el Dadaisme, va tenir una influència cabdal en la literatura en llengua alemanya. Tanmateix, alguns dels autors considerats com els més importants de l'època, entre els quals es troba Rainer Maria Rilke, no s'inclouen ben bé dins el grup d'avantguardistes o dins un sol corrent avantgardista, sinó més aviat com a “Klassische Moderne”. Manuel Maldonado Alemán ho exposa de la manera següent:

[...] Por otra parte, las creaciones literarias consideradas canónicas que aparecen en el período de la República de Weimar, pertenecientes, entre otros, a autores como Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Hermann Hesse, Hermann Broch, Robert Musil o Bertolt Brecht, se realizan en el marco de lo que se ha denominado la “modernidad clásica”, y no en el ámbito de las vanguardias históricas.⁶

La producció artística de Rilke passà per diverses etapes i estils al llarg de la seva vida. En aquest treball ens centrem, però, en una obra que pertany a la seva etapa més tardana. Rilke va compondre *Els Sonets a Orfeu* l'any 1922, en qüestió de poques setmanes i, segons ell, gairebé sense voler en una mena de rapte d'inspiració⁷, just després d'acabar les *Elegies de Duino*. Ambdues obres corresponen, doncs, a les últimes que va escriure abans de caure malalt.

⁵ MARTÍN CINTO, MERCEDES (2001) *Rilke, los Sonetos a Orfeo. Análisis y valoración de sus traducciones* [en línia]. Tesis dirigida por el Prof. Dr. D. José de la Calle Martín. Universidad de Málaga, Servicio de publicaciones [consultat el 17 d'abril de 2017]. Disponible a <<http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2731>>, pàg. 96, 97.

⁶ MALDONADO ALEMÁN, MANUEL (2006) *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis, pàg. 16.

⁷ RILKE, RAINER MARIA (1934) *Briefe an eine junge Frau*. Leipzig: Insel, pàg. 39.

3. La mort en la psicoanàlisi freudiana

Rainer Maria Rilke va estar en contacte amb la teoria de la psicoanàlisi freudiana durant una bona part de la seva vida. Va ser durant la seva relació personal i professional amb Lou Andreas-Salomé quan va conèixer la teoria freudiana, ja que Andreas-Salomé fou, a més de l'amiga més íntima i consultora de Rilke, escriptora, deixeblla de Sigmund Freud i psicoanalista.

El tema de la mort des de la perspectiva de la psicoanàlisi va ser tractat per Freud l'any 1915, és a dir, en plena Primera Guerra Mundial, un moment de la història en el qual la mort i la barbàrie estaven a l'ordre del dia. En aquest moment, Freud va escriure un assaig anomenat *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, on plantejà la seva idea de la mort. Cal tenir en compte que ho va fer des de la perspectiva d'una situació de guerra, però les idees que hi deixà entreveure són aplicables a un àmbit més general.

Freud exposà en aquest text com, durant la prehistòria, els éssers humans varen prendre per primera vegada consciència de la mort quan veieren morir els seus éssers més estimats, i fou en aquest moment en què admeteren l'existència de la mort, però alhora es negaren a que aquesta representés la pèrdua total de la vida. D'aquesta manera va sorgir la idea de la dicotomia entre el cos i l'ànima (o fins i tot més d'una ànima), i la idea d'una existència més enllà de la mort, encara que aquesta altra existència sovint era considerada pitjor i més buida. D'altra banda, quan va sorgir la religió cristiana, es contemplà que la vida terrenal fos una simple preparació per a la pòstuma, que era la que adquiria el veritable valor.

Segons la teoria freudiana, les persones veiem la mort com a quelcom totalment aliè a nosaltres. El nostre inconscient tendeix per aquest motiu a eliminar-la, a no creure en ella i ens la presenta de manera inimaginable per a nosaltres mateixos. Veiem la mort no com a necessitat sinó com el més pur atzar i, a més, som incapaços de percebre la nostra pròpia:

Wir haben die unverkennbare Tendenz gezeigt, den Tod beiseite zu schieben,
ihn aus dem Leben zu eliminieren. Wir haben versucht, ihn totzuschweigen; wir besitzen

ja auch das Sprichwort: man denke an etwas wie an den Tod. Wie an den eigenen natürlich. Der eigene Tod ist ja auch unvorstellbar, und so oft wir den Versuch dazu machen, können wir bemerken, daß wir eigentlich als Zuschauer weiter dabei bleiben.⁸

Així, el nostre inconscient entra en conflicte i pot adoptar les dues actituds abans esmentades, ja sigui la creença de la pèrdua total de la vida o la negació de la mort com si no fos real. Per últim, el que proposa Freud a mode de conclusió de l'assaig és, precisament, que es tingui en compte el vertader lloc que li correspon a la mort, perquè l'únic que realment importa és fer suportable la vida de la millor manera possible, i això només es pot aconseguir si tenim present la mort en ella, sense negar-la i sense témer la seva arribada. Aquesta idea la reflecteix Freud llançant la següent pregunta:

Wäre es nicht besser, dem Tode den Platz in der Wirklichkeit und in unseren Gedanken einzuräumen, der ihm gebührt, und unsere unbewußte Einstellung zum Tode, die wir bisher so sorgfältig unterdrückt haben, ein wenig mehr hervorzukehren?⁹

4. El tema de la mort per a Rilke

En una de les cartes de la ja esmentada Lou Andreas-Salomé que més vigència ha tingut, aquesta s'adreça a Rilke fent referència a la relació que mantenien i posant de manifest la idea de la dualitat que per a ells conformava l'existència i per la qual estan formades les persones:

Si durante años fui tu mujer es porque tú fuiste para mí la primera realidad, cuerpo y ser en una unidad indivisible, una prueba irrefutable de la vida misma. Textualmente hubiera podido decirte lo mismo que tú dijiste al declararme tu amor: "Solo tú eres realidad."¹⁰

A partir d'aquesta idea podem concloure que Lou Andreas-Salomé va esdevenir una figura molt important pel que fa a la metafísica de Rilke. Va ser gràcies a les converses

⁸ FREUD, SIGMUND (1924) *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, pàg. 20.

⁹ FREUD. 1924, pàg. 33.

¹⁰ RILKE, RAINER MARIA; ANDREAS-SALOMÉ, LOU (2004) *Correspondencia*; traducció de José Ma. Fouce. Palma de Mallorca: Olañeta, contraportada.

que mantingué amb ella que Rilke començà a buscar la seva part més existencial i es qüestionà l'esmentada dualitat que, segons ambdós, formava l'ésser humà.

La concepció que Rilke té de la mort parteix de la idea freudiana que no s'ha de considerar la mort com a quelcom extern a la vida, però va una passa més enllà en posar la mort al centre de la pròpia existència. Per a Rilke, la vida sense la mort no té cap mena de sentit, i és en la unió d'ambdues cares on s'aconsegueix l'existència total i absoluta. Per això es tracta, segons Rilke, que les persones facin el possible per concebre la mort com un estadi més de l'existència. Ja no és un fet general i comú per a tots, sinó que cadascú és conscient de la seva mort i per això l'ha d'integrar dins la seva vida, per tal que vida i mort formin les dues parts d'un tot que es veurà complet quan la persona aconsegueixi tenir la mort com a pròpia. D'aquesta manera explica Carlos Astrada allò que Rilke pretenia transmetre:

La muerte propia no implica, pues, el final de la vida terrena, como principio de una vida infinita, final que dejaría a nuestra existencia incompleta y trunca, sino que ésta sólo por la muerte se hace plena, totalizándose como existencia. Así el existir humano cobra el sentido definitivo de un todo concluso.¹¹

Amb aquesta idea queda clara, doncs, la diferència essencial entre el significat de la mort per a Rilke, és a dir, una manera de completar i perfeccionar l'existència, i el significat per al cristianisme: la fi de la vida terrenal per a passar a una altra vida, una d'espiritual. Segons l'autor, és a través d'ambdues que s'arriba a l'existència total, allò que ell considera el "Dasein" i que després es tracta en alguns dels *Sonets*. Sense l'una no pot existir l'altra, perquè la mort té un poder transformador que només pot completar la vida quan s'hi integra a dins. Antoni Pascual fa servir una metàfora per a explicar-ho:

Y ¿qué es la muerte no separada sino el punto final del poema, lo que hace que el poema sea y se puedan hacer copias o editarlo? Esto es la muerte: lo que da ser al poema, o a la vida humana que se deja llevar por la inspiración que le viene desde dentro. Una muerte que no llega de fuera sino que surge del corazón del poema y del interior de la vida.¹²

¹¹ ASTRADA, CARLOS. "Rilke y la muerte propia.", dins *Nombres: revista de filosofía*. Universidad Nacional de Córdoba. Any IX, núm. 13-14, setembre de 1999, pàg. 65.

¹² PASCUAL PIQUÉ, ANTONI (2010) *Rilke o la transformación de la conciencia*. Barcelona: Obelisco, pàg. 107.

Quant a Rilke, ell també fa servir un bon nombre de metàfores per a explicar la realitat, al seu parer, de l'existència, especialment en les seves obres per excel·lència sobre el sentit de la vida i la mort com són, en primer lloc, les *Elegies de Duino*, i després *Els Sonets a Orfeu*, que tractem aquí. Precisament això, analitzar aquest contingut metafísic d'alguns *Sonets* en relació a la vida i a l'existència plena gràcies a la mort, és l'objectiu principal del treball.

4.1. La figura d'Orfeu com a guia

Cal remarcar en primer lloc el fet que l'obra porti com a títol el d'*Els Sonets a Orfeu*. A través d'una anàlisi de la figura d'Orfeu ens aproximarem breument en aquest apartat a la concepció que tenia Rilke sobre aquest personatge mític i, d'aquesta manera, al motiu que va portar-lo a determinar Orfeu com a la figura idònia per a fer de fil conductor dels poemes, a través del qual va expressar les diferents idees que apareixen en els *Sonets*.

Orfeu és un personatge enigmàtic al voltant del qual s'expliquen diversos mites. A més, segons la tradició i com és propi de la mitografia clàssica, cadascun dels mites compta amb nombroses versions, algunes més acceptades i d'altres menys.

Orfeu, originari de Tràcia, fou considerat fill de la Musa Calíope i del rei traci Eagre segons la font més estesa, la d'Apol·loni de Rodas.¹³ Apareix en el mite dels Argonautes com a membre del grup d'herois que marxaren acompanyant Jàson a buscar el velló d'or, però el mite que més rellevància ha adquirit és el que explica la seva baixada als inferns en busca de la seva estimada Eurídice, del qual en tenim constància a través d'autors clàssics d'època imperial romana com Virgili, en el llibre IV de les *Geòrgiques*.¹⁴ En aquesta obra s'exposa que, després de perdre la seva estimada, Orfeu intenta recuperar-la baixant als inferns amb la seva lira i tractant, a través del seu cant, amb el qual tenia un poder captivador, de convèncer els déus de l'inframón, Hades i Persèfone, per tal que li retornin Eurídice. Finalment aquests li

¹³ APOLONIO DE RODAS (1996). *Argonàuticas*. Introducció, traducció i notes de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, pàg. 94.

¹⁴ VIRGILIO (1990). *Geòrgicas*. Introducció general por J.L. Vidal. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, pàg. 379-383.

concedeixen el que demana amb la condició que faci el camí de tornada sense mirar-la fins que arribin de nou al món dels vius. Ell accedeix però, en no poder-se resistir a mirar-la, la perd definitivament. Llavors, aquesta mateixa versió explica la seva mort esquarтерat per les Mènades, seguidors de Dionís, o simplement per dones tràcies, mentre que en altres, com a la de Pausànies,¹⁵ es proposa el seu suïcidi a causa de la tristesa que li provoca la pèrdua de l'estimada.

En qualsevol cas, el mite no té un final feliç i, a partir d'aquí, comencen, en el món clàssic, tot un seguit d'interpretacions sobre el personatge. Orfeu esdevé una divinitat infernal i misteriosa des d'un primer moment tot i que en altres casos, com per exemple el que exposa el propi Plató en *La República*, Orfeu és criticat i tingut com a dèbil, tal com exposa Bernabé, per no haver-se atrevit a morir per amor i haver-se-les enginyat per entrar viu a l'Hades.¹⁶

D'altra banda, en la majoria d'ocasions aquest mateix fet va ser interpretat a la inversa, i aquesta capacitat que tingué Orfeu de moure's entre el món dels vius i el dels morts, de traspassar les fronteres possibles per a un humà, li atorgà un caràcter místic i religiós a partir del qual va sorgir l'Orfisme. Mercedes Martín fa referència a la figura del déu amb la següent afirmació:

Por extensión, es Orfeo también el dios de todas las artes y, por tanto, de su forma más elevada, es decir, de la poesía. Reúne en sí a Dionisos y a Apolo, y es el que ha conocido también el reino de los muertos y ha regresado de él. También aquel que, finalmente, al ser despedazado, se reproduce transformándose infinitamente.¹⁷

Així, al voltant de la figura mítica i misteriosa d'Orfeu es van arribar a crear tota una sèrie de ritus i creences posteriors, com per exemple el rebuig de l'aliment d'origen animal, la pràctica de l'abstinència sexual –explicada a partir del seu suposat allunyament de la companyia femenina després de la pèrdua de la seva estimada– o el fet d'iniciar un procés de

¹⁵ PAUSANIAS (2008). *Descripción de Grecia. Libros VII-X*. Introducción, traducción y notas de María Cruz Herero Ingelmo. Madrid: Gredos, pàg. 311.

¹⁶ BERNABÉ PAJARES, ALBERTO. *Orfeo, una "biografía" compleja*. Dins BERNABÉ, ALBERTO (coord.); CASADESÚS I BORDOY, FRANCESC (coord.) (2008) *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Volum I. Madrid: Akal, pàg. 23.

¹⁷ MARTÍN CINTO. 2001, pàg. 98.

purificació de l'ànima a través de l'ascetisme, és a dir, la privació voluntària de plaer corporal i material. Aquestes pràctiques formen tot un nou estil de vida, estil que al seu torn es va considerar sempre com una secta al marge de la societat grega.

El d'Orfeu és un dels mites grecs que més ha perviscut al llarg de la història, especialment a través de les arts plàstiques i de la música. Alguns exemples representatius en pintura són, entre d'altres, *Orfeu i Eurídice* (1636-1638) de Peter Paul Rubens, *La mort d'Orfeu* (1863) d'Émile Jean Baptiste Philippe, a més d'un gravat de 1494 fet per Albrecht Dürer que porta el mateix nom. En música cal destacar, de la mateixa manera, l'òpera de 1607 de Claudio Monteverdi anomenada *L'Orfeo, favola in musica*. Pel que fa a la literatura, el personatge està present en algunes grans obres de la literatura universal, com per exemple a la *Divina Comedia*, escrita entre els anys 1304 i 1321 per Dante Alighieri. A més, durant l'Avantguardisme, i coincidint en part amb l'època de producció artística de Rilke, la figura d'Orfeu va atreure alguns autors de l'Expressionisme alemany, que també el van fer servir com a tema d'algunes de les seves obres. És el cas d'autors com Kasimir Edschmid, amb el seu poema *Orpheus* de 1916, o Yvan Goll amb *Der Neue Orpheus*, de 1918.

Tenint en compte aquesta informació és plausible pensar que el personatge d'Orfeu, tan envoltat de misteri i tan relacionat amb la mort, pogués haver cridat l'atenció de Rilke fins al punt de posar el seu nom a tot un cicle de sonets compostats en ocasió de la mort d'una persona coneguda, doncs Orfeu representa per a Rilke el millor personatge per a exemplificar la seva idea de la mort, és a dir, la seva concepció totalment dual de l'existència. El fet de trobar-se en un estadi entre la vida i la mort és atribuït a Orfeu com una metamorfosi, un canvi. I precisament d'aquesta metamorfosi tracten alguns dels sonets que es comentaran en aquest treball. Aquesta idea de "metamorfosi" queda exposada de manera clara per Alberto Constante amb les següents paraules:

Orfeo es el acto de las metamorfosis, no quien ha vencido a la muerte, sino el que siempre muere, que es la exigencia de la desaparición, que desaparece en la angustia

de la desaparición, angustia que se hace canto, palabra que es el puro movimiento de morir.¹⁸

5. *Els Sonets a Orfeu*. L'existència plena gràcies a la mort

Com ja hem introduït prèviament, quan parlem d'*Els Sonets a Orfeu* ens estem referint a una de les obres cabdals de la producció lírica rilkeana. Aquesta obra, que forma un cicle poètic de cinquanta-cinc sonets dividits en dues parts de vint-i-sis i vint-i-nou sonets respectivament, va ser escrita durant el mes de febrer de l'any 1922, just després d'acabar les *Elegies de Duino*, en qüestió de pocs dies i publicada un any més tard. El mateix Rilke ho explica així en una carta del 19 de maig de 1922, és a dir, tot just havent acabat els *Sonets*: “Daneben ging eine kleine Arbeit her, fast ungewollt, ein Nebenstrom, über fünfzig Sonette, die *Sonette an Orpheus* genannt, und geschrieben als ein Grabmal für ein jungverstorbenes Mädchen.”¹⁹

Així, no podem referir-nos a aquests sonets sense esmentar la composició anterior de les *Elegies de Duino* –a la qual Rilke es dedicà durant deu anys–, ja que ambdues obres tracten temes més o menys semblants però d'una manera totalment diferent. Segons Eustaquio Barjau, el cicle de les *Elegies* planteja fonamentalment tres qüestions: “què és l'home?, quin és el seu lloc en l'Univers? i quina és la missió del poeta?”²⁰ En canvi, quan tracta *Els Sonets a Orfeu*, Barjau fa referència a l'evident relació temàtica i de contingut que hi ha entre ambdues obres, però alhora estableix una diferència molt clara entre elles:

La temática de la obra es muy rica y abarca muchos de los motivos que hemos encontrado en las *Elegías de Duino*: la esencia del arte, la obra transformadora de la poesía, el simbolismo del árbol, de la flor, del espejo, [...] el ámbito común que abarca a los vivos y a los muertos, la amenaza de la técnica... [...] No podemos decir lo mismo, en cambio, en lo que se refiere a los elementos formales y al tono de estos dos libros; desde esta perspectiva sí cabe hablar de una cierta contraposición entre las *Elegías* y los *Sonetos*. Mientras aquéllas presentan un universo cerrado y coherente, en éstos encontramos un

¹⁸ CONSTANTE, ALBERTO. “Rainer Maria Rilke: La poesía en la edad moderna” [en línia], dins *Revista Signos Filosóficos*, núm. 7, gener-juny 2002, pàg. 104 [consultat el 17 d'abril de 2017]. Disponible a <<http://bit.ly/2tn-UMSE>>.

¹⁹ RILKE, RAINER MARIA. 1934, pàg 39.

²⁰ BARJAU RIU, EUSTAQUIO (1981) *Rilke*. Barcelona: Barcanova, pàg. 88.

mundo ágil y variopinto; lo que en los diez grandes poemas es un lento y trabajoso ascenso de lo humano a lo angélico, en los cincuenta y cinco sonetos es un libre campear del dios de la música por la Naturaleza dispensando por doquier la gracia de su arte.²¹

Si bé *Els Sonets a Orfeu* es poden considerar com a complement i conclusió de les *Elegies*, com una obra sorgida d'una altra obra, el detonant pel qual de fet l'autor els escriu és la notícia de la mort per malaltia de Wera Ouckama-Knoop, una ballarina de dinou anys a qui Rilke admirava. En aquell moment Rilke veu l'oportunitat, doncs, d'escriure els *Sonets* a mode de monument funerari, d'epitafi per a la noia, que en la majoria dels poemes no està present com a Wera sinó representada com Orfeu, amb qui la podem relacionar. L'objectiu principal de l'obra, doncs, serà mostrar el significat que per a Rilke tenien la mort i la transformació entre d'altres temes, a més d'intentar canviar o, si més no, corregir la idea de negació de la mort de les persones.

Pel que fa a l'aspecte formal de les composicions, cal esmentar que només vuit sonets dels cinquanta-cinc que formen l'obra segueixen completament el cànon de sonet clàssic. En els altres s'ha intentat mantenir la distribució d'estrofes i la rima, però estan fets amb una gran llibertat per part de l'autor, especialment pel que fa a la mètrica. Com diu August Stahl, „die Sonettform hat Rilke in den *S[onetten]* [*an*] *O[rpheus]* im freiesten Sinne gehandhabt.”²²

Després de tenir en compte tot un seguit de qüestions prèvies referides a l'obra que estem tractant, s'exposaran a continuació els trets principals d'*Els Sonets a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke, que millor recullen les idees exposades. Això es farà mitjançant una anàlisi dels principals motius que apareixen en els sonets seleccionats i que serveixen a l'autor per a enllaçar poètica i pensament. Els poemes que es tractaran, organitzats en dos grans subapartats com són el del motiu del cant i el de la metamorfosi, són el primer, el tercer i el novè de la primera part, així com el dotzè, el tretzè i el vint-i-novè de la segona part. L'objectiu principal és poder reconèixer la metafísica rilkeana relacionada principalment amb la mort aplicada als *Sonets*. Cal tornar a incidir aquí en el fet que en aquest treball no apareix la totalitat de motius

²¹ BARJAU RIU. 1981, pàg. 132-133.

²² STAHL, AUGUST (1978) *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München: Winkler, pàg. 302.

que Rilke tractà en els *Sonets*, sinó només alguns dels més representatius. A més, és important tenir en compte que ens trobem davant una obra pensada com a monument funerari i, per tant, no hi ha dubte que el tema de la mort és present en pràcticament la totalitat dels sonets. No obstant això, cal tenir en compte que estem parlant d'un concepte de mort totalment diferent al que defensa la religió cristiana i, especialment, el catolicisme, i que d'altra manera el contingut dels sonets no pot ser entès correctament.

5.1. „*Gesang ist Dasein*”. El motiu del cant

Un dels elements simbòlics més emprats per Rilke en les seves obres és el de la música. En el cas d'*Els Sonets a Orfeu*, el motiu del cant, que ha estat estudiat prèviament per autors com Manfred Engel o Claudia Neubauer, representa el tema principal en el primer sonet de la primera part, és a dir, el que introdueix el cicle i que forma un compendi d'algunes altres idees que després es desenvolupen:

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.²³

Ja des del primer quartet del poema acceptem la importància que Rilke dóna al cant d'Orfeu. És significatiu que el cicle de sonets s'enceti amb un poema dedicat pràcticament en la seva totalitat al cant. En la seva interpretació del sonet, Manfred Engel ho justifica amb la

²³ RILKE, RAINER MARIA (1974) *Die Sonette an Orpheus. Geschrieben als ein Grabmal für Wera Ouckama Knoop*. Dins *Duineser Elegien; Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt am Main: Insel, pàg. 51

referència directa a la cita de Ludwig Wittgenstein: „Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.“²⁴, i exposa que aquest primer sonet no és més que un exemple dels que es troben en la literatura del segle XX on es tematitza el propi procés de la composició poètica, és a dir, es tracta, segons Engel, d’ „ein Gedicht über das Dichten.“²⁵

Gràcies al seu cant Orfeu és capaç d’amansar les feres i la natura. Quan Orfeu canta tot calla, i aquest cant, que té un poder sobrenatural i renovador, indica un nou començament. El cant representa, doncs, l’instrument gràcies al qual Orfeu, juntament amb la seva lira, fou capaç de baixar als inferns en la condició d’ésser vivent, quelcom insòlit. Claudia Neubauer explica la importància de l’efecte del cant d’Orfeu i el que per a ella representa amb la següent afirmació:

Alles geht angesichts des Gesanges in Verschweigung ein und wird wie die „Tiere aus Stille“ (Z. 5) selbst Stille, jedoch nicht im Sinne einer vollkommen passiven oder eingeschüchterten, verängstigten Enthaltung, sondern „aus Hören“ (Z. 9). Nur um zu Hören trennen sich die Tiere von ihrem „Lager und Genist“ (Z. 6), übersteigen ihr eigenes Tiersein, das ihnen angesichts des Gesanges nur noch „klein in ihren Herzen“ (Z. 10) erscheint und kommen wie im Mythos zu Orpheus. Sein Gesang spricht alle an, die hören. Dieses Hören ist zugleich die Voraussetzung für die Wirkungsentfaltung und wirkliche Rezeption des Gesanges [...]. Orpheus Gesang bewirkt Wandlung und neuen Anfang, auch noch über die Grenzen seiner korporellen individuellen Existenz und seines Hierseins.²⁶

La natura, altrament, és un tema present pràcticament a la totalitat de l’obra i molt recurrent en els sonets que a continuació s’analitzaran. El fet que aquesta estigui tan present en l’existència humana possibilita el seu ús simbòlic, metafòric, en l’obra de Rilke. És molt significatiu que el primer vers d’aquest primer poema comenci amb l’afirmació „Da stieg ein Baum“, doncs en aquest cas es presenta la figura de l’arbre com a símbol del pas d’un món, el visible, a l’altre món, l’invisible, perquè quan creix s’eleva cap al cel i dona el seu fruit. Aquest motiu ja va ser emprat per Ovidi en diverses ocasions, i diferents tipus d’arbres són el

²⁴ WITTGENSTEIN, LUDWIG (1921) *Tractatus logico-philosophicus: logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pàg. 90. Destacat en l’original.

²⁵ ENGEL, MANFRED (Hrsg.) (2004) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart: Metzler, pàg. 408-409.

²⁶ NEUBAUER. 2015, pàg. 44.

resultat d'algunes transformacions de les *Metamorfosis*, com la de Dafne, a la qual Rilke esmenta en un altre sonet, o la de la princesa Mirra entre d'altres. Manfred Engel exposa el que, al seu parer, representa aquesta elevació de l'arbre:

Die "Übersteigung" des Baumes ist Resultat des orphischen Gesanges und seiner Transformierung der Welt in Sprache und Klang. "Rein" ist diese Übersteigung, weil in ihr der Baum zwar seine dinglich-materielle Existenz transzendiert [...], damit jedoch keineswegs einfach die Immanenz, das Irdische verlässt.²⁷

De la mateixa manera Claudia Neubauer exposa amb les següents paraules el sentit que té per a ella el sobrepujament de l'arbre com a símbol de moviment i transformació:

Zuerst begegnet der Baum, genauer sein Steigen, das den Baum zwar noch als visuell erfassbares, aber dennoch schon fast immaterielles Objekt hinter der Bedeutung seiner Bewegung evoziert und sich in der folgenden Exclamatio als „reine Übersteigung“ ausweist. Dem folgt wiederum ein Ausruf, nun an den in Präsenzform vergegenwärtigten, singenden Orpheus, an ihn als den Sänger, gerichtet. Eine dritte emphatische Steigerung lokalisiert das Geschehen, die reine Übersteigung, im Ohr: Es ist der Gesang in seiner Übersteigung, der mehr denn nur als akustisches Phänomen wie ein Baum im Ohr wächst.²⁸

La idea del cant com a element transformador també queda reflectida en el tercer sonet de la primera part:

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.

²⁷ ENGEL. 2004, pàg. 408.

²⁸ NEUBAUER. 2015, pàg. 43.

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.²⁹

En aquest sonet s'acaba de confirmar el significat del cant d'Orfeu dins de la concepció metafísica rilkeana, però en aquest cas l'autor va fins i tot més enllà. Per a explicar el sentit que Rilke li dona ens tornem a remetre a Alberto Constante, que argumenta el que segons ell representa el cant d'Orfeu per a Rilke:

La palabra del poeta tiene que ser consagratoria; ella es capaz de llevar al hombre hacia el ámbito abierto en el que se encierra, guarda y habita lo sagrado, hacia esa espiritualidad que posee el canto, el verdadero poetizar. Él mismo quiere perderse en esa espiritualidad, quiere hacerse impersonal como el espíritu.³⁰

D'aquesta manera s'entén el cant d'Orfeu com l'existència que ha de fluir per si sola i que els homes han de buscar de manera conscient. A més, en aquest sonet Rilke remarca precisament els límits de la realitat per als homes en contraposició als dels déus: „[...] Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?“ (v. 1-2), és a dir, just allò que Orfeu aconsegueix transgredir i pel qual és designat conductor dels homes cap a la verdadera existència mitjançant el seu cant. I és que cal remarcar que és precisament el cant d'Orfeu i no qualsevol altre cant el que en tot moment es posa de relleu: „Gesang, wie du ihn lehrst [...]“ (v. 5). D'altra banda, és en el segon quartet, on apareix la màxima del sonet: „Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes. / Wann aber *sind* wir? [...]“ (v. 7-8). Quan Rilke fa l'afirmació „Gesang ist Dasein“, una de les més conegudes de tota l'obra, està fent referència a un concepte complex i amb indubtables connotacions filosòfiques. Mercedes Martín explica la idea del cant com a existència amb les següents paraules:

El *Dasein* de Rilke (como el de Heidegger) no implica cualquier tipo de existencia, sino aquella existencia que es consciente de su ser aquí. Cuando Rilke dice en el soneto I/3: *Gesang ist Dasein*, quiere decir que sólo aquella poesía compuesta para sí misma es la que vale. Es lo mismo que *Sosein*, “ser así”, del que participan también los muertos, es decir, el tiempo no existe y todo es pura transformación.³¹

²⁹ RILKE. 1974, pàg. 52. Destacat en l'original.

³⁰ CONSTANTE. 2002, pàg. 106.

³¹ MARTÍN CINTO. 2001, pàg. 116. Destacat en l'original.

A més a més, el que defensa Mercedes Martín en realitzar la comparació d'algunes traduccions dels *Sonets*, és que moltes vegades els traductors no han aconseguit mantenir la distinció que fa Rilke entre ésser i existència:

Existe otro grupo de sustantivos compuestos con el verbo *sein*, como: *Dasein*, (I/3), palabra normalmente traducida por “existencia” y de connotaciones filosóficas, cuya primera acepción sería “ser ahí”, y que define al ser consciente de sí. Los traductores están prácticamente al cincuenta por ciento entre los que emplean “existencia” y los que prefieren “ser”. Sin embargo, Rilke distingue entre “Sein” y “Dasein”. Es precisamente en estos conceptos abstractos donde la dificultad de traducir se evidencia más claramente: “Canto es existencia. Para un dios es fácil. / Pero nosotros ¿cuándo existimos?” (C. Barral); “el canto es ser. Es fácil para el dios. / Pero nosotros, ¿Cuándo somos? [...]” (E. Barjau) [...]. Como comprobamos por el resultado de las versiones, no queda claro si en español puede marcarse una diferencia entre *Dasein* y *sein*.³²

5.2. „Wolle die Wandlung”. El paper de la metamorfosi

Per tal d'aprofundir més en la idea de l'existència completa com a resultat del coneixement de la pròpia mort i la integració d'aquesta dins la vida, vegem en aquest apartat el novè sonet de la primera part:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

Mag auch die Spiegung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

Erst in dem Doppelbereich.
Werden die Stimmen
ewig und mild.³³

³² MARTÍN CINTO. 2001, pàg. 196,197. Destacat en l'original.

³³ RILKE. 1974, pàg. 56.

El tema principal d'aquest sonet és la reafirmació de la concepció dual de l'existència, de l'equiparació del món dels morts al món terrenal. Segons el poeta „Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten” (v. 1-2), com tradueix Joan Vinyoli: “Sols qui la lira ja alçà / també entre ombres”³⁴, és a dir, qui hagi conegut el món dels morts com Orfeu i hagi traspassat el límit entre la vida i la mort podrà obtenir la lloança infinita: „darf das unendliche Lob / ahnend erstatten” (v. 3-4). D'aquesta manera l'individu tindrà consciència del “Doppelbereich”, terme que Vinyoli tradueix per “doble reialme”³⁵, i és llavors quan obtindrà l'existència plena, on les veus es tornaran plaents: „Werden die Stimmen / ewig und mild” (v. 13-14) – un cop més es posa en relleu el component musical present en l'obra–.

Aquesta idea serveix de base per a explicar el concepte rilkeà de la metamorfosi o transformació, el canvi entre un món i un altre, entre dos estats completament diferents però dependents un de l'altre. Mercedes Martín també fa referència a la idea del “Doppelbereich” quan explica el que pot haver portat Rilke a escriure els *Sonets* inspirat per la mort de la ballarina Wera Ouckama-Knoop: “[...] Pero además es joven y, como Eurídice, ya participa de ‘los dos reinos’, adquiriendo su ser la categoría órfica, al haberse producido en ese ser, en Wera, la metamorfosis que acontece con la muerte.”³⁶ I és que aquesta metamorfosi de la qual parla Mercedes Martín ja està present des del primer sonet de la primera part i correspon al concepte rilkeà de “Wandlung” tan determinant per a l'autor, que constitueix el tema principal d'alguns sonets com els que es tracten a continuació.

En relació amb això cal fer referència als sonets XII i XIII de la segona part, que són probablement els que més se centren en el tema de la mort i la metamorfosi i alguns dels més importants i complexos de tot el cicle. Com diu Carlos Barral, aquests corresponen al nucli doctrinal del llibre.³⁷ El sonet XII és el següent:

³⁴ VINYOLI, JOAN (2001) *Versions de Rilke*. De *Els Sonets a Orfeu*. Dins: Ídem. *Obra poètica completa*. Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona, pàg. 548.

³⁵ VINYOLI. 2001, pàg. 548.

³⁶ MARTÍN CINTO. 2001, pàg. 100.

³⁷ BARRAL, CARLOS: *Prólogo*. Dins RILKE, RAINER MARIA (1954) *Sonetos a Orfeo*: texto en alemán y en español / versión y prólogo de Carlos Barral. Madrid: Rialp, pàg. 24.

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.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon ists das Erstarrte;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe -: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.³⁸

Aquest sonet s'inicia amb tota una declaració d'intencions mitjançant una exhortació al lector ja des del primer vers: „Wolle die Wandlung” (v. 1), traduït com a “vulgues el canvi” per Alfred Badia³⁹ i com a “busca la transformació” per Jesús Munárriz⁴⁰, entre d'altres. I és que per a l'autor, el canvi constant i el refús a l'immobilisme són determinants per aconseguir eliminar la separació entre la vida i la mort, i l'home ha de ser conscient que és això el que ha de buscar i cap on s'ha de dirigir. Així, al llarg del sonet, Rilke repeteix diverses exhortacions i dona nombrosos arguments al lector per tal que segueixi el camí cap a l'existència completa i que no es conformi amb una vida buida: „Was sich ins Bleiben verschließt, schon ists das Erstarrte” (v. 5).

A més, per tal de reafirmar-se en la seva idea de la transformació, és molt significatiu l'ús que fa Rilke de tot un seguit de símbols i metàfores relacionats amb la natura i amb els elements que empren diverses cultures per a explicar els diferents patrons de la mateixa natura que més endavant es desenvoluparan. Aquest dotzè sonet de la segona part, un dels grans sonets de la metamorfosi, és molt significatiu pel que fa a la referència als elements. Mitjan-

³⁸ RILKE. 1974, pàg. 78.

³⁹ RILKE, RAINER MARIA (1979) *Els sonets a Orfeu*. Versió catalana, pròleg i notes d'Alfred Badia. Barcelona: Edicions del Mall, pàg. 53

⁴⁰ RILKE, RAINER MARIA (2003) *Los sonetos a Orfeo*, en versión de Jesús Munárriz. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión, pàg. 87

çant símbols del moviment i la transformació com el foc „[...] O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;” (v. 1-2) –element de canvi incessant i carregat de simbologia per a nombroses cultures–, o el brollador „Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;” (v. 9), –aigua en constant moviment–, Rilke dedica una estrofa a cadascun dels quatre elements pels quals estava format el món segons creien els clàssics: el foc, la terra, l’aigua i l’aire. En les dues estrofes centrals tenim, doncs, la gran contraposició, la diferència entre allò petrificat, immòbil, i allò que flueix com l’aigua corrent. A més, en l’últim tercet del sonet, el qual fa referència a l’aire „[...] Und die verwandelte Daphne / will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind” (v. 13-14), s’introdueix la figura de Dafne, un altre personatge de la mitologia grega molt important en la gran obra de les *Metamorfosis* d’Ovidi. Dafne era una nimfa, filla del déu riu Peneu, de la qual el déu Apol·lo es va enamorar a causa de la intervenció d’una de les fletxes daurades de Cupido i a la qual va intentar posseir. La nimfa, al seu torn, havia estat ferida amb una fletxa de plom, és a dir, de menyspreu i rebuig, per la qual cosa tractava de fugir del seu pretendent diví. Demanant ajuda en la seva fugida, el seu pare la va convertir en un llorer, arbre que a partir d’aquell moment va esdevenir sagrat per a Apol·lo.

Pel que fa al sonet XIII de la segona part, aquest constitueix un compendi del sentit últim de la vida, mentre se segueix remarcant la recurrent idea anterior de la transformació com a mitjà per a assolir-lo:

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

Sei immer tot in Eurydike -, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dampfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,

zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.⁴¹

Aquest sonet inclou diversos temes. Carlos Barral resumeix les idees principals que, a la seva manera de veure, Rilke transmet en el sonet de la següent manera: “Como una tabla de moral articula seis preceptos: la voluntad de la muerte, la metamorfosis en la muerte de Eurídice –poema hecho sustancia de amor–, la celebración, el sacrificio por el canto, la total y definitiva entrega.”⁴² Tot i així, el motiu principal del sonet, segons Barral, és la presa de consciència de la mort, que representa l’última de les transformacions per les quals passen els humans, com a mitjà suprem per a aconseguir la serenitat necessària que s’adquireix en la mort mateixa, quan l’individu passa a formar part de la natura total.

En la primera estrofa el poeta fa una metàfora designant l’hivern com la barrera entre la vida i la mort que les persones hauran de sobrepassar necessàriament i de manera conscient per a aconseguir l’existència plena „Denn unter Winter ist einer so endlos Winter, / daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht” (v. 3-4). Això ho aconseguí Orfeu quan va esdevenir testimoni de la mort d’Eurídice, quan baixà voluntàriament al món dels morts però després retornà al dels vius per tal de portar el seu cant a la natura i als homes. I precisament això és el que aquests han de fer, conèixer la mort i acceptar-la per tal de fondre’s amb la natura. El primer tercet s’adreça directament al lector amb una apel·lació „Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung” (v. 9), per demanar-li que simplement sigui, que es vegi com l’ésser que és però que ho faci sempre alhora com a ésser conscient de la seva mort – d’aquí la contraposició entre ésser i no ésser–, sense les barreres del món terrenal. D’aquesta manera es dona la metamorfosi en l’home, que passa, segons el poeta, d’ésser finit a infinit. Per últim, l’autor conclou el poema amb una última apel·lació on, com exposa Carlos Barral, insta el lector a la total i definitiva entrega a la natura „Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dampfen und stummen / Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen, / zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.” (v. 12-14).

⁴¹ RILKE. 1974, pàg. 79.

⁴² BARRAL dins RILKE. 1954, pàg. 26.

Com a últim exemple per a il·lustrar els preceptes metafísics rilkeans pel que fa a la metamorfosi cal considerar encara el sonet XXIX de la segona part, és a dir, el que conclou l'obra:

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.⁴³

Aquest sonet està dirigit a un amic de Wera, el dolor del qual Rilke comparteix. En el sonet tenim altra vegada el tema de la transformació, en el punt en què l'autor li diu al noi a través d'una metàfora, que només si es transforma en allò que li provoca el dolor, serà capaç de superar-lo: „Ist dir Trinken bitter, werde Wein” (v. 8). A més, el motiu de l'alè i la respiració com a substància que flueix està present en altres sonets de l'autor. Segons Claudia Neubauer: „Der Atem ist hier zugleich Träger der Worte sowie des Gesanges und mit seinen rhythmischen Zügen Grundlage unseres existentiellen Daseins.”⁴⁴ En el primer tercet, Rilke exhorta l'interlocutor a imposar-se sobre els seus sentits en cas que aquests es mostrin reticents al canvi: „Sei in dieser Nacht aus Übermaß / Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn” (v. 9-11). Per últim, cal destacar la sentència final en l'últim tercet; els dos últims versos vindrien a ser una conclusió que, com exposa Carlos Barral, fixen una definició de la doctrina total de l'obra⁴⁵: „zu der Stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu

⁴³ RILKE. 1974, pàg. 90.

⁴⁴ NEUBAUER. 2015, pàg. 15.

⁴⁵ BARRAL dins RILKE. 1954, pàg. 27.

dem raschen Wasser sprich: Ich bin” (v. 13-14). Així, el jove li ha de dir a la terra, estàtica i inamovible, que ell flueix i que es troba en constant transformació, i a l'aigua, que flueix ràpida i mai roman estàtica, que ell és i que existeix, de manera completa i en el sentit més ampli de la paraula, en la manera que Rilke entenia l'existència, ja que està obert al canvi i al pas entre els dos mons. D'aquesta manera veiem, un cop més, que el poema conclou amb l'eterna contradicció, amb l'antiga dicotomia entre allò estàtic i allò dinàmic que ja fou determinada i discutida pels filòsofs Parmènides i Heràclit en el segle VI a.C. Amb Orfeu, i amb tot individu disposat a acceptar i experimentar la transformació i el pas d'un món a un altre, veiem l'estatisme i el dinamisme contraposats però complementant-se en un mateix individu, és a dir, l'ésser i l'esdevenir com a conceptes renovats des de la perspectiva de Rilke.

6. Consideracions finals

Després d'aquesta breu anàlisi dels principals motius que apareixen als sonets seleccionats d'*Els Sonets a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke, resta només recuperar a mode de conclusió les idees principals que s'han extret en aquest treball. Convé encara tornar a incidir en el fet que, en no haver-hi lloc en aquest treball per a una anàlisi profunda d'*Els Sonets a Orfeu* de Rilke, moltes qüestions hauran quedat obertes o sense tractar. Per aquest motiu és plausible pensar que el treball podria donar lloc a una investigació molt més profunda i a un desenvolupament major del tema, ja sigui tractant altres motius que apareixen a l'obra i que no han estat esmentats aquí o aprofundint en altres temes, com per exemple el de la natura, que sí s'han esmentat però que donen cabuda a un nombre d'interpretacions molt major.

En primer lloc, podem concloure que Rilke fou un autor sempre errant, amb una vida plena de canvis constants i viatges que condicionaren la seva manera de viure i de pensar. Aquests fets, sumats a les seves relacions personals amb altres autors, com per exemple Lou Andreas-Salomé, varen marcar indubtablement totes les seves obres. I és que gràcies a això va conèixer les idees de la teoria de la psicoanàlisi freudiana sobre la mort. Aquesta teoria proposa que la mort pròpia no ha de ser oblidada ni temuda, sinó que s'ha de ser conscient de la seva existència i ha d'ocupar en el nostre pensament el lloc que realment li correspon. D'aquesta manera Rilke desenvolupà el seu propi pensament entorn a la mort, corroborant la idea

freudiana però anant encara més enllà i determinant la mort com a un estadi més de la nostra existència, és a dir, establint la vida i la mort com a dues parts d'un tot que no té sentit sense la integració d'ambdues i sense que les persones siguin plenament conscients de la seva pròpia mort.

A continuació, entra en joc la figura d'Orfeu, al qual s'ha fet referència precisament perquè, amb la seva estreta relació amb la mort, actua com a guia al llarg de l'obra i possibilita la unió entre poètica i pensament. Per a Rilke, no hi ha ésser més conscient de la seva pròpia mort que Orfeu, i això queda demostrat en conèixer el seu mite.

En la part pràctica del treball, totes les idees anteriors queden reflectides a través d'una anàlisi de sis sonets de l'obra, que al seu torn han estat dividits en dos apartats segons els motius emprats per Rilke per a exemplificar les seves idees. En aquest cas són el motiu del cant i el de la metamorfosi, vinculats a alguns altres que s'han tractat com el de la natura, present gairebé en la totalitat dels *Sonets*. El cant és, segons Rilke, allò que va permetre Orfeu baixar als inferns per anar a buscar Eurídice i conèixer el món dels morts mentre encara vivia. D'aquesta manera, el cant representa l'element transformador, és a dir, l'instrument que permet el canvi entre ambdós estadis de l'existència. Així, és innegable que a aquest motiu del cant es troba vinculat alhora el segon, el de la transformació o metamorfosi, concretament la que es dona entre la vida i la mort i que esdevé el mitjà indispensable per tal d'aconseguir l'existència plena.

7. Bibliografia

Literatura primària:

- RILKE, RAINER MARIA (1934) *Briefe an eine junge Frau*. Leipzig: Insel, pàg. 39.
- RILKE, RAINER MARIA (1954) *Sonetos a Orfeo*: texto en alemán y en español / versión y prólogo de Carlos Barral. Madrid: Rialp.
- RILKE, RAINER MARIA (1974) *Die Sonette an Orpheus. Geschrieben als ein Grabmal für Wera Ouckama Knoop*. Dins *Duineser Elegien; Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt am Main: Insel, pàg. 51-90.
- RILKE, RAINER MARIA (1979) *Els sonets a Orfeu*. Versió catalana, pròleg i notes d'Alfred Badia. Barcelona: Edicions del Mall.
- RILKE, RAINER MARIA (2003) *Los sonetos a Orfeo*, en versión de Jesús Munárriz. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión.
- RILKE, RAINER MARIA; ANDREAS-SALOMÉ, LOU (2004) *Correspondencia*; traducció de José Ma. Fouce. Palma de Mallorca: Olañeta.

Literatura secundària:

- APOLONIO DE RODAS (1996). *Argonaúticas*. Introducció, traducció i notes de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos.
- ASTRADA, CARLOS. "Rilke y la muerte propia.", dins *Nombres: revista de filosofía*. Universidad Nacional de Córdoba. Any IX, núm. 13-14, setembre de 1999, pàg. 61-66.
- BARJAU RIU, EUSTAQUIO (1981) *Rilke*. Barcelona: Barcanova
- BERNABÉ PAJARES, ALBERTO. *Orfeo, una "biografía" compleja*. Dins BERNABÉ, ALBERTO (coord.); CASADESÚS I BORDOY, FRANCESC (coord.) (2008) *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Volum I. Madrid: Akal, pàg. 15-32.
- CONSTANTE, ALBERTO. "Rainer Maria Rilke: La poesía en la edad moderna" [en línia], dins *Revista Signos Filosóficos*, núm. 7, gener-juny 2002, pàg. 87-108 [consultat el 17 d'abril de 2017]. Disponible a <<http://bit.ly/2tnUMSE>>.
- ENGEL, MANFRED (Hrsg.) (2004) *Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart: Metzler.

- FREUD, SIGMUND (1924) *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- MALDONADO ALEMÁN, MANUEL (2006) *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.
- MARTÍN CINTO, MERCEDES (2001) *Rilke, los Sonetos a Orfeo. Análisis y valoración de sus traducciones* [en línia]. Tesis dirigida por el Prof. Dr. D. José de la Calle Martín. Universidad de Málaga, Servicio de publicaciones [consultat el 17 d'abril de 2017]. Disponible a <<http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2731>>.
- NEUBAUER, CLAUDIA. 'Gesang ist Dasein' Todeskonzeption und Dichtung als Seinsstiftung im Spätwerk Rilkes insbesondere den *Sonetten an Orpheus* [en línia]. Dins *JOSHA: Journal of Science, Humanities and Arts*. Segon volum. 18 de maig de 2015 [consultat el 10 d'abril de 2017]. Disponible a <<http://bit.ly/2sjdUni>>, pàg. 1-92.
- PASCUAL PIQUÉ, ANTONI (2010) *Rilke o la transformación de la conciencia*. Barcelona: Obelisco.
- PAUSANIAS (2008) *Descripción de Grecia. Libros VII-X*. Introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN. *Rilke, sin moradas* [en línia]. Dins CARMONA, F.; GARCÍA, J.M. (eds.) (2006) *Libros de viajes y viajeros en la literatura y en la historia: in memoriam del Prof. Pedro Lillo Carpio*. Murcia: Universidad de Murcia, Museo de la Universidad, pàg. 285-300 [consultat el 23 de març de 2017]. Disponible a <<http://bit.ly/2rw0Nvh>>.
- STAHL, AUGUST (1978) *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. Munic: Winkler.
- VINYOLI, JOAN (2001) *Versions de Rilke. De Els Sonets a Orfeu*. Dins: Ídem. *Obra poètica completa*. Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona, pàg. 543-559.
- VIRGILIO (1990). *Geórgicas*. Introducción general por J.L. Vidal. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1921) *Tractatus logico-philosophicus: logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 21/6/2017

Signatura:

