



El motivo de la rosa o la intuición de lo invisible:  
forma, sentido y traducción en dos poemas líricos  
de Xavier Villaurrutia y Rainer María Rilke

Fernando Saucedo Lastra

Doctorando Universidad Pompeu Fabra  
Barcelona, España  
[villon67@yahoo.com](mailto:villon67@yahoo.com)

---

*Gracias al divino  
laberinto de los efectos y de  
las causas [...]   
por el misterio de la rosa.*  
J.L. Borges. Otro poema de  
los dones

*Remota, secretísima e  
inviolada Rosa [...]   
¿Acaso no ha sonado ya tu  
hora?*

W.B. Yeats. La rosa secreta

*...que de refaire avec des  
paroles la rose [...]   
quelle universelle  
complicité.*

R.M. Rilke. Les Roses.

## I Plano del contenido

### [I.1 Estructura y tema]

Nos enfrentamos a la poesía de dos poetas muy diversos. Xavier Villaurrutia (1903-1950), poeta, dramaturgo y ensayista mexicano, fue uno de los fundadores del grupo *Los Contemporáneos* en México cuyos miembros promovían, en oposición a la cultura oficial, construida sobre una imagen más bien parcial y rígida de la Revolución Mexicana, un arte abierto a las influencias de lo mejor del arte universal, tanto como una poesía de trascendencia e intensidad emocionales y de apasionado interés por los aspectos sombríos de la realidad. Ha sido uno de los grandes poetas del deseo. Evolucionó muy pronto de una percepción simple de la poesía a concepciones en que la alucinación, el sentido de la noche, el tema de la muerte, habrían de predominar en su obra. Algunos críticos (Octavio Paz, Alí Chumacero) consideran sus *Nocturnos* (1931), (de donde está tomado el poema *Nocturno Rosa* que nos ocupará en seguida), la porción más importante de su obra. Señalan, así mismo, su decisiva influencia en el desarrollo posterior de la poesía mexicana.

La obra de Rainer Maria Rilke (1875-1926), extensa, rica, se encuentra hoy “entre las más comentadas, editadas, traducidas y leídas de su tiempo” [1]. Nació en Praga, pero a lo largo de su vida, viajó, vivió y desarrolló su obra en Berlín, Munich, París, Italia, España, Suiza y Rusia. Poeta de expresión alemana y ocasionalmente francesa, alcanzó niveles de delicadeza, intensidad y profundidad singulares, aunque no puede negarse que su obra, de cierta manera, pertenece a una sensibilidad más cercana al siglo XIX que a la del XX. El 29 de diciembre de 1926 muere en Suiza de leucemia y resulta interesante señalar, (para alimentar los ecos de este trabajo) que, según se cuenta, fue producida por el pinchazo de la espina de una rosa y a causa de la hemofilia congénita que padecía. El ciclo de *Les Roses*, directamente escrito en francés y de donde se han tomado los poemas que se comentarán, son considerados parte del periodo tardío del poeta (1924-1925).

Poetas diversos, pero vinculados por una sensibilidad común en la que hallo temas, preocupaciones e intereses similares: la soledad del hombre, la exploración de lo liminar, de lo trascendente, la intuición de lo invisible, sumados a una expresión poética ambigua, difícil, alusiva y elusiva a la vez. Me parece interesante también que ambos poetas hayan creado poemas de madurez alrededor del motivo de la rosa, como si en él se resumiera una búsqueda compartida.

El ciclo de *Les Roses* de Rilke está formado por veinticuatro poemas. He elegido tres de ellos, el III, el V y el XVII porque, independientemente de su belleza, me parece que comparten un tono poético similar (muy diferente a otros del mismo ciclo, particularmente los últimos) y parecen contruidos sobre un mismo diseño que intentaré señalar más adelante. *Nocturno Rosa*, de Villaurrutia es, a mi juicio, uno de los poemas más enigmáticos de su obra y desde siempre he querido estudiarlo y entenderlo con mayor profundidad.

Nos acercamos, pues, a dos obras de distinto impulso, una, trepidante, enérgica, oscura, telúrica, extensa (*Nocturno Rosa*), otra etérea, intangible, casi remota, contenida, breve (*Les Roses*). Hay que precisar de qué manera se ordena orgánicamente el contenido de los poemas estudiados, estableciendo las partes en que se pueden dividir, esto es, indicando los núcleos temáticos sobre los que se construyen para mostrar, así, la jerarquización y el encadenamiento del material poético. Los poemas elegidos se incluyen en el apartado 1 al final de este trabajo.

En *Nocturno Rosa* (en adelante N.R) encuentro tres núcleos que se dividen, a su vez, en otros subnúcleos o momentos.

1. La voz poética anuncia que hablará de su rosa, que no es la rosa habitual:

1.1 la rosa superficial, botánica (vv 1-6);

1.2 la rosa de matices o ecos religiosos (vv 7-10);

1.3 la rosa superficial, decorativa.

2. El yo poético indica que su rosa es la rosa ideal, inmaterial, espiritual, pero que se manifiesta en la materia:

2.1 la rosa de la sensualidad, del tacto (vv 25-30);

2.2 la rosa del sonido (vv 31-35);

2.3 la rosa inmersa en el cuerpo (vv 36-45);

2.4 la rosa de la conciencia (vv 49-53).

Si resumimos el plano del contenido, encontramos que la voz poética se niega a hablar de la rosa superficial, decorativa y, en cambio, construye la imagen de una rosa inmaterial, invisible, quizá, incluso, espiritual.

No es fácil descubrir y señalar con precisión el tema del poema. En un primer momento, encuentro tres posibilidades conectadas entre sí: el contraste entre lo material, efímero y lo invisible, permanente; o la vivencia de la multiplicidad de significados espirituales y carnales de la rosa; o la búsqueda de una vivencia espiritual en oposición a la realidad material. Las dos realidades, una material, concreta y otra intangible aparecen con toda claridad en el poema.

Los poemas III, V y XVII, del ciclo de *Les Roses* de Rilke, que me propongo leer como si fueran parte de un poema único, global, tendrían la siguiente estructura.

### III

1. El yo poético se dirige a la rosa alabando su totalidad.
2. Alabanza del carácter etéreo de la rosa.

El poeta canta a la rosa, señalando sucesivamente su carácter total, perfecto, ubicuo, el predominio de la corola sobre el resto de la planta y, finalmente, su índole etérea, sutil, impalpable.

El tema podría ser: la totalidad, etérea, a la vez contenida e infinita, de la rosa.

### V

1. Alabanza de la suavidad y la luz interior de la rosa.
2. Señalamiento, ¿irónico?, de la autosuficiencia narcisista de la rosa.

Viaje al centro de la rosa. Se alaba el abandono, la suavidad y la luz interiores de la rosa, su clausura y contención autosuficientes, como si fuese la imagen de Narciso.

Posible tema: la interioridad autosuficiente de la rosa.

### XVII

1. En su interior, la rosa prepara su esencia, que es la danza.
2. Cada pétalo baila en el viento.
3. En medio de las miradas que la rodean, la rosa se vuelve intangible.

La rosa prepara en su interior lo que finalmente se exterioriza en danza. Bailan invisibles los pétalos y en medio de esta música silenciosa, gozo de la mirada, y de este movimiento inmóvil, la rosa se desmaterializa, se vuelve impalpable, inalcanzable.

Tema: el movimiento expresa la esencia escondida de la rosa.

## [I. 2. Plano de la expresión]

### 2.1 Formas de elocución

Villaurrutia, como Rilke, han utilizado la exposición, porque ambos presentan a la rosa con el fin de darla a conocer, y la descripción, por su pintura o ilustración subjetiva de la rosa y su esencia.

En N.R., el poeta afirma su intención de no hablar de una rosa “real” (vv 1-18), sino de una rosa a la vez espiritual y carnal, material e invisible (vv 19-54). En la

descripción, Villaurrutia construye una suerte de retrato complejo, rico, sensual, dinámico de la rosa, a la vez prosopografía y etopeya, ya que la descripción física se teje con la descripción de rasgos que podríamos llamar morales y psicológicos de la rosa “increada”: *rosa nocturna* (v 22), *rosa que avanza encardecida* (v 26), *la rosa que habla despierta / como si estuviera dormida* (vv 27-28). La rosa, pues, está personificada y ello se logra por medio del uso rico, denso de adjetivos calificativos (rosa sedienta, encerada, increada, inmaterial, hueca, digital, ciega, encarnada, vigilante, desvelada, etc); del predominio de complementos adnominales pospuestos, en su mayoría, con valor adjetival (*rosa del tacto en las tinieblas*, v.25, *la rosa de rosadas uñas*, v.27, *la negra rosa de carbón diamante*, v.51); así como por la presencia de frases subordinadas adjetivas: *la rosa que habla despierta*, v.37, *la rosa entraña que se pliega y expande*, v.42.

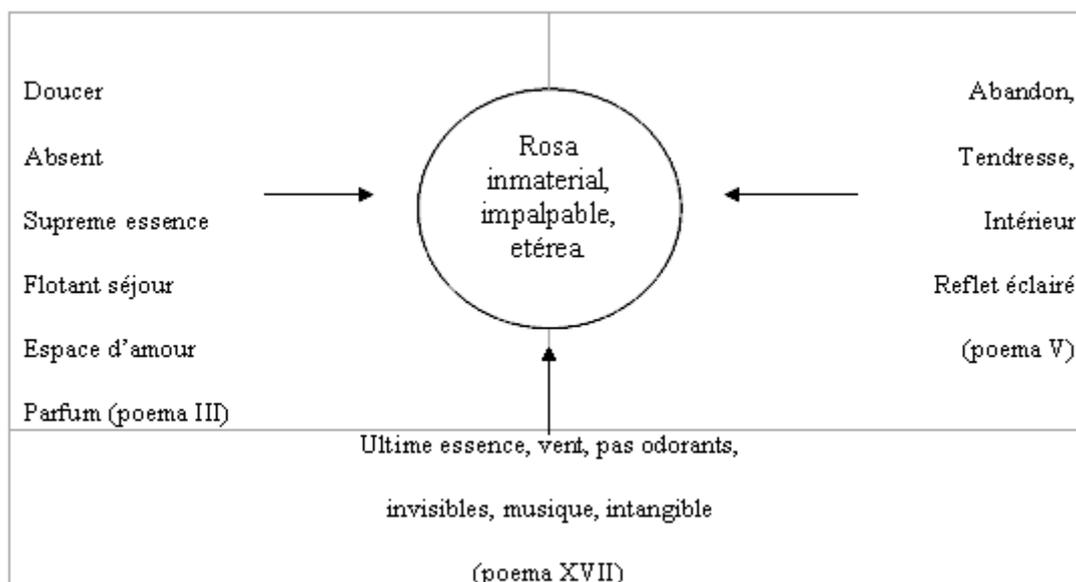
Es interesante indicar que, desde el punto de vista sintáctico, el poema entero se construye sobre la repetición de proposiciones coordinadas por la conjunción copulativa **ni**, (lo veremos con más detalle cuando estudiemos las figuras literarias), que imprimen una velocidad y un ritmo ansiosos al poema. En realidad, el texto se estructura globalmente a partir de una oración coordinada adversativa que crece y se amplifica hasta abarcar la totalidad del texto: *Mi rosa no es (la rosa inmaterial)...sino...la rosa increada*. De hecho, la introducción de la conjunción adversativa *sino* en el v.20 divide aproximadamente por la mitad el poema lo que corresponde a una intención poética que señalaremos cuando hablemos de la división estrófica de N.R.

Algo peculiar del estilo de Villaurrutia, presente en toda su poesía y en N.R. por lo tanto, es el uso de sustantivos como modificadores de otro sustantivo, esto es, en función de adjetivo, suerte de aposición que modifica la palabra clave del texto [2] y le confiere matices y significados muy complejos, poliédricos:

rosa —>veleta / yema / oreja / entraña / herida.

Finalmente, en N.R. hay un uso limitado de verbos (abre, horada, ocupa) en su mayoría en presente de indicativo, salvo por un verbo en subjuntivo (estuviera, v.38). Ello parece ser una contradicción, porque, con tan escasos verbos, ¿cómo se logra la velocidad, la rapidez del ritmo en el poema? Para ello, Villaurrutia hace uso de los recursos estilísticos estudiados más adelante. No estamos, entonces, en el territorio del verbo, sino en el del sintagma nominal.

Es el mismo caso de Rilke. Todo gira alrededor del sintagma nominal, del nombre clave del poema, la rosa, también personificada como en el caso de Villaurrutia. Pero el “ser” personificado parece menos accesible, más remoto. Este efecto podría deberse, a la frugalidad de los adjetivos, la mayoría antepuestos para enfatizar el sentido emotivo de sustantivos más bien abstractos: *suprême essence* (III, v.5); *ultime essence, troublant émoi*, (XVII, vv.2, 3). En todo caso, los adjetivos, participios y sustantivos se organizan alrededor del mismo campo semántico, aquél relacionado directamente con el centro temático de los poemas, es decir, la emotiva evocación de lo impalpable, lo inmaterial, lo intangible de la rosa.



Este ambiente se intensifica con el uso de oraciones subordinadas adjetivas en los poemas III y V que se van proyectando y encadenando hasta el final, creando la sensación de un suave fluir. De hecho, en el poema V, la oración subordinada ocupa 4 versos de los ocho que lo componen: *C'est ton intérieur qui sans cesse / se caresse, dirait-on // se caresse en soi meme, / par son propre reflet éclairé*. El poema XVII, sin embargo, rompe esa estructura continua con la disposición temática y sintagmática de sus tres estrofas independientes.

Fluidez, sí, pero lenta, quieta. El poema III parece vivir en la suspensión del asombro provocado por la rosa. Esto es evidente por la ausencia total de un verbo principal. Los verbos en presente de indicativo y subjuntivo que allí aparecen (*qui se contient...qui se répand...amour ou a peine l'on avance...*) son todos parte de oraciones subordinadas dependientes del sintagma nominal. No hay verdaderamente acción sino reacción admirativa. La misma suspensión se logra en el poema V por la abundancia de verboides (entouré, touchant, éclairé, exaucé) y por el verbo copulativo *etre*. Una vez más, hay un verbo conjugado, pero se ubica dentro de una oración subordinada (*se caresse*). Este, llamémoslo, transcurrir suspendido es detenido por los últimos versos del poema, rompimiento rítmico violento, cambio a un lenguaje casi prosaico, literal. Quizá por ello, se encuentre allí el único verbo principal del poema (*tu inventes*). Nuevamente, es el poema XVII el más diferente de todos. La sucesión de versos (prépare, v.1, sort, v.3, fait, v.6, deviens, v.11) coincide, sin duda, con el núcleo temático, la danza. Es verdad, sin embargo, que se logra el impulso rítmico de este poema con otros recursos que veremos más adelante.

## 2.2 Género y subgénero literario

No me parece ocioso intentar determinar el género y subgénero literarios de los poemas estudiados para ubicarlos mejor y determinar sus límites con mayor precisión. Podría debatirse si Villaurrutia, al ser un poeta moderno y conocedor de las vanguardias artísticas y de la experimentación poética de su tiempo, realmente se interesó por hacer coincidir sus poemas con una tradición y con una forma genérica. De la misma manera, podría indicarse que Rilke murió en un momento de efervescencia vanguardista y que el ciclo de *Les Roses* pertenece a una madurez en la que, quizá, las formas y las etiquetas pierden sentido. En realidad, me interesa señalar la pertenencia genérica de estos poemas para discernir y distinguir mejor su ambiente lírico, su actitud poética.

En N.R y en los poemas de *Les Roses*, nos encontramos en el ambiente cerrado, profundo de la subjetividad del yo poético. La actitud intimista, clara y poderosamente emocional nos hacen vincular estos textos al género lírico. El lenguaje lírico de los poemas manifiesta una emoción en que lo objetivo (la rosa) y lo subjetivo (las evocaciones que ésta provoca en ambos yo poéticos) se compenetran. Se verifica, además, entre el yo y el “ello” poético, como puntualiza W. Kayser [3], una influencia mútua; esto es, la objetividad se transforma en un “tú”.

Más complejo resulta determinar a qué subgénero pertenece N.R. y los poemas de *Les Roses*. En N.R. la celebración, si bien oscura, nocturna, de la rosa; el canto, la exaltación de la rosa inmaterial, increada, nos hace pensar en el himno. Hay algo aquí majestuoso, hímnico. En palabras de Kayser, el himno canta a un poder superior. “Al encontrarse con este poder[...]el yo parece erguirse lleno de lo numinoso, de suerte que ya no habla de acuerdo con la lógica, sino de una manera ‘oscura’” [4]. Esto se aplica directamente a N.R. La rosa adquiere en este poema la preeminencia de un poder misterioso y el yo poético, frente a él, se expresa con un lenguaje obscuro y enigmático.

En *Les Roses*, parece como si la voz poética y el “tú” evocado se fundieran por completo en un espacio de una absoluta interioridad, subjetivismo y emotividad. Kayser llama a esta actitud, a este lenguaje, “lenguaje de la canción”, lo que corresponde con el subgénero que pienso es el más adecuado para los poemas de Rilke, la canción, por la profunda subjetividad y por el tema del amor a algo concreto o abstracto [5]. Pero hay todavía algo más en ellos que los vinculan con el tono y la actitud de N.R. de Villaurrutia. “Si lo enunciado es de índole numinosa, entonces se produce la *anunciación*, y, naturalmente, el estilo tendrá mucho de común con el estilo elevado del himno” [6]. Efectivamente, en los poemas de Rilke se vive en una latitud aérea, en el ambiente de lo elevado, de lo intangible. Es difícil no ver en ello la presencia de lo numinoso, de lo espiritual. Y, en verdad, cada poema del ciclo parece ser la *anunciación*, el advenimiento al mundo del yo poético de una realidad superior.

La diferencia entre N.R. y *Les Roses* se halla, me parece, en el tono. El mutuo vínculo con la realidad del himno, disminuye cuando atendemos al tono intenso, en momentos extremados de N.R. y lo contrastamos con la suavidad, la delicadeza en el tono de los poemas III, V y XVII de Rilke.

### 2.3 Recursos estilísticos

El cómputo silábico emprendido en N. R produce un resultado ambiguo. En un primer momento, parecería que estamos frente a una combinación desordenada de heptasílabos, eneasílabos, pentasílabos, octosílabos e, incluso, de tetradecasílabos o alejandrinos.

Sin embargo, en una aproximación más minuciosa descubrimos, que la longitud del verso en este poema estaría determinada por los estados emotivos expresados por la voz poética. La irrupción de versos desiguales, pentasílabos con octosílabos, junto a eneasílabos y endecasílabos parece corresponder a la aparición de nuevos giros temáticos (estrofa 5) o a la intensificación del tono o la temperatura emocional (ver estrofa 8). El poeta, así, “descubre (un ritmo métrico) en las reacciones que siente en contacto con el objeto o sujeto poético” [7], en este caso la rosa. El vaivén, la agilidad y la velocidad expresiva de los heptasílabos, contenidos, de pronto, por el ritmo sentencioso, enfático de los endecasílabos, sumado a la multiplicación y a la fragmentación que significa la inesperada aparición de nuevos metros, crea una intensidad y un ritmo singulares (ver estrofa 6) en el poema. Pareciera que el poema, en esta oscilación de avance y pausa, de espera y movimiento, se fuera precipitando desde la “superficie” enunciada en la primera estrofa, hacia la oscuridad de la profundidad orgánica (estrofa 8) y de allí, hacia las “tinieblas” del final.

En cuanto al paralelismo acentual del poema, recordemos la gran variedad de longitudes *versuales* en N.R. lo que necesariamente anuncia un diseño acentual muy diverso. Si el impulso clave del poema es la expresión de la agitación, la velocidad, el desasosiego, ello se debe también a la particular distribución de acentos, nunca la misma (por ejemplo, la primera estrofa: v. Acentos en sílabas 1, 4, 8; v.2, 4, 7, 9, 10; V.3, 4,6; v.4, 3,6; v.5, 2, 4, 10). En todo caso, la configuración acentual enfatiza palabras clave del desarrollo del discurso poético (estrofa 6, v.25: es...rosa...tacto...tinieblas, o v.28: rosa yema...dedos ávidos), que así resaltados podrán asociarse con otras palabras de su misma ordenación sintagmática o con las de otros versos. No podemos decir, pues, que haya un paralelismo acentual armonioso en este poema porque no es ese su objetivo. Villaurrutia somete al poema a la lentitud (...rosa que gira / tan lentamente que su movimiento / es una misteriosa forma de la quietud, v.4-6) o a la celeridad (la sumergida rosa, /la nocturna / la rosa inmaterial, / la rosa hueca, v.21-24) para crear desarticulación, fragmentación, lo que, a su vez, será expresión de una actitud, de una intención: la búsqueda, el desasosiego, la invocación poética más profunda.

Vamos descubriendo el proyecto poético de Villaurrutia en N.R.: fragmentación, velocidad, búsqueda. Es por ello que la rima no puede existir armoniosa y regular en este poema. Debe ser, en cambio, imperfecta, irregular, dislocada, libre. Existe, sí, la percepción de un ritmo de timbre en N.R. ¿Cómo se logra?

Hallamos en este poema la presencia ocasional de rima asonante (v.2. rosa fría / v.4. rosa que gira; v.12. rosa encerada / v.14. rosa llamarada, v.34...abandonada, v.35 almohada), de rima consonante (v.15 rosa veleta, v. 16 úlcera secreta), así como de la “rima en eco” o interna (v.8 ni la sangrante llaga, / v.9 ni la rosa coronada de espinas).

Se trata, entonces, de rimas más bien pobres, imperfectas. Pareciera como si la lógica del impulso rítmico, analizada antes, provocara, de manera casual, azarosa, una que otra coincidencia acústica. Ahora, si se piensa dos veces en ello, encontraremos un rasgo común en este diseño de timbre: un estribillo cansino, repetitivo en las rimas con terminación ada o con las asonancias a/a reiteradas a lo largo de todo el poema. ¿Puede haber algo realmente fortuito en un poema tan minuciosamente construido? ¿No recuerda esta cantinela el ritmo insistente de la oración, de la plegaria? Y, ¿no es toda plegaria la invocación ritual de lo numinoso? Quizá, si mi interpretación no es muy arriesgada, N.R. en su totalidad no sea sino la repetición insistente de un encantamiento, de una oración (anunciado por el “Yo también hablo de la rosa” del inicio) para invocar lo espiritual, simbolizado por la rosa inmaterial, en el espacio de un poema.

En cuanto al ritmo de tono o pausas, sorprende descubrir en N.R. un uso muy limitado del encabalgamiento. Lo que resalta, si pensamos en pausas, es la esticomitía. Villaurrutia hace coincidir exactamente gran número de versos con oraciones completas o con proposiciones completas, lo que crea una expresión categórica, enfática vinculada con El aplomo enunciativo del “Yo también hablo de la rosa”:

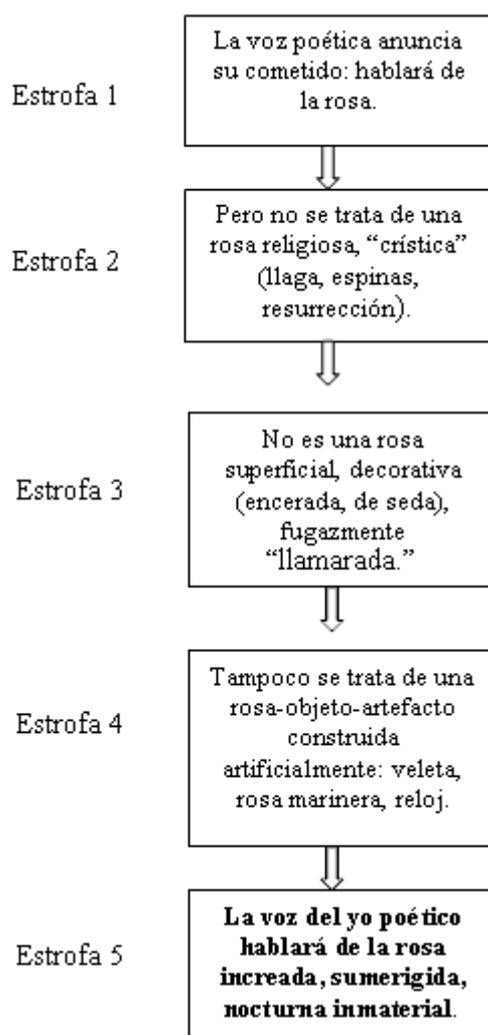
|                                   |    |      |           |                |
|-----------------------------------|----|------|-----------|----------------|
| No                                | es | la   | rosa      | sedienta//     |
| Ni                                | la |      | sangrante | llaga, //      |
| Ni                                | la | rosa | coronada  | de espinas, // |
| Ni la rosa de la resurrección./// |    |      |           |                |

Desde un punto de vista estrictamente formal, encontramos un ordenamiento estrófico desigual en N.R. Una primera estrofa de seis versos es seguida por cuatro de cuatro, otra nuevamente de seis, una de cinco, de diez, de tres y, finalmente, el poema se cierra con una estrofa de cuatro versos. Pero si “toda estrofa desarrolla una

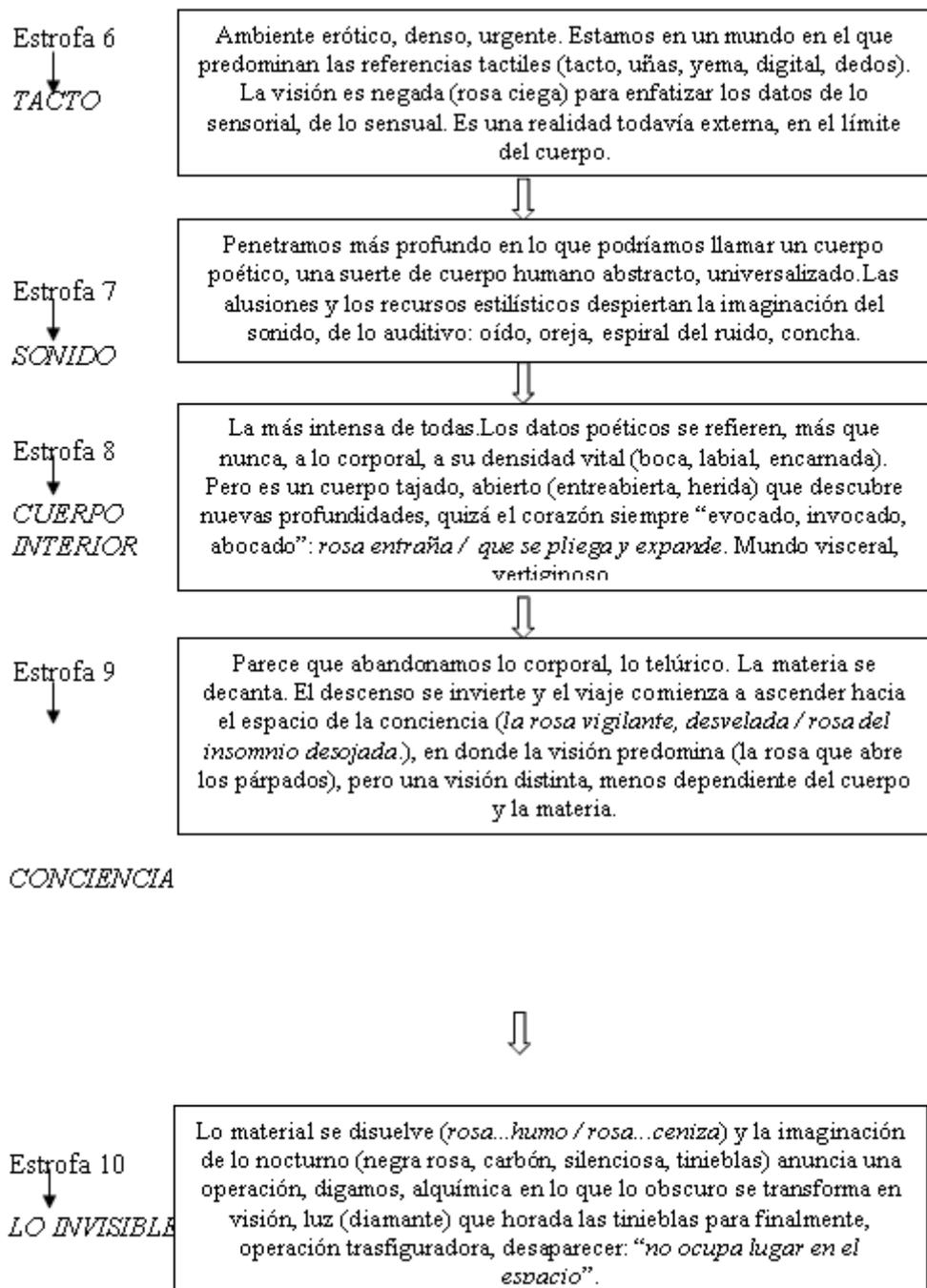
estructura de pensamiento poético”, si es “un esquema configurador de la realidad,”[8] se hace necesario encontrar a cada estrofa del poema comentado su sentido organizador.

Cada estrofa en N.R. sucesivamente inaugura y cierra un mundo luminoso u obscuro, sí, vinculado con la totalidad pero independiente de ella en su rotunda exposición de lo que es y no es la rosa evocada. Es decir, cada estrofa distribuye las emociones, las ideas, las invocaciones del yo poético. Cada una es única. ¿Qué realidad se revela en N.R.?

Estamos frente a un viaje que emprende e inaugura un yo poético (*Yo también hablo de la rosa*), un viaje que comienza en el mundo exterior, atraviesa territorios de un mundo telúrico, cambia de rumbo en una metamorfosis de *humo, cenizas y carbón* y desemboca en la luz del *diamante* y en la desmaterialización del vacío. Viaje y vivencia multiplicada de la rosa carnal y espiritual, el poema se divide claramente en dos dimensiones, en dos actitudes: la imaginación de lo superficial, de lo externo (estrofas 1-4), en contraste con la imaginación de lo profundo, de lo inmaterial (estrofas 5-10).



Enseguida, cada estrofa presentará un ambiente, una realidad que, en su intensificación, va “desmaterializándose”.



Por su parte, Rilke tampoco se interesa por crear un ritmo de cantidad, de intensidad, de timbre o de tono regulares. En realidad, parece que la intención o el impulso poético fundamental en los poemas III, V y XVII es la creación de musicalidad y todos los elementos que conforman el plano de la expresión giran alrededor de este imperativo.

En los tres poemas, Rilke apuesta por versos libres con rima para organizar el material poético. No parece haber coincidencia métrica importante: hallamos lo mismo alejandrinos, heptasílabos, hexasílabos, que trisílabos, pentasílabos o decasílabos. La medida del verso, más bien, está determinada por la creación de ritmo, de cadencia. Los versos de arte mayor en el poema III (v.7: *de cet espace d'amour ou a peine l'on...10*), se imbrican con versos cortos, brevísimos (v.8: *avance / 2*), lo que le imprime un vaivén singular.

Al mismo tiempo, la longitud versal puede romper el ritmo y la musicalidad para destacar y enfatizar elementos sintagmáticos importantes para la significación total del poema. Por ejemplo, en el poema XVII, se cierra cada estrofa con un verso muy breve, contenido (tres, cuatro o una sola sílaba) que anula la cadencia rítmica lograda por los versos previos, pero los “corona” de un significado esencial: la evocación de lo inaprensible: *c’est ta danse*, v.4 /, *invisibles*, v.8, / *intangible*, v.12 . Cabe destacar la coincidencia en rima del verso 8 y 12, lo que enfatiza la vinculación semántica que hemos señalado antes.

En donde sí encontramos regularidad es en el diseño de timbre de los poemas. Rilke juega con casi todas las posibilidades de ordenamiento de las rimas en cada uno de los poemas y en cada una de las estrofas. Las hay abrazadas (poema V, estrofa 1: *abandon/tendresses/cesse/on// Abba*); encadenadas (poema XVII, estrofa 1: *toi/essence/émoi/danse// abAb*); continuas (poema XVII, estrofa 2: *consent/vent/odorant// ccc*, y estrofa 3: *yeux/d’eux/milieu// eee*). No hay que olvidar la rima en eco o interior del poema V, verdadero hallazgo musical y semántico: *C’est ton intérieur qui sans cesse / se caresse, dirait-on*, vv.3-4). La caricia interior se verifica, al mismo tiempo, en el plano del contenido y en el plano de la expresión.

El tema de la musicalidad, se intensifica cuando atendemos al dibujo rítmico creado por el encabalgamiento. Todo es movimiento en estos poemas y el encabalgamiento, abundante en los poemas de Rilke, a diferencia del poema de Villaurrutia., crea una cadencia que se pone al servicio del significado. Encabalgamiento que se hace eco del abandono y del placer temáticos (vv.3-4, poema V) o del asombro sin pausas frente a la belleza de la rosa:

*...rien ne te vaut, o toi, supreme essence*

*de ce flotant séjour...*



Se trata, en su mayoría, de encabalgamientos abruptos: *tu deviens au milieu / intangible* (poema XVII, vv11-12); *...de cet espace d’amour ou a peine l’on / avance...*

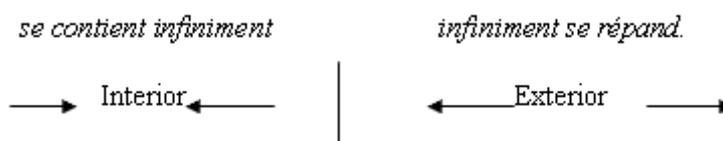
El diseño estrófico en los poemas de Rilke subraya el impulso musical a través de la construcción de continuidades y encadenamientos. En el poema III tenemos una sola estrofa que fluye, hasta el punto final, sin más pausas que la presencia de algunas comas. La impresión de *ensemble*, de unificación rítmica y temática es completa.

La voz poética en el poema V se proyecta de una estrofa a la otra gracias a la continuidad de la repetición interna (*se caresse, dirait-on// se caresse...*). Las únicas dos estrofas (cuartetos, ambas) encadenadas por las operaciones estilísticas y sintácticas, se detienen, sin embargo, por la irrupción de un punto y por el cambio en el registro en la voz poética en los dos últimos versos que, fácilmente, podrían trasladarse a una tercera estrofa (*Ainsi tu inventes le theme / du Narcisse exaucé*).

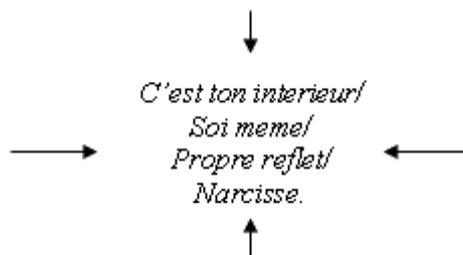
Son los tres cuartetos del poema XVII los más independientes entre sí desde el punto de vista sintáctico (hay presencia de la esticomitia, hay dos puntos finales que separan a las estrofas). Sin embargo, la continuidad, el encadenamiento, la impresión de unificación es tan intensa como en el poema III gracias a la vinculación semántica entre los cuartetos:

1. Introducción del tema de la danza
- ↓
2. Intensificación del tema de la danza  
(pétalos en el viento, como pasos aromados)
- ↓
3. Consecuencia: transfiguración de la danza en música visual y en asombro

Vistos en conjunto, los tres poemas de Rilke podrían representar una imagen acorde con el tema del movimiento y la danza, así como con el impulso musical que hemos señalado hasta ahora. Si observamos de cerca, vemos en cada uno de ellos la aparición sutil de la imaginación de lo abierto y lo cerrado. En el poema III, la rosa:



El poema V es un viaje al centro de la rosa. Se vive en un ambiente interior, cerrado, autosuficiente:



Finalmente, todo es expansión en el poema V, apertura:



Esta vinculación entre los tres poemas crea una suerte de respiración, de dinámica, en palabras de Villaurrutia, *que se pliega y expande*, un vaivén, en fin, de movimiento y danza pero, esta vez, no a un nivel interno, sino a un nivel metalingüístico.

Quisiera terminar el apartado de recursos estilísticos con el estudio de las figuras literarias en los poemas de Rilke y de Villaurrutia.

Cuando se analizan las figuras literarias de un poema, entramos de lleno en el difícil, complejo terreno de lo inconmensurable. ¿Qué efecto quiso crear el poeta cuando acumuló una serie de fonemas iguales en un verso, esto es, cuando echa mano de la aliteración? ¿Cómo descifrar el hondo contenido de una metáfora? ¿No nos hallamos frente a lo intraducible, frente a lo inagotable? ¿Cómo fijar en una explicación la capacidad evocadora de lo poético? No intento dar respuesta definitiva a estos cuestionamientos, pero sí establecer los interrogantes señalados como punto de referencia al examen que a continuación se hace de las figuras literarias. Se propone una lectura personal, y, por lo tanto, aproximativa y subjetiva.

Son variadas las figuras literarias utilizadas en *Nocturno Rosa* de Xavier Villaurrutia y en los poemas del ciclo *Les Roses* de Rainer Maria Rilke. Señalaré las que me parecen más significativas e intentaré explorar su efecto expresivo [9].

Como parte de las figuras de dicción, esto es, aquéllas que afectan el nivel fónico de la lengua, Villaurrutia recurre con frecuencia en N.R. a la aliteración. Ante todo, encontramos la presencia absoluta, por momentos, apabullante, de la vibrante múltiple [rr]. Basten como ejemplos la repetición del sustantivo clave del poema, “rosa” a lo largo del poema (alrededor de cuarenta veces), esto es, en principio de palabra, así como la aparición del fonema al interior de palabra (resurrección, nocturna, encarnada).

Asimismo, Villaurrutia parece tener predilección por la insistencia del fonema [s]: *es la rosa que avanza enardecida / la rosa de rosadas uñas* (vv.26-27); *Es la rosa del humo / la rosa de ceniza* (vv.49-50) [10].

Sumada a la aliteración de las consonantes [rr] y [s], el poema está sumergido en el ambiente de las vocales. Se ha indicado ya la presencia de la asonancia cuando se habló de rima, en donde predominan los grupo de vocales e/a, i/a, a/a y, en ciertos pasajes que evocan lo profundo, lo nocturno, aparecen la [o] y la[u], aunque no con la misma insistencia que los fonemas anteriores: *Es la rosa del humo.../que silenciosa horada las tinieblas/ y no ocupa lugar en el espacio* (vv.49-53).

¿Qué valor expresivo generan las aliteraciones indicadas? No me parece que se intenten crear valores onomatopéyicos en N.R., más bien, lo que se quiere expresar son sensaciones táctiles, auditivas, dentro de lo que Kayser denomina “simbolismo de los sonidos”. A la fluidez y a la monotonía de la [e], de la [a] y de la [i], relacionadas con la insistencia hipnotica del estribillo o plegaria de la que hablábamos antes (ver página 9 de este trabajo), se añade una doble “intención” sonora: la densidad casi táctil de la vibrante múltiple [rr] podría evocar energía, movimiento, dinamismo, pero también inquietud, intranquilidad, inminencia, todo lo cual se verificaría en el ambiente auditivo oscuro, silencioso, profundo de la fricativa [s].

Si en Rilke hemos identificado como temas de los poemas elegidos ideas como la sutileza, lo etéreo, la intangibilidad referidas a la rosa, comprenderemos cómo las figuras literarias se vuelven expresión, manifestación de esos temas. El valor, el impulso expresivo resultante es la musicalidad, una musicalidad ligera, suave. Es como si Rilke viera en ella la imagen, el reflejo idóneos del carácter etéreo, sutil, inaprensible de su rosa. La aliteración y el simbolismo de los sonidos parecen tener un vínculo más inmediato, claro y verificable con el plano del contenido que en N.R. de Villaurrutia. En el poema V, por ejemplo, el nivel fónico expresaría el tema de la caricia gracias al ambiente de la fricativa [s]: *tendresse touchant aux tendresses.../ c'est ton intérieur qui sans cesse / se caresse, dirait on;/ se caresse en soi meme* (vv.1-5). Pero la fricativa en estos poemas no tiene un carácter oscuro como en N.R. El vaivén rítmico producido por los versos breves, la rima en eco y el encabalgamiento provocan, más bien, una atmósfera de suavidad y sosiego.

El poema XVII tiene como eje temático el movimiento, la danza. La aliteración lo enfatiza y destaca con un uso muy inteligente y sutil de la oclusiva [t], que recuerda la insistencia intermitente y táctil de un pie en movimiento: *C'est toi qui prépares en toi / plus que toi, ton ultime essence, / ce qui sort de toi, ce troublant émoi, / c'est ta danse* (vv.1-4). Obsérvese el subrayado fónico que añade la “liaison” de la pronunciación francesa en el v.3, *...ce troublant ---> émoi*.

Finalmente, en el poema III podemos observar cómo la alabanza del tema se traduce en una saturación de las vocales [o] y [u] enriquecidas por las nasales [on, an]: *Rose...toi...o chose...complete...contient...o tete...corps...trop...douceur...o toi...flotant*, etc., que evocan, precisamente, asombro, admiración.

De las figuras de construcción que afectan profundamente el nivel morfosintáctico de los poemas, la anáfora cumple una función importante tanto en N.R., como en los poemas de Rilke. La sintáxis global de N.R. descansa sobre este recurso retórico. La adición repetitiva se produce lo mismo con la intervención de la conjunción copulativa [ni] (ni la rosa.../ni la llama.../ni tampoco..., vv.12-14), que con la reiteración del mismo sustantivo al principio de la mayoría de los versos: *la rosa de rosadas uñas, / la rosa yema.../ la rosa digital, / la rosa ciega*, vv.27-30. El efecto acumulativo, enfático es singular. La imagen de la rosa aparece, se destaca, crece hasta invadir y saturar poderosamente el discurso poético. Pareciera que, así, la rosa adquiriera una presencia total, omnisciente, omnipresente.

Rilke elige, también, las figuras literarias relacionadas con la repetición para asegurar un estilo enfatizante y unificador de las imágenes en los poemas. Es difícil hacer coincidir las repeticiones de palabras y expresiones halladas en el ciclo de *Les Roses* con el gran número de clasificaciones de la repetición. Con todo, me parece que podemos encontrar ejemplos de epanadiplosis (V: *abandon...abandon/tendresse...tendresses*, vv.1-2); de anadiplosis, aunque no estricta (V: *se caresse, dirait-on;/ se caresse en soi meme*, vv.4-5); de una suerte de paralelismo invertido o, lo que llama Beristáin, anadiplosis quiástica (III: *...qui se contient infiniment / et qui infiniment se répand*) que recuerda la bimetración. El fenómeno repetitivo aparece en otras partes (III: *o chose, o tete, o toi*, vv.3,5; XVII: *toi*, partícula repetida cuatro veces en vv.1, 2, 3). En sentido estricto, la reiteración de fonemas o morfemas como en la aliteración es también parte de la repetición como procedimiento retórico, pero en este caso hablamos del nivel sintáctico y no del fónico. En todo caso, el efecto expresivo de la repetición vuelve a ser, en la poesía de Rilke, además de enfático, rítmico, melódico.

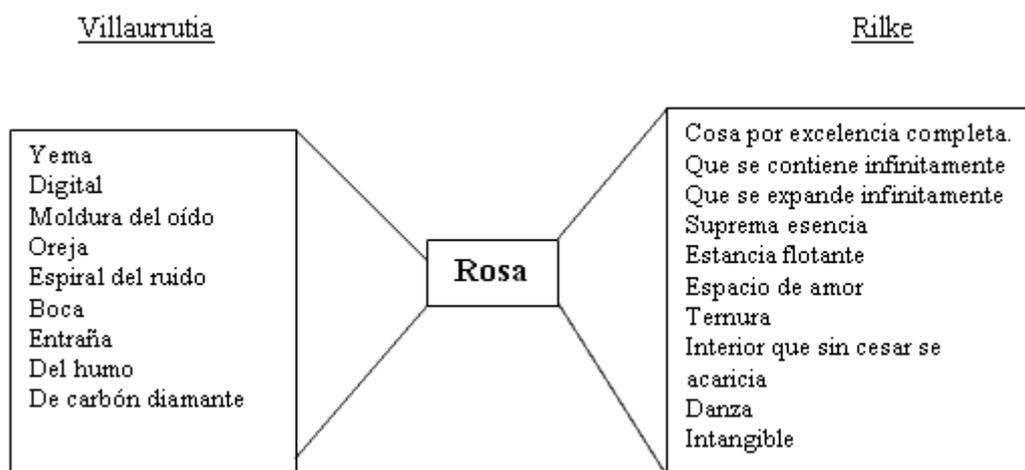
Ya sea que la metáfora pertenezca a las figuras que afectan el nivel léxico-semántico de la lengua (Beristáin) o las de pensamiento (Kayser), lo cierto es que representa uno de los recursos estilísticos más afortunados en N.R. Siguiendo a Beristáin, incluyo dentro de las metáforas a la personificación o “metáfora sensibilizadora...en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima” [11], y porque el significado de una palabra se emplea en un sentido que no le corresponde inicialmente; se verifica, pues, una “traslación” de significado. En N.R., la rosa abandona su carácter vegetal para volverse, literalmente, persona, ser, ente complejo poseedor de rasgos y pulsiones humanos, lo mismo el deseo (*enardecida, dedos ávidos*), el desvarío, la confusión (*la rosa que habla despierta/ como si estuviera dormida*) o bien, la conciencia (*la rosa vigilante, desvelada*).

En un sentido más estricto, encontramos en N.R. abundancia de las metáforas llamadas impuras o “en presencia”, esto es, aquéllas en las que aparecen explícitos el término real y el imaginado. Todo en estas metáforas es insólito (*Es la rosa moldura del oído/ la rosa oreja*, vv.31-32); inesperado (*Es la rosa que abre los párpados*, v.46); extraño, singular (*Es la rosa entreabierto/ de la que mana sombra*, vv.39-40). Si la metáfora “manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la

no identidad de los dos significantes” [12], descubrimos en Villaurrutia a un poeta capaz de aproximar significados y aspectos raramente advertidos. El efecto es precisamente el del extrañamiento, el de la alienación; las metáforas en N.R. crean una realidad dislocada, ambigua, onírica, surreal.

En Rilke, así mismo, la rosa se transforma en ser gracias a la operación expresiva de la personificación, tal como sucede en N.R. de Villaurrutia. No insistiremos en este aspecto. En cambio, no quisiera dejar de mencionar una hermosa sinestesia en el poema XVII, otro procedimiento metafórico, según Beristáin: *O musique des yeux*, v.9. El registro sensorial auditivo se asocia con la experiencia visual, lo que provoca algo verdaderamente iluminador, imagen de una profunda naturaleza emotiva y psíquica.

Las metáforas de Rilke no poseen la oscuridad críptica de las de Villaurrutia. Nos movemos con Rilke en un aire más ligero, más puro, superior. En sus poemas estamos también frente al término real, la rosa y, sin embargo, quizá por su brevedad casi caligramática, tenemos que buscar el término imaginado en todo el resto del poema, como si la metáfora fuese sólo una y fuese revelándose, constituyéndose, creciendo de verso en verso. Es decir, cada estrofa constituiría una “metáfora continuada” de los elementos constitutivos de la rosa y únicamente aprehendiendo el poema en su totalidad, entendemos el procedimiento metafórico creado por Rilke. Podríamos hacer lo mismo con N.R. de Villaurrutia, pero los términos “imaginados” en los poemas rilkianos son más intangibles, impalpables. Podemos verlo claramente con el siguiente esquema.



En ambos, los términos imaginados adquieren una opacidad y una ambigüedad singulares, pero está claro que en Villaurrutia predomina la imaginación de lo terrestre, de lo corporal, de lo denso, mientras que con Rilke entramos a un espacio más abstracto, ténue, espiritualizado, pero no necesariamente más transparente o comprensible. Quizá a ello se deba esa “intraducibilidad o la impenetrable tiniebla primigenia” de la poesía de Rilke que destaca el poeta Eduardo Lizalde [13].

### [Conclusión: la rosa o la intuición de lo invisible]

Hemos estudiado en este trabajo la forma y el sentido del poema *Nocturno Rosa* de Xavier Villaurrutia y tres poemas del ciclo *Les Roses* de Rainer Maria Rilke. Se ha intentado hacer un seguimiento en estos poemas, lo más minucioso y puntual posible,

del plano del contenido, atendiendo a la estructura y al tema, y del plano de la expresión que desglosamos en diversos apartados: formas de elocución, género y subgénero literario y recursos estilísticos.

A lo largo del trabajo, la intención esencial ha sido señalar la trabazón orgánica, esencial e indisociable del plano del contenido y del plano de la expresión. En los poemas de Villaurrutia y de Rilke el tema o los temas se encuentran latentes en todas las manifestaciones de la forma, a nivel morfo-sintáctico, en la actitud poética propia del género y subgénero lírico y a nivel estilístico.

Podríamos sintetizar aún más la postura de cada autor frente a la realidad representada por la rosa y resaltar las semejanzas y las diferencias, las convergencias y las divergencias. Ambos poetas construyen una imagen dinámica de la realidad. No hay quietud, sino movimiento. Sin embargo, la velocidad trepidante, tensa, poderosa en Villaurrutia, se distingue de la suavidad etérea de la musicalidad en Rilke. Aún más, la calidad del ritmo varía en cada uno de los poemas contrastados. Mientras Villaurrutia evoca, con un ritmo repetitivo, cansino, una oración ritual, hipnótica, como hemos visto, Rilke maneja un ritmo rico, variado, siempre transformándose y constituyéndose en cadencia musical.

La realidad de la rosa despierta en Villaurrutia el tono intenso, majestuoso de lo himnico y en Rilke, la actitud íntima, breve, delicada de la canción, pero ambos aluden a la presencia de un poder, de una realidad sagrada, numinosa. Con todo, mientras el discurso poético en *Nocturno Rosa* dibuja un recorrido desde lo material, aparente, hasta su progresiva transmutación, desmaterialización y espiritualización (verdadera imagen de una iniciación y de una búsqueda), en *Les Roses*, en cambio, lo numinoso, lo espiritual es ya inmanente en la realidad plasmada. Cada poema es ya un encuentro, una epifanía; la voz poética no busca, se halla ya en medio del arrebato de la visión espiritual.

¿Por qué la rosa? Sorprende que dos poetas modernos elijan uno de los símbolos literarios de más fortuna en la civilización occidental, una de las figuras más socorridas, más reiteradas, quizá más gastadas del repertorio poético de todos los tiempos. El riesgo es grande: el lugar común de una tradición milenaria acecha a cada paso, a cada verso. Y, sin embargo, ambos poetas lavan la imagen tradicional, como una moneda, y la devuelven prístina, primera, iluminada. Allí está, desde mi punto de vista, la fuerza de los poemas estudiados: el símbolo, la imagen de la rosa parece nueva, única, recuperada.

Villaurrutia y Rilke aceptan el desafío de invocar el misterio de la rosa en sus poemas. Se trata de representar el misterio, de acechar, como diría Eugenio Trías [14], la frontera de lo liminar, de lo sagrado. Ambos aluden/eluden, invocan/evocan/convocan la presencia de lo espiritual en sus poemas a través de la contradicción, de la multiplicación de los nombres de la rosa, de la creación simultánea de una imagen y su ausencia, re-presentación que aparece y desaparece; visión creada e increada, aludida y eludida.

Así, independientemente de las divergencias en estilo y en contenido, Rilke y Villaurrutia coinciden en la rosa que buscan y cantan. ¿Qué se oculta detrás de la rosa de Rilke y de Villaurrutia, qué se revela tras el encadenamiento de metáforas que alcanzan un nivel alegórico en *Nocturno Rosa* y *Les Roses*? Podría verse allí una metáfora de la Poesía o del Arte, una representación de una iniciación espiritual. Sin embargo, me parece que lo que late en estos poemas es un mundo espiritual, una realidad que vive más allá de lo tangible, de lo material: una intuición de lo invisible.

Quisiera cerrar con la palabra de dos poetas, ellos también visionarios de una rosa inmaterial, invisible, y, por lo tanto, espíritus afines a Rilke y Villaurrutia.

De las generaciones de las rosas  
Que en el fondo del tiempo se han perdido  
Quiero que una se salve del olvido,  
Una sin marca o signo entre las cosas  
Que fueron. El destino me depara  
Este don de nombrar por vez primera  
Esa flor silenciosa, la postrera  
Rosa que Milton acercó a su cara,  
Sin verla. Oh, tú bermeja o amarilla  
O blanca rosa de un jardín borrado,  
Deja mágicamente tu pasado  
Inmemorial y en este verso brilla,  
Oro, sangre o marfil o tenebrosa  
Como en sus manos, invisible rosa.

J. L. Borges. *Una rosa y Milton*

¡No le toques ya más,  
que así es la rosa!

J.R. Jiménez. *El poema.*

## Anexo

1.

### Poemas de Xavier Villaurrutia y de Rainer Maria Rilke

#### Xavier Villaurrutia. *Nocturno Rosa*

Yo también hablo de la rosa.  
Pero mi rosa no es la rosa fría  
ni la de piel de niño,  
5 ni la rosa que gira  
tan lentamente que su movimiento  
es una misteriosa forma de la quietud.

No es la rosa sedienta,  
ni la sangrante llaga,  
10 ni la rosa coronada de espinas,  
ni la rosa de la resurrección.  
No es la rosa de pétalos desnudos,  
ni la rosa encerada,  
ni la llama de seda,  
ni tampoco la rosa llamarada.

15 No es la rosa veleta,  
ni la úlcera secreta,  
ni la rosa puntual que da la hora,  
ni la brújula rosa marinera.

20 No, no es la rosa rosa  
sino la rosa increada,  
la sumergida rosa,  
la nocturna,

la rosa inmaterial,  
 la rosa hueca.

25 Es la rosa del tacto en las tinieblas,  
 es la rosa que avanza enardecida,  
 la rosa de rosadas uñas,  
 la rosa yema de los dedos ávidos,  
 la rosa digital,

30 la rosa ciega.

Es la rosa moldura del oído,  
 la rosa oreja,  
 la espiral del ruido,  
 la rosa concha siempre abandonada

35 en la más alta espuma de la almohada.

Es la rosa encarnada de la boca,  
 la rosa que habla despierta  
 como si estuviera dormida.

40 de la que mana sombra,  
 que se pliega y entraña  
 evocada, invocada, expande  
 es la rosa labial,

45 la rosa herida.

Es la rosa que abre los párpados,  
 la rosa vigilante, desvelada,  
 la rosa del insomnio desojada.

50 Es la rosa del humo, la rosa de ceniza,  
 la negra rosa de carbón diamante  
 que silenciosa horada las tinieblas  
 y no ocupa lugar en el espacio.

### Rainer Maria Rilke. *Les roses*

#### III

Rose, toi, ô chose par excellence complète  
 qui se contient infiniment  
 et qui infiniment se répand, ô tête  
 d'un corps par trop de douceur absent,  
 rien ne te vaut, ô toi, suprême essence  
 de ce flotant séjour,  
 de cet espace d'amour où à peine l'on  
 avance  
 ton parfum fait le tour.

## V

Abandon entouré d'abandon,  
tendresse touchant aux tendresses...  
C'est ton intérieur qui sans cesse  
se caresse, dirait-on;

se caresse en soi même,  
par son propre reflet éclairé.  
Ainsi tu inventes le thème  
du Narcisse exaucé.

## XVII

C'est toi qui prépares en toi  
plus que toi, ton ultime essence.  
Ce qui sort de toi, ce troublant émoi,  
c'est ta danse.

Chaque pétale consent  
et fait dans le vent  
quelques pas odorants  
invisibles.

O musique des yeux  
toute entourée d'eux  
tu deviens au milieu  
intangibile.

## Anexo 2 Examen de dos traducciones al español de *Les roses* de Rainer Maria Rilke

### III

Rose, toi, ô chose par  
excellence complète  
qui se contient infiniment  
et qui infiniment se répand, ô  
tête  
d'un corps par trop de douceur  
absent,  
rien ne te vaut, ô toi, suprême  
essence  
de ce flotant séjour,  
de cet espace d'amour où à  
peine l'on  
avance  
ton parfum fait le tour.

### V

Abandon entouré  
d'abandon,  
tendresse touchant aux  
tendresses...  
C'est ton intérieur qui sans  
cesse  
se caresse, dirait-on;  
  
se caresse en soi même,  
par son propre reflet éclairé.  
Ainsi tu inventes le thème  
du Narcisse exaucé.

**Versión de Tomas Segovia [15]**

### III

Rosa, tú, oh cosa completa  
por naturaleza  
que se contiene infinitamente  
y que infinitamente se expande,  
oh, cabeza  
de un cuerpo por un exceso de  
dulzura ausente,

nada te iguala, oh, tú, esencia  
superior  
de esta flotante morada;  
tu aroma da la vuelta a este  
espacio de amor  
donde no se avanza casi nada.

### V

Dejades que en dejades  
se hace envolver,  
ternura a las ternuras  
propicia...  
es tu interior que sin cesar  
reinicia  
su caricia, al parecer;

su caricia para sí,  
por su propio reflejo  
iluminado  
inventas el tema así  
del Narciso no frustrado.

## Versión de Eduardo Lizalde [16]

### III

Rosa, tú, oh cosa por  
excelencia completa,  
la que infinitamente se contiene  
y que infinitamente se expande,  
oh cabeza  
de un cuerpo ausente por exceso  
de dulzura,  
nada te iguala, oh tú, suprema  
esencia  
de esta flotante estancia,  
de este espacio de amor donde, si  
apenas  
se avanza, ya tu perfume retorna.

### V

Abandono rodeado de  
abandono  
y ternura tocando las  
ternuras...  
es tu interior que, sin  
tregua,  
se acaricia, diríase;  
  
se acaricia en sí mismo,  
por su propio reflejo  
iluminado.  
Así inventas el tema  
del satisfecho Narciso.

### Poema III

La primera diferencia esencial entre las dos versiones comentadas es el diseño, la disposición estrófica. Tomás Segovia divide el poema en dos estrofas, mientras Eduardo Lizalde sigue el original y conserva una sola. Hemos estudiado en este ensayo el encadenamiento esencial entre los versos del poema III, la continuidad lograda por la proyección sintáctica, semántica y estilística de verso en verso, sin interrupciones hasta la conclusión. Desde esta perspectiva, no queda clara la razón por la cual Segovia decidió una separación estrófica en su traducción. Me parece, en todo caso, que la trabazón significativa se pierde en la versión de Segovia y se respeta en la de Lizalde.

Ambos eligen versos libres para recibir el discurso poético de Rilke, pero Segovia apuesta por una versión rimada, lo que acarrea ciertas elecciones y “torsiones” de significado. Esto es, parece como si el recurso estilístico, la rima, primara sobre el

sentido. Quizá el verso que ha sido más forzado para adecuarse a la rima es el número 8.

...nada te iguala, oh, tú, esencia superior / de esta flotante morada; / tu aroma da la vuelta a este espacio de amor/donde no se avanza casi nada.

La coincidencia de timbre es impecable. Se sigue la secuencia de rimas encadenadas del original, lo que es todo un logro estilístico. Sin embargo, el significado sufre un verdadero revés, una caída. La delicadeza acentual y temática del último verso del poema original (*ton parfum fait le tour*), se pierde, se desmorona en una versión en español realmente prosaica: *donde no se avanza casi nada*, que, además, no refleja en absoluto el sentido que Rilke dio al verso 8 ya que, para mantener la rima, Segovia traslada el significado del verso 8 al verso 7. Segovia tampoco conserva el intenso, emotivo paralelismo de los versos 6 y 7 (*de ce flotant séjour, / de cet espace d'amour...*) Propone una solución más bien pobre: nada te iguala, oh, tú, esencia superior/de esta flotante morada; / tu aroma da la vuelta a este espacio de amor. A pesar de estos problemas, me parece que Segovia logra un inicio de poema estupendo. Los primeros cuatro versos tienen una gran calidad musical, una cadencia rítmica realmente rilkiana.

Lizalde, en cambio, se apega al original fielmente. La versión no resulta especialmente rítmica, original o aventurada, (podría incluso decirse que se acerca peligrosamente a lo literal), pero gana en significado por su respeto del plano del contenido y del plano de la expresión del texto original.

### Poema V

¿Hasta dónde es lícita la paráfrasis cuando se traduce? ¿Dónde está el límite, la frontera entre el calco y el respeto al texto original que se intenta trasladar a una lengua diferente a la del original? La pregunta surge de la total diversidad y diferencia de las dos versiones del poema V que tenemos frente a nosotros.

Lizalde explica su proyecto de la siguiente manera: “Yo intenté un camino menos escabroso, con versos libres y en general sin rima y sin asonancias (salvo las inevitables), procurando sostener un andamiaje acentual que correspondiera o emulara en ritmo al del verso original, y en busca de una constancia fiel de lectura [...] Obligado por la más frondosa forma de la dicción castellana, también me permití suplir por versos más largo los del original y llegué en ocasiones a emplear versos de trece o quince sílabas para no alterar ni mutilar la previsible intención verbal del autor” [17].

Esta intención es evidente en su versión del verso V. Las estrofas se respetan, se respeta el léxico (*abandon, tendresse*), la secuencia sintáctica entre ambos textos es casi idéntica (*abandon entouré de abandon* - - > abandono rodeado de abandono), los recursos ortográficos (puntos suspensivos, comas, puntos) están intactos. ¿No se aproxima Lizalde, más todavía que en el poema III, al calco, a lo literal? Hay momentos interesantes, como la versión de los versos 3 y 4, difíciles: *C'est ton intérieur qui sans cesse / se caresse, dirait-on*, que se resuelve así: *Es tu interior que, sin tregua, / se acaricia, diríase*. Se pierde el ritmo envolvente, circular del original, pero se propone un sustantivo sugerente, *tregua*.

Desafortunadamente, no conocemos directamente el proyecto de traducción de Tomás Segovia, pero lo podemos inferir del resultado: el objetivo parece ser la libertad, la paráfrasis más libre del original. Todo los versos parecen haber pasado por una operación de transformación. *Abandon* se convierte en *dejadez*, *tendresse touchant aux tendresses* cambia de signo y se aleja del original: *ternura a las*

*ternuras propicia*, creando, sin embargo, un bello verso. El impulso que organiza todo parece seguir siendo la necesidad de mantener la rima, esta vez abrazada en el primer cuarteto y encadenada en el segundo. Nuevamente, el gran logro de la versión de Segovia son los hallazgos rítmicos, felices, singulares:

|                         |                              |
|-------------------------|------------------------------|
| C'est ton intérieur qui | Es tu interior que sin cesar |
| sans                    | reinicia                     |
| cesse                   | su caricia, al parecer;      |
| se caresse, dirait-on;  |                              |

Se conserva el diseño circular del original, la redondez expresiva que corresponde casi a un caligrama, a un metagrafo del capullo.

Sin embargo, así como en el poema III, parece que el cierre del discurso poético causa dificultades a Segovia. Luego de hacer primar el significado sobre el plano de la expresión, como hemos visto en el ejemplo arriba citado, una vez más las necesidades de la rima se imponen y se debilita el sentido. El resultado es forzado, extraño.

|                            |                          |
|----------------------------|--------------------------|
| Ainsi tu inventes le theme | Inventas el tema así     |
| du Narcisse exaucé         | del Narciso no frustrado |

Es muy interesante ver globalmente el trabajo de traducción de Tomás Segovia y Eduardo Lizalde, ambos excelentes poetas, para señalar las dificultades inherentes a toda traducción, para comprobar las enormes divergencias de interpretación que nacen, seguramente, de lecturas diversas del mismo poeta y de la relación que se establece con la voz del poeta original. No es sencillo hacer un juicio crítico de las versiones al español de los poemas de Rilke escritos directamente en francés. Quizá podría decirse que lo ideal sería encontrar un término medio entre el respeto absoluto al original y la total libertad interpretativa, un compromiso, pues, entre lo literal y la transformación creativa del original.

## Notas

- [1] Eduardo Lizalde. Preámbulo a *Les Roses*. México: Conaculta-Ediciones el Tucán, 1996. P.11
- [2] Helena Beristáin lo llama metáfora sintáctica o transferencia de clase, porque sustituye una categoría gramatical por otra. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1988, p.316
- [3] *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1981, pp.445-460
- [4] *Ibid*, p. 447
- [5] Ma Remedios Prieto de la Iglesia. *La práctica del comentario de texto*. Bilbao: FHER, 1988, p.33
- [6] W.Kayser, *Op.cit*, p. 450
- [7] Fernando Gómez Robledo. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf, 1994, p71

- [8] F.Gómez Redondo, Op.cit, pp.93-96
- [9] Para la exposición de este apartado, me baso en M.Prieto de la Iglesia, Op.cit, pp.161-210; en el utilísimo trabajo de Helena Beristáin, Op.cit; y en el capítulo IV: *Las formas lingüísticas* de la obra citada de Wolfgang Kayser, pp.133-200
- [10] Desde luego, la pronunciación española, castellana de estos versos arruinaría el efecto sonoro de la aliteración buscada o intuida por Villaurrutia.
- [11] H. Beristáin. Op.cit, p.309
- [12] Ibid, p.308
- [13] Ver nota no. 1
- [14] *La edad del espíritu*.
- [15] Tomado de la *Revista Mexicana de Literatura*, Nueva Época, no. 1. México: enero-marzo, 1959
- [16] Op.cit.
- [17] Op.cit, pp.14-15

## **Bibliografía consultada**

### **Directa**

Rilke, Rainer Maria. *Les Roses*. Trad. Eduardo Lizalde. México: CONACULTA Ediciones el Tucán de Virginia, 1996

Villaurrutia, Xavier. *Antología*. Prólogo y selección Octavio Paz. México: FCE, 1980 (Lecturas Mexicanas)

### **Complementaria**

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1989 (Breviarios, 139)

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1988

Beristáin, Helena. *Gramática estructural de la lengua española*. México: UNAM-LIMUSA, 1984

Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. 2ª ed. Madrid: EDAF, 1996 (Autoaprendizaje, 6)

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y V. García Yebrea. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1981 (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y Monografías, 3)

Prieto de la Iglesia, Ma. Remedios. *La práctica del comentario de texto*. Bilbao: FHER: 1988 (Instrumenta, 5)

Segovia, Tomás. "Traducción de cartas y poemas franceses de Rainer Maria Rilke", en *Revista Mexicana de Literatura*. Nueva Época, no.1. México: enero-marzo, 1959

© *Fernando Saucedo Lastra* 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)