

SOBRE UN ASPECTO DE LA LENGUA POETICA DEL JOVEN RIVAS: LOS SIMILES

La poesía temprana de Rivas posiblemente nos ofrece un modelo de lo que era pasar del más pedestre neoclasicismo a aquella forma "histórica" del romanticismo que, a pesar de la importancia de *Don Alvaro* para el romanticismo más auténtico y duradero, a nuestro poeta le fue siempre más aceptable. Por una feliz casualidad, el año de 1830, propuesto como el *terminus ad quem* para los trabajos de este congreso, coincide con un momento crítico en la evolución de Rivas. Nos referimos al intervalo que separa los cinco primeros romances de *El moro expósito* de lo demás del poema. En lo que sigue nos proponemos examinar brevemente tan sólo un elemento de la poesía juvenil de Rivas, los símiles, intentando ilustrar un aspecto concreto de la evolución de su lengua poética.

Las primeras poesías de Rivas se dividen en dos grupos: las amatorias y las dedicadas a la guerra contra Napoleón. A pesar de que él mismo, con una modestia convencional, se haya considerado entonces esencialmente como un poeta del amor, es el segundo grupo que ofrece más interés. Lo que salta a los ojos al leer estas poesías dedicadas a la Guerra de la Independencia es su tendencia a presentarla no ya tal como era, y tal como Rivas sabía que era por experiencia directa, sino como una guerra de la época greco-romana y de vez en cuando como una guerra del Viejo Testamento. Es decir, en conformidad con la ideología poética del neoclasicismo, se procura evitar la crudeza de la realidad contemporánea mediante el uso de un conocido repertorio de perífrasis poéticas, y al mismo tiempo se dignifica y se embellece de lucha patriótica con implícitos paralelos homéricos y con reminiscencias bíblicas. Por eso no se trata de cantar la guerra, sino de

cantar las iras del fogoso Marte;

el soldado no es el soldato sino

el que sigue de Marte el torvo ceño

o cuando menos pertenece a "los beligeros varones". En vez del mosquete blande "vengadora lanza" y se viste, no del uniforme, sino de "luciente malla" o de "los arneses de diamante". Es precisamente la misma técnica que encontramos en las primeras poesías de Espronceda, donde, al referirse a los guerreros árabes en *El Pelayo*, el poeta habla de

**los que el mundo, beligeros varones,
turbaron con sus bárbaras legiones.**

También Don Diego de Alvear, Brigadier de la Marina, en una poesía esproncediana de 1830, aun lleva "arnés de diamante". Convenía no nombrar el caballo sino hablar del

noble monstruo que abortó el tridente

y se evita lo feamente moderno aludiendo al disparo de un cañon con las palabras

**El vaciado metal aborta el rayo
y muertes lanza.**

Mientras tanto, si bien es Minerva quien defiende las murallas de Salamanca contra las iras de Marte, en otra parte se echa mano de lo bíblico en versos que claramente imitan la majestad herreriana

**Cantad naciones
la gloria del Señor. Su fuerte
diestra que de Senacherib hundió
la frente y que en la mar rugiente
sepultó a Faraón con mucho
espanto ha confundido al bárbaro
orgullosa.**

Otra vez encontramos el paralelo en Espronceda cuando el Rey Rodrigo en *El Pelayo*

**no ve sobre él ¡oh Dios
omnipotente! tu diestra levantada;
arder no mira tu rayo a la palabra
de tu ira**

A semejante propósito de embellecer y dignificar una realidad considerada todavía insuficientemente poética en sí misma, responden el empleo de largos símiles pomposos imitados de Virgilio y Horacio, como el que sigue, sacado de "A la victoria de Arapiles" (1812)

**cual suele a la ardorosa lumbre
del flamígero carro luminoso
deshacerse la nieve amontonada del
gran Moncayo en la elevada cumbre;
que con sonido raudo, en espumoso y
rugido torrente desbatada, corre
precipitada,**

**arrebatando los peñascos rudos,
y los troncos membrudos,
y cubre con presura
el valle, el monte, el soto y la llanura,
de este modo las haces orgullosas
heridas de su acento se agitaron...**

Se trata de una *amplificatio* del símil anteriormente empleado en "A la victoria de Bailén" (1808) que evoca al ejército francés

**inundando las vegas silenciosas
cual rápido torrente**

símil que volveremos a encontrar con relativa frecuencia en la temprana poesía de Rivas; por ejemplo en "El tiempo" (1818)

**Como el raudo torrente
... corre el orbe en brazos de la muerte**

o en el romance tercero de *El moro expósito*

**los que, vencedores e invencibles
cual rápido torrente
derribamos**

y en el romance cuarto del mismo poema

**como torrente que bramando rompe
hinchado y ronco el cauce que lo enfrena**

Semejante tendencia a reaparecer de poesía en poesía caracteriza el símil de la peña que resiste la fuerza de las olas. Rivas lo emplea una y otra vez antes de 1830, ya para ensalzar la resistencia de Sansuña o Gerona a los franceses, ya para lamentarse de la pétrea indiferencia de su amada, ya para asegurar a la misteriosa Olimpia de la firmeza de su amor, ya finalmente para indicar el poco efecto de los golpes de Zaide sobre Gonzalo Gustios.

Luzán, en el capítulo decimosexto del segundo libro de su *Poética*, aboga por los símiles sacados de la agricultura aplicados a la guerra, como "las comparaciones que más admiran y deleitan". Rivas sigue fielmente su consejo desde 1808, cuando compara a los franceses en huida con las espigas arrebatadas por el viento durante la trilla, a 1829, cuando compara al ejército de Gíafar derrotado por los castellanos a un campo de grano devorado por el fuego.

En realidad quien emprende la ingrata tarea de examinar los símiles que Rivas emplea en su poesía temprana pronto advierte el uso repetido de cierto número de

comparaciones predilectas que vuelven a figurar casi automáticamente de poesía en poesía: el río que rompe su cauce, la peña que resiste las olas, el árbol que cae, el viento que arrebató las nubes, la flor o el arbusto que sufre los rigores de los elementos. Pero lo que llama la atención no es tanto el elemento de repetición cuanto lo que pudiéramos llamar la falta de "resonancia" de tales símiles. Luzán mismo escribe en el capítulo ya mencionado que, si bien algunos dividen las comparaciones en dos clases "unas dirigidas simplemente al fin de adornar, otras al fin de explicar mejor lo que se dice", la segunda función es la más importante, pues "todas las comparaciones, a mi entender, son para explicar o probar otra cosa... la comparación misma, en sí, no es más que explicación de una cosa". Es decir, en palabras modernas, que los buenos símiles contienen implicaciones escondidas y precisan de una voluntad interpretativa en el lector. Como afirma Max Black¹, los buenos símiles deben "yield discovery", o sea, deben contener descubrimientos potenciales.

Difícilmente en la poesía temprana de Rivas se identifica ese tipo de símil. Al pasar en revista las comparaciones que emplea, el lector saca más bien otro género de conclusión. En primer lugar se nota cierta tendencia a utilizar el símil a expensas de la metáfora como tal. Ahora bien, el que una metáfora siempre contenga una analogía implícita no significa ni mucho menos que se diferencie de un símil sólo por la forma. Al enfatizar lo comparativo, se sacrifica el elemento *sustitutivo* de que depende buena parte del éxito de una metáfora realmente lograda. La predilección de Rivas por los símiles ya sugiere algo acerca de su futura evolución. Nos referimos a su rechazo (si exceptuamos *Don Alvaro*) del "romanticismo flamígero", que necesariamente traía consigo una visión mucho más conflictiva y ambigua de la realidad que la que él era capaz de aceptar. No negamos que Espronceda, quien llevó mucho más adelante que Rivas la renovación técnica de la poesía de su tiempo, impulsado precisamente por una cosmovisión mucho más subversiva que la de nuestro poeta, usase símiles de vez en cuando extremadamente audaces. Basta recordar aquel del final del canto tercero de *El diablo mundo* en que se compara el alma humana a un chorizo. Pero la auténtica renovación tiene que ver con las metáforas más que con los símiles, a causa del más alto nivel de "interacción" que tipifica aquellas. Una buena metáfora no encierra una simple comparación implícita, sino que da lugar a algo así como una modificación de la realidad, mediante un proceso en que tanto el sujeto primario de la metáfora, como el sujeto secundario o complementario sufre un cambio de significado. En pocas palabras, al seleccionar los símiles (y más aún al seleccionar símiles poco innovadores) Rivas consciente o inconscientemente fortalece la confianza que tienen sus lectores en su propia capacidad de comprender una realidad dócil y poco ambigua: todo lo contrario de lo que se propondría un romántico auténtico.

Pero hay un aspecto del asunto que los comentaristas, tanto viejos como modernos, de la lengua poética, forzosamente tienen que ignorar. Es la posible función de una metáfora (o en este caso un símil) en el contexto de la poesía individual donde figura.

El caso más obvio en lo que se refiere a la poesía temprana de Rivas es, desde luego, el de "El faro de Malta". El famoso símil de la novena estrofa.

**Así de la razón arde la antorcha en
medio del furor de las pasiones**

invierte el proceso al que hemos ido aludiendo. En vez de echar mano de una comparación sacada de una naturaleza ultraconvencionalizada para expresar una emoción, Rivas aquí saca el símil de la naturaleza humana para aplicarlo a lo inanimado. Pero más importante es el hecho de que el símil de la antorcha de la razón forma parte integral de la estructura del poema. Pues en la estrofa decimoctava Rivas escribe

**y fuiste a nuestros ojos la aureola
que orna la frente de la santa imagen
en que busca afanoso peregrino la
salud y el consuelo**

lo que viene a ser un casi-símil, o símil implícito, ("a nuestros ojos" atenúa el aspecto sustitutivo de la frase considerada como puramente metafórica) esta vez relacionado con la vida espiritual del hombre. De ese modo el conjunto de veinte estrofas se divide en nueve más nueve, cada grupo coronado por un símil, seguidos por un cierre más personal en los últimos ocho versos. De la antorcha de la razón se pasa en el momento culminante del poema, a la aureola de la fe. Dentro del sistema de referencias a la luz en medio de las tinieblas que constituye el andamiaje del poema, los dos símiles ocupan posiciones estratégicas, determinantes para la estructura total.

"El faro de Malta" lleva la fecha de 1828. Al año siguiente pertenecen los cinco primeros romances de *El moro expósito*. Es innegable que en sus casi seis mil versos buena parte de los símiles pertenecen al arsenal expresivo ya acumulado por Rivas. Pero no todos. Especialmente en el romance quinto, donde se narra la traición y muerte de Gíafar, el alejamiento de Mudarra y el descubrimiento del amor por parte de Kerima, el papel de los símiles merecería un estudio más extenso que lo que permite la brevedad de estas notas.

Para concluir: en general la crítica ha ido estudiando el contenido de las obras románticas desde hace muchos decenios sin llegar a formar un consenso acerca de lo que es fundamental en el movimiento. Buena muestra es el libro reciente de Russell Sebold, *Trayectoria del romanticismo español* (Barcelona, 1983), en el que el distinguido hispanista norteamericano llega al extremo de afirmar que ciertos escritores activos entre 1770 y 1800 sólo se diferencian de los románticos del siglo diecinueve por "cierta ornamentación romántica de tipo externo". Constituye una parte de tal ornamentación la lengua poética. Es nuestra convicción que un estudio, y más aún un estudio comparativo y

sistemático de la lengua poética de los poetas románticos mostraría de modo muy concreto cómo la llegada de una nueva cosmovisión fue modificando paulatinamente los medios de expresión poética. Nuestra hipótesis de trabajo actualmente es que la lengua figurada de poetas como Rivas y Zorrilla, que pertenecieron al romanticismo "histórico", a pesar de su clara evolución, tiende a la selección de símiles y metáforas basados en un modelo de la realidad todavía firme y estable. En cambio la lengua de Espronceda, sobre todo en *El diablo mundo*, empieza a reflejar una realidad ya más misteriosa y ambigua; y a eso debe parte de su poder de sugestión. Sin embargo la evolución del lenguaje poético durante el período romántico fue siempre lenta. Sólo un estudio sistemático y paciente podría llevarnos a identificar las etapas por las que pasa.

DONALD L. SHAW
Universidad de Edinburgh

1 MAX BLACK, "More about Metaphor", *Dialectica*, 31, n. 3, 1977, 448.