

Del somari

como instrumento poético.

José Francisco Auláquez

Digresión necesaria.

La poesía a lo largo de su historia ha privilegiado formas de expresión porque resultan más o menos adecuadas para determinados propósitos. Los epigramas de Marcial constituyen uno de los vestigios más remotos de tal proceder, al igual que las sentencias, proverbios, máximas y toda la tradición gnómica que buscaba expresarse por medio de formas que contribuyeran a la mejor recepción de aquello que se intentaba transmitir.

En este sentido, los Proverbios de Salomón y los Salmos son también, en la Biblia, claros exponentes de las «formas» poéticas especializadas, por decirlo de algún modo. En las culturas orientales tal procedimiento también tuvo lugar y así surgieron los llamados *hai ku* y *tanka*, amén de otras formas concretas de expresión poética, por lo menos en la literatura japonesa.

Sin embargo, es menester hacer un deslinde importante para diferenciar el campo en el cual se intentará llevar a cabo este trabajo. En primer lugar, se hará hincapié en la existencia de dos maneras de caracterizar los moldes o formas con las cuales se intenta otorgar a la expresión poética una determinada extensión e identidad.

Este esquema bipolar se basa en un reacomodo de nociones ya establecidas, a las que se ha tratado de dar un nuevo sentido para tornar más explícito el análisis que se intenta realizar. Tal redistribución nocional tiene relación directa con los conceptos de significado y significante de la teoría glosemática de Hjelmslev.

El primer polo en cuestión se halla en el área propiamente lingüística (o significante), puesto que de ella se deriva la diferenciación de las estructuras posibles que adquiere el poema y da lugar a lo que comúnmente se conoce en la preceptiva clásica como versificación.

Aquí hallamos reunidas las indicaciones relativas al número de versos, estructura de éstos, acentuación, estrofas, disposición visual, etc. Es decir, lo que por lo general se denomina la parte formal del poema. Sin embargo y para efectos de este trabajo se ha preferido incluir aquí también a las *figuras de dicción* o elegancias del lenguaje.

El segundo polo o manera en cuestión tiene su origen en lo que se ha denominado elocución (o significado), tanto desde el punto de vista de la antigua retórica griega como de la preceptiva ya referida. Aquí entran en consideración los *tropos* y las llamadas *figuras de dicción y pensamiento* como son, la metáfora, la sinédoque, la metonimia, etc.

Todo lo anterior servirá para justificar el por qué se ha decidido hacer énfasis en la parte «elocutiva» de los somaris al momento de iniciar su estudio.

¿Qué es un somari?

Ante esta pregunta numerosos críticos que han examinado la obra de G.P. se han encontrado con un verdadero escollo. Inclusive, la definición, muchas veces citada, que elabora el autor al respecto no aporta elementos concretos a los que se pueda aferrar la crítica¹, sino que abunda en indicios que deben ser confirmados en el texto, no porque ellos pudieran ser falsos, sino más bien porque de lo que se trata es de averiguar su funcionamiento, más allá de su simple denominación.

José Canache la Rosa ha apuntado algunos detalles que contribuyen a problematizar el asunto², pero, lo esencial en un somari sigue siendo asunto de misterio. Hasta ahora la opinión más conocida acerca de este instrumento ha sido la sostenida por Juan Liscano y Ludovico Silva, referente a su intención epigramática y su concisión escritural. Y, desde ese momento, la casi totalidad de los estudiosos de la obra de G.P. no se han atrevido a decir algo más que no tenga que ver con el ahondamiento sobre estas dos proposiciones de acercamiento.

Realmente, los sucesivos asedios de los que ha sido objeto el somari de G.P. han tenido —en su mayoría— dos errores evidentes: el primero consiste en la tendencia a confundir y no a relacionar dos elementos diferentes (aunque complementarios), como la extensión y disposición formal y el contenido poético; el segundo, intentar presentar o enjuiciar al somari como si éste fuera una estructura acabada, que emergió perfecta desde el ingenio de su creador.

Igualmente, pasan estos análisis por encima de algo que es obvio: el instrumento poético se ha ido modificando —no es posible afirmar su perfeccionamiento porque no existen esquemas previos con que compararlo— junto con el proceso de decantación que se ha llevado a cabo en la poesía de G.P.

Si se toma en consideración lo expuesto, entonces es posible hablar sólo de tendencias que se fortalecen en desmedro de otras que se abandonan e intentar precisar algunas características comunes al corpus sobre el que se trabaja, o sea, las directrices con arreglo a las cuales tales cambios se justifican.

Pero, volviendo a la pregunta inicial de este apartado, tenemos lo siguiente: La calificación del somari como instrumento, da una pista sobre lo que puede ser el comportamiento de esta singular forma poética. Ella tiene que ver con su uso para un fin específico, en donde se busquen unos resultados determinados: Servir de portavoz a un mensaje, a un sentido, circunscrito y contundente.

Esta precisión del sentido, que se contrapone a la clásica polisemancia de la poesía moderna, hace que el somari tenga una vía de interpretación muy restringida, que existan pocas posibilidades de entender otra cosa diferente de lo que el poeta intenta expresar. Por supuesto que la base de esta característica se traslada hacia el binomio lector-autor; no está ya en el texto mismo, como sería preferible, pero, en la poesía, nada puede ser inmutable ni definitivo.

La concreción verbal de los somaris a la que se alude en la mayoría de los trabajos existentes, sólo tiene sentido en relación con la precisión semántica aludida. Si se desea que haya pocas maneras de interpretar o captar un mensaje diferente a lo que se transmite, entonces el número de imágenes, palabras y recursos expresivos ha de ser el necesario, lo cual equivale a decir en la mayoría de los casos, brevedad.

Esta particularidad se refleja en una extensión versicular excepcionalmente mayor de doce versos, los cuales se verían reducidos si se cuentan en *strictu sensu*, puesto que varias veces la división versal responde a pausas de lectura (espacios en blanco) y no de sentido. En todo caso, también es bueno acudir al número de palabras en dichos poemas, las cuales pocas veces van más allá de las setenta (70).

Las imágenes que pueblan los somaris tienden todas al sentido principal que se intenta vehicular, bien sea anunciándolo o reafirmando sus cualidades. Sea como fuere su estructura, tales imágenes siempre se disponen de manera acumulativa, lo cual quiere decir que suman indicios al eje central y sólo adquieren unicidad en relación con él. Ejemplo claro de esta «acumulación» es el siguiente texto:

En el tiempo que tarda un relámpago en hacerse lágrima
En el tiempo que va de un costillar a otro
En el tiempo en que todo parece obra de los demonios
 porque es el tiempo del que ha nacido tarde
En el tiempo que ata la mariposa a su crisálida
 y a tu cuerpo mi deambular
 te haces presente
 y todo es más oscuro. (E.D.S. 70)

Como se observa, la anáfora presente en el poema contribuye a realzar la funcionalidad de las imágenes en torno al desamor como sentido unificador. Solo el verso cuarto es el que mantiene cierta independencia con el resto del poema, puesto que se deriva directamente del verso anterior; es una suerte de apéndice que ayuda sólo de manera oblicua a delimitar la significación general del texto.

Sin embargo, no es posible proponer esta característica como marca distintiva del somari, puesto que el soneto —de amplio cultivo y arraigo en la tradición poética de habla española— se estructura, precisamente, como una acumulación de imágenes, producto de la unicidad temática a la que está obligado.

Una última adición ha de hacerse a este acercamiento a los somaris, el cual tiene que ver con la especial contundencia de la imagen o sentido que se transmite en cada uno de ellos. Es esa revelación la que permite que se intuya o evoque un sentido que ya viene de algún modo preestablecido en el texto del poema, sobre todo en los somaris de extensión bastante corta:

El talento
 como la raíz
 hay que mantenerlo oculto. (S.D.S. 21)

El inútil intento de acercarse a la verdad
 conduce a otros intentos... (S.D.S. 44)

Mientras haya amos
 no habrá poesía. (S.D.S. 59)

La mano del pobre

es más explícita que todos los discursos. (V.C.M. 58)

Esto que recorre el mundo es el Pato Donald
de cuya cola
cuelgan los imbéciles. (E.D.S. 52)

Es indudable que las sugerencias que se presentan después de leer cada uno de estos somaris no revestirán mayores diferencias de un lector a otro, aunque haya matices, énfasis, etc., lo esencial es muy probable que persista, la cercanía con otras formas similares (el refrán, el proverbio, las máximas, etc.) y de amplia difusión y uso social conlleven a la obtención de este resultado.

Para definir —precariamente— un somari

En atención a lo enunciado hasta ahora, es posible establecer linderos —siempre flexibles— entre los cuales se pueden ubicar los somaris. Primero, el somari es sustancialmente diferente a un poema «normal» en tanto que responde desde su inicio a una síntesis de sentido, la cual presupone la utilización del mínimo necesario de palabras y, sobre todo, de imágenes poéticas o recursos expresivos. Tal “abandono” de las posibilidades de expresión artístico-literarias lo hace distanciarse de otras “formas” poéticas consagradas por el uso, como el soneto, por ejemplo.

Segundo, estas imágenes o recursos se orientan a la consecución de un fin último; el cual es transmitir de una manera si se quiere «segura», un mensaje que funge de eje central y organizador de la estructura del poema. Esto quiere decir que la posibilidad de integrar en un poema de este tipo varios sentidos es casi imposible (como en la poesía de Víctor Valera Mora por ejemplo), por lo tanto, un somari puede ser visto como un poema de estructura monosemántica, que renuncia a la connotación propia del lenguaje poético.

Tercero, la ya referida brevedad del somari sólo puede ser examinada en estrecha relación con las dos características anteriores, puesto que ellas le dan sentido y razón de ser, resultando así —casi— una consecuencia de ellas.

Estos tres linderos que configuran el intento por fijar el somari se basan mayormente en una entidad extratextual: el lector. Ello no es así por mero capricho, es, además de una necesidad analítica, una derivación de la estructura misma del poema, el cual está concebido para provocar una determinada sensación, reacción, sentimiento, etc. en quien lo lee. De este modo es que se justifica la renuncia o el alejamiento de la connotación, pues interesa realzar un sentido y no otro.

Esta «pastilla de significación» reduce a lo necesario (no al mínimo) sus recursos para lograr su objetivo. Es posible afirmar —y ese es el tono de lo que sigue— que nunca antes en la poesía venezolana, al menos, se había escrito un tipo de poesía en donde la parte receptora fuera de tal manera importante para el acto poético en sí, al punto de circunscribirlo a los límites de un instrumento especialmente diseñado para «modalizar» su recepción, su lectura. De allí el énfasis en hallar la respuesta al apartado anterior en donde se debía haber buscado desde hace mucho: En el lector.

Pero este lector no podría ser el que se acerca por vez primera a un poemario poblado por somaris. Debe de ser uno que, interpelado por tan peculiar denominación, dirija su mirada hacia esos poemas que poseen una nomenclatura especial.

Somari

No entiendo por qué escribo estos versos
si sé muy bien que otros los escribieron por mí

Pero ellos
¿en qué pensaban cuando los escribían?
(V.C.M. 43)

NOTAS

¹ Cfr. Ramón Ordaz. «Entrevista con Gustavo Pereira», en: **En Ancas** (Cumaná): 14-21, 1981. Aquí Gustavo Pereira explica que llamó somaris “a un tipo de poemas caracterizados por su brevedad y al mismo tiempo por su frescura, su espontaneidad (...) he podido decir kipu o talu. Mi propósito era identificar un pequeño instrumento apto para ser leído con la prontitud que esta complicada sociedad exige pero que al mismo tiempo no fuese... vamos a decir tan inofensivo”.

² Cfr. *Variación en forma de pera sobre los somaris*, prólogo a: Gustavo Pereira, **Antología compartida**. Barcelona: Fondo Editorial del Caribe, 1993. pp. 15-21.