

LO POÉTICO EN UN SONETO DE CRUZ SALMERÓN ACOSTA

Lubio Cardozo

Inicial definición. Parecieran ser la vida y la obra de Cruz Salmerón Acosta (1892-1929) un paradigma didáctico de la profunda interdependencia entre texto y contexto. Sin embargo, si bajo el nombre del poeta sólo hubiera quedado su testimonio escrito, papel en la botella de un desconocido naufrago, o reafirmando aquella célebre frase "fuera del texto no hay salvación", aún así puede afirmarse sin lugar a dudas el gran talento de creador, la condición indiscutible de buen poeta de Cruz Salmerón Acosta, quien trocó el sufrimiento por razón de su longanimidad en el hermoso legado de más de cuarenta poemas perdurables en el reino de los días.

Macrotexto. ¿Epígono romántico de la influencia perezbonaldeana en la poesía del país? ¿Poeta sentimental, bardo del dolor, vate de un particular sufrir? No tan así. Representó plenamente su tiempo en la tradición literaria venezolana, poeta de transición en la mal nominada Generación del 18. Porque la muerte del mo-

vimiento modernista con la desaparición de Rubén Darío (1916) y la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial (1914-1918), dejó en Venezuela un vacío de influencia literaria hegemónica. Comenzarán las experiencias vanguardistas europeas de la postguerra a arribar al país por los alrededores de 1924. Los poetas, huérfanos de influjos estéticos alógenos, quedan frente a su propio destino de escritores aunque sí herederos de



una rica tradición literaria con profundas huellas románticas, modernistas y nativistas. La obra producida por estos bardos entre 1915 y 1924 muéstrase heterogénea en sus contenidos, hay pluralidad de temas, de fábulas, de búsquedas, problemas y planteamientos, pero en la naturaleza del lenguaje lírico se filtra esa múltiple experiencia del pasado inmediato, perviven elementos románticos en el terreno de la sentimentalidad al lado de un léxico salpicado de modernismo y el afán a veces de cantar los paisajes de la aldea nativa. El poeta es dueño de su destino en el camino de la escritura, posee su propia voz y cree en su voluntad de originalidad, mas nadie escapa al substrato materno de la herencia espiritual, anímica, calológica del país. Resulta por eso el término de Generación del Dieciocho tan aleatorio e inseguro como el de posmodernismo. Tales podrían aceptarse como didácticos, cómo hito para orientarse y trazar perspectivas en la historia literaria de la nación, pero no real su naturaleza grupal; la pluralidad de temas, de lenguajes, de fábulas, búsquedas, ideas, preocupaciones artísticas, inquietudes intelectuales de cada vate desinte-

graría todo concepto de generación. Prevalece la heterogeneidad no la homogeneidad de nada, sólo la tradición lírica anterior hace sentir sus vestigios, penetrar sus ecos tardíos para dar a ese tiempo ese sabor de transición, de puente. Necesario entenderlo así y evitar camisas de fuerza clasificatorias, forzados rasgos de caracterizaciones colectivas. Lo único común lo define su producción, la asunción de cada uno de los bordes de su sino literario y el subsistir en sus obras aires románticos o modernistas o nativistas o todo junto. La poesía de Cruz Salmerón Acosta ubícase, pues, en este macrotexto.

Melopea. El soneto en cuestión se titula "Primavera extinta".

1. *"Esta tarde expiró la primavera*
2. *cuando la luz del sol se adormecía*
3. *sobre los campos, donde florecía*
4. *La última flor que Flora me ofreciera.*
5. *El crepúsculo todo ensueño era*
6. *y su belleza triste, en agonía,*
7. *se iba volviendo en mi alma poesía,*
8. *que yo estaré cantando hasta que muera.*
9. *Llena el azul crepuscular dulzura*
10. *que se derrama, en luz, en la verdura*
11. *que aun perfuma la muerte de las flores;*

12. *mas de mi corazón, por sus congojas,*
13. *como en otoño de un rosal las hojas,*
14. *se van cayendo todos mis amores.*¹

Soneto de endecasílabos predominantemente yámbicos con apenas dos sáficos, el 9 y el 13, aunque este último dudoso por la fuerte sinalefa "de un" (deún) en la sexta sílaba. Lleva el siguiente ritmo,

1. - u - u - u - u u - (u)
2. - u - u - u - u u - (u)
3. - u - u - u - u u u - (u)
4. - u - u - u - u u u - (u)
5. - u - u u - u u u - (u)
6. - u - u - u - u u u - (u)
7. - u - u - u - u u u - (u)
8. - u - u - u - u u u - (u)
9. - u - u - u u u - u - (u)
10. - u - u - u - u u u - (u)
11. - u - u u - u u u - (u)
12. - u - u u - u u u - (u)
13. - u - u - u u u - u - (u)
14. u - u - u - u - u - (u)

en el cual predominan los troqueos al inicio de los versos (con la excepción del yambo del 14), le continúan en importancia los equilibrados anfibracos, los dáctilos y cierra el ritmo con anapestos, todo lo cual da una

musicalidad percibida —semántica fónica— innegablemente como sontristecida, melancólica, un aire de quena sobre todo por los anapestos y también algo por los dáctilos, usados los primeros en sentidas elegías y los segundos en composiciones elevadas, apoyados en la agilidad y profundidad del troqueo tan presente en los coros de teatro². Porque todo poema es un signo de contenido único. Esta musicalidad melancólica responde a la semántica del poema como su soporte rítmico o caja de resonancia apropiada. Como dice Lotman,

*"El punto de partida para el examen de la correlación entre la entonación rítmica y la semántica del verso debe ser la convicción de que esta construcción rítmico-entonacional no representa una estructura autónoma sino un elemento que forma parte de una serie de subestructuras parciales, las cuales al entrar en interacción forman un sistema único de texto denominando poesía y que representa un signo de un contenido determinado y un modelo de una determinada realidad"*³

¹ Fuente de amargura. 3a ed. Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1972. p. 61.

² Domingo Cadierno, Manual, de métrica latina. San Cristóbal, Universidad de Los Andes, Núcleo del Táchira, 1988. hh. 44-69.

³ Yuri. M. Lotman, Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo /1982/ p. 230.

También, de acuerdo con el estudio de la musicalidad en Kayser, sería un poema de ritmo fluido, de actitud ódica y de forma interior de lamento⁴.

Otro nivel de lo poético. Utilizó además el poeta otros recursos expresivos artísticos, la figura de la sinestesia (verso 9) y los tropos desde la metáfora (versos 1, 2, 5 y 6), la metáfora afectiva (versos 13 y 14) hasta la alegoría, y ésta abarca todo el poema, enlaza y traba precisamente los otros tropos y figuras por ser la alegoría un tropo complejo formado por la acumulación de varias metáforas (las metáforas al fin y al cabo son metáforas) consecutivas, cuyos planos referentes signifiquen en definitiva uno solo o sean similares entre sí, para hacer patente en el discurso al través de los planos evocados un sentido directo a nivel del enunciado y otro indirecto u oculto en la enunciación. Construyó por lo demás, Cruz Salmerón Acosta, una alegoría perfecta (tota allegoria) "en la que no es dable encontrar ninguna huella léxica del pensamiento en serio"⁵. "Primavera extinta" resulta la alegoría de la frustración de la existencia bella

y plena del poeta Salmerón Acosta (por las razones contextuales extralingüísticas conocidas): La vida ("primavera") dejó de ser hermosa ("expiró") en la temprana madurez ("tarde/cuando la luz del sol se adormecía"), las ilusiones de esa edad ("El crepúsculo todo ensueño era") pero de pronto todo lo frustró el destino trágico del bardo ("y su belleza triste, en agonía"); cuatro metáforas-metáforas soportan el corpus de la alegoría; y luego el poeta concluye con una metáfora afectiva: en ese momento existencial de Cruz Salmerón cuando ("como en otoño de un rosál las hojas") se pierden definitivamente las quimeras posibles ("se van cayendo todos mis amores"). La maestría del bardo radica, entre otras virtudes, en el no permitir en ningún momento la presencia del plano referente en el soneto, la alegoría la vivifican los planos evocados, por eso su perfección, y permite ascender hacia una nueva horizontalidad de lo poético.

Lo poético es la belleza hacia la libertad del espíritu. Los poetólogos clásicos, sobre todo Aristóteles, Horacio, Quintiliano, aproximáronse a lo poético me-

⁴ Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos / 1958/ pp. 403-410, 531-550.

⁵ Henrich Lausberg, Manual de retórica literaria. Madrid, Gredos / 1975/ v. II, p. 285.

diante la descripción del fenómeno, por la taxonomía de sus soportes o apoyos expresivos artísticos. Para el Estagirita en su **Poética** se requería de una especial composición formal para dotar de belleza a la poesía (creación) de las fábulas,

(...) "la obra de arte producirá placer, no en cuanto es imitación, pero sí por la ejecución, por el color o por alguna razón de esta especie"⁶

(...) "En cambio, la elocución es digna y se aparta de lo vulgar cuando se sirve de términos extraños, Llamo término extraño a la palabra dialectal, a la metáfora, al alargamiento y a todo lo que no sea de uso corriente"⁷

Luego se refiere a la musicalidad,

(...) "Llamo lenguaje que deleita por su suavidad al que tiene ritmo, armonía y música"⁸

Y, por supuesto toca el aspecto de la autenticidad,

(...) "El arte de la poesía es, pues, propio de los que se encuentran exaltados o de los ingeniosos; éstos son aptos para imaginar; aquellos propensos al éxtasis poético"⁹.

Dentro de las coordenadas de la **Poética** de Aristóteles, el soneto "Primavera extinta" se salva para la belleza por haber logrado lo difícil de lo poético en su estructura.

Para Longino (S. III d.C.) en su tratado **De lo sublime**, lo poético identificase con un momento especial del texto cuando el discurso llega al estado de sublime, el cual se reconoce al sentirse el lector u oyente en éxtasis, admiración y sorpresa; lo sublime y su registro, su elucidación y su sensación por medio del arrobamiento pasa a entrañar entonces un valor estético universal.

(...) "cuando lo sublime se manifiesta oportunamente en alguna parte / del discurso LC/, dispersa todas las cosas a manera de un rayo y pone a la vista de forma inmediata la fuerza (...) en toda su plenitud"¹⁰

⁶ Aristóteles, **Poética**. Buenos Aires, Emecé, 1963. p. 43.

⁷ Idem. p. 106.

⁸ Idem. p. 49.

⁹ Idem. p. 87.

¹⁰ Casio Longino, **De lo sublime** /Buenos Aires/ Aguilar /1972/ p. 40.

e ilumina y enriquece el resto del texto literario. Mas el sustentáculo de ese momento recae, según Longino, en los tropos y figuras literarias conocidas. ¿Dónde gravita lo sublime en "Primavera extinta"? El descubrir la **alegoría**, indudablemente, lograda sin concesiones prosaicas con base en el manejo de los planos evocados capaces de accionar el grado de la enunciación, constituye la sorpresa y el entusiasmo en el lector.

Una de las tesis cardinales de William Wordsworth en su célebre "Preface" a **Lyrical ballads** (1800) lo significa su teoría de la poesía como placer, la transmisión del goce a través de la palabra como la virtud mayor del poeta.

*"El poeta escribe teniendo sólo una limitación, esto es, la necesidad de proporcionar un placer inmediato a un ser humano (...). Salvo esta única limitación no hay objeto alguno interpuesto entre el poeta y la imagen de las cosas"*¹¹.

Y este goce unido a la musicalidad producto de la métrica —a la cual le dedica Wordsworth largas páginas en esa pequeña

poética— crea la poesía del poema, equivale al fin y al cabo a lo poético en el sentir de Aristóteles, y a lo sublime o el éxtasis de Longino. Y agrega el fundador de la lírica romántica inglesa:

*(...) "Ahora bien, la música del armonioso lenguaje métrico, el sentido de la dificultad superada y la ciega asociación de placer que ha sido percibida previamente en obras de rima o métrica (...) todo ello crea imperceptiblemente una compleja sensación de deleite, cuyo uso es de suma importancia para suavizar el sentimiento doloroso"*¹².

En "Primavera extinta" se da la alquimia de transmutar el dolor físico y espiritual (referente) en el oro de un discurso alegórico convertido en la joya de un soneto donde quedó el delicado placer estético de la belleza de una melancolía vaga, tenue.

El poeta no se alienó con su enfermedad, su obra no vale como un manifiesto rígido, mecánico, directo, anquilosado de su sufrir. Transmutó con el misterio de la

¹¹ William Wordsworth, Prefacio de *Lyrical ballads*. Mérida, Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Fébres", 1986. p. 12.

¹² Idem. p. 16.

alquimia verbal todo su mundo en arte. Para Henry Bergson (1859-1941), en su libro **La risa**,¹³ la artisticidad, lo poético, la belleza viven en la libertad, sinónimo de elasticidad y antónimo de rigidez. La libertad y la gracia, la elasticidad y la poesía irrumpen contra el automatismo cotidiano, contra la abulia producto de la inercia, contra el aburrimiento, contra las formas anquilosadas. Y lo mecánico, lo rígido, encarnará, pues, la zona inerte, fría, muerta de la vida. Lo contrario de la rigidez lo manifiesta la gracia y la libertad. Y significa lo poético esa elasticidad, la gracia absoluta y esa libertad en la obra cuando ésta irrumpe contra la gris cotidianidad.

Cruz Salmerón Acosta mediante el arte, lo poético, la belleza, la gracia, se liberó de la rigidez de su desgracia cotidiana y produjo así la ruptura con la aburrida fealdad de su terrible circunstancia, para legar a la humanidad su hermosa obra lírica cuya historia alegoriza en "Primavera extinta":

*"y su belleza triste, en agonía,
se iba volviendo en mi alma
poesía,
que yo estaré cantando hasta
que muera".*

¹³ Henry Bergson, **La risa**. Buenos Aires, Tor (S.f.) p. 41.

