



PREMIOS NACIONALES DE CULTURA
LITERATURA

GUILLERMO SUCRE

1975

texto de
Alejandro Madero



Esta colección surge con el propósito de testimoniar el quehacer de los creadores nacionales galardonados con el **Premio Nacional de Cultura** que otorga el Estado venezolano en cada área, como reconocimiento a sus innegables méritos, cosechados durante una larga trayectoria dedicada a la construcción espiritual de la República Bolivariana de Venezuela.

PREMIOS NACIONALES DE CULTURA

LITERATURA

GUILLERMO SUCRE

1975

texto de

Alejandro Madero

© Alejandro Madero

© Fundación Editorial El perro y la rana, 2018 (digital)

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela, 1010.

Teléfonos: (0212) 7688300 / 7688399.

Correos electrónicos:

atencionalescritorfepr@gmail.com

comunicacionesperroyrana@gmail.com

Páginas web:

www.elperroylarana.gob.ve

www.mincultura.gob.ve

Diseño de la colección:

Dileny Jiménez

Raylú Rangel

Edición al cuidado de:

Ybory Bermúdez

Darlene Bolívar

Milagros Carvajal

Hecho el Depósito de Ley

Depósito legal DC2018000991

ISBN: 978-980-14-4194-6

PREMIOS NACIONALES DE CULTURA

LITERATURA

GUILLERMO SUCRE

1975

DATOS BIOGRÁFICOS

Guillermo Sucre nació en Tumeremo, Estado Bolívar, en 1933. Con apenas un año de edad su padre muere, razón por la cual su familia decide trasladarse para Ciudad Bolívar, allí transcurre su infancia y parte de su adolescencia. En 1945 se traslada a Caracas donde realiza estudios de bachillerato en el Liceo de Aplicación y Andrés Bello. Se integra al grupo literario *Cantaclaro*, nombre de una reconocida novela de Rómulo Gallegos, y por lo mismo el grupo sigue las ideas estéticas de este autor. También colabora con la dirección del periódico *Espiral*. Durante un acto en el Centro Venezolano-Americano Sucre participa en una actividad política que lo lleva al presidio en la Cárcel Modelo donde permanece por tres semanas. Ingresa a la Universidad Central de Venezuela para estudiar Filosofía y Letras, estudios que son interrumpidos por la huelga universitaria. La universidad pierde su autonomía. Por esta razón participa junto con otros jóvenes en actividades de protesta. Entre ellos estaban Manuel Caballero, Rafael Cadenas, Jesús Sanoja Hernández y Rafael Díaz Rangel. Sucre es detenido en la cárcel de El Obispo, luego pasa a la Cárcel Modelo y más tarde se le exige el exilio, en 1952. De esta manera con diecinueve años viaja a Chile donde permanecerá por tres años hasta 1955. En este país estudia la misma carrera que en Venezuela no pudo continuar, Literatura, en el Instituto Pedagógico. Una vez que culmina sus estudios viaja a París (1955-56), allí aprovecha

para realizar estudios de doctorado en Literatura Latinoamericana. En 1956 regresa a Venezuela como prisionero político, condición en la que permanece hasta 1958. En esos años escribe su primer poemario *Mientras suceden los días*, donde manifiesta su experiencia del exilio.

En 1958 funda el grupo literario Sardo que se disuelve en 1961, entre cuyos integrantes estaban escritores tan destacados como Ramón Palomares, Salvador Garmendia y Adriano González León. En ese año publica su primer libro de poemas. En 1959 regresa a Francia pero esta vez becado por la Universidad Central de Venezuela y el gobierno francés para estudiar Literatura Francesa. Regresa a Venezuela en 1962 y ejerce la docencia en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y en el Instituto Pedagógico de Caracas. Trabaja como redactor en la revista *Zona franca* dirigida por Juan Liscano y dirige el Suplemento Literario del diario *La República*. Como trabajo de ascenso en la UCV en 1965 escribe un libro de ensayo sobre la poesía de Jorge Luis Borges: *Borges el poeta*, la cual sale publicada dos años después, en 1967, en México, también será publicada por la editorial venezolana Monte Ávila y traducida al francés en 1971. En 1967 dirige la revista *Imagen*; al año siguiente viaja a Estados Unidos con la finalidad de ejercer la docencia en la Universidad de Pittsburg donde da clases de literatura latinoamericana. Durante esa época publica su segundo y principal libro de poemas: *La mirada* (1970). Entre 1972 y 1975 colabora en las revistas literarias de difusión continental *Revista Iberoamericana*, *Eco* y *Plural*, y en los libros de estudios colectivos: *América Latina en su literatura* (1972) y *Aproximaciones a Octavio Paz* (1974). Ese mismo año publica una obra sin precedentes en la ensayística venezolana, *La máscara, la transparencia*, que será premiada al año siguiente con el Premio Nacional de Literatura y hasta la fecha es lectura obligatoria

para quien quiera conocer cómo ha sido la evolución de la poesía en Hispanoamérica; obra escrita con la pasión de un lector y ensayista y no con la frialdad del especialista y crítico literario que ve la literatura sólo como objeto de estudio. En 1975 regresa a Venezuela y trabaja como director literario de la editorial Monte Ávila, publica el poemario *En el verano cada palabra respira en el verano* y, en 1977, *Serpiente breve*. En los años 80 publica un solo libro de poemas *La vastedad* (1988), mientras se dedica a dar clases en la Escuela de Letras y a investigar sobre la obra de escritores venezolanos como José Antonio Ramos Sucre y Mariano Picón Salas, de quienes asume la responsabilidad de editar y prologar varios de sus libros. En 1993 publica el que hasta ahora es su último poemario *La segunda versión*, y fruto de sus vastas lecturas de poesía latinoamericana que ya había demostrado dos décadas antes con su libro *La máscara, la transparencia*, su *Antología de la poesía Hispanoamericana*. El quehacer literario de Sucre no se limita a la escritura; también realizó labores como traductor, trasladando del inglés a los poetas William Carlos Williams y Wallace Stevens, y del francés a André Breton, Saint-John Perse y René Girard.

PREMIOS OBTENIDOS

(1970). Beca Guggenheim.

(1975). Premio Nacional de Literatura en el género Ensayo con la obra *La máscara, la transparencia*.

(1996). Premio Francisco de Venanzi por la Universidad Central de Venezuela por su gran trayectoria investigativa.

(2009). Doctorado Honoris Causa por la Universidad Central de Venezuela.

El Jurado con el cual obtuvo el Premio Nacional de Literatura, mención Ensayo, estuvo conformado por J.R. Guillent Pérez, Francisco Pérez Perdomo, Armando Rojas, Pascual Venegas Filardo, Federico Riu.

OBRA POÉTICA

La obra poética de Guillermo Sucre no ha corrido con mucha suerte en nuestro país en cuanto a popularidad y ediciones, a pesar de su gran mérito. La razón de ello se debe a su libro *La máscara, la transparencia*, cuya importancia nacional e internacional hizo que se (re)conociera más el ensayista que al poeta. Aun hoy en día decir su nombre remite a ese libro, y su poesía viene a ser una curiosidad. Mientras se hicieron muchas antologías personales de poetas de su generación —la única manera que tiene el lector actual de poder conocer a estos poetas, ya que los libros de poesía muy pocas veces son reeditados en nuestro país—, los poemas de Sucre aparecen sólo en antologías generales y rara vez. Ojalá sirvan estas líneas para que el lector sienta curiosidad por leerla.

Mientras suceden los días, escrito entre 1955 y 1957 aunque publicado en 1961, es el primer libro de Sucre. Está dividido en tres partes: “Mientras suceden los días”, “De los viajes y el regreso” y “Donde el viento no ha podido vencer”. Como *Los cuadernos del destierro* de Rafael Cadenas, publicado el año anterior (1960), la voz de la persona poética es la del exiliado, con la diferencia de que Cadenas se encuentra solo, perdido en un reino abigarrado, mientras Sucre comparte esa soledad en compañía de la amante.

Su lenguaje, temática y tonalidad dan cuenta de ese destierro. De él dice la ensayista María Fernanda Palacios:

El lenguaje de Guillermo Sucre en este libro pertenece a una peculiar forma de exilio y de soledad: la voz que nos transmite es la del proscrito, la de un condenado, la del que ya no se pertenece a sí mismo porque una justicia (no una naturaleza) ajena a sí mismo lo somete. ("Guillermo Sucre: La palabra, la pasión, el esplendor")

No se puede obviar la referencia biográfica en los libros de ambos autores: el exilio de Sucre a Chile y Francia, y el de Cadenas a Trinidad, ambos durante la dictadura de Pérez Jiménez, hecho que influye y marca sus obras. Aunque el mismo Sucre niegue el sujeto biográfico en su poemario, ¿acaso hubiera escrito el libro sin ocurrir este hecho en su vida? En *Los cuadernos del destierro* Cadenas siente que ha perdido su rostro —su identidad— y cada una de las partes que componen ese largo poema es su esfuerzo por reencontrarlo. Sucre, en el exilio, posee muchos rostros o quizás uno solo con gradaciones de abatimiento. En el poema III de la última sección lo hace manifiesto:

Este rostro en cuyo tácito fulgor
los recientes martirios
se coronan de soledad,
de orgullo.

O aquél donde la nostalgia abate
águilas, devora soles y sólo
encuentra edades ya desaparecidas.

O el que se transfigura en su penuria
y se hace implacable
como la tierra
se hace ilimitada extensión.

O el más solitario, mi otra faz,
 mi doble vertiente de luz y sombra,
 ése en quien el honor modela
 su propia máscara, su agria ternura.
 Oscuros rostros. Hirientes, luminosos.
 Huesos labrados o combatidos por el tiempo.
 Relámpagos que surgen de sus noches
 y rasgan la otra penumbra, la otra
 desdicha del cielo.
 Astros al fin perplejos en donde lucen
 el horror y la grandeza
 de estos días.

Como la literatura permite la ambigüedad, el exilio también puede ser visto como una manera de sentir el amor. Para los románticos, sentirlo era ya una especie de exilio sin necesidad de ser desterrados de su patria. Para Sucre, el amor y el exilio van de la mano como también el sentimiento de la soledad. Al amar no dejamos de estar solos, la soledad se sigue viviendo aunque de otra manera. En su poesía el amor es similar a como lo define el poeta checo Rainer Maria Rilke: “Dos soledades que se protegen, limitan y procuran”.

A pesar de que Sucre se refiere al amor en su aspecto sensual, no cae en sentimentalismos; su emocionalidad es la de una mirada distante, objetiva, que además niega el sujeto biográfico buscando “una relación impersonal con la emoción y el sentimiento” (Palacios). El poeta es incapaz de inclinar la balanza por la emocionalidad, pero tampoco por la inteligencia, el equilibrio de ambas se llama lucidez; esto es la conciencia crítica frente al lenguaje que utiliza lo que hace su estética muy semejante a la de escritores como Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Sucre, además de no caer

en sentimentalismos, no cree en el lenguaje como un sustituto de la realidad, tiene sus limitaciones y muchas veces la naturaleza y el instante hablan mejor que él. Otro poeta de su generación, Eugenio Montejó, desearía poder escribir con piedras y siente la frustración de no saber cómo transmitir el canto de un ave en el poema. Para Sucre, el lenguaje no sustituye al mundo. De esta manera, en el primer poema del libro, se encuentra presente una queja motivada por esto: "Las palabras: ¡oh, redes vacías!", y prefiere dar protagonismo a la naturaleza: "(...) mi lenguaje sustituido por lluvias" (V). El exilio se vive con esta carencia, dificultad que a la vez es un reto: "Pobres palabras perseguidas", y escuchando esas palabras que, como dice Rilke, son como las tapas de los frascos: de tanto ser usadas ya no enroscan: "(...) las gastadas y acaso polvorientas palabras de los seres" (III). Sin embargo, son carencia pero también validez. Las palabras ideales son aquéllas que toman contacto con el mundo, que interactúan con la naturaleza como los cuerpos. En el primer poema de la segunda parte dice: "Se esfumaba una red de palabras como una dinastía de sal", y en el VII: "He aquí nuestras palabras... estallan como las cigarras del verano/ o como las lentas foliaciones de los árboles". Esta metáfora les permite formar parte del universo y hace su poesía muy parecida a la del mexicano Octavio Paz, para quien las palabras verdean y las semillas dan himnos. Cuando Sucre en *La máscara, la transparencia*, a propósito de esta poesía dice que "palabra y mundo son equivalentes o buscan la equivalencia", esta frase podría valer también para describir su propia poesía.

Otra característica que la hace semejante a la obra de Paz es la negación de la historia, de la eternidad y su preferencia por la plenitud del instante. Las eternidades no son el tema de la poesía de Paz ni de Sucre, este último la llama en *Mientras suceden los días* una "flor ilusoria" ("Donde el viento..." II). Ya el mismo título del

libro puede ser considerado como el triunfo de lo pasajero frente a lo fijo. En un poema de la última parte Sucre hace una distinción entre el tiempo y los días, esto es, la historia y no el instante. El tiempo es destrucción, ha destruido los amuletos: el único resguardo de los amantes frente al destino (poema I), y entre ellos que aspiran vivir un tiempo sin historia, “un día sin pasado” (VI), ruge. La plenitud del instante la encarna el cuerpo de la mujer, su razón de ser es el poder que constituye su entrega, semejante a la tierra con la cual se fusiona: “Y la nata verde de la tierra semejante/ al clima húmedo de tu vientre”, “Se aviva en tu carne el olor de la tierra” (IV). Vivacidad, una de las palabras claves en la obra de Paz, también lo es en la de Sucre que, por cierto, utiliza para titular el capítulo que le dedica en *La máscara, la transparencia*.

La naturaleza tiende a fundirse con los amantes, los nutre pero también los devora. Es la naturaleza del exilio, y todo exilio es hostil. Los amantes están en la época del verano y el sol los hiere: “El alba devora” (VI); “ese martirio de la luz devorándose a sí misma” (“De los viajes...” I); la tierra no es complaciente a sus pasos, el sol se hace aliado de ella para volverse un desierto: “La tierra áspera y roja” (V). En este desierto el único oasis posible es la memoria o sus cuerpos, “la amorosa ráfaga del sexo”. El fuego que genera estos cuerpos no lo podrá apagar el mar, pues éste constituye otra amenaza, un animal enfurecido, y lo es precisamente porque también forma parte del exilio. Sus emblemas son “el exilio, la errancia, el adiós”, dice en el poema III.

Como la naturaleza es generadora y destructora de vida, el exilio también se vive simultáneamente como pérdida y reconciliación, encuentro y desencuentro, distancia, pero cercanía con la memoria. No estamos en el lugar pero distanciarnos de él nos permite recordarlo, significa una manera más profunda de estar:

“Los viajes me desvelaron la memoria” (VI). Estar en el exilio significa estar en el corazón, en el centro donde “todo emigra y se desencadena” (III). Para el exiliado que no tiene país, pues no pertenece a su anterior tierra pero tampoco a la actual, el recuerdo viene a ser el único territorio que puede pisar.

En la última parte del libro hay una aceptación del destino, y esta aceptación la considera un triunfo: “Soy lo que la tierra conquista,/ más que su muerte, su destino” (V), por eso se la titula “Donde el viento no ha podido vencer”, es decir, un lugar invulnerable que se encuentra en el fondo del ser. De esta manera es posible conquistar la felicidad por encima de la desesperación. Esta aceptación del destino nos recuerda al escritor francés Albert Camus, quien consideraba este orgullo como una fuerza capaz de protegernos de cualquier humillación. Su pensamiento puede resumirse en la siguiente frase: “No hay destino que no se supere con el desprecio” (*El mito de Sísifo*). Para el caso de Sucre podríamos decir que no hay destino que no se supere con la felicidad. El poema V es, además, una exaltación del sexo, de la sensualidad, del triunfo del cuerpo sobre el espíritu:

Me abandono a la gloria de ser.
Celebro esta soledad, este orgullo.
Distante y próximo de mí mismo,
doy al fuego lo más feroz,
lo más puro del odio que rezumo,
y ardo luego en sus llamas
como en mi sangre.
Asumo mis dudas, mis tormentas:
soy lo que en la tierra conquista,
más que su muerte, su destino.
Amo lo inaplacable, lo que fluye.

Del hombre exalto el júbilo
de su instinto, el rayo vengativo
de su amor, sus vigiliass.
Y no doy paz ni tregua,
sino espadas,
a la turbia idolatría del espíritu.
Paciente, todo en mí se contradice,
se redime,
y en mi alma se engendran,
se devoran y al fin comulgan
los mitos y la realidad de mi especie.
Y digo que nada sucede, que nada
se levanta o derriba,
se apaga o se ilumina
bajo la mirada del hombre,
sin que la amorosa ráfaga del sexo
se desencadene sobre el mundo.

La mirada fue escrito entre 1962 y 1969 y publicado en 1970. Este período de siete años demuestra que su poesía, alejada de toda espontaneidad, andaba en la búsqueda de una mayor rigurosidad en su arte, de una mayor lucidez. Puede ser considerado el libro clave dentro de su obra poética. Está ordenado en cuatro partes de manera cronológica: “En la profundidad del verano” (1962), “La figuración y el acto” (1963-65), “Mutaciones” (1966-68) y “La mirada” (1969). Este poemario como el anterior y el siguiente, se desarrolla en la estación del verano, por lo que pueden ser considerados una trilogía, una continuación de temáticas.

Sucre comparte con Borges el hecho de ser un escritor a quien le interesa más hablar de los mismos temas que constituyen su universo imaginario personal, pero ampliando sus matices,

dándole mayores alcances, antes que arriesgarse a decir novedades. Aunque también comparte con el escritor argentino el no pretender que un nuevo libro supere al anterior, no se puede negar que en *La mirada* hay un mejor uso del lenguaje y de las imágenes que en *Mientras suceden los días*. Sucre continúa los temas de este último: ver el amor como un hecho violento, el uso del lenguaje con conciencia crítica, lenguaje que ocupa un lugar en el mundo y se fusiona con la mujer y la naturaleza (*tellus mater*) —aunque esta última ya no se muestra hostil como en el primer poemario—; y por supuesto el exilio, exilio que se ha transformado en mirada, en contemplación. Como vemos, estos dos últimos temas han adquirido otra connotación, otro matiz; es decir, pareciera haber entre ambos libros una continuidad, un desarrollo. También lo ha adquirido el lenguaje, como muy bien destaca el crítico Óscar Rodríguez Ortiz: Sucre en este poemario “acentúa la autorreferencia de la palabra y la toma de conciencia de la <escritura> en el mirarse mirar”. Tan es así que si en *Mientras suceden los días* sólo le otorgaba realidad a las palabras que incluía en el mundo, en *La mirada* el poema es ya el mundo: “La posibilidad de estar desnudos en el poema; en la proliferación, en el abigarramiento del poema” (poema 6 de la primera parte). Sin embargo, la conciencia de la escasez de las palabras continúa, por lo cual termina optando por el silencio. Esta percepción es compartida con poetas como Rilke y Cadenas, quienes consideraban el silencio superior a toda expresión, porque detrás de todas las palabras se encuentra latente lo indecible. Tener en cuenta esta “mirada” a la hora de escribir poesía demuestra humildad, la necesidad de acceder a una forma sencilla de expresión alejada de cualquier desbordamiento verbal. Sucre, en *Mientras suceden los días*, dice que las palabras son redes lanzadas al mar que no atrapan nada; en *La mirada* también se queja del lenguaje, de su oscuridad necesitada del verano para alumbrarse. En el primer poema

del libro dice: “En mi oscurecido lenguaje penetra de pronto tu fulgor, / estalla la estación”. Sucre habla, además, del “nuevo sol”, es decir de un mundo que se estrena con la mirada, porque como dice en el poema “Al sur”, “nada está visto por última vez”, y si hoy pudo ver algo que ayer no vio, ese algo es nuevo porque es ella quien le da lugar en el mundo a las cosas. Este mundo es visto por el poeta a través de los ojos de la amante y esa mirada, además, hace posible el lenguaje. Ella le da realidad a ambos. El poema está dedicado a su amante en Cala Ratjada, puerto costero de la isla de Mallorca, en España:

A Julieta, en Cala Ratjada

En mi oscurecido lenguaje penetra de pronto tu fulgor,
estalla la estación.

Higuera alta dorada en el verano
de aquella isla.
Ventre que entonces reposabas como
la arena.

De una palabra a la otra arde luego mi paciencia. Viña lentamente mace-
rada por el deseo. Lámpara que un moscardón ciego hostiga.

Los vientos, la hojarasca, las memorias han pasado. Arpa que resuena
bajo mis manos, en tu cuerpo aún habitan los silencios. Otro idioma se
engendra con los sueños. En las ruinas de un amanecer su tenebroso
plumaje se ilumina.

Mar de jóvenes amantes: vigilia bajo el tiempo. De la penumbra de la
noche al fin brotabas, triunfante, desbordada sal, irisada para la profun-
didad del día. Mirábamos sin espanto el nuevo sol.

El pardillo de alba que
cantaba en tus ojos. Mirada águila. Mi única cumbre por conquistar. Mi
único cielo, bajo el cual mis palabras son relámpagos.

La mirada, como la naturaleza de *Mientras suceden los días* es un elemento de características duales. Los ojos son puertas que el poeta atraviesa, un refugio. Dice en el poema 8 de la segunda parte:

con rostros iguales no llegaremos
al citado paraje
algo brota ya de tu mirada
pájaro que estremece la selva
donde me refugio
al atardecer
y me devoro

Pero también un foso profundo: "...tu mirada el único espejo donde me abismo" ("Arboledas"). La conciencia del lenguaje trae consigo conciencia de la finitud de quien lo escribe y quien lo recibe. Al poeta no le preocupa que su voz vaya a pasar a la posteridad, tampoco escribe de inmortalidades, en el exilio se vive "entre el deseo y el instinto" ("Sin más gloria"), ésta es su única gloria. Ambos —el poeta y su amante— se consideran rufianes de la eternidad. El poema 10 de la segunda parte habla también del aquí y el ahora. Sucre no piensa en el lector futuro, como un conocido poema de Walt Whitman titulado "Lleno de vida ahora"; piensa en el del presente, también en el que lo ignora -al que incluye-, y además de esos dos al que mientras lo sueña lo modifica, con lo cual demuestra la vivacidad (fugacidad) de su poesía la cual es renuente a petrificar palabras en el mármol. Sucre en vez de

partir del autor al poema -como tradicionalmente suele hacerse-, parte del poema al autor, que puede ser cualquiera. Esta sencillez permite ubicar el poema en el centro del mundo y hacer que todo gire a su alrededor. Toda la humanidad está en los siguientes sujetos: el que lo escribe, lo modifica, lo ve, lo niega, lo sueña, lo inventa. El poema da cuenta de una realidad mayor de la cual todo (de)pende: la muerte. El poema también está condenado a morir porque es un organismo vivo:

a igual podredumbre condenados
 el poema
 la mano que lo escribe
 y la que lo borra
 la mirada que lo sigue
 y la que lo rechaza
 el que lo sueña
 solamente
 el que además lo inventa

Esta visión fatalista de la vida permite que el momento y la plenitud sean más plenos, como le sucedía a los guerreros homéricos quienes sentían mayor impulso de vida justamente en el momento en que estaban a riesgo de perderla, sin embargo éstos tenían la certeza de que su nombre sería recordado en la posteridad, y de esta seguridad provenía en parte su valentía. A Sucre lo que le da impulsos de vida es la transparencia del lenguaje, el lento transcurrir (suceder) de los días, la mirada y el recuerdo. Son éstos sus únicos resguardos frente el exilio y la intemperie. Esta última dificultad es importante resaltarla: su poesía la podríamos catalogar como una poesía de la intemperie, como también a la de Cadenas. Para este último la intemperie no entiende de metafísicas: “Lo inefable no me quiere”, dice; y el cuerpo es otra sabiduría que

admite una sola pregunta: “¿y vivir dónde es?”. El ser está expuesto y esta necesidad fundamental del cuerpo trae como consecuencia arduas exigencias para la poesía: la palabra tiene que ser la que dicte la privación. Sucre también vive la intemperie, pero no lucha por la sobrevivencia, su lucha es por reconocerse en el lugar donde se encuentra —el cual le fue impuesto—, por hacer de ese lugar su dicha o su orgullo, en resumidas cuentas su destino. Él y su amante perdieron la tierra prometida; ahora deben someterse a una tierra extraña y su estación. Dice en el poema 3 de la segunda parte:

Pero si me conduces hacia el verano
grávida ingrávida
alta fosforescencia a cuya intemperie
me someto
debo detenerme.
Al menos por este año
para esta estación
ya no es mi canto.

En el poema 9 de la misma sección también hace referencia a “la intolerancia del clima”. Otra estación solo existe en su memoria, y la llama “inocente” en su libro anterior: “Tampoco olvido la inocencia de la otra estación” (“De los viajes y el regreso”, 3). Quien vive en las condiciones impuestas por la intemperie está expuesto a un aire insano y a sueños llenos de pesadillas, porque ya carece de voluntad propia sobre sí mismo y sobre sus poderes. Dice en el poema 4 de la misma sección:

Arderemos lejos de este fuego
de esa tierra
que te había prometido.
Penoso tal vez.
Pero lleno de desgracias es el aire

que respiro.
 Enredado en los monstruos
 que van tejiendo mis sueños
 ya no atiendo a súplicas.
 Dispongo de lo que me dispone.

Lo mismo sucede con los recuerdos: al igual que las lluvias, también ellos llegan y se van cuando quieren y son más eficaces que la palabra, las palabras del exilio que en *Mientras suceden los días* el autor llamó "pobres y perseguidas":

Las palabras que no logro inventar
 son las que me explican.
 Sonido ahogado bajo las grandes lluvias
 de mi infancia
 y ese horror ese estupor
 entre los follajes de la noche.

En un poema de ese libro también compara las palabras con los recuerdos. Aunque en él intenta olvidar los recuerdos para poder alcanzar la aceptación de su destino, para poder comenzar de nuevo, para poder partir, y esto sólo es posible que ocurra sin lamentaciones, los llama "las veneradas cenizas", a diferencia de las palabras, a las cuales llama "polvorientas". En el poema "Telémaco", de *La mirada*, también llama a los recuerdos "cenizas", y los exalta a través de la figura de un personaje de la literatura griega con el cual el poeta se identifica. Este personaje de *La Odisea* de Homero es el hijo de Odiseo, quien apenas siendo un niño su padre lo abandona para marchar a la guerra de Troya. En uno de los cantos de este poema aparece cuando ya es adolescente en su ciudad, Ítaca. Debido a que ha pasado mucho tiempo desde que Odiseo partió a la guerra, varios hombres de la ciudad aprovechan

su ausencia para pretender a su esposa Penélope y arrebatarle su reino. Comentan entre ellos que Odiseo murió. Telémaco no da crédito a tales afirmaciones, y bajo recomendación de la diosa tutelar de su padre (Atenea), marcha a Pilos y Esparta para obtener información sobre su paradero. El joven se siente exiliado en esos lugares, pero también en el suyo (Ítaca) porque está gobernada por gentes extrañas. Los recuerdos de su padre y su deseo de estar con él son ambos “veneradas cenizas”.

TELÉMACO

Había recorrido esta ciudad bajo otro cielo
Lo abrumaba la inocencia
Su rostro era lo desconocido
Respiraba en las calles un perfume insolente
El espejo detrás del deseo
El trato con la tristeza lo tornó rebelde
No vivía en el desamparo sino en la soledad
Todo viaje lo extraviaba
Ese sol que gira en las noches
Quién ardía detrás de su fuego
Ningún rostro ningún nombre
Sólo el origen el lenguaje de la muerte
Así vio quemarse todos sus sueños
“Padre, estas cenizas”

Al final del libro todo transcurrió, el verano pasó. Sin embargo, esto no quiere decir que los amantes han de volver a ser como eran antes. Sí, la estación se fue ahora ellos, por haberla amado-sufrido, les toca ser el verano. Es decir, vivir la experiencia de las cosas termina por convertirnos en ellas mismas; poseemos esa otra mirada, y como ahora vemos con otros ojos es imposible regresar con lo mismo que llevamos. El libro abre y cierra como

el poemario anterior (el primero de la primera sección, y el V de la última parte): con la queja por el lenguaje que pasa por convertirse en plenitud sensorial de la estación y la final aceptación del destino:

Ya no estamos en el verano
Pero somos el verano
Pudimos ser de otro modo
Nos tocó otro destino
Somos tierra encarnada
El sol trama nuestros sueños
El mar tu fragancia
La memoria se cierne en la arena
El agua te baña y floreces
Coral del deseo
El aire y tu cuerpo se dilatan
Copa de transparencia
El seco licor del lenguaje nos somete
La soledad el orgullo
Arco del cielo
sin horizonte
Tu cuerpo crea el espacio
Si un pájaro cruza
Un relámpago rasga tus ojos
El mar se ilumina y sus heridas
Blancas
se cierran en tu piel
Sal que devora y nos devora
Brillo que ciega y nos ciega
Nos tocó ese destino
Me tocó verme
En su destello
en tu mirada

En el verano cada palabra respira en el verano (1976), es el tercer libro de poemas de Guillermo Sucre. Está dividido en cuatro partes: "La felicidad", "En el verano cada palabra respira en el verano", "Entretextos" y "Viendo pasar el Monongahela". Este último nombre es el de un río que se encuentra en Estados Unidos, lo que demuestra que, exceptuando su primer poemario, *Mientras suceden los días*, donde hace referencia al río Orinoco en el verso: "Todo empieza en un río y una ciudad reverberando sobre una roca...", su poesía en el exilio no ha vuelto a recordar el paisaje nacional. En la primera parte del libro hace uso del recurso de la simultaneidad de dos discursos distintos en un mismo poema: las palabras escritas por "la mano que las escribe", que aparecen en redondas, dialogan con el discurso de la memoria escrito a la manera del "flujo de conciencia" de la narrativa que aparecen en cursivas. En general, el poeta en este libro ha perdido cada vez más cuerpo (sensorialidad, sensualismo) por querer darle cada vez mayor protagonismo a las palabras. A causa de esto la felicidad, a causa de esto, ha pasado a ser una utopía: "La felicidad existe justamente allí donde no existe", dice en el primer poema. También en un poemario posterior, *La vastedad*, dice: "El mar vive en esa ausencia que es el mar cuando la palabra lo dice". El empleo del recurso no/sino es reiterativo. Nunca estamos donde creemos estar, tampoco somos lo que pensamos que somos, sino lo opuesto: la otra realidad, porque cuando estábamos seguros de que nos pertenecía el verano, pertenecíamos a él: "No te pertenece el verano le perteneces"; y cuando creíamos que solamente veíamos algo, estábamos en él: "No vemos el bosque estamos en él"; y cuando creíamos ir regresábamos: "No vamos al mar siempre venimos de él". El recurso no/sino permite sustituir una cosa por otra y encontrarles equivalencias. De esta manera "palabra" es equivalente a "mundo": "No estamos exiliados en

el mundo estamos exiliados en las palabras”, pensamiento que como hemos visto también se repite en sus dos libros anteriores.

Decir que la razón de ser de la felicidad es la de no poder ser conquistada, ser un lugar sin lugar, es una reflexión que Sucre ha encontrado en un poema de Borges llamado “The unending gift”, de su libro *Elogio de la sombra*, al cual hace referencia en *La máscara, la transparencia*. Un pintor promete regalarle un cuadro al autor, pero muere sin cumplir esta promesa. Él le da gracias al pintor por no habérselo dado nunca, porque al tenerlo, éste hubiera terminado por convertirse en rutina, en un objeto gastado por el tiempo y sus circunstancias; el cuadro, de esta manera, existe en la memoria como algo ideal y no atado a las rutinas de la vida. Sucre piensa lo mismo de la felicidad, es mejor imaginarla que tenerla, porque al tenerla en algún momento se ha de perder, y al imaginarla persiste la posibilidad de obtenerla algún día:

(...)

Pero sé o creo saber que la felicidad existe
justamente allí donde no existe
que mantener el calor de su ausencia prepara
(si) no su destello su limpidez

Así pues no puedo hablar de la felicidad pero
puedo callarme en ella
recorrer su silencio la vasta memoria de no
haberla tenido

(...)

En otro de sus poemas, usa este recurso despojar a las palabras de sus lugares comunes, de sus ripios gastados. Más que decir cosas nuevas, lo que busca es transformar lo que ya está dicho, rescatar el sentido profundo de las palabras y desconfiar de

las “verdades” ya establecidas. El verdadero sentido de las “frases hechas” quizás lo encontremos sustituyendo palabras por otras:

la única forma de humildad: la sabiduría
(no lo contrario)

comenzar otra vez no simplemente recomenzar

la pasión del error no el error de la pasión

olvidar no la desdicha sino la dicha: esto
nos hace recordar que sólo la dicha nos pertenece

lo inexorable fue que no fuimos inexorables

La conciencia de las limitaciones del lenguaje, de su escasez, no le permite al autor ser original. Como Borges y Paz, Sucre es consciente de que lo más importante es lo veraz, no lo presuntuoso, y que todo poema es un antiguo poema que ha sido borrado y vuelto a escribir, un palimpsesto: “No la voracidad sino la veracidad de una página/ que vas escribiéndola, borrándola”, dice. Por esa razón, en *La mirada* se oculta el autor y lo sustituye la mano que lo escribe. Conocer sus limitaciones le permite al poeta saber que la realidad no se puede obviar. Aunque éste sienta, como Eliot, que el hombre no puede soportarla demasiado, tiene que aferrarse a ella porque está (re)inventada en el poema, depende de ella. Ser consciente de esto le permite decir que la poesía no es ninguna enfermedad incurable, sino un hecho cotidiano; lo más importante no es desbordar los sentimientos sino renombrar el mundo, como lo quería el poeta alemán Hölderlin, porque como

dijo Sucre en su anterior libro “Nada está visto por última vez”. La idea anterior queda reflejada en el siguiente poema:
para empezar: no moriremos de poesía

nadie tiene la palabra aunque hablen
o todos la tienen aunque callen

poetas de su tiempo llegan a destiempo

me voy con los que parten y no regreso

anuncio a los que nada anuncian

el ojo del poeta se adueña del mundo
que reAparece

condenados a la realidad por la realidad
que inventamos
realidad, realidad, no me abandones

Serpiente breve fue publicado en París en 1977. El ejemplar que tengo en mis manos pertenece a la colección Libros raros de la Biblioteca Nacional y tiene una misteriosa dedicatoria de puño y letra del autor que dice así: “Para Elvira, de un demonio no profetizado. Guillermo. Caracas, junio 1977”. En la nota que aparece al principio del libro Sucre explica porqué lo tituló de esa manera:

Todos estos textos fueron escritos entre 1970 y 1975, mientras vivía en los Estados Unidos. A excepción de ellos, tienen un carácter ligeramente epigramático: por su brevedad, por su sentido irónico (¿satírico?). El título tomado del primer conjunto proviene de un verso de Góngora, que transcribo con una letra entre paréntesis “ro(s)cas de cristal”, para ser fiel a la omisión de esa letra en

que incurrí al leerlo por primera vez. Góngora dice, en efecto “roscas de cristal”. Pude darme cuenta de esa mala lectura cuando tiempo después supe, por un ensayo de Lezama Lima, que Paul Valéry había cometido el mismo error.

El poeta aclara que estos textos son producto de esa mala lectura, y por esta razón quizá los mismos sean un error. En este poemario predominan la ironía, el juego de palabras y sonoridades, la burla a académicos y poetas, la desacralización del mito. Un ejemplo de ello se encuentra presente en la sección titulada “Dísticos y Trísticos”:

LA FORTUNA SIN SESO

Llegose con su sabiduría

Y formose una herrería y confusión espantosa.

TRAS BABÉLICO

Redoma rebosando baba, hablaba.

¿Hablaba o balaba la baba? O tras tanto

balar la baba, ¿ladraba?

MORE TORTUGUESCO

Tortugueando, lentamente ascendía a su cátedra;

al bajar sólo había puesto unos huevecitos

rugosísimos y viperinísimos.

EL LÍRICA

Confundió la pluma con el plumero

y desde entonces fue plumoso y plúmbeo.

UN DESIERTO DE FIERRO

Después de labrar algunos áureos sonetos

lo enterraron con una paletadita de dólares.

(Tardos y costosos desengaños.)

DEL SALÓN EN EL HÁNGULO OSCURO

seguía pulsando un harpa ya con herpes
y cuerdas hestrábicas.

El anterior es una burla a un conocido poema del poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer que dice lo siguiente: “Del salón en el ángulo oscuro,/ de su dueña tal vez olvidada,/ silenciosa y cubierta de polvo,/ veíase el arpa” (*Rimas*). El poema “La lata” también es una burla sobre lo que comunmente dicen los poetas sobre su oficio:

LA LATA

yo estoy fuera de la literatura
yo no escribo sino con sangre
yo sólo escribo por raptos (de sabinas)
yo desprecio el oficio cuando oficio
yo no hablo de la eternidad (ella habla por mí)
soy el soplo de las edades
 las edades del soplo
 el soplo sin edad
etc etc etc

La vastedad (1988), está dividido en seis partes y sigue la pauta cronológica de sus poemarios anteriores: “La vastedad” (1978 y 1981), “Transparencias” (1980-1982), “Oval” (1977), “El poema”, “Inreflexiones” (1976) y “Cualquier tierra” (1983). De él dice el crítico Óscar Rodríguez Ortiz:

Este libro remite su obra a los orígenes de la modernidad en la meta de superar la palabra. Como otras veces, el libro no se pretende “orgánico” sino que cada poema o breve sección tiende a bastarse a sí misma. El lenguaje presenta madurez, contención, opuesto a la desmesura y exceso. Estas características

son propiedad de la poesía venezolana, subversiva de los años sesenta (*Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (Delal)*, 1995).

Sucre en este libro persiste con temas anteriores: la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo, vaciar las palabras de su significación, etc. La serie "Inflexiones" lleva el siguiente epígrafe que nos da una idea clara de cual es el sentido del libro: "Todo arte descansa en el espejo del ojo" (Friedrich Nietzsche). En la literatura lo más importante es la mirada. De ella surge la imagen; se utiliza la imagen tratando las cosas del mundo con distanciamiento, sin otorgarles categorías ajenas a su naturaleza, lo cual permite hablar de ellas como lo que son, sin gastarlas, si esto sucediera habría que vaciar las palabras de sus sentidos:

In-
flexiones de la palabra: hacen de uno muchos objetos
sin tocarlos sin gastarlos: no los palpan

vaciar el sentido
lenguaje: reloj de arena
lo demás es viciado: lo pleno
de sentido de poder

Como en el último poema de *La mirada*, Sucre también piensa en este poemario que la experiencia de las cosas termina por convertirnos en ellas mismas:

Todo viaje deja una ausencia y esa ausencia es el verdadero viaje. Como todo lo que amamos lo destruimos y es esa destrucción el verdadero amor. Como toda mano que cierra una puerta abre una herida que nunca cicatriza. Como después hay que cruzar un jardín. Como la arboleda y la luz que te enmarcan son tu reino. Como las lentas generaciones del verano van puliendo tu rostro.

Como todo lo que el destello rasga busca abrigo en tu mirada. Como la hora se ha vuelto fija por tu asombro. Como sucesivamente saldrás y volverás al jardín y volverás a salir. Como siempre estás naciendo al desamparo de la dicha.

Las cosas se alimentan de su dualidad. La vida no puede ser vida plenamente sin riesgos, sin aproximarse a la muerte. Desde un punto de vista simbólico el sol nace con más fuerza en la mañana porque cayó en el atardecer, estuvo cubierto por las sombras y de ellas se alimentó. Lo mismo ocurre con el amor, necesita del desamor para sobrevivir:

La vida no es avara ni para preservarla
hay que saber también arriesgarla
como en el amor: más fuerte cuando más lo alimenta
el desamor
más vívido cuando nace y se extingue cada día.

OBRA ENSAYÍSTICA

La máscara, la transparencia (1974), es uno de los libros más ambiciosos que se hayan escrito en Venezuela sobre poesía hispanoamericana, a pesar de la sencillez con que lo presenta el autor. Tal fue el reconocimiento y éxito que mereció que al año siguiente de su publicación le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura. En nuestro país no existía un libro que se preocupara por agrupar las principales obras poéticas de los fundadores de la poesía de nuestro continente. Digo obras porque Sucre sigue más a los textos que a sus autores, y esto nos lo dice el mismo título del libro. Sucre lo toma prestado del poeta cubano José Lezama Lima, quien, según él, “ve en estos términos la alternativa que se presenta al poeta para hacerse invisible y dejar que su obra hable por él” (“Prefacio”). Es decir, Sucre habla de las obras separándolas de las vidas de sus autores como sujetos históricos. Sólo nombra sus vidas cuando encarnan en ellas. Por esta razón, aclara que no es una historia de la poesía hispanoamericana lo que se propuso hacer, sino hablar de sus motivos recurrentes, lo que él llama “carácter hispanoamericano”: “Sus búsquedas, sus obsesiones, su conciencia de la realidad y de la historia, su fascinación por ciertos mitos, la continua pasión por un mundo utópico” (ídem). Estas características nos llevan por un hilo conductor permitiéndonos ver cómo ha sido la evolución de nuestra poesía, cómo ha sido su búsqueda por encontrar una entonación propia

que no sea mera copia europea, aunque eso sí, una evolución parcial, ya que el autor descarta la entonación de autores populares y/o con influencia africana e indígena. Es preciso destacar esto: no es un análisis crítico-literario, ni un estudio sistemático, es la mirada personal de otro poeta, quien no busca clasificar, sino leer la poesía de nuestra América Hispana desde la emoción, desde sus núcleos de sentido principales. He puesto entre comillas la palabra mirada porque es bajo esta perspectiva que el mismo autor define su labor. En una nota de edición escrita en 1983 donde destaca la revisión y corrección que ha hecho al texto, y donde aclara que no es su propósito reescribir el libro, aunque para él hubiera sido un placer, dice: "Sólo he buscado ajustar un poco más la mira(da)".

Otra característica que es preciso destacar de su "mirada" es el compromiso que el poeta tiene con la literatura y el lenguaje. Para Sucre la poesía no es un simple artificio, ni un entretenimiento, es otro conocimiento, como también lo son el científico y el filosófico, el religioso; él asume la postura de Novalis, poeta del romanticismo alemán —a quien por cierto cita en un artículo escrito con anterioridad a la redacción de este libro— cuando éste dice: "La poesía exige ante todo que se la trate como un arte riguroso. Reducida a simple placer, deja de ser poesía". (Citado por Sucre en artículo "Álgebra y fuego". Revista literaria *Zona Franca*, abril, 1965)

Sucre concibe la poesía como un arte sumamente riguroso donde se impone la lucidez, y además como una experiencia de vida que la justifica: "la literatura no es la vida, pero es un modo de mirar y de organizar la vida; a la vida hay que vivirla, pero es necesario darle un sentido, y no hay sentido sin nombrarlo" ("La metáfora del silencio"). También una experiencia de la vida imaginaria,

la cual considera hasta más importante que aquélla, y la encontramos en las obras de Borges y Ramos Sucre. Dice Sucre a propósito de Borges: “El arte justifica la realidad, no a la inversa; su irrealidad propone una verdad más vital: la de lo imaginario” (“Borges: marginal, central”). Es decir, es fundamental separar la vida de la obra. Ésta será también una de las proposiciones de la poesía de Vallejo, como veremos más adelante.

La poesía contemporánea no quiere ni pretende decir algo nuevo. Le importa más el “cómo” que el “qué”. La temática de un autor puede ser la misma que la de otros poetas anteriores, pero si es dicho de otra manera su significado cambia. En esto reside su originalidad: “La verdadera originalidad, así como la intensidad, no reside en lo nombrado sino en la manera de nombrarlo; no está en lo visto sino en la manera de verlo” (“La nueva mirada”). Sucre cree, lo mismo que Borges, que las grandes metáforas ya las crearon los primeros grandes autores de literatura, Homero, por ejemplo. Dice Borges, citado por Sucre: “Es quizás un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar” (*Borges, el poeta*). Lo mismo puede decirse acerca de los grandes temas de la poesía. La poesía contemporánea es consciente de que los temas han sido agotados y por esta razón empieza a verse y a hacer crítica de sí misma. Esto sucede no sólo con los temas sino también con el lenguaje del cual los poetas empiezan a desconfiar. Lo ven como una tierra estéril que ya no da por fruto ninguna palabra y, por esta razón, deben alterar, vulnerar, modificar, desmontar. Éste será el propósito de poetas como el peruano Cesar Vallejo en su obra *Trilce* (1922), y del chileno Vicente Huidobro, creador y exponente del Creacionismo, quien también hará un atentado contra el lenguaje con la

finalidad de darle un nuevo oxígeno con su obra *Altazor* (1931). Ambos pueden ser considerados los fundadores de la poesía moderna. Fueron los primeros en percatarse de que las palabras se encontraban gastadas y se vieron en la necesidad de crearlas nuevamente para poder expresar sus sentimientos y vivencias: “Altazor” y “Trilce”. Esta última palabra viene a ser la combinación de dos palabras “Triste” y “Dulce” con las que logra el efecto de reunir dos sentimientos o sensaciones opuestas; aquélla es la combinación de de “Alto” y “Azor”, una cualidad implícita en el nombre. La tentativa de Huidobro con el lenguaje no se queda ahí, él no le dio importancia a lo real y aspiró a lo imposible: no recrear el mundo, sino crear un nuevo mundo, un mundo hecho por la imaginación y no regido por la ética.

Además de Vallejo y Huidobro hay que incluir a el mexicano Octavio Paz y el argentino Jorge Luis Borges. El prestigio de estos dos últimos está en que fueron conscientes de la tradición literaria y escribieron como lectores de esta tradición. Esto quiere decir que no tuvieron ninguna pretensión de novedad. Por esa razón Borges prefiere la metáfora eficaz, la necesaria, en vez de la insólita. Para ambos el poema viene a ser una especie de palimpsesto: un antiguo poema borrado y vuelto a escribir, donde se impone la consciencia crítica del autor, su lucidez. La poesía de Sucre, como vimos, tampoco cree en ninguna novedad, lo que lo lleva a decir que el poema se escribe borrándolo.

¿Qué entiende Sucre por lucidez? Es la consciencia crítica del autor frente al lenguaje. Esta característica es la que mejor define la poesía contemporánea. Sucre señala que en esta consciencia crítica radica la gran diferencia que existe entre el poeta actual y los poetas anteriores a la vanguardia. Si antes el lenguaje ya estaba establecido y no era inquietud del poeta cuestionarlo, porque

dentro de él estaba fundada su verdad, ahora éste tiene que crear un nuevo lenguaje porque aquella fundación se perdió con la modernidad y la historia. El lenguaje pasó a ser “una función central en el mundo”, volviéndose todo problema un problema del lenguaje. Según Sucre “en la poesía moderna el lenguaje sustituye la realidad”. En esta sustitución la historia ocupa un papel importante. Como ésta queda reflejada en el lenguaje, el poeta lo sentirá gastado y tendrá la necesidad de crear uno nuevo, porque según Paz “todas las palabras están muertas de sed”. Sucre define la lucidez de la siguiente manera:

El escritor lúcido es el que tiene conciencia de esa esclavitud y, por ello mismo, trata de sobreponerse al lenguaje y de dominarlo... (“Las palabras (y La Palabra)”). El escritor practica la herejía de enfrentarse a los nombres mismos, es decir: al lenguaje: lo cuestiona y lo exalta, lo hace abismarse en sus propios poderes, lo contamina y también lo purifica (“Una poesía escéptica de sí misma”)... De ese acto nace la obra. Pero no se domina al lenguaje para someterlo, a su vez, a otra esclavitud, sino para liberarlo, para llevarlo a alcanzar la plenitud que de algún modo encierra. Si la obra es un triunfo sobre el lenguaje, la verdad es que también resulta ser un triunfo del lenguaje mismo (“Las palabras (y La Palabra)”).

Uno de los primeros que intentó liberar al lenguaje de esta esclavitud fue el poeta nicaragüense Rubén Darío, perteneciente al movimiento modernista, y con él comienza Sucre su libro *La máscara, la transparencia*.

Bajo el argumento del “cómo se dice” Sucre escribe el ensayo sobre Darío “La sensibilidad americana”, que puede ser considerado una defensa de este autor. Allí habla acerca de un reproche que en su época se le hizo al poeta: el evadirse de la realidad americana. Precisamente, señala Sucre que fue en esta evasión

donde estuvo su aporte la poesía hispanoamericana, lo cual no quiere decir que haya sentido desprecio por los temas propios. Para Darío aún no había poesía en América sino en la mitología indígena, es decir, no había tradición en nuestro idioma, y para lograrla primero había que crear una tonalidad, una forma diferente. Antes de Darío los poetas americanos (Bello, Olmedo, etc) se limitaban a hacer largas descripciones de la naturaleza y a cantar a nuestros héroes: Bello, Olmedo; pero la forma que utilizaban para escribir sus poemas era una mera copia de la poesía española. La intención de Darío, según Sucre, fue la de “revivir el idioma, liberarlo de la rutina, del tono discursivo, y aun del eterno clisé del siglo de oro”. Darío dice:

No se tenía en toda América española como fin y objeto poético más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas (*Historia de mis libros*, 1913, citado por Sucre).

El autor de *Azul* considera esto una pobreza estética, ya que describir e inventariar no quiere decir apropiarse de algo, ni originalidad, tampoco pertenecer a un tiempo y espacio específicos. La poesía pierde su efectividad, su vaso comunicante, al volverse explícita e intencional, cuando no se deja que las imágenes hablen por sí solas. Ya en el Simbolismo el demonio le había dicho a Rimbaud, al visitar el infierno, que éste ama en el escritor “la falta de facultades descriptivas o instructivas” (*Una temporada en el infierno*, 1873); y Jean Moreau en el manifiesto de 1885, decía que ese nuevo estilo era “enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva”. Darío, seguidor del movimiento simbolista que se opuso al carácter moral y didáctico en sus temas, Darío no sólo evitó la descripción objetiva o

sensible de su paisaje de origen, tampoco le dio mucha importancia a los temas, aspectos que nos recuerda a Góngora y Mallarmé. En la estética de Darío la forma y la sonoridad estaban por encima de cualquier contenido. En un poema de *Prosas profanas* (1896) le pide al poeta que ame su ritmo, de allí surgirán los mundos y no al revés; para él el poema es como un collar de perlas que el poeta debe engarzar: “Mata la indiferencia taciturna/ y engarza perla y perla cristalina/ en donde la verdad vuelca su urna (“Ama tu ritmo” ...).

Sucre lo compara a Garcilaso y a Góngora por su afán de renovación del idioma, y se pregunta: “¿Qué hubiera sido de la poesía en lengua española si, por ejemplo, en vez de Darío sólo hubieran existido Unamuno y/o Gabriela Mistral?”. Por cierto, esta última le reprochaba duramente su falta de americanismo. Mistral no comprendía que uno de los objetivos del modernismo era ser universal, abrirse a todas las culturas, no limitarse a localismos. A pesar de que el poema “El coloquio de los centauros”, trata sobre un tema de la mitología griega, Sucre lo considera más importante en la evolución de la poesía hispanoamericana que la poesía de aquellos dos autores, y también que la “Silva a la agricultura de la zona tórrida” de Andrés Bello y “La victoria de Junín” de José Joaquín Olmedo. Según él, significó para nuestra lengua lo mismo que para la francesa los poemas de Mallarmé “Herodías” y “La siesta de un fauno”.

En la segunda parte del libro, en la sección dedicada a Vallejo, “Vallejo: inocencia y utopía”, Sucre vuelve a referirse al tema de la importancia del cómo por encima del qué. La importancia de las palabras no radica en lo que éstas signifiquen, sino en el modo en que son utilizadas en el poema, su connotación, su tono. También en la primera parte del libro, al hablar de la poesía del

argentino Macedonio Fernández, Sucre señala que uno de los reproches que Borges le hacía a su poesía era el uso exagerado de palabras diferentes. Fernández pensaba que el mejor poeta es aquel que conoce mayor número de palabras y sabe cómo introducirlas en el poema. Sucre señala: “El verdadero sentido de una palabra es siempre virtual: no está fijado tan sólo por el diccionario sino sobre todo por el uso”. Esto lo dice a propósito del tema de la ideología y del compromiso social del artista, el cual preocupa especialmente a Vallejo. Sucre extrae de la obra del poeta peruano algunos pensamientos sobre la creación poética como el siguiente: “Más que ser un proselitista el artista debe suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana”. Esto no quiere decir que el poeta deba negarse a incluir sus ideas políticas en su obra —nadie más político y de mayor sensibilidad social que Vallejo—, sino que éstas deben ser suscitadas y no dichas intencionadamente bajo la ayuda de una consigna política, la cual vendría a ser como una especie de comodín. Vallejo cree que la intencionalidad frustra el hecho artístico. Él coloca a Maiakovski y a Déroulède —cualquier versificador según él— en oposición a Dostoyevski y a Proust. Según él, aquellos no consiguieron lo que éstos sí consiguieron. Dostoyevski: suscitar la urgencia por la justicia humana; Proust: suscitar nuevos tonos políticos, sin la necesidad de convertir la literatura en consigna.

Vallejo insistía en que el artista debía separar su vida de su arte aunque éste se moviera dentro de su vida. Por esta razón, Sucre señala que lo humano en Vallejo no está presente en sus sentimientos sino en su lenguaje: “Sus vocablos prestigiosos no lo son por ser <poéticos>, sino por apuntar a una atmósfera emocional más íntima”. Cuando Vallejo dice: “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre. / Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente/ mal plañidas, madre: tus

mendigos”, en el poema XXIII de *Trilce*, a pesar de que lo dicho en estos versos tiene un sentido, logra más su objetivo con la manera de decirlo -la entonación de las palabras, su atmósfera emocional- que con lo que dice. Es de esta manera que Vallejo logra darle resonancias sagradas al ámbito familiar, y ritualistas a actos tan cotidianos como almorzar, tomar el té, siempre ante la figura omnipresente de su “Madre”: el centro del mundo. Ése es para él ámbito de la infancia. Sucre titula muy acertadamente esta sección “Utopía e inocencia”, porque uno de los propósitos del poeta peruano es lograr un puente que lo conduzca hasta su infancia y, de esta manera, poder rescatar lo que él considera más valioso en el ser humano: la inocencia. En un mundo cada día más desacralizado y banal ésta es su única defensa.

A propósito de este ensayo sobre la poesía de Vallejo es importante resaltar que Sucre se basa en algunas de las ideas del poeta peruano, sobre arte y literatura, para de esta manera hacer resaltar su pensamiento, pero obvia la importancia política y social de su poesía. Habla de la importancia del lenguaje en Vallejo, pero no destaca la tonalidad en sus poemas que le llega de lo indígena. Los cuatro poemas que componen las “Nostalgias imperiales”, del libro *Los heraldos negros* se mueven bajo las siguientes emocionalidades nostálgicas: el cansancio imperial, la derrota, la rancia pena, el naufrago llanto, las viudas pupilas, el destierro y el tedio. Esas imágenes pesadas hablan de la tristeza del indígena bajo el yugo español. El sincretismo que hubo entre la religión indígena y la católica le obliga a utilizar dos elementos culturales opuestos, cuando dice en el siguiente verso: “La eucaristía de una chicha de oro” (I), y más que eso, a utilizar un molde europeo: el soneto, para vaciar una tristeza americana.

Aunque las ideas expresadas por Vallejo son ciertas, no se puede negar la ideología de Sucre que rechaza radicalmente todo compromiso político y social en la poesía —véase la sección dedicada a Ernesto Cardenal—, como también la poesía popular que según su visión no tiene mayor importancia dentro de la evolución de la poesía hispanoamericana. No en balde las principales ideas sobre el hecho poético desarrolladas en el libro, se basan en los poetas: Borges y Lezama Lima, no en Vallejo y Neruda. Según su criterio vale más la imaginación (Lezama) que la realidad (Neruda), por esta razón los siguientes versos del poeta chileno no pueden sino sonar mal en sus oídos: “El honor de la poesía fue salir a la calle,/ fue tomar parte en este combate y en aquél. No se asustó el poeta/ cuando le dijeron insurgente. La poesía es una insurrección” (“La poesía es insurreccional...”). Sucre excluye de su libro el capítulo dedicado a Neruda, aunque en una nota explicativa es consciente de esa carencia.

Volviendo a los poetas de la época modernista y su carácter innovador, Sucre destaca al cubano José Martí, quien seguía preocupaciones estéticas distintas a las de Darío. Martí, al contrario de Darío, no concibe la escritura poética como una elaboración individual donde el poeta puede crear una personalidad propia; para el escritor cubano la poesía ha de ser participación de todos, lo cual podría verse como una utopía social que lo acerca a las proposiciones de Walt Whitman. El autor de *Hojas de hierba* fue admirado por estos dos poetas, y el mismo Darío, a propósito de la falta de “americanismo” decía que la única poesía que existía en este continente estaba en la mitología indígena y en la suya. Whitman, además, será la gran influencia de la vanguardia, porque este movimiento literario toma su manera de desdoblarse en distintas personas, pero no al modo de heterónimos -el autor que crea distintos autores-, sino la ficción de ser otros sin dejar de ser

él mismo, vivir la ficción de sentir otros sentimientos y vivir otras experiencias; es decir, el cantor de la democracia también quería que la poesía fuera un acto demócrata. El modernismo de José Martí también comulgaba con esos propósitos.

Una diferencia que podemos destacar entre la poesía de Darío y Martí es que la de este último posee una hondura más existencial. Para Martí el poeta no debe mentir, y ¿decir siempre la verdad siempre no es una manera de expresar el sufrimiento? En el poema “Mis versos” del libro *Versos libres* dice: “La poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado”, y en un poema de *Versos sencillos* dice: “Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma”, versos que el compositor José Fernández Díaz —Joseíto— incluyó al comienzo de “Guantanamera”, una de las más conocidas canciones populares cubanas. Esta honradez y sinceridad no van en menoscabo de la forma y el sonido de la estética modernista: “Amo las sonoridades, el verso escultórico, vibrante como la porcelana...”, dice al igual que Darío que ponía el preciosismo por encima de cualquier verdad. Los versos del poeta cubano traspasaron el ámbito académico y literario al ámbito popular, aspecto que no alcanzó Darío ni pretendió alcanzar. No salir de ese “espacio cerrado” es el caso de muchos poetas venezolanos, y uno que se diferencia de ellos es Andrés Eloy Blanco. Aunque no trato de hacer aquí una equivalencia entre Martí y Andrés Eloy, nunca se puede obviar la importancia de la poesía popular en la literatura. ¿Vale más ser aceptado en un ámbito académico, pero desconocido por la gente común, que no ser aceptado por la academia, pero estar presente en la memoria colectiva de un pueblo en cualquier época? Es el caso de Andrés Eloy quien escribió poemas como “Píntame angelitos negros”, conocido por cualquier persona sin importar su nivel cultural, no sólo en Venezuela sino también en Hispanoamérica, el cual hasta ha sido

versionado en canción, y sin embargo el autor no recibió el Premio Nacional de Literatura. En cambio hay muchos poetas que recibieron el Premio Nacional de Literatura y su obra es prácticamente desconocida.

Sucre, además de Darío y Martí, nombra a otros poetas modernistas. La especial mención de ellos se debe a que anuncian los movimientos de vanguardia por sus innovaciones estéticas. Dos de ellos son el uruguayo Julio Herrera y Reissig y el argentino Leopoldo Lugones. Estos poetas, a pesar de formar parte del movimiento modernista, utilizan recursos que van en contra de sus ideas y estética, sobre todo con respecto a la forma y el carácter preciosista que debe tener un poema. Leopoldo Lugones en su afán de renovación y de búsqueda excluye todo lo poético de su poesía, lo que también hará después Huidobro. Habría que destacar también al argentino Macedonio Fernández y al venezolano José Antonio Ramos Sucre, quienes hacen nuevos experimentos con el lenguaje, oponiéndose a la tradición: el segundo escribe en prosa, y ambos optan por el uso de arcaísmos. Este recurso no es utilizado por simple recreación sino para crear un estilo nuevo. Ambos se niegan a pertenecer a algún movimiento, el cual se define por seguir un estilo específico delimitado por una línea histórica; al contrario, ellos usan varios estilos de distintas épocas, los confunden y tratan de crear una unidad.

De la poesía del venezolano Ramos Sucre, dice Sucre: "Es una obra que rompe con las pautas lineales y cronológicas que solemos imponer a la literatura" ("Un sistema crítico"). A él lo podemos considerar como el mayor innovador de nuestras letras. Fue el creador del poema en prosa en nuestro país, lo que lo llevó a ser un incomprendido en su época, en la cual todos los poetas escribían en verso, y no se concebía el poema sino en esta forma. Al

poema en prosa, que tiene sus orígenes a mediados del siglo XIX en Francia con el libro *Gaspar de la noche* (1842) del poeta Aloysius Bertrand, Ramos Sucre le da un tono particular inexistente en Hispanoamérica. Para Sucre, es el creador del “monólogo dramático”, a partir de una conciencia desdoblada y ficcionada en múltiples “yoes”. De esta manera, en cada poema aparece un personaje distinto, en una época y lugar también distintos. Dice: “Creo que es uno de los primeros en introducir este recurso, de manera sistemática, en la poesía de nuestra lengua”. El poeta cumánés utilizó el argumento narrativo y palabras en desuso, y fue un estilista en tal grado que suprimió en sus poemas el “que” relativo. En Venezuela ocupa un destacado lugar en la literatura, sin embargo en el exterior sigue siendo un desconocido. Rafael Cadenas, en una conferencia que diera en España en el 2000, se quejaba de la omisión que de él hicieron en la antología *El poema en prosa en Hispanoamérica* publicado por la editorial Hiperión, que incluye poetas de menor valor. La temática principal de la obra de Ramos Sucre, tan cercana a la del poeta y escritor estadounidense Edgar Allan Poe, la podemos resumir en las siguientes palabras: lo que impulsa la imaginación es el conocimiento. Sin embargo, el conocimiento trae como consecuencia la incapacidad para amar, por la pérdida de la inocencia, tan esencial para experimentar este sentimiento; también conduce al aburrimiento y a la soledad, y ambos al mal, por esta razón lo llama, en uno de sus poemas, “la degeneración ilustre” (“La vida del maldito”). De allí que uno de sus múltiples “yoes” termina por aburrirse de su pareja hasta llegar a matarla fríamente. Esta muerte no viene sola, viene acompañada por su suicidio. Ya Baudelaire consideraba el aburrimiento el peor pecado capital que reunía a los siete: “El tedio que imagina cadalsos mientras fuma su pipa”, dice en uno de sus poemas. Esta última cita nos lleva a destacar la influencia del Romanticismo y Simbolismo en la poesía hispanoamericana.

En la sección “Del autor al texto” Sucre aborda el problema del “yo” y la despersonalización del autor en la poesía contemporánea. Él señala que esta concepción no es una invención moderna, sino que ya el Romanticismo atentaba contra la “visión antropocéntrica del mundo” en las propuestas de poetas como Schiller, Blake y Novalis. Esta aclaración le sirve también para despejar un lugar común sobre el movimiento del Romanticismo, que se ha querido reducir a la definición que de él hace el poeta inglés Wordsworth como el “desborde espontáneo de los sentimientos intensos”. El Romanticismo tenía una filosofía más compleja. Fue el movimiento que, por primera vez, intentó superar la confrontación entre la inteligencia y la sensibilidad. Primero debemos comprender qué entendemos por sensibilidad y cuál es la sensibilidad que el Romanticismo toma del Clasicismo. En un artículo publicado en la revista *Zona franca*, Sucre utiliza un oxímoron de un poema de Borges, “Álgebra y fuego”, para mostrar el cambio radical que ocurrió en la poesía con el paso de lo clásico a lo moderno. En la época clásica griega, siguiendo el diálogo platónico *Ion*, el poeta es considerado un médium. A partir de la musa homérica, el poeta sorbe de estas fuentes. Una fuerza mayor se sirve de él para decir una verdad nueva a los hombres (Hesíodo); una poeta lírica, Safo, dirá que las musas fueron quienes escribieron sus obras, no ella, como haciendo una metáfora de ese dictado secreto. El Romanticismo tomará la inspiración como su mayor instrumento poético; por esta razón uno de los mayores poetas románticos alemanes, Hölderlin, dirá que a los poetas dios les envía un rayo y ellos son los privilegiados en soportarlo. Sin embargo, Schiller, en su libro *La educación estética del hombre*, tratará de conciliar lo racional con lo sensible. El poeta alemán llama “instinto del juego” a esa forma de relacionarse con el mundo que no es racional ni sensible, sino que se nutre de ambas. El poeta moderno sigue creyendo en la inspiración pero no espera que ésta llegue de

afuera, sino que él mismo la puede buscar, y con su misma fuerza antagonica: la racionalidad. Para él, es lo que le llega como gratitud, es decir azarosamente. La alianza de ambas se resume en una palabra: lucidez. Sucre dice:

Enajenado en su propio ser, el poeta moderno tiende hacia la lucidez: la integración y la mutua trascendencia entre la pasión y la inteligencia. Su obra aspira a ser la unidad de los contrarios. Y para ello se impone el rigor.

Una vez que ha logrado conciliar ambas, el poeta deja de ver el mundo desde su propia mirada y le da cabida también a la figura del otro. La otredad tampoco es un descubrimiento del Simbolismo, sino del Romanticismo. Ya para esa época un poeta como Novalis dice: "El acto más sublime es poner a otro por encima de ti", y Keats, cuando señalaba en una carta que el poeta tiene la capacidad de ser él mismo y los otros, y por eso carecía de personalidad, es un antecedente de Rimbaud y su "yo es otro". Como vemos, la poética de la despersonalización la toman los poetas simbolistas del Romanticismo. Baudelaire, a pesar de hacer crítica de este movimiento, adopta la despersonalización cuando dice: "De la evaporación y de la centralización del Yo. Todo está ahí", traducido en otras palabras: "el verdadero privilegio del poeta es su capacidad para ser él mismo y los otros", y también Rimbaud al decir yo es otro, y que es falso decir "yo pienso", y que en cambio se debe decir "se me piensa". Otra de las características que el Simbolismo toma del Romanticismo es la de ver al mundo que habita como una fragmentación de una totalidad que se perdió, por eso vivirá en un estado de permanente nostalgia, lo que la convierte en una literatura profundamente religiosa en el sentido del significado etimológico que encierra la palabra religión: religar el más acá con el más allá que antes se encontraban unidos. Para Novalis, antiguamente había una fuerza superior en la naturaleza,

y lo que hoy nos resulta inimaginable y fabuloso en esa época era una facultad básica (*Enrique de Ofterdingen*). Baudelaire también resalta esta nostalgia, cuando en uno de los cuatro “Spleen” del libro *Las flores del mal*, dice que conserva “más recuerdos que si tuviera siglos”, y tratará de recrear con su memoria milenaria la edad de oro, cuando la tierra era como una gigante entregada al placer de los sentidos (“La gigante”). En la época moderna, según él lo que quedan son migajas de aquella sensibilidad, y, sin embargo, la llevará a sus límites gracias a las correspondencias y el bosque de símbolos.

La impersonalidad es una de las características que más destaca en la poesía hispanoamericana, y se encuentra más evidente en la poesía de Paz y Huidobro. Paz recibe toda la influencia de los poetas simbolistas franceses al estar consciente de la presencia del otro y dar protagonismo a las palabras. Este último recurso lo toma de Mallarmé, quien, antes que nombrar un objeto, prefería sugerirlo y evocarlo. Esto significa darle iniciativa a las palabras para, de esta manera, hacer desaparecer la figura del autor. En la poesía de Paz las palabras tienen protagonismo, forman parte del cosmos y están en interacción con el hombre, por eso puede decir: “Una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la contemplación”. Aquí la palabra ocupa un lugar en el universo, no es simple abstracción, es equivalente al mundo, por esta razón en su poema “Blanco” dice que la palabra verdea, y en otro que las semillas dan himnos (“Semillas para un himno”). Paz ve el universo de la misma manera que Baudelaire, como un conjunto de signos, no de cosas, lo que llamamos cosas son palabras, dice el poeta mexicano en su libro de ensayos *Los hijos del limo*.

El recurso de la otredad que encontramos en la obra poética de estos autores esconde además otro sentido, y es el de pronunciarse como un acto de rebelión ante la historia. El poeta siente que la historia y su avalancha dejó un territorio desolado, en palabras de Eliot una “tierra baldía”; por esta razón Paz opta por el instante: un tiempo que no coincide ni depende de ella, un “tiempo mítico”. El instante no es el tiempo que pasa fugaz, pero tampoco el tiempo que está detenido, es el tiempo que siempre está ocurriendo: el tiempo del mito. El instante no está sujeto a la historia, por esta razón el poeta puede decir en el poema “Piedra de sol” que cada caricia dura un siglo, pero también que todos los siglos pueden durar un instante. Dice Guillermo Sucre:

Aun la impersonalidad del poeta encierra un verdadero sentido de rebelión: no quiere ser cómplice de la historia, sino su conciencia crítica. No es, por tanto, un pretexto para la irresponsabilidad, sino, por el contrario, como diría Lezama, el intento por sumar *poiesis* y *ethos* en la corriente mayor del lenguaje y no “en la parte más visible, exterior y grosera de la conducta” del autor.

Paz describe el instante con la imagen de una fruta que crece hacia dentro. Ser tanto lo que es le permite a esta fruta convertirse en otra cosa. De allí surge la metamorfosis del objeto: “Las palabras que son flores que son frutos que son actos”; “el jardín que era mi abuelo que era un barco”, dice en uno de sus poemas. Este tipo de combinaciones también abundan en el poema *Altazor* de Huidobro. En esto consiste darle iniciativa a las palabras. Paz escribirá *Piedra de sol*, que da la impresión al lector de estar cursando los márgenes de un río, *Viento entero*, que parece un bordado, y *Blanco*, palabras dispersas en el universo, como “Un juego de dados” de Mallarmé.

Esta última forma de concebir el poema nos lleva al estilo y la forma de la vanguardia. Si bien, como dice Sucre, el Modernismo liberó a la poesía de los moldes y experimentó con todas las métricas y sonoridades –léase además de Darío, el “Nocturno” del poeta colombiano José Asunción Silva, Jaimes Freyre y Lugones–, la vanguardia ya no hace uso de la métrica, e influenciada por el Simbolismo francés ni siquiera del formato tradicional del poema; en muchas oportunidades el autor opta por desperdigar las palabras sobre la página, como lo hiciera anteriormente el poeta Mallarmé en su poema “Una jugada de dados”. El primero en Hispanoamérica que escribió un poema siguiendo la estética anterior fue Vicente Huidobro con el libro *Altazor*. Al hacer esto buscaba un sentido adicional al del contenido y la sonoridad: representar los silencios, que vienen a ser los blancos de la página y lograr un efecto visual; el poema, de esta manera, se construye como una partitura donde el lector tiene múltiples formas de leerlo. También depende de la combinación que le quiere dar el lector, quien ahora deja de ser un agente pasivo y participa en su elaboración, en su construcción. En este sentido el poema viene a ser algo inacabado. Esta característica lo diferencia de otros poetas como Vallejo, quien concibe el poema como algo invariable, “irrepetible e inmodificable”, a pesar de las grandes agresiones que hace al lenguaje en libros como *Trilce*. Esto no quiere decir que la obra de Huidobro carezca de rigurosidad en su arte. Si en su poesía existe lo azaroso éste se encuentra dominado por la lucidez, la consciencia crítica. Además de eso logra lo mismo que Mallarmé: hacer que los significantes pierdan sus significados y se queden sólo como significantes. O en palabras de Sucre: “Hacer que lo significado surja como aprehensión profunda del significante”. Darle al lector distintas formas de leer el poema permite que éste vea cómo palabras aisladas, al encontrarse, relampaguean en asociaciones insospechadas. Para Vicente Huidobro es allí donde reside la fuerza creadora del poema: “En la ambigüedad

semántica, la proliferación de significados, en la relación". Esto es llamado por Paz "la metamorfosis de lo idéntico".

Huidobro y también Lezama Lima —al que es preciso incluir— toman del Simbolismo francés el darle mayor importancia a la imaginación que a la sensibilidad. Aquella la llamaba Baudelaire "la máxima de las facultades". Ambos creen que el poeta debe olvidarse de sus emociones si aspira el absoluto verbal en el poema. Huidobro dice: "La imaginación arrasa con la sensibilidad"; "no escribas con tu corazón. ¡Qué nos importa tu corazón!". Éste aspecto lo diferencia de Paz: el poeta del tiempo presente, del instante, que en reiteradas oportunidades dirá que las eternidades no son su tema y "prefiere la pasión de ser fugaz", como también de Vallejo, por la emocionalidad tan encarnada en este poeta. *Altazor* puede ser considerado un antipoema porque evita todo lo que signifique un recurso poético efectista. Huidobro dice: "El mayor enemigo de la poesía es el poema". "El gran peligro del poema es lo poético". Con esta última afirmación pretende alcanzar la absoluta libertad de las imágenes al ir más allá de lo humano, más allá de la sensibilidad y de lo real. Su conciencia final es el fracaso y es allí, según Sucre, donde reside su valor: "Haber ilustrado con la escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto". Contrario a esta visión es el chileno Pablo Neruda, a quien lo que mayormente le preocupa es la aprehensión de lo real, que además considera mucho más poderoso que la imaginación. Señala Sucre: "Las acumulaciones de Neruda, sus largos inventarios de la naturaleza, sus encadenamientos metafóricos son un modo de poseer el mundo, describiéndolo aun indirectamente".

La obra de Borges recibe especial atención por parte de Sucre. Además del ensayo incluido en *La máscara, la transparencia*,

“Borges: marginal, central”, escribió antes el libro *Borges, el poeta*, en 1967, donde además de ocuparse por hacer una reflexión sobre la estética de su poesía, también lo hace sobre su narrativa y ensayística. Una de las principales características de la poesía de Borges es la de poseer una obra despersonalizada. Despersonalización entendida como la “fabulación de la persona poética”, la cual hace una distinción entre la persona real y la imaginaria, entre el yo y la obra. Ésta no necesita fundamentalmente del yo para hacerse. El caso de este autor es paradigmático: “Un escritor sin biografía y que busca no tenerla” —dice Sucre— y que en una oportunidad escribió: “Vida y muerte le han faltado a mi vida”, cuenta con una de las obras más importantes de la literatura hispanoamericana. Señala Sucre en esta sección que Borges invierte la relación entre la obra y su autor: “El autor no es la expresión de su obra, sino al revés”. El autor se despoja de su “yo” biográfico para conquistar el “yo” imaginario. El artista no es quien revela su rostro en la obra, es esta última quien lo revela: “El arte debe ser como ese espejo/ que nos revela nuestra propia cara”, dice Borges en “Arte poética”.

Borges —señala Sucre— “es uno de los poetas no sólo más auténticos sino también más singulares de la poesía hispanoamericana”. Esto también lo pudo decir de Lezama Lima. Ambos comparten un recurso que les impide ser comparados con ningún otro poeta de nuestro continente: el uso de la imagen. Borges prefiere el uso de palabras cotidianas del vivir, por esta razón sus metáforas son sencillas; con esto logra una forma nunca vista en la poesía hispanoamericana, que produce en el lector la sensación de “intimidad, la vivencia entrañable y serena, el lento discurrir, la meditación fervorosa” (Sucre). Por tener estas cualidades rehuye el patetismo y lo heroico: las formas de expresión en que suelen caer la mayoría de los poetas. Este lento discurrir es lo que en narrativa se llama “flujo

de conciencia", aunque teniendo presente la lucidez. Lezama también hace uso de la imagen pero inmersa en un lenguaje barroco, porque su intención es leer el mundo como una totalidad. En esta visión ocupa un lugar protagónico la memoria. Ella hace posible la diversidad y la sobreabundancia de la imagen.

Sucre concluye este trabajo con la idea central del libro: "Si toda obra supone una realidad cultural, histórica y aun psicológica, no es menos cierto que tales supuestos se integran a otro mayor, que los transfigura: la realidad estética" ("¿La última lectura?"). De allí la defensa de Darío con la cual comienza esta obra. La poética de este autor se impone y va más allá de un marco histórico-cultural. Sucre señala que todos los poetas estudiados por él configuran una tradición; tradición quiere decir "el diálogo que entablan entre sí obras de distintas épocas". Este diálogo sólo fue posible con Darío y el Modernismo, pero lo intensificaron autores como Huidobro, Vallejo, Borges, Lezama Lima y Paz. Estos poetas lograron que nuestra poesía no se subordinara a la española, su triunfo fue diferenciarse de ella gracias a una entonación particular, a la creación de una nueva sensibilidad, la "sensibilidad americana". Sin embargo, una de las críticas que puede hacerse del libro es que esta insubordinación del lenguaje no pudo darse recibiéndose solamente la influencia europea, como cree Sucre, también se hizo posible teniendo en cuenta la influencia indígena y africana. Si Darío decía que en su época nada más había poesía en los mitos indígenas, es porque esta mitología era una presencia latente en nuestro modo de ser, en nuestras modulaciones, ¿por qué no abordar estos mitos fundacionales que se encuentran presentes en la obra de tantos de nuestros poetas? ¿En ella no se encuentra también presente nuestra sensibilidad? Con excepción de Ernesto Cardenal y su libro *Homenaje a los indios americanos* (1969), al que cita muy someramente, Sucre omite esta influencia. Otra gran evasión-omisión clara en *La máscara, la transparencia*

es la del guatemalteco Miguel Ángel Asturias y su libro *Mensajes indios* (1948). Este escritor, premio Nobel de Literatura, además de poeta, fue narrador y dedicó toda su vida al rescate de la literatura indígena, tradujo el *Popol Vuh*, y recopiló la poesía Maya y Azteca. Con respecto a la poesía de marcada influencia de la mitología y tonalidad afrodescendiente, no son ni siquiera nombrados poetas tan importantes como el cubano Nicolás Guillén y el puertorriqueño Luis Palés Matos.

BIBLIOGRAFÍA DE GUILLERMO SUCRE

POESÍA

Mientras suceden los días. Editorial Cordillera, Caracas, 1961.

La mirada. Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.

En el verano cada palabra respira en el verano. Alfa Argentina. Buenos Aires, 1976.

Serpiente breve. Imprenta Durand. París, 1977.

La vastedad. Vuelta, México, 1988.

La segunda versión. Suplemento Palimpsesto 9. Carmona, Excmo. Ayto. de Carmona, 1994.

ENSAYO

Borges, el poeta. Monte Ávila Editores, Caracas, 1967.

Acerca de Octavio Paz. Fundación de Cultura Universitaria, 1974.

La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.

RESEÑAS, PRÓLOGOS, ARTÍCULOS (SELECCIÓN)

“Prólogo” a *Poesías* de Jacinto Fombona Pachano. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1964.

“Las influencias literarias”. En: *Zona Franca*. Caracas, marzo, 1965.

“Álgebra y fuego”. En: *Zona Franca*. Caracas, abril, 1965.

“Relectura de Darío”. En: *Revista de Occidente*, Madrid, 1968.

- "La nueva crítica". En: *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). Siglo XXI, México, 1972.
- "Sobre Octavio Paz". En: *Aproximaciones a Octavio Paz* Ángel Flores (coordinador). Joaquín Mortiz. México, 1974.
- "Prólogo" a *Comprensión de Venezuela* de Mariano Picón Salas. Monte Ávila Editores. Caracas, 1976.
- "Ramos Sucre: anacronismo y/o renovación" En: *Tiempo Real*, núm. 8, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1978.
- "Prólogo" a *Viejos y nuevos mundos*. Mariano Picón Salas. BA, Caracas, 1983.
- "De la elegancia y otros anacronismos". En: *Vuelta*. Caracas, octubre, 1990.
- "La virtud antropófaga" (Ensayo sobre José Antonio Ramos Sucre). En: *Vuelta*. Caracas, septiembre, 1990.
- "Homenaje a Martín Cerda". En: *Vuelta*. Caracas, enero, 1992.
- "Mi itinerario con Octavio Paz". En: *Vuelta*. Caracas, junio, 1998.
- "Ramos Sucre: la pasión de los orígenes". En: *Obra poética* de José Antonio Ramos Sucre. Katyna Henríquez Consalvi (Compilador). México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

ANTOLOGÍAS HECHAS POR EL AUTOR

- Las mejores poesías venezolanas* (2 tomos). Primer Festival del Libro Popular Venezolano, 1958.
- Antología de la poesía hispanoamericana moderna*. Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1993.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE GUILLERMO SUCRE

- (S.A.) "Guillermo Sucre. Premio Nacional de Ensayos". En: *El Nacional*. Caracas, 03-03-1976.
- Alonso, M.R. "Mientras suceden los días". En: *Humanidades* N° 10. Mérida, 1962.
- Balza, José. "Sobre Guillermo Sucre". En: *Transfigurable*. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1983.
- _____. "Guillermo Sucre: la felicidad y el árbol de la tormenta". En: *Obras selectas*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2001.
- Cardozo, Lubio. "La vida por la palabra". En: *Últimas Noticias*. Caracas, 24-7-1977.
- Castillo Castellanos, Freddy. "La mira(da) crítica de Guillermo Sucre". En: *Imagen*. Caracas, 1987.
- Chacón, Alfredo. "Guillermo Sucre en la vastedad". En: *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 6 de Enero de 1991.
- González, O. "Guillermo Sucre, Premio Nacional de Ensayo". En: *Últimas Noticias*. Caracas, 4-4-1976.
- _____. "Entrevista con Guillermo Sucre". En: *Nítido* N° 13. Caracas, enero, 1978.
- Liscano, Juan. "En el verano cada palabra respira en el verano". En: *Zona franca* N° 1, Caracas, mayo-junio 1977.
- _____. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Alfadil Ediciones. Caracas, 1984.

Medina, José, Ramón. *Examen de la poesía venezolana contemporánea*. Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Caracas, 1956.

Palacios, María Fernanda. "Sobre un libro de Guillermo Sucre". En: *El Nacional*. Caracas, 25-2-1977.

_____ y José Balza. "Conversación con Guillermo Sucre". En: *Falso Cuaderno*. N° 2. Caracas, octubre, 1976.

"Guillermo Sucre: La palabra, la pasión, el esplendor". En: *Sabor y saber de la lengua*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1987.

Paz Castillo, Fernando. "En torno a la poesía de Guillermo Sucre". En: *El Nacional*, Caracas, 16-10-1976.

Picón Salas, Mariano. *Estudios de literatura venezolana*. Ediciones Edime. Caracas-Madrid, 1961.

Rivera, Francisco. "Guillermo Sucre y la poesía latinoamericana". En: *Inscripciones*. Fundarte, Caracas, 1981.

Rodríguez Monegal, Emir. "Un lector de poesía". Revista *Plural*. México, 1976.

_____ "Premio Nacional de Literatura: leer la poesía". Papel literario de *El Nacional*. Caracas, 04-04-1976.

Rodríguez Ortiz, Oscar. "Guillermo Sucre". En: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Delal). Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores. Caracas, 1995.

Silva, Ludovico. "Premio Nacional de Ensayo". En: *El Nacional*, Caracas, 13-04-1976.

ÍNDICE

DATOS BIOGRÁFICOS	11
OBRA POÉTICA	15
OBRA ENSAYÍSTICA	39
BIBLIOGRAFÍA	61

Edición digital
Mayo de 2018
Caracas, Venezuela



Guillermo Sucre
(Tumeremo, Edo. Bolívar, 1933)

Poeta, ensayista y docente. Exiliado en 1952 por participar en una huelga en contra de la pérdida de la autonomía universitaria de la Universidad Central de Venezuela, donde estudiaba la carrera de Filosofía y Letras. En Chile se gradúa de Licenciado en Letras y en Francia de Doctor en Literatura Latinoamericana. A su regreso ejerce la docencia en la UCV y el Instituto Pedagógico de Caracas. También dio clases de literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburg (EEUU). Perteneció a los grupos literarios Cantacaro y Sardo. Redactor de *Zona Franca* y luego director del Suplemento Literario del diario *La República* y de la revista *Imagen*. Además colaboró en las revistas internacionales *Revista Iberoamericana*, *Eco* y *Plural*. En 1974 publica una de las obras más importantes que se hayan escrito sobre poesía hispanoamericana *La máscara, la transparencia* por la cual recibe el Premio Nacional de Literatura al año siguiente. En el 2009 recibió el Doctorado Honoris Causa por la UCV.

Alejandro Madero
(Caracas, 1981).

Licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela (2006). Investigador y ensayista. Ha publicado las monografías de Premios Nacionales de Miguel Acosta Saignes y Pedro Pablo Paredes. Actualmente realiza un doctorado en Ciencias Sociales (UCV).

