

LA POLÍTICA ESTÉTICA DE GUILLERMO SUCRE

IOANNIS ANTZUS RAMOS
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

Guillermo Sucre, nacido en Venezuela en 1933, es considerado uno de los críticos más importantes de la poesía hispanoamericana del siglo XX, y sus libros *Borges, el poeta* (1967) y *La máscara, la transparencia* (1975) son referencias indispensables para el estudio de la poesía moderna del continente. En el presente artículo analizamos las constantes de la crítica literaria que Sucre publica a partir de 1968, prestando especial atención a las implicaciones políticas de sus planteamientos estéticos.

PALABRAS CLAVE:

Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Crítica literaria, Literatura hispanoamericana, Literatura venezolana.

ABSTRACT:

Guillermo Sucre (Venezuela, 1933) is considered to be one of the greatest critics of Latin American poetry of the 20th century, and his books *Borges, el poeta* (1967) and *La máscara, la transparencia* (1975) are essential to the study of Latin America's modern poetry. In the present article, I analyze the main concepts of the critical essays published by Sucre from 1968, paying special attention to the political implications of his aesthetic ideas.

KEY WORDS:

Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Literary Criticism, Latin American Literature, Venezuelan Literature.

A partir de su llegada a los EEUU en el verano de 1968, el crítico Guillermo Sucre comienza a estudiar sistemáticamente la poesía hispanoamericana y a elaborar un discurso coherente sobre la misma. Ello supone que, a través de su estética, el crítico participa en una pugna entre diversos repartos de lo sensible.¹ En efecto, el pensamiento sobre la literatura que Sucre plantea a partir de 1968 se opone diametralmente a un orden inseparablemente político y estético –representado, de una parte, por el poder autoritario y caudillista del continente y, de la otra, por la estética que nació en los años posteriores a la Independencia de las naciones hispanoamericanas. El pensamiento literario de Guillermo Sucre prueba así, como lo ha establecido

¹ Jacques Rancière, *Estética y política. El reparto de lo sensible*, Santiago, Lom, 2009.

después Jacques Rancière, que toda estética implica una política concreta, es decir, un determinado ordenamiento del mundo común.

Cuando Guillermo Sucre comienza a intervenir en el campo literario continental se encuentra con varios problemas que derivan de esa estética que había surgido en Hispanoamérica a principios del siglo XIX y a la que él llama «la teoría de la originalidad americana». A juicio de nuestro autor esa corriente es la responsable de que las obras del continente hayan incurrido constantemente en dos vicios complementarios: el realismo y el esteticismo, o, lo que es lo mismo, el exceso de cosas y el exceso de palabras. La literatura continental, según él, ha estado centrada en los contenidos y en el tema y, como complemento necesario, ha tratado de nombrar o de expresar esos asuntos con un estilo «bello» o «perfecto». Sucre piensa por eso que se ha cultivado una imagen «algo distorsionada» de la poesía hispanoamericana pues, como él mismo dice,

casi siempre se ha querido mostrarla como una *poesía de la realidad*: inventario de una naturaleza exuberante y de un mundo adánico, crónica o épica de una historia singular o abyecta, testimonio de las pasiones de un hombre elemental o cósmico; o como oposición, el refinadísimo arte de seres decadentes o exotistas. Para un criterio que aspire a ser hispanoamericano no hay sino esta alternativa: poesía preciosista o profunda, artificiosa o representativa, de acuerdo con sus contenidos, con su mensaje.²

Como se aprecia en la cita, lo que Guillermo Sucre impugna es el hecho de que la poesía continental haya sido un mero inventario de la naturaleza o una crónica de la historia y que, correlativamente, haya incurrido en el preciosismo y en la artificiosidad. Nuestro autor advertía esos defectos, por ejemplo, en la poesía de Andrés Bello –vate al que consideraba además el iniciador de esa estética desmesurada en Hispanoamérica– y decía, por eso, que era pertinente dudar de la calidad de sus textos:

Sus poemas más extensos –los que aún se siguen considerando como inicio de nuestra poética– son monumentos a la grandeza americana, pero en sí mismos, como poemas, tienen poca grandeza. Están escritos en el mismo castellano académico de los poetas españoles de su tiempo; son más el estricto cumplimiento con las leyes de un género, que el verdadero esplendor de una escritura. *Para Bello la poesía era un asunto de contenidos: concebido un tema, exponerlo luego con el mayor virtuosismo gramatical posible.*³

² Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1ª ed., 1975, pág. 99.

³ Guillermo Sucre, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», en *Eco*, núm. 200, Bogotá, 1978, pág. 616.

La profusión de cosas y de palabras que Sucre ve en los autores afines a esta corriente estética se ampara en una concepción logocéntrica del lenguaje y supone un vicio quizás más grave: la exageración de la objetividad y de la subjetividad. En efecto, el hecho de caer en excesos de contenido y de expresión supone que el escritor se cree en posesión del sentido de la realidad y que los vocablos son un medio para comunicar esa significación previamente establecida. Ello da lugar a que la visión del mundo que el poeta nos ofrece sea «afirmativa y aun concluyente» pues su labor consiste simplemente en recorrer «con seguridad un camino directo entre la palabra y la realidad; no constituye al mundo, ni siquiera lo transpone, sino que pretende reflejarlo».⁴ Esta confianza excesiva del creador en sus propias posibilidades ha dado lugar, según nuestro crítico, a la representatividad y al mesianismo que se aprecia en muchos de los vates del continente. Al establecer una distancia entre lo que se dice y la manera de decirlo, estos autores se han creído los custodios de la suprema objetividad y los elegidos para comunicarla. Entonces, como dice Guillermo Sucre, «si la tesis de los contenidos llamados americanos revelan muy poco desde el punto de vista de la creación, han revelado mucho desde el punto de vista ideológico: con ellos, muchos poetas hispanoamericanos han elaborado no tanto una poesía como una estrategia cuyo fin último es pasar a la categoría de vates mesiánicos, de cantores representativos, que por sí solos encarnan el destino de un continente».⁵ Estos escritores han asumido, sin que nadie se lo pidiera, la portavocía del continente y de sus habitantes, lo cual implica una actitud arrogante y una seguridad colosal en su propio yo. Por eso Sucre se preguntaba:

¿quién puede hoy creerse *representativo* sin caer en el abuso de la egolatría, que es también un abuso de confianza? «Soy el cantor de América autóctono y salvaje», escribía un poeta peruano de comienzo de siglo. Aparte de que ese poeta nunca pareció ni tan

⁴ Guillermo Sucre, *La máscara...*, *op.cit.*, pág. 290. Esta separación entre el escritor y su experiencia es lo que Sucre denunciaba, por ejemplo, en los románticos hispanoamericanos que, a decir de nuestro autor, «intentaron poner más pasión en su discurso poético, pero, aparte de que la pasión no resume ni agota lo poético, sus poemas no hacían más que nombrarla: no eran el lenguaje de la pasión. Incurrieron en el mismo defecto que Bello: empleaban las palabras para designar, no para connotar; no crearon un nuevo lenguaje, o, por lo menos, una nueva entonación del lenguaje. Además, su visión del mundo, como la de los románticos españoles, fue superficial, externa.» (Guillermo Sucre, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», *loc.cit.*, pág. 616)

⁵ *Ibíd.*, págs. 617-618. Con el mismo sentido decía: «Cada una de las obras llamadas “realistas” pretende situarse fuera de la literatura; obviamente, pues ellas son la “realidad”. Poco importa que traten de devaluar la literatura, sino que lo hagan para sobrevalorarse ellas mismas. Es posible que esas obras nos den la vida, pero no dan vida: finalmente matan toda imaginación.» (Guillermo Sucre, *La máscara...*, *op.cit.*, pág. 21)

autóctono ni tan salvaje, pretensiones como éstas ¿no hacen sonreír un poco? Aun cuando Neruda, al referirse al pasado indígena, en uno de sus poemas más memorables, dice: «Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta», «Hablad por mis palabras y mi sangre», es difícil no sentir la intromisión del portavoz que se cree elegido o delegado por una raza.⁶

Observamos así que en la visión de Sucre el realismo está estrechamente vinculado a la teatralidad del yo y al culto de la personalidad, pues creer que se está en posesión del sentido del mundo implica que se tiene una confianza absoluta en las propias capacidades cognoscitivas y creativas. Según la concepción de nuestro autor, este distanciamiento entre la palabra y la referencia es lo que caracteriza al poder, que al emplear el lenguaje en su propio beneficio le hace perder su capacidad para encarnar lo real. Al servirse de las palabras, el poder introduce en ellas un espesor semántico que les es ajeno y que las convierte en un instrumento ideológico.

Además, Guillermo Sucre piensa que estas abundancias de anécdota y estilo o de objetividad y subjetividad suponen un distanciamiento entre la poesía y la vida que lleva a ciertos escritores hispanoamericanos a proyectar una mirada auto-orientalista. La creencia de Sucre es que al imponer una separación entre la palabra y el referente los autores supuestamente representativos han escrito el continente desde fuera y han proyectado una visión impostada sobre sí mismos. En las palabras que cito a continuación se aprecia bien el paralelismo que Guillermo Sucre establece entre los excesos estéticos y la distancia del escritor con su propia vivencia: «En la obra de Santos Chocano, por ejemplo, hay quizá más elementos “indígenas” que en la de César Vallejo: nadie pondría en duda, en cambio, no sólo que Vallejo es un poeta y aquel un mero retórico, sino también que en él hay una vivencia profunda y no pintoresca de lo racial».⁷ Como se advierte en la cita, la insistencia en los elementos temáticos indígenas son propios de un retórico (no de un poeta), que al caer en desmesuras de contenido y de expresión proyecta una visión pintoresca y superficial. Sucre considera además que esta separación entre la poesía y la experiencia que da lugar a excesos e imposturas habría llevado a muchos escritores a ceñirse a una imagen ideológica de América Latina, y ello les habría impedido crear espontáneamente y ser dueños de su propia vivencia del mundo. Vemos así, en suma, que nuestro autor se opone a aquella literatura continental que había incurrido en excesos de cosas y de

⁶ *Ibíd.*, pág. 21. Como hemos indicado más arriba, al cuestionar a los autores «representativos» del continente, Guillermo Sucre se distanciaba de críticos como Luis Alberto Sánchez, que había fundado su discurso crítico sobre este rasgo y se había distanciado, en consecuencia, de cualquier criterio estético. (Vid. Luis Alberto Sánchez, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1971)

⁷ Guillermo Sucre, *La máscara...*, *op.cit.*, pág. 22.

palabras o de objetividad y subjetividad y que, al distanciar la poesía de la vida, había sido incapaz de comunicar una experiencia hispanoamericana sin mediaciones.

Estos defectos que Guillermo Sucre considera de alguna manera «crónicos» de la literatura hispanoamericana son en verdad la expresión de esa revolución que, según el teórico Jacques Rancière, aconteció a principios del siglo XIX y que se conoce como literatura. Para este filósofo francés, la literatura es esa forma del arte de escribir que surgió a comienzos del siglo XIX cuando entró en crisis el viejo paradigma de la poética clasicista. Esta poética, que gobernó el panorama estético en la Antigüedad, primero, y después entre los siglos XVI y XVIII, trató de controlar el igualitarismo potencial de la escritura y estableció para ello una relación necesaria entre los cuerpos y las significaciones que anulaba la presencia de elementos en exceso que pudieran amenazar la estabilidad del sistema. Como lo explica el profesor francés, el canon político y estético del sistema clasicista era

un paradigma de proporción entre los cuerpos y las significaciones, un paradigma de correspondencia y de saturación: no debe haber en la comunidad cuerpos de más, nombres-de-cuerpos que circulen en exceso a los cuerpos reales; no debe haber nombres flotantes y sobrenumerarios, susceptibles de constituir ficciones nuevas capaces de dividir el todo o de deshacer su forma y su ficcionalidad. Y tampoco en el poema debe haber cuerpos sobrenumerarios en relación a lo que necesita el agenciamiento de las significaciones, ni tampoco estados de cuerpos no vinculados por un lazo de expresividad definido a un estado de significaciones.⁸

Sin embargo, a finales del siglo XVIII se empezó a tambalear la estructura que había instituido la poética clasicista y asistimos por eso a un resurgimiento de la escritura democrática, que «confunde toda relación de pertenencia legítima de la letra escrita a la instancia que la enuncia, a la que debe recibirlo y a los modos según los cuales debe ser recibido».⁹ La literatura es precisamente el resultado de esa alteración, pues ella nace cuando se suprime el nudo que la poética clasicista había instaurado entre los cuerpos y las significaciones, introduciendo un exceso de cosas y un exceso de palabras, es decir, una profusión de objetividad y de subjetividad, o de anécdota y de estilo.¹⁰ La política de la literatura es la manera en que los creadores

⁸ Jacques Rancière, «Le malentendu littéraire», en *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007, págs. 51-52. Traducción mía.

⁹ Jacques Rancière, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pág. 108.

¹⁰ «el “exceso de palabras” se vincula al “exceso de cosas”. La “elección de palabras” es estrictamente correlativo a la ausencia de selección de “cosas”. El “estilo absoluto” es aquel que no selecciona [...].

y los críticos de la modernidad tratan de reglar estos excesos que son el resultado de ese nuevo arte de escribir que surge a comienzos del siglo XIX y que conocemos con el nombre de literatura. Y es importante darse cuenta de que esas reglamentaciones estéticas son inseparables de un determinado modelo político que se quiere para la sociedad, pues «lo que se compara no es la densidad social de los cuerpos con su densidad novelesca, sino el orden o el desorden del vínculo entre los cuerpos y las palabras que [rige] esas dos formas de la ficción que son la ficción política y la ficción literaria».¹¹

Es evidente entonces que la repulsa de Sucre al «exceso “realista” de las cosas» y a «la superstición “estética” de la palabra»¹² es en verdad una reacción ante esos dos principios antagónicos (el de indiferencia y el de poeticidad) que surgieron al derrumbarse el viejo edificio de la poética clasicista. Al enfrentarse a los excesos y a las distancias presentes en aquella estética resultante de la «teoría de la originalidad americana», Sucre estaba en verdad tratando de conciliar los principios contradictorios que constituyen ese paradigma de escritura que conocemos como literatura. Y al buscar a través de su estética una nueva adecuación entre el principio de indiferencia y el de poeticidad, Guillermo Sucre estaba planteando un determinado reparto de lo sensible, es decir, una definición política de lo real.

Para solucionar los múltiples defectos que advertía en la estética resultante de la «teoría de la originalidad hispanoamericana», Sucre busca una conciliación total entre la objetividad y la subjetividad, es decir, una saturación perfecta entre lo dicho y la manera de decirlo que no deje ningún lugar al suplemento. En este párrafo que cito a continuación, según creo, nuestro autor expresa bien lo que esperaba de la creación literaria:

Hay que mostrar a un individuo que se introduce en el cristal», era para el joven Borges la única posibilidad de la obra de arte. Ese *crystal* no separa dos zonas, la del sujeto y la del objeto, sino que finalmente las identifica. La única manera de aproximarse a la objetividad ¿no es reconociendo primero la subjetividad? Ésta es, creo, la perspectiva que hace impracticables las pretensiones de representatividad, de totalidad y, en el contexto latinoamericano, de originalidad telúrica. En última instancia, la realidad en que participamos

Si el campeón del arte por el arte [Flaubert] es también el de las descripciones de los dramas de pueblo es porque el “tema” que corresponde exactamente a la potencia de desindividuación del estilo es la exploración de esas vidas en las fronteras de la individualidad» (Jacques Rancière, «Borges et le mal français», en *Politique de la littérature*, París, Galilée, pág. 157. Traducción mía)

¹¹ Jacques Rancière, «Le malentendu littéraire», *loc.cit.*, pág. 51. Traducción mía.

¹² Jacques Rancière, «Borges et le mal français», *loc.cit.*, pág. 149. Traducción mía.

reside en la mirada, en el lenguaje. El verdadero realismo, o quizá el único posible, es el de la imaginación. Y el primer poder de ésta en literatura es, sabemos, verbal.¹³

Como vemos por la cita, lo que Sucre requiere es la identificación del sujeto y del objeto en la obra de arte, pues sólo a través de esa equivalencia será posible acabar definitivamente con las profusiones indeseables de cosas y de palabras. Para fundar filosóficamente esta continuidad entre el vocablo y la referencia, Guillermo Sucre recurre a lo que él llama «la conciencia del lenguaje», que no es sino el principio de poeticidad que descubrieron los románticos como un nuevo ajuste entre los cuerpos y las significaciones. En la visión de nuestro autor esta conciencia del lenguaje supone que las palabras y las cosas establecen entre sí un vínculo necesario que cancela los excesos de subjetividad y de objetividad y que anula la distancia entre la poesía y la vida.¹⁴ De este modo, frente a la separación entre el vocablo y la referencia en que se amparaba la concepción logocéntrica, Sucre reivindica un lenguaje «preciso y veraz»¹⁵ que, al cancelar el trecho entre el nombre y el mundo, consiga encarnar la verdad.

El primer movimiento literario del continente donde se produjo esta identidad entre el signo y el sentido fue el modernismo, cuyos poetas, a decir de Sucre, «más que un repertorio de temas, supieron crear un repertorio de formas y sólo a través

¹³ Guillermo Sucre, *La máscara...*, *op.cit.*, pág. 23.

¹⁴ Como afirma Sucre, la conciencia del lenguaje «atenta contra nuestros prejuicios de “realismo” en arte; por la otra, asume una perspectiva distinta ante lo que se ha llamado “personalidad” –individual o colectiva. Nos sitúa, en consecuencia, frente a dos posibilidades que aún parecen chocarnos y que podríamos enunciar de este modo: ¿y si el lenguaje poético, más que hablar de lo real, hablara de sí mismo? ¿y si, en vez de encarnar una personalidad psíquica o social, lo que hace el arte es encarnar una mente estética o una mente humana universal?» (Guillermo Sucre, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», *loc.cit.*, pág. 613). En la opinión de Sucre, cuando se cancelan los excesos y las distancias los autores consiguen establecer una unidad entre el lenguaje y la vida que está lejos de todo pintoresquismo. Por eso valoraba que ciertos poetas hubieran tratado de establecer esta concordancia: «Aun hay otros ensayos de López Velarde no menos importantes: en ellos propone una suerte de nuevo pacto de la sensibilidad hispanoamericana con la lengua castellana. No se trataba de propiciar ningún imposible nacionalismo idiomático, sino, sencillamente, de terminar con el divorcio entre la palabras y el espíritu que la dicta.» (Ibíd., pág. 625). Y lo mismo advertía en Borges: «En su ensayo *El idioma de los argentinos*, de 1928, también él [como López Velarde] quería rescatar la “plena entonación argentina del castellano” en la escritura: matices del uso, distinta connotación de los vocablos, ese secreto vínculo –espiritual, mitológico- entre el lenguaje y la vida. Entonación argentina: de nuevo no se trataba de ninguna pretensión nacionalista; mucho menos de una empresa programática –“escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos” (esa entonación), decía Borges. El paralelismo con López Velarde es notable; al igual que éste, Borges rechazaba, como signo de un habla propia, el pintoresquismo, el localismo locutivo.» (Ibíd., págs. 625-626)

¹⁵ Guillermo Sucre, «Memorial, de Rafael Cadenas», en *Vuelta*, México, nov. 1978, pág. 40.

de esas formas nos dieron una visión del mundo».¹⁶ Además, al conceder al lenguaje un lugar central en la creación literaria, consiguieron relegar a un segundo plano todas aquellas corrientes estéticas fundadas en la distancia entre el escritor y su experiencia. Como afirma nuestro autor, «lo que el movimiento modernista convirtió en literal anacronismo fue el americanismo localista, y regocijado. Y términos como telurismo, adanismo, indigenismo, y otros de igual origen, degeneraron en mera nomenclatura sociológica, estéticamente vacía. Aguzar la sensibilidad y la inteligencia del lenguaje como un modo de penetrar en “lo real”: eso lo debemos al modernismo».¹⁷

Guillermo Sucre, sin embargo, no se contenta con la conciencia del lenguaje sino que llega al extremo de invertir la noción tradicionalmente aceptada según la cual el arte copia o imita la realidad. Sucre piensa que la creación literaria no se puede limitar a reproducir un contenido previo porque de ser así estaría condenada a los excesos estéticos que él rechaza. Para suprimir definitivamente la tentación representativa y los vicios que ella implica, nuestro autor invierte la causalidad convencional y hace del mundo una metáfora de la obra. Este giro tiene sus raíces en la estética de vanguardia, que impugna las profusiones estéticas hasta el límite de convertir a la realidad en una invención de la literatura. En efecto, según afirma Guillermo Sucre, la rebelión de la vanguardia

contra las formas consagradas por la historia [es decir contra el esteticismo] correspondía a la rebelión contra las formas realistas (temáticas, figurativas) establecidas en el arte. Es cierto que, desde el romanticismo, se había abandonado el principio de fidelidad a la naturaleza, aun el de una belleza ideal; pero la vanguardia le da un nuevo sentido a esa «desviación». No se trataba sólo de no imitar lo real; era necesario hacer de la obra una naturaleza activa, aun desligada de la subjetividad del artista; que la obra naciera de su

¹⁶ Guillermo Sucre, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», *loc. cit.*, pág. 621. Nuestro autor aprecia este rechazo de los excesos realistas y esteticistas también en otros autores posteriores al modernismo. Así, por ejemplo, nos recuerda que el propio Borges impugnaba estos excesos de cosas y de palabras en la literatura española. Como dice Sucre resumiendo los argumentos contenidos en «El idioma de los argentinos» (1928), «Sin desconocer los genios que la literatura española ha dado –para él, Cervantes y Quevedo, sobre todo–, Borges no oculta su radical desacuerdo con ella. Sus múltiples argumentos podrían ser resumidos en dos: lo que él califica de “sueñera mental” y de “concepción acústica del estilo”. *Lo primero se refiere a la carencia de imaginación y de verdadero sentir metafísico que percibe en la literatura española; es decir, su excesivo realismo, su cotidianería. Lo segundo subraya la tendencia a confundir la eficacia del estilo con la simple riqueza sonora y léxica.*» (Ibíd., págs. 625-626. Cursiva mía)

¹⁷ Guillermo Sucre, «Introducción» a la Primera Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna, Vol. I*, Caracas, Monte Ávila y Equinoccio, 1993, pág. 21.

propio dinamismo interno, del continuo juego de formas. De igual modo, la belleza no precede a la obra sino que surge de ella; o lo que surge ni siquiera es una obra «bella» sino un hecho (estético) inédito, que se impone o que se instala en la realidad. La vanguardia no compara sino crea: crea realidades inexistentes en el mundo aparente, y que éste luego asimila.¹⁸

Por lo tanto, ya sea a través de la conciencia del lenguaje o a través de la inversión del vínculo poesía-realidad, lo cierto es que Sucre piensa que la obra literaria debe ser un modelo de saturación donde no haya cosas o palabras de más y donde los cuerpos y las significaciones coincidan perfectamente. Este paradigma de orden supone una consonancia entre el lenguaje y el mundo que anula toda distancia entre el escritor y su circunstancia y que permite al texto literario crear y descubrir la verdad esencial del hombre y del universo.

Vemos entonces que la estética de Guillermo Sucre lleva implícita una determinada distribución de lo sensible. Como la realidad se configura *en* la obra, las pautas que se imponen a la creación literaria implican simultáneamente una definición de ese mundo original que la poesía revela e inventa. Así, la búsqueda de la máxima conciliación entre los cuerpos y las significaciones que nuestro autor quiere para la poesía supone la construcción de un orden político clásico y consensual donde no hay elementos sobre-numerarios que amenacen la estabilidad del sistema. En la visión de Sucre, cuando la literatura es adecuada y carece de profusiones de cosas y de palabras encarna el orden esencial que rige en la realidad y que debe ser un modelo para la organización de la comunidad. Esa realidad esencial que se inventa en el poema es un modelo de orden donde coinciden perfectamente los cuerpos y las significaciones y donde no hay agentes suplementarios. De acuerdo a esa ordenación, cada elemento ocupa su lugar dentro del conjunto y establece con el resto de elementos una relación de igualdad. Por lo tanto, el orden clásico que la creación crea y descubre supone el hallazgo de una realidad maravillosa que se encuentra detrás de las apariencias y de las opacidades que el poder ha establecido en el mundo

¹⁸ Guillermo Sucre, «Introducción» a la Segunda Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, *op.cit.*, pág. 300. También en la obra de Vicente Huidobro, Guillermo Sucre aprecia que la invención de lo real que tiene lugar en el poema supone la cancelación los excesos de cosas y de palabras. Desde el principio, dice Sucre, Huidobro «opta por lo más difícil»: «no nombrar ni comentar, sino literalmente *crear*». “Crear un poema como la naturaleza crea un árbol”. La poesía es, por tanto, “el lenguaje de la Creación”. Añadía igualmente, precisando aún más: “Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba”. *De este modo su estética rompía con varios prejuicios: el del “realismo” y el del “poeticismo”*. El poema, para existir, no requiere reflejar la realidad; inventa otra y, quizá lo más importante, la inventa como “irrealidad”.» (Guillermo Sucre, *La máscara...op.cit.*, pág. 263. *Cursiva mía*)

sensible. En esa realidad plena los contrarios no se excluyen sino que se implican entre sí y todo finalmente se corresponde. Así, el hallazgo de los límites (estéticos y políticos) originales supone también el encuentro de un universo pleno y justo que se opone radicalmente al reparto de lo sensible planteado a un tiempo por el poder autoritario y caudillista del continente y por la «teoría de la originalidad americana» y sus consecuencias estéticas.

Según lo reconoce explícitamente el propio Guillermo Sucre al final de la segunda edición de *La máscara, la transparencia*, de 1985, su mirada crítica a lo largo del volumen se identifica finalmente con lo que él llama «la sensibilidad hispanoamericana».¹⁹ Sucre plantea, de este modo, una relación entre el reparto de lo sensible que propone su estética y el verdadero carácter continental. Así, y en contra quizás de lo que él mismo pretendía, no acaba con el discurso culturalista que desde la Independencia había estado vinculado a la tradición del ensayo y de la crítica literaria en América Latina, sino que ofrece un giro de ese discurso desde su propia perspectiva. La otra tradición (esto es, la «secta» de identidad y su mitomanía, que él vincula a las dictaduras y al autoritarismo) imponía, como hemos visto, una distancia entre la creación y la propia experiencia que daba lugar a excesos éticos y estéticos y a imposturas de diversa índole. Sucre propone, en cambio, que el verdadero carácter hispanoamericano no es el resultado de esas obras representativas y logocéntricas que establecen una separación perniciosa entre las palabras y las cosas, sino de esas otras que se amparan en la conciencia del lenguaje y logran una continuidad feliz entre la poesía y la vida. Al alcanzar la conciliación entre el sujeto y el objeto o, lo que es lo mismo, entre el nombre y la realidad, los mejores poetas hispanoamericanos (esos que constituyen un verdadero «linaje») descubren, desde su propia perspectiva, la verdad esencial del hombre y del mundo. Esa verdad original es el programa que Sucre, a través de su crítica literaria, propone simultáneamente para la creación poética y para la ordenación política del continente.

Bibliografía (Obras citadas)

Rancière, Jacques, «Le malentendu littéraire», en *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007.

_____, «Borges et le mal français», en *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007.

_____, *Estética y política. El reparto de lo sensible*, Santiago, Lom, 2009.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 388.

_____, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Sánchez, Luis Alberto, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1971.

Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1ª ed., 1975.

_____, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», en *Eco*, núm. 200, Bogotá, 1978.

_____, «Memorial, de Rafael Cadenas», en *Vuelta*, México, nov. 1978.

_____, «Introducción» a la Primera Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna, Vol. I*, Caracas, Monte Ávila y Equinoccio, 1993.

_____, «Introducción» a la Segunda Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna, Vol. I*, Caracas, Monte Ávila y Equinoccio, 1993.