

GUILLERMO SUCRE Y LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

IOANNIS ANTZUS RAMOS
Universidad de Salamanca

Title: Guillermo Sucre and Latin American Literature

Abstract: Guillermo Sucre (Venezuela, 1933) left his country for the United States in the summer of 1968 and worked in North American universities until 1975. The Latin-Americanist character of the new academic context led him to rethink his aesthetic conception taking into account the problems that he perceived in continental literature. The object of this article is to systematize Sucre's conception on what is or what should be Latin American literature.

Key words: Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*. Latin American literary criticism. Venezuelan literary criticism. Latin American poetry. History of the literary ideas in Latin America.

En los ensayos críticos que Guillermo Sucre escribe desde 1968 en adelante se aprecia una oposición frontal a los fundamentos sobre los que se instituyó la literatura hispanoamericana a principios del siglo XIX. Nuestro autor considera que en esa fundación literaria —según la cual en Hispanoamérica se debían crear obras *genuinamente* hispanoamericanas— se produjo una vinculación de la literatura continental con una estética equivocada. En efecto, Sucre piensa que ciertos aspectos que han estado ligados tradicionalmente a la literatura hispanoamericana, como la representatividad, el logocentrismo, la egolatría, el nacionalismo o la identidad, son en verdad el resultado de la instauración de la estética continental sobre bases erróneas. Por eso, él se impuso la tarea de desenmascarar la ideología que se encontraba detrás de ese discurso y de elaborar una estética diferente, que se opusiera prácticamente punto por punto a la teoría establecida a principios del siglo XIX y a sus resultados posteriores.

En la concepción de Guillermo Sucre el problema fundamental de la literatura hispanoamericana lo constituye lo que él llama la “teoría de la originalidad americana” (1975: 22), que fue una de las consecuencias del

proceso independentista.¹ En efecto, como corolario de la emancipación, algunos intelectuales hispanoamericanos —entre los cuales el más relevante fue quizás Andrés Bello— quisieron alcanzar también la autonomía intelectual, cultural y estética. Para obtener esta última “supusieron que bastaba con formular un discurso patriótico y moral sobre las sociedades nacientes, describir nuestra naturaleza y nuestras costumbres, para que ya cristalizaran las formas de un arte autónomo” (Sucre, 1978: 615).

Estos intelectuales consideraban que la esencia de América Latina era telúrica pero también social, por lo que la identidad hispanoamericana (la originalidad aplicada esta vez a un sujeto personal o social) se convirtió también en un punto de referencia irrenunciable para las obras del continente. De acuerdo a esta teoría, la literatura debía ceñirse a una esencia determinada sobre el ser hispanoamericano y, por lo tanto, el lenguaje empleado no podía constituir un problema: era un simple instrumento al servicio del escritor para reflejar la originalidad del referente. Al establecer lo que la literatura continental *debía ser*, esta concepción dio lugar al carácter marcadamente representativo y logocéntrico de las obras hispanoamericanas y las obligó a ceñirse a un sentido (a una identidad) preestablecido, arbitrario y, además, exotista. Como se creía que la originalidad ya estaba dada en el referente humano o geográfico y que el escritor tenía simplemente que describir ese referente para crear una estética autónoma, la literatura devino

¹A este respecto, González Echevarría ha indicado que desde la Independencia habría operado en el continente un “mito” de legitimidad según el cual la naturaleza se considera el fundamento del ser hispanoamericano. A partir de este vínculo entre tierra e identidad se elaboró un discurso cultural que se convirtió en un puntal básico y en una “fuente de autoridad” para el “funcionamiento de la literatura latinoamericana como institución.” A consecuencia de este “mito” la identidad hispanoamericana se convirtió en una imagen preestablecida de sí misma, y la literatura devino una actividad a la que se exigía imitar esa imagen (parcial, arbitraria y, además, orientalista) que los hispanoamericanos habían construido sobre sí mismos. Además, este discurso sobre la identidad basaba su efectividad en la “clausura” o “ilusión representativa” es decir, que establecía una relación unívoca entre el mundo y el lenguaje. (2001: 29 y ss.)

“un asunto de contenidos” (Sucre, 1978: 616). En consecuencia, el lenguaje adoptó una función ancilar y se estableció una enorme distancia entre lo que se decía y la manera de decirlo,² por lo que la expresión se volvió superficial y externa. El valor de las obras estaba en función del modelo que debían imitar y, por lo tanto, la literatura se vio obligada a reflejar una significación preestablecida del continente y de sus habitantes. Sucre piensa que no es posible establecer un sentido definitivo de la realidad pues ésta, al ser ilimitada e inagotable, está siempre sujeta a la interpretación de una mirada particular. Al convertir lo hispanoamericano en una consigna oficial, los ideólogos de la identidad estaban en verdad reduciendo la multiplicidad de la realidad y de la experiencia hispanoamericana a una imagen parcial que querían confundir intencionalmente con una definición objetiva y esencial. En consecuencia, las obras literarias hispanoamericanas, para merecer este calificativo, estaban obligadas a imitar una imagen muy precisa de lo que había sido, era y debía ser América Latina y así la literatura continental se vio condenada a seguir un “principio absolutista” de acuerdo al cual “todo el que escribe en nombre de América Latina (de la imagen que tenemos de América Latina) es un buen o un gran escritor; viceversa: todo buen o gran escritor tiene que hablar en nombre de América Latina (de la imagen que tenemos de ella)” (Sucre, 1980: 58). Las obras que se escribían de acuerdo a estos parámetros quedaban vinculadas automáticamente a una definición de lo hispanoamericano que resultaba a un tiempo oficial y superficial, y como lo importante era reflejar los signos más groseros y visibles del continente, esta concepción dio lugar a obras que, para decirlo con palabras de Lezama, habitaron “los detalles sin asegurarse de la legitimidad de una sustancia”. (1977: 59)

² Así, por ejemplo, como se encarga de recordarnos Sucre, a lo largo del siglo XIX los contenidos “autóctonos” eran presentados en formas procedentes de la tradición poética española. (“Poesía hispanoamericana”, 616; “La nueva crítica”, 268)

Asimismo, y esto es quizás lo más grave, la interpretación o el sentido previos del continente a los que las obras debían inequívocamente responder eran el resultado de la proyección de una mirada colonial que los propios hispanoamericanos arrojaban sobre sí mismos: un caso de lo que se conoce como “autoorientalismo” u orientalismo interno.³ La idea de que había unos temas americanos cuya simple expresión daría como resultado obras genuinas era la prueba de la sumisión de los escritores del continente a una visión europea. En efecto, pensar que Hispanoamérica era un espacio singular y que la autonomía estética procedería de la representación de esa singularidad sólo tiene sentido a partir de una mirada ajena, pues como afirma Sucre, “somos originales en la medida en que tal vez todo el mundo lo es: tenemos una experiencia concreta del mundo. Pero sería distinto suponer que la originalidad está ya dada en la realidad, por fascinante que ésta sea o haya sido para el europeo” (1975: 22). Por tanto, según lo advierte Guillermo Sucre, la teoría de la originalidad americana es el resultado de la concepción de América como un Nuevo Mundo desde el momento de la Conquista, y de la pervivencia de esa ilusión después del siglo XIX: “fuimos un descubrimiento sólo en la medida en que fuimos una invención de Europa. Estar a la altura de ese sueño europeo ha sido una de nuestras fascinaciones y ello ha dominado, conscientemente o no, gran parte de nuestra literatura”⁴ (1980:

³Estos términos derivan de los estudios poscoloniales inaugurados por Edward Said en su clásico *Orientalism* (1973). Para una explicación precisa de estos conceptos se puede consultar el artículo de Joaquín Beltrán Antolín, “Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia Oriental”, en *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*, ed. Pedro San Ginés, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 31-47. (Consultado online: [http://www.fti.uab.es/interasia/documents/beltran-orientalismo, autoorientalismo_e interculturalidad_de_asia_oriental.pdf](http://www.fti.uab.es/interasia/documents/beltran-orientalismo_autoorientalismo_e interculturalidad_de_asia_oriental.pdf) [10/05/2013])

⁴A este respecto nuestro autor indicaba también: “ni aquella visión [cronológica] de la historia [a la que se suponía que debía responder el arte] ni esta pasión adánica, así como tampoco ciertas técnicas expresivas que se emplearon, podían originarse del todo en nuestra cultura: de algún modo las tomábamos de Europa. Aún más, esa actitud estaba mediatizada por una mirada foránea: curiosamente coincidía con la manera con que nos han visto, y aún nos ven, desde afuera. De esta manera, la aventura de lo latinoamericano

59). En este sentido, Sucre se hacía eco de una idea que ya había sido repetida en múltiples ocasiones por Octavio Paz quien —basándose a su vez en Alfonso Reyes y Edmundo O'Gorman— había propuesto que América, al ser bautizada por los conquistadores, fue condenada asimismo “a ser el proyecto histórico de una conciencia ajena: la europea” (Paz, 2000c: 675).

Al ser la prolongación de un sueño de la cultura europea, la literatura hispanoamericana se vio obligada a oscilar entre la necesidad de representar (una idea de) la realidad continental y la “pasión adánica” (Sucre, 1975: 21) que llevó a muchos poetas hispanoamericanos a convertir a la literatura en un inventario de la naturaleza. Como América se consideraba un mundo nuevo, los escritores se creyeron en la obligación de nombrar las cosas para que las cosas fueran, con lo que la teoría de la originalidad dejó de ser una simple poética para convertirse, como afirma Guillermo Sucre irónicamente, en “un programa americanista de colonización de tierras vírgenes” (1975: 26). Esta circunstancia vinculó a la literatura con lo genésico o lo cosmogónico: había que “mostrar la exuberancia de la naturaleza americana: enumerar todos sus dones y seguir alimentando los mitos de una posible «tierra de gracia»” (21). Por consiguiente, como señala Sucre, “todo poeta latinoamericano —por y para serlo” debía “tener una vocación ilimitada de conocimiento físico” (21) y debía convertirse, además, en una suerte “de *pioneer* que va poblando (con palabras) un espacio que el destino le ha deparado” (26). Esta situación propició el surgimiento de vates enumerativos y planetarios cuyo mejor ejemplo lo constituye Carlos Argentino Daneri, el personaje ficticio parodiado en “El Aleph” de Borges, pero cuya actitud es bien visible también en autores reales como Chocano, cierto Lugones⁵ y el

se fue convirtiendo en una imagen un tanto clisé, al gusto del exotismo que despertábamos en los otros”. (Sucre, 1975: 21)

⁵A propósito de este autor, Guillermo Sucre afirmaba lo siguiente: “Su obra poética, como se sabe, es de considerable amplitud y diversidad, pero también de grandes desniveles y aun inconsecuencias consigo mismo. El elocuente poeta cívico del primer libro (“El Sol es su vanguardia”, afirmaba), el poeta épico que recrea la historia (los hombres y la tierra) de

Neruda posterior a las *Residencias*. Asimismo, es la concepción nuevomundista de América la que está detrás de aquellas poéticas que postulan que el continente es en sí mismo una realidad extraordinaria, pues esta concepción sólo puede provenir de una mirada extranjerizante. Por este motivo, nuestro autor rechaza propuestas como “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier o el “realismo mágico”⁶ que practica García Márquez.

Además de la proyección de una mirada extranjerizante, lo que Sucre cuestiona de aquellos escritores que se creen capaces de representar la originalidad telúrica o social es que ese gesto implica una seguridad excesiva en sus propias posibilidades, pues como él mismo afirma, es imposible “creerse *representativo* sin caer en el abuso de la egolatría, que es también un abuso de confianza” (1975: 21). En efecto, para Guillermo Sucre, que un autor se sienta representativo es “un acto de prepotencia” y de “arrogancia”, pues supone “verse a sí mismo como sujeto prestigioso del cual emana o en el cual finalmente cristaliza la suprema objetividad”⁷ (1980: 53). Vemos

la Argentina en *Odas seculares* (1910), el inventariador de paisajes (flora y fauna y *comprises*), el miniaturista no siempre muy refinado de sus libros impresionistas: no creo que sea este Lugones el que pueda despertar hoy verdadero interés. Discursiva y descriptiva, no obstante un gran don rítmico, en esa parte de su obra llegó a practicar las formas más disímiles, pero no muy personales: neo-romanticismo, neo-clasicismo, modernismo. [...] El Lugones realmente renovador tiene su centro en *Lunario sentimental* (1909) y en algunos pasajes de libros posteriores.” (1975: 55).

⁶En un ensayo, Sucre define el “realismo mágico” como “*el asombro y la mitificación de nosotros mismos*”. (1993: 13. Cursiva nuestra). En otro texto posterior iba incluso más allá en su rechazo de la identidad cultural: “*Inscripciones* es un libro ejemplar dentro de nuestra crítica literaria; pero, aparte de que este calificativo ya sirve para todo, no estoy muy seguro de que sea el que mejor le convenga o lo defina. El lector podría aterrarse, en todo caso, y creer que habrá de vérselas con un tratado monumental y/o edificante: ya sea de uno de esos arcanos «scholars» que lo reordenan todo y todo lo clasifican según los dogmas más prestigiosos y también casi siempre triviales; *ya sea de uno de esos denodados defensores de la identidad cultural, fantasma que recorre Occidente desde los mitos del nacionalsocialismo hasta los de nuestro original «realismo mágico»*” (1982: 40. Cursiva nuestra)

⁷Guillermo Sucre se lamentaba, todavía en 1980, de la cantidad de escritores que en América Latina se creían “la conciencia de su país, el escriba que con sólo trazar unos signos ya está dando las claves de toda una historia.” Estos autores se imitaban a sí mismos

entonces que la teoría de la originalidad americana está detrás de otro de los grandes vicios que Sucre percibía en la literatura continental: el mesianismo de ciertos escritores. En efecto, si en Bello y los románticos esa teoría era simplemente el resultado de la ingenuidad, con el paso del tiempo se fue convirtiendo en una estrategia vinculada al poder y a la egolatría de algunos poetas continentales. A este respecto afirmaba 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” (1978: 618). En lo que concierne a esta relación entre la vocación representativa y el culto de la propia personalidad es revelador algo que el propio Guillermo Sucre afirmaba en una entrevista reciente, hablando sobre la noción de la autenticidad:

Exagerar el lenguaje o los sentimientos pone en peligro la autenticidad, pues se nota el esfuerzo por lograrla. El realismo-socialista (cierto Neruda) y el realismo-mágico (Carpentier, García Márquez) se nutren de esta exageración: el culto a la Historia, al Pueblo, a la Naturaleza mágica, paradisíaca, que concluye en el culto al autor. Si Baudelaire me parece más auténtico o me gusta más que Víctor Hugo no es porque me parezca poéticamente superior, sino porque el vínculo entre poesía y vida no se convierte en apoteosis o teatralidad del yo. (2014: 482)

Vemos entonces que, al oponerse a la teoría de la originalidad, Sucre estaba marcando asimismo una distancia con aquellos autores que, ya en el siglo XX, siguieron alimentando las aspiraciones de representatividad y de objetividad. Ello implicaba que se creían en posesión del sentido de la realidad, que confiaban en el lenguaje para representarlo y que, en algunas ocasiones, se encomendaban a sí mismos la portavocía de una clase o de una

“debido a una razón superior: todo lo que ellos dicen representa un mundo, la secreta complejidad de un alma colectiva”. (1980: 54)

raza. Todo ello deja suponer que estos autores se consideraban superiores a la realidad (dado que poseían su sentido), al lenguaje (que era su simple instrumento) y a los demás hombres (que necesitaban de su voz), y ello les vincula al poder y al autoritarismo. Además, el asedio obsesivo de la originalidad convirtió a buena parte de la literatura continental en una inmensa “secta”, “la de la identidad y su mitomanía” (Sucre, 1991: 24). Ello determinó que la expresión literaria hispanoamericana se volviera un “enconado monólogo” (24), hecho que retrasó su participación en el diálogo de la gran literatura universal. Al establecer que el sentido y la verdadera identidad del continente se hallaban en (una interpretación sobre) el referente y al pensar que la expresión genuina surgiría de la fidelidad a ese referente, la literatura hispanoamericana se distanció de los valores propios de la gran literatura, que en el ideario de Sucre son universales. Por lo tanto, la búsqueda de la originalidad y la egolatría que a ella se vincula no solo privaron a las obras del potencial creativo que les es propio sino que les impidieron establecer un diálogo con las grandes creaciones de Occidente, prolongando así su situación de dependencia cultural. En oposición a la teoría de la originalidad y a los vicios que ella implicaba, Guillermo Sucre fundó su propia concepción sobre la literatura hispanoamericana, que pasamos a ver a continuación.

La conciencia del lenguaje —que es el eje central en el pensamiento estético de Sucre— implica que para él la escritura no puede consistir en la remisión a un sentido previamente establecido, sino que el acto de escribir surge, contrariamente, de la necesidad de buscar ese sentido y de la certeza de que no se encontrará nunca: “Se escribe por descolocación [. . .]; no porque se esté, bien situado, en el centro de algo o de nada: esa nada o ese algo que hoy llamamos Historia, Raza, Nación”⁸ (Sucre, 1980: 54). Más allá de

⁸Sucre afirmaba también en ese mismo ensayo: “escribimos no porque (nos) conozcamos, sino para conocer (nos); no para expresar el mundo, sino, más bien, para intentar descifrarlo cuando lo nombramos, y en la operación irnos descifrando a nosotros mismos”. (1980: 54)

pueblos y razas, más allá de idiomas y tradiciones diferentes, Sucre concibe que “la literatura es la manera con que el lenguaje sabe crear un ámbito de verdadero reconocimiento: no el habituarse a realidades o costumbres contingentes, sino el revelar esa verdad (esa profundidad, esa inmediatez) que cada ser humano modula a partir de su experiencia con la palabra, vale decir: con el mundo” (1980: 67). En la concepción de Guillermo Sucre la obra es ante todo una creación verbal y, como tal, no es un asunto de contenidos ni se puede reducir a la representación de una solución previamente establecida. El lenguaje es un mecanismo activo que gobierna los textos: al ser un código autónomo no puede mimetizar lo real sino sólo configurar una (otra) realidad. Entonces la literatura no se puede referir al mundo en sí mismo sino solo a una experiencia subjetiva del mismo que es traducida en palabras. Por eso, el escritor consciente de “los poderes innatos del lenguaje” (Sucre, 1975: 33) sabe que en ningún caso le es dado representar la realidad ni representarse a sí mismo: sólo puede comunicar una vivencia parcial y aun para esto depende del lenguaje. Al reducir la importancia del referente en la creación verbal, Sucre piensa que la singularidad de una obra literaria no puede residir en una supuesta particularidad de lo real, pues para él “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” (23). En literatura solo pueden ser singulares la mirada y la escritura, pues en ella no interviene directamente ningún elemento más.

Por todo lo antedicho vemos que Sucre se opone radicalmente a la teoría de la originalidad y a todas sus consecuencias. Mientras que esta teoría hacía a la literatura subsidiaria de la realidad y exigía que las obras imitaran un sentido unívoco del continente y de sus habitantes, nuestro autor propone invertir la relación tradicionalmente establecida entre la naturaleza o la identidad continentales y los textos literarios. Por eso señalaba en referencia a la famosa sentencia de José Martí (“no habrá literatura hispanoamericana

hasta que no haya Hispanoamérica”) que es posible invertir esa frase “sin que pierda su validez: no habrá Hispanoamérica hasta que no haya una literatura hispanoamericana. Esto es: no imitar una imagen, sino fundarla” (Sucre, 1980: 58). Al estar construida con lenguaje, la obra tiene un potencial creador que le es intrínseco: su función no es mimetizar un sentido o una identidad ya establecidos sino más bien crearlos. En consecuencia, nos dice Sucre, “la realidad americana no puede ser ni expresada, ni descubierta, hay que *inventarla* y no simplemente *inventariarla*” (1975: 22).

Al defender que la literatura no debía imitar un sentido preestablecido, sino que tenía que fundarlo, Guillermo Sucre estaba retomando la lección de Octavio Paz. En línea con el poder creativo que este autor asignaba al lenguaje, en su texto “Literatura de fundación” (1961) había establecido que la literatura hispanoamericana era esencialmente “una empresa de la imaginación” y que su función principal consistía en “inventar nuestra propia realidad” (Paz, 2000c: 679). En efecto, para el escritor mexicano, la literatura continental tenía que fundar lo real, pero esa fundación era al mismo tiempo un rescate: “la realidad se reconoce en las imaginaciones de los poetas; y los poetas reconocen sus imágenes en la realidad” (680). En la concepción de Paz el escritor hispanoamericano debía crear sin atenerse a un sentido previo pero, sin embargo, esas creaciones que no se sometían a una idea anterior eran capaces de revelar, sin proponérselo, una cierta verdad sobre el continente. A este respecto, también las ideas de Gertrude Stein fueron decisivas para el pensamiento de Sucre. En su texto “What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them” (1936), la escritora norteamericana establecía una oposición radical entre la creación y la identidad, y proponía que las grandes obras de arte tenían que ver ante todo con la entidad y no con la memoria:

And so then why are there so few of them [master-pieces]. There are so few of them because mostly people live in identity and memory that is when they think. They know they are they because their little dog knows

them, and so they are not an entity but an identity. And being so memory is necessary to make them exist and so they cannot create master-pieces⁹ (Stein, 1998: 359-360).

Además, al igual que Paz, Stein pensaba que si las obras maestras son contrarias a la identidad es porque de alguna manera ellas fundan la verdadera identidad: “Think about how you create if you do create you do not remember yourself as you do create. And yet time and identity is what you tell about as you create only while you create they do not exist. That is really what it is” (361).

En línea con estos autores, Guillermo Sucre pensaba que si existe algo así como una esencia de lo hispanoamericano ella resultará de las obras y no será simplemente su causa. Ahora bien, esa esencia en ningún caso puede hallarse en la supuesta originalidad del referente —como pretendía la teoría de la originalidad americana— sino sólo en una sensibilidad particular, es decir, en una manera de mirar y de escribir, que es lo que verdaderamente concierne a la literatura. La creencia de nuestro autor es que siempre que las obras del continente han sorteado la teoría de la originalidad y han comunicado “una experiencia sin mediaciones previas” (1980: 63) han conseguido revelar, sin pretenderlo, una sensibilidad característicamente hispanoamericana.¹⁰ En este sentido, nuestro autor retomaba las ideas que Borges había

⁹En ese texto Stein afirmaba también: “one has no identity that is when one is in the act of doing anything. Identity is recognition, you know who you are because you and others remember anything about yourself but essentially you are not that when you are doing anything. I am I because my little dog knows me but, creatively speaking the little dog knowing that you are you and your recognising that he knows, that is what destroys creation. That is what makes school. Picasso once remarked I do not care who it is that has or does influence me as long as it is not myself.” (1998: 355)

¹⁰A este respecto, Sucre señalaba también: “nuestra [verdadera] tradición ha sido un debate contra ciertos postulados deterministas que se erigieron en el pasado. Es lo que Octavio Paz busca subrayar cuando afirma en uno de sus ensayos: [/] «Una literatura nace siempre frente a una realidad histórica y, a menudo, contra esa realidad. La literatura hispanoamericana no es una excepción a esa regla. Su carácter singular reside en que la realidad contra la que se levanta es una utopía. Nuestra literatura es la respuesta de la realidad de los americanos a la realidad utópica de América»” (Sucre, 1980: 65).

expuesto en su texto “El escritor argentino y la tradición” (1928). El gran creador planteaba en ese trabajo que era una equivocación exigir a la literatura argentina que abundase en temas o asuntos pintorescos, pues la “argentinidad” de una obra no se podía calibrar por su cantidad de color local. Según Borges, el *Martín Fierro* de José Hernández y *La urna* de Enrique Banchs eran igual de argentinos, pues aunque en el segundo no aparecen el paisaje, la topografía o la zoología nativas, sí lo hacen “el pudor argentino, la reticencia argentina” (2005: 269). El maestro de Sucre se distanciaba así y desenmascaraba a aquellos escritores que se empeñaban en mostrar los signos visibles y groseros de la nacionalidad, pues para él la argentinidad no era simplemente un conjunto de particularidades sino una sensibilidad que arraigaría necesariamente en la obra, fuera cual fuera el tema de que tratase. De este modo, Borges acababa con el orientalismo interno y el exotismo de algunos de sus compatriotas; abría la posibilidad de que la literatura nacional explorase cualquier tema; y establecía, en suma, que la creación es propia de un lugar no por afectación sino por fatalidad.

Guillermo Sucre tomó del escritor porteño estas ideas y las aplicó a la literatura continental, como se aprecia explícitamente en esta paráfrasis que aparece en uno de los ensayos de nuestro autor: “Como decía Borges, nuestros escritores no deben preocuparse tanto por ser hispanoamericanos —que es una condición fatal en nosotros-, sino preocuparse por ser escritores: lo bueno que ellos lleguen a crear es lo que fundará una tradición hispanoamericana” (1978: 618). Además, en la comparación que hace en *La máscara* entre Santos Chocano y Vallejo se aprecia claramente que Sucre había asimilado los planteamientos de Borges: “En la obra de Santos Chocano, por ejemplo, hay quizá más elementos «indígenas» que en la 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” (1975: 22). Precisamente en César Vallejo, otro

de sus autores predilectos, Sucre descubría una concepción similar sobre la identidad hispanoamericana a la que había sostenido el escritor argentino antes citado. A este respecto, nuestro crítico recordaba en varias ocasiones la respuesta del vate peruano a las acusaciones de extranjerizante que Rodó había arrojado sobre Darío. Vallejo indicaba que “Rodó olvidaba que para ser poeta de América, le bastaba a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente y nadie puede poder en duda...” (Sucre, 1975: 26). Con esa réplica, nos dice Sucre,

lo que [Vallejo] nos quería decir es que no hay “contenidos” inherentes a nuestra identidad; lo que hay es una sensibilidad americana capaz de enfrentarse a un mundo como si fuera el mundo, capaz de enfrentarse a un lenguaje como si fuera el lenguaje. En otras palabras: dejar de ser objetos para ser sujetos, no tanto de la historia, del poder o de la cultura, sino para ser sujetos de nuestra propia experiencia. (1980: 58)

“Ser sujetos de nuestra propia experiencia”: esta expresión resume bien lo que Sucre esperaba de la literatura continental. La creencia de Guillermo Sucre es que cuando los escritores hispanoamericanos son capaces de escribir sin la necesidad de ceñirse a una idea categórica de sí mismos (que venía acompañada normalmente por una mirada exotista y extranjerizante) crean a partir de su propia sensibilidad y están más cerca de revelar (así sea momentáneamente) una experiencia hispanoamericana auténtica. Además, y esto es fundamental para nuestro autor, cuando la literatura continental se olvida de buscar obsesivamente su identidad, se sitúa en un plano de igualdad con el resto de la literatura occidental. Esto no significa que pierda su particularidad sino más bien lo contrario: si entra en el diálogo de la gran literatura universal es precisamente porque es capaz de encarnar una experiencia propia. En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938), Lezama Lima —un autor fundamental para Sucre— trataba precisamente sobre asuntos similares. En ese texto el escritor cubano opone “la tesis de la expresión

mestiza” —que es “disociativa” y “nos obliga a retrotraernos a la solución de la sangre, al feudalismo de la sensibilidad”— a la “sensibilidad insular” que, en cambio, “no rehúye soluciones universalistas” (1977: 58-59):

Preferir la música elemental de la sangre a las precisiones del espíritu es lo mismo que habitar los detalles sin asegurarse de la legitimidad de una sustancia. Hasta ahora hemos preferido los detalles, gozosos de su presencia más grosera, de sus exigencias más visibles, sin intentar definir la sustancia, que es lo único que puede otorgar una comprobación universalista. [/] La expresión de los andaluces no tiene que ver nada con el andalucismo; las exigencias de una sensibilidad insular no tienen tangencias posibles con una solución de mestizaje artístico. Aquélla asciende de la historia al espíritu, ésta no es más que un recuerdo bizantino del detalle, un disfrute epicúreo y elemental de factores exógenos. (1977: 59)

En el “Coloquio” vemos que Lezama plantea ideas semejantes a las de Borges y Vallejo que hemos visto más arriba, pues señala que es precisamente al distanciarse de la sangre —esto es, de las partes más evidentes de la identidad— cuando la obra consigue encarnar una sensibilidad propia y alcanzar la verdadera universalidad.¹¹ Aparte de estos autores, en la concepción de Sucre sobre la cultura hispanoamericana es evidente la huella de Mariano Picón Salas. Como lo explica el propio Guillermo Sucre en el prólogo que encabeza la selección *Viejos y nuevos mundos*, Picón Salas consideraba que Hispanoamérica debía hacer “de nuevo posible el diálogo y la convivencia en la Cultura occidental” (Sucre, 1983: XXXII) pues así se entendería y se definiría “«dentro de las corrientes y las formas históricas universales»” (XXXV). Al tratar de integrar la cultura continental en el

¹¹El anhelo de alcanzar la igualdad con Occidente aparece asimismo en un ensayo posterior del mismo autor cubano, *La expresión americana* (1957) que, como el mismo Sucre ha reconocido, dejó una huella perdurable en él: “Mi conocimiento de Lezama Lima se remonta al año 1957 cuando Alejo Carpentier me regaló un ejemplar de la primera edición de *La expresión americana* [...]. Este libro me impresionó mucho por sus ideas y su lenguaje y sentí que estaba frente a un escritor considerable, distinto, por ejemplo, al propio Carpentier. [...] este libro de Lezama es, en sí mismo, una muestra de una expresión lograda que puede hablar de lo americano sin complejos de inferioridad o de superioridad” (Sucre, 2014: 485).

marco representado por las grandes creaciones de Occidente, este ensayista cuestionaba que fuera posible una peculiaridad hispanoamericana absoluta y se oponía asimismo al pensamiento nuevomundista, conformista y misticador. Para el maestro de Sucre, la singularidad cultural de América Latina existía, sin duda, “pero integrada al universalismo de la Cultura occidental” (XXXVI). Por eso, para él, al igual que para Borges y Paz, no había que “empeñarse tanto en definir o redefinir, aislar y casi refinar nuestra quintaesencia cultural como hacerla posible y visible a través de la creación” (XL). Al dedicarse simplemente a crear de manera espontánea, los hispanoamericanos se librarían de su ensimismamiento y se harían dueños de su propio destino, pues la cultura no es una simple cuestión de orgullo nacional (idea que conduce necesariamente a la exaltación de lo exótico y de lo particular) sino una transfiguración que nos permite ser ese otro universal sin dejar de ser nosotros mismos.

Estas ideas acerca de la literatura hispanoamericana tienen varias consecuencias en la concepción de la tradición literaria planteada por Guillermo Sucre. Los autores que le interesan son precisamente aquellos que cuestionaron la “teoría sustancialista” de lo hispanoamericano y —en vez de basarse en un sentido determinado del continente y de proyectar una mirada europea— consiguieron crear a partir de una visión propia. En lugar de sustentar su expresión en una particularidad resultante del ojo europeo la sustentaron en una “mitología” que iba surgiendo de su “propia mirada” (Sucre, 1980: 63). En este sentido, nuestro autor se hacía eco de una idea ya planteada por Octavio Paz, pues para el escritor mexicano la literatura hispanoamericana comienza a existir cuando se enfrenta precisamente al utopismo europeo que había estado vinculado a América desde la época de la conquista:

Una literatura nace siempre frente a una realidad histórica y, a menudo, contra esa realidad. La literatura hispanoamericana no es una excepción a esta regla. Su carácter singular reside en que la realidad contra la que se levanta

es una utopía. Nuestra literatura es la respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de América (Paz, 2000c: 674).

En línea con este razonamiento, lo que Sucre considera que es la verdadera tradición hispanoamericana “es una tradición a la que paradójicamente podríamos llamar del futuro”¹² (1980: 65). Con esa expresión aparentemente contradictoria Guillermo Sucre se refería a que las grandes obras hispanoamericanas eran precisamente las que habían surgido de una experiencia inmediata y de una sensibilidad propia. Es decir, que no había sido un discurso previo y abstracto acerca de la realidad o de la identidad lo que había establecido el vínculo entre las obras, sino que ellas mismas habían creado el diálogo a partir de una sensibilidad común generada autónomamente por cada una de ellas. Al ser el resultado de afinidades espontáneas, la verdadera tradición hispanoamericana constituye un “linaje”: “ese aire de familia que no se hereda pero al que se llega por afinidades inevitables, pese al origen o a la diversidad de sus miembros, y que, por ello mismo, se vuelven un destino” (Sucre, 1991: 24). En la concepción de Sucre ese linaje está formado por escritores como Darío, Huidobro, Vallejo, Borges, Reyes, Lezama Lima, Picón Salas, Octavio Paz, etc., quienes sin proponérselo deliberadamente —es decir, abandonándose simplemente a la creación, como quería Borges— han ido formando con sus obras un “*texto* hispanoamericano” (Sucre, 1985: 389) a partir de una sensibilidad común.

Ahora bien, esta tradición del futuro o de lo desconocido que se ha generado a partir de una sensibilidad americana sin mediaciones previas es

¹²Hablar de tradición del futuro significa que el diálogo entre las obras no es el resultado de la sumisión a un sentido preestablecido sino que la relación entre ellas se establece de una manera “natural” a partir de lazos espontáneos. Para explicar este punto, Sucre empleaba una metáfora botánica: “Ese diálogo es sólo posible gracias al impulso de un principio de germinación creadora; éste, a su vez, se ve regido por un dinamismo progresivo y circular: suscita el diálogo, pero no alcanza su madurez y expansión sino a través del diálogo mismo. Darío y el modernismo constituyen el núcleo germinativo de nuestra verdadera tradición poética; pero sin Huidobro, Vallejo, Borges, Neruda, Lezama Lima, Paz, no sentiríamos hoy con igual fuerza su presencia” (Sucre, 1985: 388-389).

lo que ha permitido a la literatura hispanoamericana alcanzar una dimensión universal. Al desbloquear “el enconado monólogo con nuestra ya un poco tramposa «originalidad»”, las obras de estos grandes autores permitieron a la literatura continental establecer “un diálogo más verdadero con el mundo” (Sucre, 1991: 24). Siguiendo algo que había señalado antes Octavio Paz,¹³ Sucre llega incluso a establecer una relación directa entre el desarraigo característico de la literatura hispanoamericana y su capacidad para adueñarse de su propio punto de vista, pues para él es un hecho que cuanto “más universal se ha vuelto nuestra literatura, con más intensidad [...] ha logrado encarnar su propia experiencia” (Sucre, 1980: 67). Entonces, la que para nuestro autor es la auténtica tradición hispanoamericana ha sido el resultado de una serie de obras que rechazaron seguir buscando la singularidad continental y dejaron a un lado la exigencia de representarla. Este cambio implica que, por una parte, tomaron conciencia del lenguaje y de la naturaleza imaginaria de toda creación verbal y, por otra, que dejaron de prolongar una mirada europea para adueñarse de su propia perspectiva. Al rechazar la búsqueda de la originalidad continental y crear obras a partir de su propia sensibilidad, la literatura hispanoamericana abandonó la posición ancilar a la que había estado condenada y estableció una relación horizontal con las grandes obras de la tradición occidental.

Pero, además, al mostrarse consciente de los poderes del lenguaje y de la irrealidad constitutiva de la literatura, este “linaje” de autores estaba inaugurando una ética de la escritura. Si la expresión de la realidad y la identidad continentales no estaba prefigurada en ninguna concepción previa sino que era elaborada por el propio lenguaje, la posición del poeta o del

¹³“Reprocharle a la literatura hispanoamericana su desarraigo es ignorar que sólo el desarraigo nos permitió recobrar nuestra porción de realidad. La distancia fue la condición del descubrimiento. La distancia y los espejismos que suscitó —no es malo alimentarse de ilusiones si las transformamos en realidades. Uno de nuestros espejismos fue la naturaleza americana; otro, el pasado indio” (Paz, 2000c: 677).

escritor quedaba alejada de cualquier mesianismo. En oposición a quienes —vinculados al poder— se sentían dueños del sentido del continente y delegados de la colectividad, los autores a los que Sucre estima crean desde su propia experiencia y a partir de la conciencia del lenguaje, por lo que presentan una voz impersonal a un tiempo singular y universal. En lo que respecta a la impersonalidad del poeta, Sucre sigue la concepción de Octavio Paz. El escritor mexicano había establecido en múltiples ocasiones que el poeta era un instrumento en manos del lenguaje y que, por lo tanto, la personalidad biográfica no podía aparecer en la creación literaria. Así, hablando sobre la obra del vate peruano Westphalen, Paz valoraba positivamente que no hablara “en nombre de la historia ni en nombre de la patria, la Iglesia, el partido o la cofradía. Tampoco habla en nombre de Emilio Adolfo Westphalen: la poesía-confesión no es menos sospechosa que la poesía-sermón. En un acto de crítica que es asimismo un acto de autocrítica, el poeta auténtico pone en entredicho a su yo” (2000b: 1153). Al distanciarse del mesianismo y de la insistencia en la personalidad —actitudes estrechamente vinculadas— el poeta consigue hablar con una voz que es propia y que es también la de todos. De esta manera, en la concepción de Sucre, los grandes escritores del continente comparten una suerte de nobleza moral que les opone a aquellos otros autores que se consideraban a sí mismos superiores a la colectividad y que constituían el otro polo del campo literario: la “secta” de la identidad y su mitomanía.

El movimiento literario hispanoamericano donde nació esta nueva actitud y, con ella, el nuevo “linaje” de escritores, fue el modernismo.¹⁴ Mientras que, como afirma el propio Darío, la literatura hispanoamericana del siglo XIX no tenía “como fin y objeto poético más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza ameri-

¹⁴Sucre compartía esta opinión con Paz, para quien “la literatura moderna comienza, en nuestra lengua, con Rubén Darío y el modernismo” (Paz, 2000d: 651).

cana” (Sucre, 1975: 28), en el movimiento que él encabezó, por fin la poesía, según dice Sucre, empezó a ser “lo que debía ser: simplemente poesía; sin programas patrióticos, sin manifiestos moralizantes, o propósitos representativos” (1978: 618). Así Rubén situaba el acto poético en un plano individual y lo separaba de las formas convencionales de la tradición peninsular, lo que muestra que ya tenía “conciencia de que la palabra es una con lo que enuncia, de que toda visión de la realidad depende, en última instancia, del lenguaje” (Sucre, 1975: 28). Con ese gesto, el modernismo se distanciaba del discurso de la originalidad continental y concedía una posición central al lenguaje en la creación literaria, lo que le permitió desencadenar “los poderes de la imaginación, como acto creador y como acto crítico” (Sucre, 1978: 619). Gracias a la conciencia de las palabras, este movimiento fue el primero en hacer posible la expresión de una vivencia hispanoamericana inmediata, y su cosmopolitismo fue en verdad el comienzo de la oscilación característica del espíritu hispanoamericano “entre el desarraigo y el arraigo, la evasión y el retorno” (Sucre, 1975: 27).

Sin embargo, “lo que no encarnó del todo” el modernismo “fue la *modernidad*” (Sucre, 1978: 623). Siguiendo a Octavio Paz —que había establecido que “la modernidad es el reino de la crítica: no un sistema sino la negación y confrontación de todos los sistemas” (Paz, 2000a: 1147)— Guillermo Sucre pensaba que lo característico de la modernidad es “la conciencia crítica: someter a examen todos los órdenes de la existencia humana, desmontar los mecanismos de las verdades ya establecidas”. En consecuencia, la poesía sólo es plenamente moderna cuando en ella “pasión por el lenguaje y crítica del lenguaje son ya una sola y misma cosa” (1978: 623), y si esto sucede es porque ya hay conciencia de que lo que está en juego en la obra de lenguaje es una versión de la historia y del mundo.

En la concepción de nuestro autor, esta poesía que encarna plenamente los valores críticos de la modernidad y establece un verdadero “de-

bate con el lenguaje” (1978: 624) se inicia en el continente con la obra de Vicente Huidobro.¹⁵ A partir de él, las obras de los grandes poetas hispanoamericanos y, en particular, las de todos aquellos sobre los que escribe Sucre, presentan de una u otra manera las constantes que caracterizan a la modernidad literaria. Por eso, en lo que atañe a sus búsquedas y a sus métodos, la poesía hispanoamericana no se diferencia del resto de la poesía occidental. Sólo se distingue de ella por el hecho de que entona esas búsquedas y esos métodos con una voz peculiar:

lo fundamental que ha conseguido la literatura hispanoamericana no es, como se cree, el haber entrado en el diálogo por uno de esos virajes que una sociedad fetichista, como la actual, estimula; no es tampoco el haber logrado resonancia internacional gracias a algunos de sus autores. Lo importante de ella es el haber asumido una voz, con su peculiar entonación, en el diálogo [de la literatura occidental] —aunque se la oiga o no. (Sucre, 1980: 67-68)

Esto que Sucre destacaba hacia 1980 no hubiera sido posible si los escritores hispanoamericanos no hubieran dejado de lado la teoría de los contenidos americanos para elaborar pacientemente, a partir de su propia sensibilidad, una tradición que no existía y que ellos inventaron plasmándola pacientemente en sus obras. Al rechazar la tesis de la originalidad, los escritores del continente tomaron conciencia de los poderes del lenguaje y adoptaron una actitud crítica frente a todo poder verbal. Sólo así pudieron fundar una voz auténtica y participar con su propia entonación y desde su propia mirada en el diálogo de la gran literatura universal.

En suma, es evidente, por todo lo antedicho, que para Guillermo Sucre la literatura de Hispanoamérica (como la de cualquier otra parte de Occidente) no debe limitarse a repetir un sentido preestablecido de la realidad, sino que debe crear el suyo propio a partir del potencial creativo del lenguaje y de la imaginación. Sólo así se consigue interrumpir toda relación

¹⁵En este punto, Sucre coincidía con Octavio Paz, quien había establecido: “López Velarde nos conduce a las puertas de la poesía contemporánea. No será él quien las abra sino Vicente Huidobro” (Paz, 1999: 134).

de subordinación cultural y obtener la expresión hispanoamericana del *ethos* humano universal. Como hemos visto, esta concepción sitúa a Guillermo Sucre en la tradición de los más lúcidos creadores y ensayistas hispanoamericanos modernos, desde Rubén Darío y Alfonso Reyes hasta Octavio Paz y Severo Sarduy, pasando por Mariano Picón Salas y Jorge Luis Borges. A partir de sus obras, el crítico venezolano sistematiza una visión sobre la literatura continental en que esta no ya no se concibe como un medio para transmitir una supuesta originalidad, sino como el espacio en que esta se vuelve verdaderamente posible.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín (2008), "Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia Oriental", en *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*, ed. Pedro San Ginés, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 31-47. (Consultado online: (http://www.fti.uab.es/interasia/documents/beltran-orientalismo_autoorientalismo_e_interculturalidad_de_asia_oriental.pdf [10/05/2013])
- BORGES, Jorge Luis (2005), "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, en *OOCC, Vol. I*, Barcelona: RBA, pp. 267-274.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2001), *La voz de los maestros*, Madrid: Verbum.
- LEZAMA LIMA, José (1977), "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", en *Analecta del reloj*, en *Obras completas, Vol. II*, México: Aguilar, pp. 44-62.
- PAZ, Octavio (1999), *El arco y la lira*, en *OOCC, Vol. I, La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2ª ed., pp. 35-361.
- PAZ, Octavio (2000a), "El espacio del reconocimiento", en *OOCC, Vol. II. Excursiones/Incuriones. Dominio extranjero*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2ª ed., pp. 1146-1151.
- PAZ, Octavio (2000b), "Iluminación y subversión: Emilio Adolfo Westphalen", en *OOCC, Vol. II. Excursiones/Incuriones. Dominio extranjero*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2ª ed., pp. 1151-1156.
- PAZ, Octavio (2000c), "Literatura de fundación", en *OOCC, Vol. II. Excursiones/Incuriones. Dominio extranjero*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2ª ed., pp. 672-680.
- PAZ, Octavio (2000d), "Prólogo" a *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, en *OOCC, Vol. II. Excursiones/Incuriones. Dominio extranjero*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2ª ed., pp. 643-654.
- PAZ, Octavio (2003), "La revuelta", en *OOCC, Vol. VI, Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2ª ed., pp. 1446-1459.
- STEIN, Gertrude (1998), "What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them", en *Writings 1932-1946*, New York: The Library of America.
- SUCRE, Guillermo (1972), "La nueva crítica", en César Fernández Moreno (coord.): *América Latina en su literatura*, París y México: UNESCO y Siglo XXI, pp. 259-275. PAZ, Octavio (1975), *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1ª ed. [Salvo que se indique lo contrario, las referencias a esta obra a lo largo del artículo pertenecen a la 1ª ed.]

- SUCRE, Guillermo (1978), "Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje", en *Eco*, Bogotá, núm. 200, pp. 608-633.
- SUCRE, Guillermo (1980), "¿Imitar una imagen o fundar una experiencia?", en Guillermo Sucre (coord.): *Perspectivas sobre la literatura latinoamericana*. Caracas: Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, pp. 53-68.
- SUCRE, Guillermo (1982), "Inscripciones, de Francisco Rivera", en *Vuelta*, México, feb. 1982, pp. 39-41.
- SUCRE, Guillermo (1983), "Prólogo" a *Viejos y nuevos mundos*, por Mariano Picón Salas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, núm. 101, pp. IX-XLI.
- SUCRE, Guillermo (1985), *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México: FCE, 2ª ed.
- SUCRE, Guillermo (1991), "Octavio Paz: *La otra voz*", en *Vuelta*, México, núm. 175, jun. 91, pp. 24-28.
- SUCRE, Guillermo (1993), "Introducción" a la Tercera Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna, Vol. II*, Caracas: Editorial Equinoccio y Monte Ávila, pp. 11-20.
- SUCRE, Guillermo (2014), "Entrevista personal", en Antzus Ramos, Ioannis, *La última claridad. El pensamiento literario de Guillermo Sucre*, Tesis Doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 455 y ss.

recibido: mayo de 2014
aceptado: febrero de 2015