

**GUILLERMO SUCRE: DE LA PENUMBRA A LA  
LIMPIDEZ, EN BUSCA DE LA TRANSPARENCIA**

Martha Durán  
Universidad Central de Venezuela  
anemonadeshecha@gmail.com

**RESUMEN**

El siguiente texto se propone un acercamiento a la noción de transparencia en la poesía a través de la obra del poeta venezolano Guillermo Sucre (1933). Tomando como centro de nuestro estudio la obra *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976), intentaremos indagar en aquellos mecanismos de los que se vale el poeta para aproximarse a la idea de transparencia y, a su vez, dar cuenta de la complejidad de esta noción. De igual manera, veremos también cómo en la obra poética de Sucre conviven y se confrontan las diversas voces de un yo crítico y un yo poético; voces que dialogan sobre la naturaleza del ser, pero sobre todo, que reflexionan e indagan sobre la esencia misma de la poesía.

**PALABRAS CLAVE:** transparencia, verano, esplendor, claridad, lenguaje.

**ABSTRAC**

The following text is presented as an approach to the notion of transparency in poetry through the work of the Venezuelan poet Guillermo Sucre (1933). Considering *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976) to be the core of our study we shall try to examine those mechanisms which the poet uses to approach the idea of transparency and, simultaneously, give an account of its complexity. Likewise we shall observe how, in the poetic work of Sucre, diverse voices of a critic ego and a poetic ego coexist and confront one another. These voices dialogue about the nature of the being but above all they reflect on and ponder about the essence of poetry itself.

**KEY WORDS:** transparency, summer, splendor, clarity, language.

La transparencia es todo  
lo que nos queda.

Octavio Paz

Palabras transparentes  
sin sombra ni forma  
más livianas que el aire  
*siempre a disposición.*

Wolfgang Ratz

Dejar que la luz pase fácilmente; dejar en suspenso, en entredicho, la existencia de un cuerpo, de su materialidad; advertir la incertidumbre del ojo que ha sido engañado por la limpidez; son todas estas, algunas de las maneras de pensar la transparencia. Sabemos que la materia está, pero su *apariencia* dice lo contrario. Entonces, al reconocer este objeto transparente —al advertir que también es— traspasamos su apariencia, lo asentimos como cuerpo y evidenciamos su cualidad; es decir, nos quedamos con su transparencia.

Guillermo Sucre (1933), me atrevo a decir, es un poeta de la transparencia, de la claridad, de la luminosidad, del albor. Sus regiones oscuras buscan siempre iluminarse *en* la palabra, rescatando lo discreto para festejar su destello en la imagen. De allí que los elementos que privilegian su mirada sean aquéllos que tienen la cualidad de generar luz, como el sol o el fuego; o de recibirla y dejarla pasar sin ofrecer resistencia, como el agua o el aire. Recordemos que para la voz poética de *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976) “todo empieza en un río”; recordemos también que es en ese lugar donde el muchacho de catorce años siente el deseo de “fijar la luz, transparentar el río”, pues “no se conoce ese aire o esa luz para sobrevivirlos”.

En esta obra de Sucre, la luz es entonces la instancia que define a esta conciencia del sujeto poético y, el verano, su más viva expresión. El verano es la metáfora de la luz condensada, tiempo y espacio donde todo germina y sucumbe. Es en el verano donde todos los seres y objetos se sienten observados permanentemente por la luz que los descubre, que los desnuda: “lo que vemos nos ve y va cayendo callando / en la memoria”. Sin la luz, la mirada sería un imposible. De allí la predilección del poeta por el verano, de allí la persistencia de esta estación a lo largo de toda su poesía.

Pero la luz también trae consigo la sombra; arrastrando siempre a su contrario, ella se esparce por todos los rincones iluminando lo que toca y a un mismo tiempo desvaneciendo sus detalles o matices en la proyección de la sombra. “Hay que esclarecer aún la luz: el sol nos ha llenado de sombras”, advierte la voz poética. La sombra es también duplicación, pero duplicación falseada del cuerpo que la luz descubre. Así, el mismo título de *En el verano cada palabra respira en el verano* nos habla de esta doble y contradictoria condición de la luz, que podríamos decir es la misma del lenguaje: cubre y descubre a un mismo tiempo, manifiesta una realidad a la vez que la falsea. En palabras de Sucre, el ensayista:

Pero el mal del lenguaje no reside sólo en su uso; reside también en su propia naturaleza: deforma la realidad por el hecho de que una palabra nunca dice lo mismo o porque produce la ilusión de que ella la crea o la revela. (1975: 354)

Ya puestos en el lado del significante, en el efecto que este título produce en el lector, veremos que la frase se expande precisamente en la duplicación. A pesar —y quizá no sea ésta su intención— de reiterar la idea de que la palabra respira *en el verano*, el efecto emanado por esa repetición es más bien lo contrario: con la primera evocación de *En el verano*, sentimos la presencia iluminante de esta estación; con la segunda, se desvanece o se disipa esta presencia para pasar a ser eco o sombra de la primera alusión. La misma curva de entonación que nos hace descender para cerrar la frase, nos lleva a pronunciar casi borrosamente —como una suerte de balbuceo, susurro o eco— la segunda lectura de *en el verano*.

No obstante, desde una perspectiva visual, encontramos un doble efecto: el de ser sombra y a la vez paréntesis. Esto es, la segunda aparición como reflejo o proyección de la primera que la lleva a perder un poco su fuerza evocadora. También, la ilusión de que la expresión *cada palabra respira* se encuentra cercada, sitiada o contenida por esta duplicación —como el paréntesis— de *en el verano*. Los significados se expanden, los significantes dejan de ser meros signos para atreverse también a “significar”. Esto es, abandonar el significado habitual de *en el verano*, para llegar a formar una unidad de significado diferente donde lo único que importa del significante es su duplicación. Desde esta perspectiva, *en el verano* dejó de ser ubicación en el tiempo, aridez, clima, para llegar a ser paréntesis, signo. La división

entre significado y significante se quiebra, la naturaleza que los diferencia se disipa por un instante.

Y es aquí donde la noción de transparencia se va a hacer más compleja e, incluso, contradictoria: cuando pasamos de la transparencia en la mirada a la transparencia en la palabra. Para hacer esto vamos a partir de un ejemplo propuesto por Ortega y Gasset (1987): imaginemos que estamos observando un jardín a través de un vidrio, si nuestra meta es el jardín entonces la dureza del vidrio desaparece, nuestra mirada traspasa el vidrio dejando colar la luz por su espesor para quedarnos en la contemplación —sin obstáculo— de aquel jardín. La transparencia del vidrio es evidente. Pero si, por el contrario, intentamos mirar sólo el vidrio, el jardín es el que se vuelve difuso y el vidrio pierde parte de su transparencia, se vuelve opaco. ¿Qué pasa entonces con la palabra?

Cuando una imagen poética nos habla de una realidad, generalmente nuestro objetivo es mirar esa realidad que las palabras construyen, nos quedamos prendidos de lo que esa imagen “representa” de la realidad. Pero, ¿qué pasa cuando nuestra mirada se enfoca en la palabra misma? ¿Qué ocurre cuando dejamos de pensar en el sentido de las palabras y nos quedamos con su significante? ¿Podemos hablar entonces de la palabra-cristal, de aquella palabra que pueda actuar como el vidrio de acuerdo a la meta que se proponga nuestra mirada? Para un poeta que tiene plena conciencia de lo que el lenguaje guarda y revela como Sucre, esta realidad de las palabras no deja de ser fascinante y dramática a la vez. El lenguaje es *máscara* y *transparencia*, el poema es ilusión y realidad, la palabra es oscuridad y revelación. Y es precisamente en los juegos verbales donde advertiremos con mayor intensidad esta resistencia entre significado y significante, este abismo que se intenta suprimir para que el lenguaje mismo sea una realidad y no el “reflejo” o “representación” de otra realidad. Así, Sucre señala, refiriéndose a los juegos verbales en la poesía de Huidobro, que:

Es evidente que con ello quiere poner el acento en la palabra como *significante* que por sí mismo *significa*: lo que busca son ‘les signes’, no simplemente ‘le sens’. Pero no se trata ahora de arruinar la significación, sino de purificarla: hacer que las palabras recuperen su inocencia para que el sentido encarne de veras en ellas. (1975: 127)

En el caso de Sucre, y más específicamente en *En el verano cada palabra respira en el verano*, hemos advertido esta necesidad de encontrar en el significante mismo la mejor justificación del espacio que ocupa la palabra en el poema. Como lo había señalado Sucre: buscar *les signes*, no solamente *le sens*. Lo que busca el poeta con el juego verbal es precisamente que nuestra mirada deje de ver el paisaje para comenzar a detallar el cristal (la palabra), que la realidad que nombra su lenguaje sea el lenguaje mismo y, más allá, que la distancia entre signo y sentido se desvanezca de alguna manera para hacer —no digamos de todas— que las palabras sean *transparentes*. ¿Cómo lograr esto? ¿Lo logra realmente?

Detengámonos en uno de los poemas que más nos ha sorprendido:

pasear en las tardes con Natalia  
 es  
 pasearse en las tardes con Natalia por el tiempo  
 ya tarde. (p. 33)

No encontramos en estos versos nada más allá de la acción de *pasear en las tardes con Natalia*, nada hay oculto tras estas palabras. Aquí, pensamos que la reiteración de la primera imagen no tiene el efecto de ser eco o sombra, más bien delatan una sencillez que sólo deja espacio para el silencio. Las variaciones que le siguen a la primera enunciación no producen ningún cambio substancial de sentido, como por ejemplo cambiar el *pasear* por *pasearse*. Podrían éstas tomarse más bien como posibles alteraciones producidas por la evocación de una misma imagen en tiempos diferentes, o por transformaciones —atendiendo a lo visual— de la imagen primera (*pasear en las tardes con Natalia*) al pasar a través del cristal del verbo *es*. Tampoco la forma en que termina el poema (*por el tiempo ya tarde*) desvía el sentido de lo ya dicho, pues la palabra que verdaderamente “cierra” el poema es el verbo *es*. Creemos que este verbo —aislado, apartado a la derecha de la página— es el que encierra el verdadero sentido del poema: que es y ya. El largo silencio que antecede a este verbo sucede como una suerte de augurio o presagio del momento real en que el poema culmina. La imagen es imagen; lo que revela no es la representación o el símbolo de algo, es simplemente imagen. Todo apunta hacia la limpidez del instante

poético, hacia la necesidad de mantener la integridad de ese instante resguardando su textura originaria. Ya habría dicho el poeta en *La vastedad*:

No lo que nos refleja, sino lo que vemos. El cristal,  
 no el espejo: una imagen vista sin través: nítida, pura,  
 absoluta en sí misma, sin destello. Una imagen que  
 es imagen. Un rostro que es un rostro sobre todo  
 por sus ojos, por su mirada. (1988: 29)

Volviendo al poema anterior, el verbo es toma la función del cristal en el espacio del poema, dejando que la primera imagen se transparente en los versos siguientes. Expresa la naturaleza, la esencia o la existencia del primer verso, que no es otra —que no pretende ser otra— que ser imagen. Este verbo —totalizador, definitorio— muestra entonces esa idea de “la apariencia como ser, el ser como apariencia” (Sucre, 1998: 9) que busca el poeta. Por esto la mirada es tan importante, porque ella capta las cosas en su presencia real, es decir, en su apariencia, haciéndolas visibles precisamente en esa apariencia, hacerlo presencia, y hacer de esa presencia su único destino. “Transparencia es no interpretar sino ver: no sólo ver sino relacionar, es decir, saber ver; no sólo relacionar sino hacer de las relaciones una trama visible: hacer ver” (Sucre, 1998: 11).

Moderado con el adjetivo y esplendido con el verbo, la voz de Sucre se complace con ese “hacer ver” las cosas en el instante de la contemplación. La imagen se hace más nítida, más pura, en la medida en que ésta no se encuentre limitada por la dureza del adjetivo. El adjetivo viste a la imagen, la comprime. De allí que veamos en esta poesía la necesidad de no adjetivar demasiado, de presentar la imagen en su movimiento, en la fugacidad de la contemplación. El sustantivo se despliega en la página sin arrastrar consigo el peso de una palabra que lo limite o lo ajuste a una realidad específica, creando así una imagen más límpida, más diáfana, del instante evocado:

No escribiré  
                   mar       en la arena  
 no dormiré  
                   arena     bajo el viento  
 no tramaré  
                   memoria   el verano

sólo trabajo

sol            con la noche. (p. 99)

Las palabras *mar*, *arena*, *memoria* y *sol* se desploman sin resistencia alguna en el verso que le sigue al verbo. Aparecen llanas, desnudas, mostrando sin *sombras* su inherente fuerza evocadora. Antes y después de ellas, un silencio despojado de signos —sólo el vacío— reafirma su autonomía de sentido. Ellas, por sí mismas, poseen un peso específico que un adjetivo sólo las poblaría de sombras, las ahogaría.

Una *trama visible* se teje en el arreglo de estos versos, una relación intrínseca se establece entre estos sustantivos y la imagen que les sigue. Digamos que la voz poética se dirige al mar, a la arena, a la memoria, al sol. Que les habla para negarse a emprender la acción que estas palabras le reclaman. O digamos mejor que *en la arena* viene del *mar*, que *bajo el viento* se está en la *arena*, que *el verano* se lleva en la *memoria* y, por último, que toda imagen viene de la penumbra (o con ella)<sup>1</sup>. Esta trama se *hace visible* precisamente en el silencio, en la ausencia de signos; el sentido del poema es la expansión misma. Una *trama* que es además diferente para cada mirada, para cada estructura de pensamiento, para cada experiencia. Quizá la ausencia de signos de puntuación —como en todo el poemario— es un intento de acercarse a la idea de transparencia. Pues, ¿cómo imponerle un signo al silencio? Hacer de la ausencia misma una presencia para hacer que las palabras *digan lo que no dicen*. “Silencio es sinónimo de transparencia”, dirá Sucre en *La máscara, la transparencia*.

Sin las pausas visibles las imágenes suceden una tras otra como relámpagos que luego se borran en el silencio visual y sonoro. El mismo título de este poema (“Ya”) anuncia la fugacidad de estas imágenes, su constante fluir y dispersarse. Lo que se captó en ese breve instante es lo que queda, y guardamos entonces a un mismo tiempo esa imagen y su disolución, presencia y ausencia, sonido y silencio. La palabra sucede, se hace un cuerpo, es una presencia

---

<sup>1</sup> Pensamos que cualquier relación es válida, porque lo que cuenta es la mirada, y la mirada —ya lo dijimos— es caprichosa. Por eso el silencio y la alusión desadjetivada abren el poema para hacer que las relaciones sean gobernadas por la mirada activa, creadora.

sobre todo por su desnudez, por su instantaneidad y por su autonomía. Ella ya dice mucho sobre lo que nombra, pues decir *mar* es decir también inmensidad, misterio, sueño, incertidumbre, música, cuerpo, sal..., imponerle un adjetivo o perturbarla con algún signo que “signifique” silencio, sería despojarla de su inmensidad.

En la condición de transparencia hay también la idea de un sacrificio, la negación de la propia existencia para que otra cosa pueda verse. Transparentarse es dejar de ser, es un no ser que hace posible la afirmación de otra presencia. Así, el silencio —el espacio vacío en la página— no es otra cosa que la evidencia de este sacrificio. Otros signos han cedido su espacio, se han negado a mostrarse para que la presencia del mar, de la arena, de la memoria, del sol, pueda festejarse en el acto de la enunciación. Incluso, el verbo mismo ha participado en este sacrificio, pues aunque su alusión es evidente, otro signo es capaz de borrarlo en la negación para hacer que nuestra mirada se dirija al nombre, al sustantivo. El “no” que antecede a cada verbo cumple entonces su función, diluye a su vecino aún antes de la evocación. La reiteración de esta negación al principio de cada verso nos conduce inevitablemente a detenernos en los dominios del sustantivo, en la vastedad de la palabra *mar* o en la llameante vivacidad del *sol*.

Las relaciones semánticas que habitualmente unen ciertas palabras se expanden en la libertad del poema para hacer posible cualquier acercamiento, cualquier elección:

Así, lo que hace del poema una fuerza creadora es que él revela, no una esencia, claro, sino, simplemente, una relación; esa relación es creada sólo en la medida en que no tiene existencia sino en y por el poema mismo: no tiene existencia anterior, connotada luego por un lenguaje más o menos explicativo o sugerente; por el contrario, ella es el lenguaje como campo de imantación de las palabras. La trama del mundo es sustituida por la trama del lenguaje. (1975: 106)

En el poema —en el universo del poema— las palabras se atraen o se repelen según sus propias reglas, pues sus relaciones tienen existencia real en la medida en que el poema mismo las reclame o las evada. Lo que hacen entonces estos versos es mostrar ese poder de *imantación de las palabras*, hacer visible ese impulso esencial de la escritura poética. Veamos los siguientes versos:



*en un cristal*. Nos quedamos no con lo que el poema nombra, no con la presencia de eso que nombra; nos quedamos con lo que calla, con su infinita posibilidad de propagarse hacia otros sentidos, otros poemas. Traspasamos la *apariencia* del poema para quedarnos con lo que no dice, es decir, con su transparencia. En palabras de Sucre:

No podemos cristalizar en nosotros mismos, sino en el (oscuro) esplendor de la diversidad. Tampoco podemos quedarnos en la posesión de los seres o las cosas, sino sólo con su transparencia: la reminiscente imagen en torno de la cual los o las reconstruimos. (1975: 200)

Digamos entonces que la aliteración, al insistir en el valor de la palabra como significante, resalte también la idea de la *imagen paralela*, pues al soslayar la sustancia que la ata a la realidad —que no es otra que su significado— renace con un nuevo sentido que sólo tendrá lugar en el contexto verbal del poema. Así, la palabra *horas* no se presenta para parecerse a una realidad, no busca “representar” algo del mundo real, sino que más bien es reclamada por el poema mismo para corresponderse con la realidad lingüística de ese poema; y entonces, *la trama del mundo es sustituida por la trama del lenguaje*.

Otro poema nos presenta una imagen más sorprendente y significativa en cuanto al juego verbal se refiere, pues ella va a resumir en gran medida muchas de las ideas expuestas hasta ahora. Es un poema donde se manifiestan a un mismo tiempo la reiteración, la aliteración, la predominancia del verbo y del sustantivo, el silencio y, por último, un recurso del que no habíamos hablado todavía, la metáfora. Esta imagen resulta ser entonces una verdadera síntesis —aunque con giros particulares— de muchos de los recursos que hemos venido tratando hasta el momento.

Dice la voz poética:

(Natalia pinta grandes flores que son fieras —o  
son soles solitarios pienso). (p. 21)

Y más adelante:

no son grandes flores que son fieras (que son  
soles solitarios pienso). (p. 22)

La imagen *grandes flores que son fieras* establece no una analogía entre ambas realidades (flores y fieras) sino una identidad. No es que las flores se parezcan a las fieras, o viceversa, sino que ambas pasan a ser una misma cosa, una misma realidad nombrada de diferentes maneras. Esta identidad se evidencia en el verbo *son*. De nuevo el verbo “ser”, el que más resuena en la poesía de Sucre. El *como* es sustituido por el *es* para invocar —como ya lo dijimos— no ya la analogía, sino la presencia inminente de la imagen autónoma, soberana, del mundo real. Es por la conjugación del *ser* que tenemos el poder de fundar realidades, de hacerlas posibles, de *mostrar* y afirmar la existencia de eso que nace. Con el verbo *ser* la cualidad expresada se considera inherente a la naturaleza del objeto. Entonces, la diferencia semántica que puede distanciar a ambas realidades, esto es, *flores* y *fieras*, se reduce a tal punto que una pasa a ser parte esencial de la otra.

Pero, ¿cómo podemos entender esta identidad entre realidades tan diferentes? Por un lado tenemos la sutileza, la pureza y la suavidad que sugiere la palabra *flores*. Por el otro, tenemos la conjunción de las ideas de lo salvaje, de lo indómito e, incluso, de la crueldad, en la palabra *fieras*. ¿Cómo hacer de una condición de la otra? El poema lo hace posible. Digamos entonces que las flores han perdido parte de su docilidad en esta nueva imagen, y que a su vez, las fieras han cedido al encanto de las flores para llegar a ser menos salvajes, menos *feroces*. Ortega y Gasset explica<sup>3</sup> estas trasposiciones sufridas en el seno de la palabra gracias a la metáfora, colocando en el lugar del *sentimiento* a la nueva realidad que surge y aludiendo también a la idea de transparencia que subyace en el fondo de este recurso: “...la una, sin dejar de ser lo que es, puede hallarse en el lugar mismo en que la otra está: tenemos, pues, un caso de transparencia que se verifica en el lugar sentimental de ambas” (1987: 157).

En esta necesidad de atender a la palabra hallamos, como diría Ortega y Gasset, “un objeto [un lenguaje] que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta, sino él mismo” (1987: 152). Una realidad que es el lenguaje mismo. “El cristal, no el espejo”; “Imágenes, no símbolos”; “Experiencias, no figuraciones”; dirá la voz poética de *La vastedad* justamente en el aparte denominado “transparencias”.

<sup>3</sup> Tomando como ejemplo un verso de López Picó: “e com l’espectre d’ una flama morta”; resaltando el procedimiento de la metáfora en las palabras *ciprés* y *llama*.

Volviendo entonces a los signos, veamos lo que éstos son capaces de decir haciendo caso a la sentencia de Sucre: *Las palabras no dicen lo que dicen y hay que hacerlas decir lo que no dicen*. Al retomar las dos imágenes que presenta el poema, vistas ahora íntegramente, nos preguntamos: ¿por qué la reiteración de la primera imagen? ¿Cuáles son las diferencias entre las dos imágenes? Debemos comenzar por el paréntesis para contextualizar la primera imagen dentro del espacio del poema, pues él es el que nos va a hablar de la naturaleza de esta imagen. Ya lo hemos dicho anteriormente, el paréntesis muestra cómo un discurso es interceptado por otro, otra voz suspende el discurso principal para detenerlo por un instante.

*Qué ponemos entonces en el papel si no es el / mundo ese papel / si no es la tierra / qué ponemos cuando pintamos o escribimos*, dicen los versos que anteceden a la primera imagen. Luego viene el paréntesis, y con él, una voz diferente —diferente en cuanto al tono— a la del poema en general. Ocurre aquí un desvío fugaz del discurso, pues la voz que medita, que reflexiona sobre las palabras, sobre la escritura misma, ha encontrado en la palabra *pintamos* una imagen que fue necesaria fijar en ese instante. La imagen se muestra, se cristaliza, pero encubierta bajo el signo del paréntesis para no extraviar el discurrir del poema. Es una imagen que llega súbitamente, como un recuerdo; que se presenta porque algo —una palabra— la ha iluminado en la vaga penumbra de la memoria. Una imagen que además quiere salir, quiere mostrarse, pero sin perturbar el devenir continuo del poema que le ha procurado un espacio.

Quizá también —por el hecho de haber llegado repentinamente— es una imagen que duda de sí misma, que vacila. La conjunción “o” que sigue al guión deja ver ese acento dubitativo de esta voz: son grandes flores *que son fieras* o, tal vez, *son soles solitarios*. Quizá el paréntesis que encierra por completo a la primera imagen sugiere la duda de no haber dicho lo que se quiso decir, quizá delata que la imagen está hecha con *esas palabras que escribimos sin meditar* (como revela el verso que le sigue).

Para Sucre, buscar la transparencia es un acto extremo, pues su naturaleza paradójica hace de esa búsqueda una imposibilidad: “Nunca me ha sido posible explicar, razonada o razonablemente, lo que he querido expresar cuando he hablado de transparencia. No voy a intentar esa explicación imposible (...) La resignación, pues” (1998: 9). Luego dirá: “la transparencia: visión paradójica: más aún,

vertiginosa (...). Noción paradójica: la transparencia". Pero, en todo caso, lo que más cuenta es la mirada: "En verdad, la transparencia no es sólo revelación sino también contemplación". ¿Por qué *resignación*? Si en la mirada la transparencia se resume en un no ser, en un sacrificar la materia para que se vea otra cosa; en el lenguaje, el equivalente más cercano sería simplemente el silencio. Entonces, ¿qué veríamos en un lenguaje de sólo silencio?

Buscando la transparencia, hemos llegado así a distinguir un recurso cardinal de la escritura de Sucre: la perplejidad, la irresolución. Recurso que puede sintetizarse en un signo único: la interrogación; signo que nunca se cierra o que se cierra para abrirse de nuevo casi inmediatamente. Trazando una línea circular, partiendo de la duda para llegar otra vez a ella, la escritura de Sucre permanece siempre abierta y en constante cuestionamiento de sí misma. Y es aquí donde creemos se trasponen, se entrecruzan, los dos rostros de esta escritura: crítica y poesía. La interrogación, la duda, es el punto de intersección entre ambos discursos, es la "Y" donde el yo crítico y el yo poético se encuentran. Balza ya había dicho que Sucre "toma la duda como apoyo teórico: la duda lúcida que originará juegos y riquezas de gran exactitud en su labor crítica" (1983: 65); y nosotros añadimos que ésta se extiende también hasta su poesía para encontrar en ella el canal donde ambas voces van a dialogar de manera constante.

En la escritura de Sucre hay un discurso poético que no puede obviar o evadir su discurso crítico, y viceversa; es más bien un sistema que se va gestando a partir de la correspondencia entre ambos discursos, entre ambas voces. Una interrogante, una incógnita, que plantea una de esas voces puede ser respondida, cuestionada o suspendida por la otra voz. Las palabras de Sucre el ensayista se presentan una y otra vez para entablar un diálogo con la voz de Sucre el poeta, y la duda va a ser precisamente el sitio de encuentro entre ambas, sobre todo la duda en cuanto a la realidad común que las hace posibles: el lenguaje.

Llegando al final de este acercamiento a la poesía de Sucre nos siguen asaltando las dudas, las imprecisiones. Nos hemos quedado con las interrogantes, nos hemos quedado también con la belleza de las imágenes. Reafirmamos que somos errantes, que seguiremos siendo errantes. Que aceptamos este término en su doble acepción: somos errantes porque andamos vagando por los espacios poéticos

para seguir encontrando no respuestas, ni certidumbres, sino más bien enigmas y misterios. Somos también errantes en la certeza de obrar con error en muchas de nuestras afirmaciones, negaciones u olvidos. Errar: vagabundear, transitar, divagar, equivocarnos. Esta es la palabra que mejor resume nuestra experiencia —nuestro encuentro— con la poesía de Guillermo Sucre, en ella nos reconfortamos y con ella nos abrigamos en la esperanza de seguir explorando el misterio de esta poesía.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balza, J. (1983). *Transfigurable*, Caracas (Venezuela): Dirección de Cultura U.C.V.
- Ortega y Gasset. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- Sucre, G. (1975). *La máscara, la transparencia*, Caracas: Monte Ávila Editores
- \_\_\_\_\_ (1976). *En el verano cada palabra respira en el verano*. Buenos Aires: Editorial Alfa.
- \_\_\_\_\_ (1988). *La vastedad*, México: Editorial Vuelta.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.