

EL PAPEL DE LA CRÍTICA LITERARIA EN GUILLERMO SUCRE (1958-1964)

The Function of Literary Criticism in Guillermo Sucre (1958-1964)

Ioannis Antzus Ramos

Universidad de Salamanca
Departamento de Literatura española e hispanoamericana
Salamanca, España.
yananra@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo es un estudio del pensamiento literario de Guillermo Sucre a partir de las críticas que publicó en la revista *Sardio* y en la página literaria "Letras y Artes" entre 1958 y 1964. Al acceder al campo literario en 1958, Sucre trató de modificar la actitud de la intelectualidad criolla y de modernizar los gustos estéticos de los lectores venezolanos para que las creaciones nacionales tuvieran repercusión más allá de las propias fronteras. Para llevar a cabo esta transformación cultural, Guillermo Sucre se basó en tres ideas fundamentales: la autenticidad, el rechazo de los excesos expresivos y la universalidad. Ante los excesos de forma y de contenido que mantenían a la realidad venezolana en un tratamiento insustancial y que limitaban su proyección universal, Sucre propuso una estética saturada en que la mirada, el contexto y la obra establecieran una relación necesaria.

Palabras clave: Guillermo Sucre, *Sardio*, "Letras y Artes", crítica literaria, literatura venezolana de los años 60

ABSTRACT

In this article I study Guillermo Sucre's literary thought taking into account the critical essays that he published in *Sardio* and in the cultural page "Letras

y Artes" between 1958 and 1964. When Sucre entered the Venezuelan literary field in 1958, he tried to modify the attitudes of the national intelligentsia and to modernize the aesthetic sense of Venezuelan readers in order to universalize the literary works produced in his country. To achieve these purposes he assumed three main concepts: authenticity, the denial of expressive excesses and universality. To transcend the profusions of words and things that led to an unsubstantial treatment of Venezuelan reality and that hampered its global impact, Sucre proposed a saturated aesthetic in which gaze, context and literary work would establish a necessary relation.

KEYWORDS: Guillermo Sucre, *Sardio*, "Letras y Artes", literary criticism, Venezuelan literature of the 1960s

Le rôle de la critique littéraire chez Guillermo Sucre (1958-1964)

RÉSUMÉ

Cet article présente une étude de la pensée littéraire de Guillermo Sucre basée sur les critiques qu'il a publiées dans la revue *Sardio* et la page littéraire « Letras y Artes » entre 1958 et 1964. Lorsqu'il a fait son entrée dans le domaine de la littérature en 1958, Sucre a essayé de modifier l'attitude des intellectuels au Venezuela et d'y mettre à jour les goûts esthétiques des lecteurs, de telle sorte que les créations nationales aient un impact au-delà des frontières du pays sud-américain. Visant à traduire cette transformation culturelle dans la réalité, Guillermo Sucre a adopté trois idées fondamentales: l'authenticité, le rejet des excès expressifs et l'universalité. Face aux excès de forme et de contenu qui assujettissaient la réalité vénézuélienne à un traitement négligeable et qui restreignaient son rayonnement international, Sucre a proposé une esthétique saturée où la vision, le contexte et l'œuvre entretenaient une relation nécessaire.

Mots clés : Guillermo Sucre, *Sardio*, « Letras y Artes », critique littéraire, littérature vénézuélienne des années 1960

O papel da crítica literária em Guillermo Sucre (1958-1964)

RESUMO

O presente artigo é um estudo do pensamento literário de Guillermo Sucre a partir das críticas que foram publicadas na revista *Sardio* e na página literária "Letras e Artes" entre 1958 e 1964. Ao entrar no campo literário em 1958, Sucre tentou modificar a atitude dos intelectuais da Venezuela e modernizar os gostos estéticos dos leitores venezuelanos para que as criações nesse país tivessem repercussão além das suas fronteiras. Para poder implantar essa transformação cultural, Guillermo Sucre se baseou em três ideias fundamentais: a autenticidade, a rejeição dos excessos expressivos e a universalidade. Diante dos excessos de forma e de conteúdo que consideravam a realidade venezuelana como algo sem importância limitando sua projeção universal, Sucre propôs uma estética completa para que entre o olhar; o contexto e a obra se estabelecesse uma relação necessária.

Palavras chave: Guillermo Sucre, *Sardio*, "Letras e Artes", crítica literária, literatura venezuelana dos anos 60

Recibido: 09/01/16

Aceptado: 20/06/16

EL PAPEL DE LA CRÍTICA LITERARIA EN GUILLERMO SUCRE (1958-1964)

Cuando Guillermo Sucre accedió al campo literario tras la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, se encontró con un problema grave para el desarrollo de la literatura nacional: la ausencia de valores estéticos. Para Sucre, esta falta de criterios era la consecuencia de que el campo literario estuviera dominado por una intelectualidad deshonesta e insincera, que antepone sus intereses personales a los valores estéticos. Ya en el primer "Testimonio" de *Sardio*, además de reclamar de los escritores venezolanos más lucidez y dedicación al oficio, Sucre había señalado que

Si algo es alarmante entre nosotros es la ausencia de debates sobre los problemas y motivaciones de la creación, la ausencia de análisis objetivos al juzgar la obra del artista. Vivimos en medio de prejuicios y cofradías. Nos falta meditación, trascendencia. Nuestra escala de valores está regida por la timidez y la complacencia. Pero la cultura es algo más que un juego deleitoso de gentes que se rinden mutua pleitesía. Ella es la expresión de la historia, espejo de los júbilos y de las tribulaciones del hombre. El reino inquebrantable de la verdad. (1958a: 3).

Sucre denunciaba así que el "arribismo" y el "fraude intelectual" se habían adueñado de la cultura venezolana y que esta, por lo tanto, había olvidado su verdadero cometido:

la mayoría de nuestros escritores y artistas han rendido fiel tributo a la cortesanía intelectual o a ese otro devorante minotauro del oportunismo político o del bienestar egoísta, olvidando lo que debe ser único imperativo del espíritu: una vasta y penetrante comunicación con el universo, los sueños, la grandeza y aun la miseria del hombre. (1958b: 279).

La deshonestidad intelectual y la consiguiente ausencia de valores críticos habían tenido, siguiendo esos planteamientos, consecuencias negativas para el desarrollo de la literatura nacional. En primer lugar, habían impedido

conformar una “literatura propiamente dicha”, es decir, un “sistema de obras ligadas por denominadores comunes” (Cândido, 1959: 17). En respuesta a un cuestionario de 1958, nuestro autor señalaba que “ni siquiera” se podía “hablar de «crisis» para la novela venezolana”, pues hacerlo

implicaría el reconocimiento de una plenitud estética anterior, de una suerte de “cuerpo novelesco” homogéneo y consagrado, hasta de una visión singular del mundo. Nada de ello ha logrado, precisamente, nuestra novela en general, como expresión de un espíritu y de una cultura. Acaso la misma inmadurez de nuestras tradiciones haya impedido la cristalización de esas virtudes que, en definitiva, son las que comunican validez a la novelística de cualquier país. (Sucre, 1958e).

Para Sucre, según indica en el mismo artículo, la narrativa nacional se había renovado en la primera mitad del siglo XX gracias a la obra de Gallegos, pero después de él “sobrevino un sensible descenso en relación con ese impulso inicial, sin que hoy podamos vislumbrar una voluntad creadora capaz de abrir nuevas perspectivas”¹. En segundo lugar, la carencia de una crítica autorizada había impedido a la literatura venezolana entroncar con la estética de la tradición moderna, y esa situación determinaba el aislamiento de la cultura nacional. Como la intelectualidad no se guiaba por valores estéticos sino por la búsqueda del favor personal, la literatura había quedado relegada respecto a las tendencias literarias universales y carecía de repercusión más allá de las propias fronteras:

nuestra técnica narrativa aún parece insegura y la creación de los grandes temas en nuestro mundo se mantiene en un tratamiento anecdótico e insustancial, porque nuestras mismas criaturas novelescas no aciertan a superar ese vago pero ya rígido sistema de relaciones entre el hombre y la naturaleza y no parecen vivir con plena lucidez la poderosa aventura del espíritu contemporáneo... hasta los mismos

¹ Otros escritores que, según Sucre, la nueva generación exaltaba “sin mezquindad, pero también sin complacencia” fueron Alejo Carpentier, Vicente Gerbasi, Mariano Picón Salas, Juan Liscano, Miguel Ángel Asturias y Gonzalo Rojas (1958b: 280-281).

autores que una crítica complaciente ha pretendido consagrar, no representan, en relación con los grandes nombres americanos y universales, sino una visión anacrónica e intrascendente dentro del ejercicio creador. (Sucre, 1958e).

El aislamiento de la literatura venezolana solo era positivo para esos escritores mediocres que, adulados por una crítica deshonesta y ajenos a lo que sucedía fuera del territorio nacional, creían “haber conquistado la eternidad con unos libritos de poemas, con una «plquette», con una novela” (Sucre, 1958f). Estos mismos autores eran los que creaban esas obras que para Guillermo Sucre resultaban inactuales e impostadas, pues al carecer de un criterio estético apropiado, incurrían en excesos formales y expresivos que eran a un tiempo la causa y el síntoma de la crisis cultural que vivía Venezuela:

Hay en cierta literatura del país toda una legión de grandes elefantes o de medrosos roedores del espíritu, eternos frustrados de un mundo que siempre les enrostra sus fugas, sus éxtasis pusilánimes, que, muy asépticos y pudorosos, incapaces de sentir los portentosos y no siempre confortables desencadenamientos de la historia o del destino del hombre, parecen cultivar vagas y gratuitas pretensiones de inmortalidad. Son los pájaros carpinteros de la creación, los híbridos estetas, los tardíos alquimistas del lenguaje, pequeños seres funerarios que inciensan su propia y arrogante banalidad. (Sucre, 1958f).

Ante este sombrío panorama, la generación de Sucre, con él a la cabeza, trató de modernizar y profesionalizar la literatura nacional. En un ensayo publicado en *Sardio*, nuestro autor ponía de manifiesto la labor que los jóvenes agrupados en torno a la revista pretendían cumplir:

constituimos una generación consciente de su destino, poseída por una voluntad de trascendencia, fiel a las verdaderas y dramáticas constantes del tiempo que le ha tocado vivir y en él enraizada y comprometida, dispuesta a redimir por ejercicio del espíritu y de la verdad lo que otras generaciones parecen haber sacrificado por la negligencia y las pequeñas ambiciones; ...somos un grupo de escritores y artistas para

quienes la creación es combate con el destino o con la historia y no esa farsa creciente que es la cultura en nuestro país. (Sucre, 1958b: 277).

El objetivo de Sucre era introducir jerarquías e imponer límites a la complacencia indiscriminada y al libertinaje que advertía en el campo literario venezolano, para lo cual era necesario promover nuevas actitudes intelectuales e introducir una conciencia estética fundada en criterios objetivos. Para acabar con el arribismo y la falta de exigencia de los escritores venezolanos (vicios que habían dado lugar a obras informes y azarosas), Sucre comenzó a reclamar a la literatura un carácter *necesario*. El crítico pensaba que si las obras respondían a motivaciones forzosas e ineludibles, se podrían liberar de los fines extraliterarios que tanto daño habían hecho a la cultura nacional. Esta exigencia se estableció de la siguiente manera: las obras debían presentar una relación necesaria con su creador y con el contexto histórico de producción pues solo así podrían entroncar con los valores estéticos universales. En uno de los "Testimonios" de *Sardio*, nuestro autor propuso este condicionante para acabar con la deshonestidad que imperaba en el campo literario:

el acto de elegir, desgarradamente lúcido e impersonal y cuando es más convincente y verídico, debe surgir de la coincidencia con anhelos y realidades ineludibles de la historia y debe posesionarse de su destino integral como inteligencia creadora. Cuando no ocurre tal coincidencia o tal posesión, cuando la decisión de crear un mundo no nace de necesidades de vida, de requerimientos impostergables, el acto de escoger corre el riesgo de volverse no sólo ya gratuito e inexpresivo, sino también arribista y acomodaticio. (Sucre, 1959a: 431. Cursiva nuestra).

En el mismo texto, Sucre insistía en la importancia de que la obra arraigara en la historia, pues en esa coincidencia veía un posible escape a los intereses menores que ocupaban a la intelectualidad nacional:

El que se establezca entre las circunstancias históricas dadas y la voluntad creadora del hombre verdaderas coordenadas susceptibles de ser realizadas a través de muchos caminos y que uno de ellos sea el del arte, creemos que ha de ser una de las aspiraciones más

nobles del escritor. Es en tal dimensión donde su compromiso se hace viviente y fecundo, y aun despersonalizado. Fuera de ella, y a pesar de que aparentemente se elija una causa renovadora, todo puede verse sometido a la contingencia de pequeñas ambiciones e intereses más o menos transitorios. (1959a: 431).

Ahora bien, al proponer esta correspondencia precisa entre el creador, el contexto y la obra, Sucre estaba proponiendo un ideal de orden y saturación que está vinculado a una política estética y cultural muy concreta. Al reclamar una coincidencia clásica entre la expresión y lo expresado o, lo que es lo mismo, entre el autor, el mundo y la escritura, nuestro crítico estaba rechazando los excesos expresivos y convirtiendo a la literatura en un cuerpo armónico y bien compensado en el que no sobra nada.

I. EL RECLAMO DE LA AUTENTICIDAD

Guillermo Sucre se sirvió del concepto de *autenticidad* para acabar con los excesos vinculados al arribismo y a la insinceridad intelectual que campeaban a sus anchas en el campo literario venezolano. Esta noción implicaba establecer, por una parte, un vínculo ineludible entre la experiencia vital de los creadores y su expresión literaria, de manera que esta superara los excesos perniciosos en los que estaba incurriendo y dejara de servir para referir motivos ajenos a la literatura; por otra parte, suponía que las obras entroncarían con la política estética que Sucre consideraba esencial a la literatura.

La autenticidad había sido un punto fundamental de la teoría poética de los simbolistas que, a decir de Paul Valéry, habían resuelto “no rendir culto a otras verdades que las deliberadamente elegidas o edificadas por ellos mismos” (2011: 284). El propio Baudelaire había repetido que la visión subjetiva del artista era un elemento básico de la literatura y del arte. Decía el autor de *Las flores del mal*:

El artista, el verdadero artista, el verdadero poeta, no debe pintar sino de acuerdo a lo que ve y lo que siente. Debe ser *realmente* fiel a su propia naturaleza. Debe evitar como la muerte el hacer uso de los ojos y de los sentimientos de otro hombre, por grande que sea; pues,

entonces, las producciones que nos ofreciera, serían, a su respecto, mentiras y no *realidades*. (Baudelaire, 1963: 554).

También Mariano Picón Salas había sido un firme defensor del valor de la autenticidad, pues en él advertía la posibilidad de conciliar la expresión y lo expresado ante los excesos representados por la espontaneidad y el hermetismo:

el significado humano de la obra literaria depende de su autenticidad, y ...ésta es, asimismo un valor estético. El conflicto entre la obra de arte autónoma y la "comprometida" en que tanto se insiste ahora, pudiera derivarse más claramente a la oposición entre veracidad y falsedad artística... Así como nos fatiga la espontaneidad informe de los malos románticos, también puede disgustarnos el helado hermetismo, sin posibilidad de comunicación, de muchas obras del día. El tipo "pompiere" que sólo copia mecánicamente las formas generales de la época y no agrega nada personal al legado del arte, se produce en todas las escuelas y estilos; pudo ser alternativamente, figurativo o abstracto. Y en la imitación, puramente externa, de una "manera", sin contenido vivencial propio, consiste lo "inauténtico". (1983: 509-510).

En línea con esta concepción, el humanista merideño establecía una división entre el escritor valeroso, que nos habla siempre "con palabras que brotaron calientes de la fragua del alma", y el pusilánime, que "se escuda en su follaje retórico, en el adjetivo cómplice y encubridor" y sacrifica "la autenticidad a las convenciones de los otros" (Picón Salas, 1983: 510).

Al emplear el concepto de la autenticidad, Guillermo Sucre no se limitó a repetir las ideas al respecto de los simbolistas y de Picón Salas, sino que complementó y enriqueció esta noción con aportes de otros escritores como César Vallejo y Octavio Paz. El poeta peruano —sobre cuya obra Sucre emprendió una tesis doctoral que nunca terminaría— se había ocupado, en los ensayos agrupados en *El arte y la revolución* (1978), precisamente de establecer un criterio para determinar la autenticidad en literatura. En esos textos, el vate peruano señalaba que la veracidad de una obra no dependía del empleo de un léxico o de la aplicación de una doctrina determinados sino de la sensibilidad particular que el poema pudiera encarnar y transmitir:

Así, por ejemplo, decía que el poeta socialista

no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema. No lo reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista, a movilizar ideas y requisitorias políticas de factura y origen comunista, ni a adjetivar los hechos del espíritu y de la naturaleza, con epítetos tomados de la revolución proletaria. El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Sólo un hombre *temperamentalmente* socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista. (Vallejo, 1978: 27-28).

Esta misma postura la había defendido con respecto al americanismo literario en su artículo "Contra el secreto profesional" (Vallejo, 1927), donde había establecido que "la autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga" (1927: 204). De este modo vemos que, para Vallejo, una obra se puede considerar auténtica cuando se establece una coincidencia sincera entre la escritura y el espíritu, es decir, cuando la obra encarna la verdadera sensibilidad del creador:

Con respecto al concepto de la autenticidad, Guillermo Sucre retomó asimismo la enseñanza que Octavio Paz había establecido en *El arco y la lira* (1956/1999). En esta obra, el ensayista mexicano había señalado que "las palabras no viven fuera de nosotros. Nosotros somos su mundo y ellas el nuestro" y que el lenguaje "consiste en ser algo indivisible e inseparable del hombre" (1956/1999: 59). Apoyándose en esta afinidad entre la persona y el verbo, afirmaba además que

cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra... La creación consiste en sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Ésas y no otras. El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. (Paz, 1956/1999: 76).

Aplicando a su ámbito particular las ideas de estos pensadores, Guillermo Sucre se sirvió del concepto de *autenticidad* para desterrar la ética y la estética inadecuadas que él advertía en la literatura venezolana. Haciéndose eco de las ideas de Vallejo y tras ver los excesos en que incidía cierta literatura comprometida en Venezuela, Sucre planteó que era preciso calibrar la sinceridad interior de la escritura para determinar su validez:

Creemos que el acto en sí mismo [es decir, el poema, la novela] no resulta suficiente para una valoración objetiva de la influencia y proyección que él implique. Y nos resulta más esclarecedor y apremiante analizar la manera, el esfuerzo y sinceridad interior con que se realice. Es decir, una doble visión sobre la plenitud y validez del compromiso y sobre la dimensión existencial del hombre que lo asume. (1959a: 430-431).

En consonancia con este reclamo de afinidad entre la identidad profunda del escritor y su expresión literaria, en el primer texto que escribió sobre la crítica, Sucre proponía que la función de esta debía ser hallar y explicar la correspondencia que en todo auténtico creador se establece entre la visión del mundo y la escritura:

la nueva crítica venezolana ha de fundarse sobre una base estética definida, sobre una capacidad más reflexiva ante la literatura, sobre un espíritu de mayor profundidad que nos revele a la obra literaria a un nivel más complejo y significativo, esencial y dominante. Una crítica estética y una crítica de “contenidos” —pero no en el sentido tradicional que se le asigna a este término, sino en el de “visión del mundo”— podrían ser dos de los caminos más fecundos para el ejercicio de esa crítica. (1962e: 7).

Asimismo, en el ensayo “Situación actual de la poesía de Vallejo” (1963a), donde ya es evidente la lectura de Octavio Paz, nuestro autor dejaba a un lado las interpretaciones deterministas que se habían hecho sobre el poeta peruano (la de José Carlos Mariátegui y la de Xavier Abril, por ejemplo) y proponía una crítica que sirviera para comprender “por qué Vallejo escribe de esta forma y no de otra”, pues la respuesta a esta pregunta “nos llevaría a ver cómo a través del lenguaje se va formando el «oscuro» proyecto

vital del poeta. Para ello habría que establecer una suerte de sistema de «vasos comunicantes»: del lenguaje a las motivaciones existenciales, y recíprocamente” (Sucre, 1963a: 7).

Fiel a esta concepción, Guillermo Sucre valoró a lo largo de este período muchas obras literarias de acuerdo a la correspondencia que en ellas advertía entre la ética y la estética. En las creaciones auténticas la afinidad entre la vivencia y la escritura era total. Así, a propósito de *Animal de costumbre* (1959), de Juan Sánchez Peláez, Sucre afirmaba que

el reencuentro del poeta con su fuerza expresiva y con los problemas dominantes de su existencia, es siempre indicio de un verdadero ejercicio creador. Reconocemos en *Animal de costumbre* la veracidad con que Juan Sánchez Peláez ha emprendido ese reencuentro. (1959b: 412).

Nuestro autor destacaba asimismo la autenticidad del libro *Dictado por la jauría*, de Juan Calzadilla, puesto que el cambio artístico se correspondía con una transformación semejante en el plano de la experiencia:

al mundo aparentemente alucinado pero todavía intimista de *Los Herbarios rojos*, sucede ahora el desencadenamiento de un lenguaje lleno de vigor... *No se trata, creemos, de imposturas literarias. Todo ha tenido origen en un cambio igualmente extremo y profundo en el plano de la vida.* (Sucre, 1963b: 7. *Cursiva nuestra*).

Del mismo modo, pensaba que la obra de Enriqueta Arvelo Larriva era auténtica porque “no surge por simple contagio literario, sino por imperiosa necesidad” (Sucre, 1962f: 7).

Por otra parte, Sucre consideraba carentes de autenticidad aquellas obras en las que, por un motivo u otro, se había producido una desconexión entre la actitud vital y la escritura. La falsedad estética podía ser el resultado o bien de que la expresión literaria hubiera nacido de una ética inadecuada o bien de que la falta de conciencia crítica del escritor hubiera provocado una desconexión entre la vivencia y la escritura. En cuanto al primer caso, es llamativo que Sucre considerara que la estética vanguardista de grandes escritores hispanoamericanos resultaba inapropiada como consecuencia

de una actitud vital impropia. Así, por ejemplo, explicaba la desproporción expresiva que advertía en los primeros libros de Vicente Huidobro como el resultado de una conducta igualmente desmesurada:

Todo un abismo parece separar al autor de “Altazor”, o de “Últimos poemas” o de “Ciudadano del olvido” del joven alucinado que escribió esos primeros libros. Huidobro no tenía entonces más de veinte y cinco años. *Una vida ardiente y evasiva lo llenaba de una inagotable lujuria verbal o de una desenfrenada embriaguez ante el hallazgo*. Acaso era aún el poeta irresponsable y vanidoso... rindió culto a una novedad que no le pertenecía y llegó a escribir muchos de los poemas de esa época a la manera de los “Calligramas” de Guillaume Apollinaire. (Sucre, 1958g, *Cursiva nuestra*).

Este mismo criterio lo empleaba nuestro autor para explicar los desmanes del Borges ultraísta y sus diferencias con respecto al Borges “clásico”, que para él era el genuino, según se advierte en su libro *Borges, el poeta* (1967/1974). La poesía vanguardista del argentino —la más alejada de su verdadera imagen, la clásica— se explica en este ensayo como la consecuencia de una carencia espiritual más profunda. Los poemas que Jorge Luis Borges publicó en las revistas ultraístas españolas, nos dice el crítico, “resultan hoy frecuentemente abigarrados, llenos de cierto ímpetu prepotente, seducidos por una suerte de solidaridad ecuménica” (Sucre, 1967/1974: 29). Y añade: “El poema ‘Trinchera’, escrito en 1919, nos da la medida de su poesía y de su estado espiritual de entonces” (1967/1974: 29). Asimismo, en la obra de Pablo Neruda, Sucre apreciaba que la inconsistencia estética era el efecto de una ética inadecuada. El poeta chileno, nos dice el crítico, “ha vivido siempre con manías de único y gran poeta hispanoamericano, rodeado además por la complacencia y los halagos. Ello ha influido sensible y negativamente en su obra más reciente”² (Sucre, 1958c: 254). Lo que nos encontramos en estas críticas es que Sucre, basándose en la tradición simbolista, consideraba que

² Antes que Sucre, Picón Salas había cuestionado a Neruda porque su poesía tendía a ser “pasión e himno desatado” (1983: 311) y representaba cierta tendencia continental a lo informe y a lo azaroso (1983: 115) que él quería desterrar. Para una opinión más reciente de Sucre sobre Neruda se puede consultar la última edición de *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (Sucre, 2016).

había una “ética de escritor”³, que se caracterizaba por una actitud vital y estética que era inseparable de la verdadera literatura. Esta conducta era la que apreciaba precisamente en César Vallejo, que para él era el epítome de la autenticidad literaria porque había sido siempre consecuente consigo mismo. En contraste con el Neruda de *España en el corazón* (1937), en sus obras sobre la guerra civil española el poeta peruano fue

infinitamente más irreductible y despersonalizado, jamás hizo literatura ni propaganda con la aventura que le tocó vivir. No tuvo que enterrar su vieja poesía ni su metafísica para cantar el drama colectivo de todo un pueblo que era consustancial a su espíritu y a su mundo. Vallejo era una inteligencia evidentemente más recia y problemática, radicalmente más lúcida y crítica. Su militancia comunista, decidida y existencial, fue siempre un compromiso con lo esencial del hombre. Nunca alimentó tampoco vanas obsesiones de grandeza poética. No hizo un ritual falso de su vida. (Sucre, 1958c: 254).

Según la concepción de Sucre, no solo era preciso que el escritor tuviera una actitud “literaria” (que daría lugar a una escritura que también lo sería) sino, además, que la nobleza de su vivencia guardara una afinidad con la culminación expresiva de los poemas. En algunas ocasiones, Guillermo Sucre advertía una experiencia noble que, sin embargo, el autor había sido incapaz de transmitir con propiedad a la escritura. Así, por ejemplo, a propósito de la

³ En su libro sobre Borges, Sucre (1967/1974) afirmaba, citando unos versos del poema “Jactancia de quietud”: “*Seguro de mi vida y de mi muerte, miro los ambiciosos y quisiera entenderlos*”: ¿No hay en ese mismo poema una ética de escritor e incluso toda una actitud panteísta en que el poeta se identifica con todos, se afirma y se niega como tal al mismo tiempo? Borges reacciona contra los que se creen “imprescindibles, únicos, merecedores del mañana”; esa reacción es a la vez una visión ejemplar de sí mismo: “*Mi nombre es alguien y cualquiera*”, dice luego. Fidelidad a la poesía, secreta y lúcida pasión por ella, pero a la vez cierta distancia, es lo que Borges nos propone siempre como su verdadera imagen” (Sucre, 1967/1974: 25). Sucre pensaba que el poeta lo era de una manera esencial, pues serlo implica una ética o una actitud determinadas: “Rosamel del Valle es una de esas raras excepciones, en el ámbito hispanoamericano, que representan la esencia misma del poeta: su imagen ideal y profunda. Su vida no se cuenta en peripecias externas o en alardes exhibicionistas, sino en ejercicio ejemplar del espíritu poético” (Sucre, 1965: 8-9).

obra *Huellas del silencio* (1958) del poeta Manuel Vicente Magallanes, Sucre señalaba que “su voz no alcanza siempre auténtica jerarquía estética”:

Un excesivo tono enfático y hasta discursivo, cierto regocijo por la sonoridad gratuita de las palabras, el mismo lenguaje desprovisto en ocasiones de matices y de sugerencias poéticas y alambicadas, parecen haber diluido la nobleza en que debieron nutrirse inicialmente estos poemas. (Sucre, 1958h).

Igualmente, sobre *Los herbarios rojos* (1958) de Juan Calzadilla, el crítico advertía: “no es que no se sienta una conmovida vivencia..., como en la evocación de la infancia, pero ello no guarda correspondencia con la culminación expresiva de los poemas” (Sucre, 1959c). Para solventar esta desconexión entre la ética vital y la escritura, Sucre reclamaba a los autores un esfuerzo crítico mayor. Por eso decía a propósito de este último poemario: “creemos que es al propio Calzadilla a quien le toca hacerse su crítica interior” (1959c). En efecto, en la concepción de Guillermo Sucre, la autenticidad no era un don que perteneciera a algunos escritores sino que resultaba de la lucidez y de la capacidad reflexiva, virtudes que permitían a los autores vincular la visión del mundo y la escritura y lograr así una expresión literaria perfecta, es decir, sin suplementos de cosas ni de palabras.

2. EL RECHAZO DE LOS EXCESOS EXPRESIVOS

Además de reivindicar el valor de la autenticidad, Guillermo Sucre trató por otros medios que las obras literarias venezolanas alcanzaran ese ideal de orden y saturación que él apreciaba en la literatura de la tradición moderna. Siguiendo ese paradigma, Sucre impugnó las obras que incurrían en excesos de cosas y de palabras, que muchas veces estaban vinculados. Las obras realistas presentaban para nuestro autor un exceso descriptivo que las hacía caer en lo anecdótico y lo trivial y que además solía estar acompañado de un regusto en el color local que él rechazaba. La literatura esteticista, por su parte, suponía el apego a moldes formales que no venían impuestos por una verdadera necesidad interior del autor o de la obra y se aproximaba a las posturas cosmopolitas. Vemos, por lo tanto, que al rechazar los excesos expresivos (el realismo y el formalismo), nuestro autor estaba censurando

igualmente la distancia entre el escritor y su circunstancia (el nacionalismo y el cosmopolitismo). En este texto que citamos a continuación se aprecia bien cómo para él estos defectos estéticos y culturales eran en verdad lo mismo:

No confundimos universalidad con cosmopolitismo, pero se nos hace evidente que el exceso de color local, con todas sus derivantes, ha viciado de raíz gran parte de nuestras manifestaciones artísticas. Así como condenamos cualquier esteticismo, condenamos también cualquier nacionalismo exacerbado y arrogante. Respetamos en el folklore y en nuestras mejores tradiciones el alma esclarecida del pueblo, pero nos parece que ciertos artistas han insurgido en una suerte de depredadores irreverentes de ese patrimonio. Asimismo toda esa literatura de esquemas y de soluciones preconcebidas nos resulta insustancial. (Sucre, 1958a: 3).

Frente a estas desmesuras, Sucre intentó que la literatura venezolana asimilase la estética armónica y virtuosa que él consideraba propia de la tradición moderna. De acuerdo a ese modelo, las obras debían ser expresiones saturadas y perfectas en las que los excesos de cosas y de palabras no tuvieran lugar. Además, como ya lo había propuesto Picón Salas, al trascender estos defectos estéticos y culturales, las obras venezolanas estarían en condiciones de operar el paso de lo particular a lo universal y de adquirir repercusión más allá de las propias fronteras.

En las críticas que escribió en este lapso —que, excepcionalmente, si atendemos a la obra posterior de nuestro autor, trataron tanto sobre novela como sobre poesía—, Guillermo Sucre rechazó insistentemente el realismo descriptivo porque suponía el acceso en la narrativa de detalles triviales y amenazaba la autonomía literaria, que era un puntal fundamental de la estética que él quería implementar en Venezuela. Sucre denunció tanto la morosidad propia del realismo ingenuo como la pervivencia del costumbrismo que para él no eran “más que fraudes a los requerimientos de la época” (1958a: 3). Así, por ejemplo, a propósito de la novela *Un retrato en la geografía* (1952) de Arturo Uslar Pietri, señalaba que

Dominado por el deseo de evocar una atmósfera, de recrear una época determinada de nuestra historia, Uslar se deja llevar por el prurito

del cronista. Las escenas, los diálogos —siempre excesivos—, las pequeñas historias, las anécdotas se suceden sin mayor coherencia ni profundidad. Más que verdaderas *situaciones* en las que los personajes enfrenten su destino, son simple muestrario de la sociedad venezolana. De modo que sin una estructura narrativa sólida, los personajes se desdibujan progresivamente, pierden relieve. Y la supuesta libertad que el autor les concede es sólo una libertad abstracta, conceptual. (Sucre, 1962c: 7).

El crítico cuestionó igualmente la falta de autonomía de la literatura venezolana, es decir, la incorporación a ella de elementos ajenos a lo puramente literario como las significaciones políticas o el recurrente “mensaje”. En este sentido, nuestro autor retomaba la lección del simbolismo francés, que había propuesto que la literatura debía permanecer ajena a cualquier meta extraliteraria. “La poesía” —decía Baudelaire (2011: 150)— “no puede, bajo pena de muerte o de extinción, asimilarse a la ciencia o a la moral; no tiene la *verdad* por objeto, sólo se tiene a sí misma”. En la misma línea, Jean Paul Sartre (1948) había señalado que

la littérature d'une époque déterminée est aliénée lorsqu'elle n'est pas parvenue à la conscience explicite de son autonomie et qu'elle se soumet aux puissances temporelles ou à une idéologie, en un mot, lorsqu'elle se considère elle-même comme un moyen et non comme un fin inconditionnée⁴. (1948: 190).

Guillermo Sucre reaccionó contra la anclaridad de la narrativa venezolana y contra su sumisión a fines que debían permanecer ajenos a la literatura. A este respecto, sobre la novela *La muerte de Honorio* (1963) de Miguel Otero Silva, nuestro autor señalaba que

⁴ “la literatura de una época determinada está alienada cuando no ha alcanzado la conciencia explícita de su autonomía y se somete a los poderes temporales o a una ideología, en una palabra, cuando se considera a sí misma como un medio y no como un fin incondicionado”. (Traducción nuestra).

Una intencionalidad demasiado consciente perjudica siempre al novelista. De este defecto no escapa Otero Silva. Es muy significativo que cada uno de sus personajes “represente” un sector especial del país... Todo ello revela más que una necesidad novelesca, una necesidad puramente política. El novelista quiso complacer al espíritu “unitario” que tan en boga estuvo entre nosotros. Actitud loable tal vez, y generosa además. Pero ello influyó negativamente en la creación de verdaderos personajes. En efecto, los personajes de Otero Silva son más bien “tipos” y no profundas individualidades humanas. Los rasgos de ellos están determinados por lo que son —o deben ser— en un plano genérico y conceptual. (Sucre, 1964a: 7).

La intromisión de elementos extraliterarios perjudicaba, como vemos, el propio desarrollo de la narración y por ello Sucre consideraba que esa obra era solo “un buen testimonio” que “acaso mañana sólo tendrá valor para los historiadores y los sociólogos” (1964a: 7).

El exceso de cosas —es decir, la insistencia en lo banal y en lo pintoresco— solía estar vinculado a otro defecto igualmente pernicioso: el exceso de palabras, es decir, el recurso a técnicas o moldes formales que no eran reclamados ni por la coherencia de la obra ni por la personalidad del autor. La falta de motivación entre la expresión y lo expresado daba lugar a la entrada en la narrativa de detalles vanos y prescindibles que se compensaba (se creía compensar) con el empleo de técnicas ajenas a la necesidad interior del creador. Así, por ejemplo, en la novela *Casandra* (1957) de Ramón Díaz Sánchez, el crítico advertía una complementariedad entre el exceso narrativo y la impropiedad técnica. En esta obra, según afirma Sucre,

en lugar de algún intento de monólogo interior; de trasposición o convergencia de planos en el tiempo... nos encontramos con los procedimientos más morosos y desabridos de la tradición realista: *un absorbente interés por la trama y la acción*, con su abigarrado muestrario de episodios y situaciones un tanto truculentas; *un exceso de diálogos desprovistos de todo apremiante dinamismo* intercalada entre ellos la clásica y ya fatigante pero esta vez moderada pincelada paisajista... y un prurito, de reciente estirpe, de extenuante cientificismo enciclopédico. (1958i. *Cursiva nuestra*).

También en la novela de Otero Silva anteriormente citada, Sucre establecía una relación entre ambos excesos con las siguientes palabras:

a una narración llanamente realista, a veces demasiado convencional y sin relieve, es decir, sin complejidad alguna, se superpone una suerte de monólogo interior que, como veremos, no resulta de la necesidad interior de cada personaje, sino que es un puro ardid del autor. (1964a: 7).

Sucre destacaba esta misma coincidencia entre la abundancia descriptiva y el formalismo a propósito de las obras de Neruda posteriores al *Canto general* (1950/2005). Nuestro crítico advertía en ellas

un tono blanduzco, de confusa y vaga efervescencia espiritual, una artesanía sin esfuerzo y sin grandeza, *elementos narrativos prosaicos y pueriles y una versificación arbitraria, en la que, sin embargo, parece poner mucho énfasis*, han reemplazado la intuición genial que presidió estas grandes tentativas [las obras anteriores al *Canto general*]. (Sucre, 1958c: 255. *Cursiva nuestra*).

Es decir, que “al poeta desencadenado, material, hondo y al gran cantor épico ha venido a sucederle *un cronista en verso, desigual y fatigante, no menos formalista que otros que regresan a la métrica clásica*” (1958c: 255. *Cursiva nuestra*).

En otras ocasiones, Sucre cuestionaba esas obras en las que la técnica literaria no había sido verdaderamente asimilada por el creador y que, por lo tanto, resultaba impostada. A propósito de *La misa de Arlequín* (1962) de Guillermo Meneses, el crítico señalaba que “la modernidad parece ser su propósito fundamental”, “pues ser modernos nos hace invulnerables, nos dota de ciertos privilegios de intelectual de *avanzada*, creando cierta ambigüedad que encubre nuestras penurias íntimas, nuestros defectos, y nos proyecta siempre hacia el futuro” (Sucre, 1962d: 7). Esta ansia de novedad hacía que el autor de la obra mostrase cierto “culto por lo ajeno”, lo que determinaba que ella no pasase de ser “un mero juego de técnicas. Y, lo que es peor, de técnicas copiadas” (1962d: 7). En referencia al poemario *Los herbarios rojos*, el crítico señalaba que, en comparación con su obra

anterior; Calzadilla había “pasado a una poesía tal vez más desencadenada y libre, pero confusa y aun literaria. El exceso metafórico, la obsesión por los símbolos y las aparentes audacias formales lo han vuelto rebuscado y vacío” (Sucre, 1959c).

En relación con esto, Guillermo Sucre discutió la sumisión del creador a propuestas estéticas ajenas a su situación histórica o a su ética personal. En uno de los “Testimonios” de *Sardio* se oponía al realismo socialista y denunciaba que

ciertos intelectuales —y de izquierda— han hecho de la sumisión y de la idolatría las nuevas «tablas de la ley» así, en las formas más anacrónicas y en los moldes más vacíos de significación. . . , han injertado vagas consignas de una Revolución que no alcanzan a asimilar sino a través de lecturas tardías y de esquemas simplistas. (1959a: 432-433).

Sucre advertía un esteticismo similar en la “reacción hispanizante” que había recorrido la poesía venezolana en los años 40 y 50 del siglo XX, y rechazaba, en consecuencia, ese movimiento:

El Siglo de Oro español parecía revivir entonces, sin los menores cambios, en la poesía venezolana. No podía darse una mayor aberración poética. Se escribe con ostensible apego no sólo a la métrica y a los ritmos clásicos españoles, sino también a su mismo lenguaje. Pero como todo intento de restauración, éste cae en un neo-clasicismo extemporáneo. En arte no se puede regresar impunemente en el tiempo; siempre se sacrifica lo esencial: el temple humano e histórico de la creación. (1963c: 237).

La autenticidad que nuestro autor reclamaba para las obras literarias implicaba que para él no existían estilos apropiados de antemano ni formas o palabras poéticas a priori. La expresión literaria debía ser siempre una lucha de la lucidez y de la conciencia crítica del creador para adaptar la escritura a los imperativos de su circunstancia y de su ética vital. Por este motivo, además de impugnar el realismo socialista y el neoclasicismo anacrónico, Sucre censuraba el recurso a moldes formales establecidos antes del instante de la creación. Para Guillermo Sucre ni siquiera el propio estilo de un autor

podía fijarse sin acarrear un perjuicio en la calidad estética de su obra. En referencia a esto, nuestro autor se hacía eco de algo que había afirmado Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956/1999): “Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios” (citado en Sucre, 1963d: 7). En consonancia con este argumento, Sucre indicaba en una nota de esta época que

cuando un estilo se hace simplemente técnica o manera, que es lo que en ocasiones descubrimos en Gerbasi, se corre el grave riesgo de caer en la penuria poética. En ese sentido, creemos que Gerbasi —ya que lo sabemos dueño de un alto sentido creador— debería ser más dinámico y crítico frente a su misma poesía y extender los indudables dominios de originalidad que ya ha conquistado. (1958j: 258).

Sucre encontraba este mismo defecto en los poemas contenidos en la *plaque* titulada *Moneda del forastero* (1958), del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, que no pasaban a su juicio “de ser puro aunque no menos estéril divertimento de un escritor que ha descubierto ya la clave de su estilo” (1958k).

3. SATURACIÓN, FABULACIÓN, UNIVERSALIDAD

Como hemos visto antes, Sucre cuestionaba aquellas obras en las que no se producía una coincidencia entre el autor, el contexto y la escritura. Los textos que hemos visto incurrieran en excesos de forma o de contenido e impedían que la literatura venezolana adquiriera un valor universal. Ante estos desmanes, nuestro crítico anhelaba que el creador nacional fuese capaz de expresar “un mundo”, es decir, de hallar una unidad entre el contexto, la mirada y el lenguaje. Como lo expresaba el propio Sucre:

El novelista venezolano no ha sabido diferenciar el hecho social en sí de la creación de un mundo de ficciones, donde lo humano y lo estético han de comulgar en una aspiración más alta: revelar las urgentes y dominantes esencias del hombre en la historia. Así, hemos tenido una larga lista de novelas que más bien parecen crónicas, muestrario de paisajes y costumbres, de problemas políticos y sociales vistos en su

inmediatez menos significativa. Apegados a la tierra como a una gran madre oscura que no ha revelado su ser; apegados a lo pasajero y pintoresco, pocas veces nuestros narradores nos han iluminado un *Mundo*. (Sucre, 1958e).

Más adelante, insistía en la misma idea:

el problema [de la novela venezolana] reside en que [los autores venezolanos] no han plasmado una radical visión de nuestro Mundo, en que no han asimilado con plenitud las determinantes experiencias de la cultura, de la historia y por ello se han visto reducidos a límites menos que nacionales. (Sucre, 1958e).

Después del hito representado por la obra de Gallegos, Guillermo Sucre se lamentaba de que en la novelística nacional

no sólo se ha defraudado la tensión espiritual del hombre contemporáneo. No sólo se han evadido los temas dominantes y convulsivos de nuestra historia y de nuestra realidad. Sino que las mismas jerarquía, técnica y exigencias de la novela se han empobrecido en un afán por prodigar lo puramente pintoresco y circunstancial de nuestro mundo, en una incapacidad por penetrar el temple de nuestra verdadera humanidad. (Sucre, 1958d).

Para “penetrar” este “temple” era preciso hacer de la literatura una expresión necesaria y libre de excesos que pudiera encarnar las constantes del hombre universal desde la situación venezolana. Para ello, el arte debía rechazar los defectos representados por el realismo ingenuo y el esteticismo superficial y convertirse en una transfiguración o recreación imaginaria de lo real a través de la personalidad del creador. A este respecto, nuestro autor parecía hacerse eco de las ideas defendidas por uno de los escritores que leyó con más fruición durante sus años juveniles. En efecto, oponiéndose a los extremos del formalismo y del realismo, Albert Camus había propuesto en *El hombre rebelde* y en referencia a la creación novelesca que “la unidad en arte surge del término de transformación que el artista impone a lo real” (1951/1996: 314). Para lograr esta corrección del mundo a través del

arte, era preciso que se diera una superación de los excesos esteticistas y contenidistas a través del estilo:

La obra en la que el fondo desborda a la forma, o aquella en que la forma sumerge al fondo, no hablan sino de una unidad decepcionada y decepcionante. En este dominio, lo mismo que en los otros, toda unidad que no es de estilo es una mutilación. Cualquiera que sea la perspectiva elegida por un artista, sigue habiendo un principio común a todos los creadores: la estilización, que supone, al mismo tiempo, lo real y el espíritu que da su forma a lo real. El esfuerzo creador rehace con ella el mundo, y siempre con una ligera desviación [transfiguración] que es la marca del arte y de la protesta... La creación, la fecundidad de la rebelión están en esta desviación que simboliza el estilo y el tono de una obra. El arte es una exigencia de dar forma imposible. (Camus, 1951/1996: 316-317).

Para dar con esta unidad, era imprescindible que la literatura fuera un modelo de saturación y de medida: a través de la conciliación de los excesos, el artista conseguía imponer una corrección a lo real y dotarlo de verdadera trascendencia. Por eso, en la concepción de Sucre, las obras que lograban una expresión medida presentaban también una gran "capacidad de fabulación" y la posibilidad, en consecuencia, de dotar a la realidad venezolana de una dimensión estética universal. En esta crítica temprana sobre la poesía de Vicente Gerbasi, Sucre destacaba el hecho de que el creador venezolano hubiera sido capaz de trascender los excesos de cosas y de palabras:

Ni épica ni desmesurada, sin pruritos de mesianismo o de mensaje de dudosa trascendencia social, tampoco intimista ni reconcentrada en evanescentes requiebros emocionales, su poesía ha sabido mantenerse en un equilibrado plano de recia y matizada subjetividad y, al mismo tiempo, de vasta proyección hacia lo terrestre e inminente del hombre. Nutrida de la alucinante realidad de la naturaleza venezolana, poseída por la magia del trópico y plasmada en un lenguaje de firme resonancia universal, acaso ninguna como ella, entre nosotros, revele una concepción tan singular de nuestro paisaje y nuestras gentes. Al paisajismo tradicional, realista y tosco, en el que se desvanecía toda

posible presencia de lo humano, Gerbasi ha puesto límites y sellos definitivos. (1958j: 257).

Al ser una expresión saturada, la obra del poeta venezolano se vuelve mítica y posibilita una comunión entre el sujeto y el objeto —o, lo que es lo mismo, entre el artista y su circunstancia— que permite operar un paso de lo anecdótico a lo trascendente. En el poema “Intemperie” de este mismo creador, Sucre apreciaba que la transfiguración de lo real operada en el poema daba lugar a la comunión entre el hombre y el universo:

a la visión puramente caleidoscópica y sensorial de la naturaleza se va sobreponiendo, por medio de una progresiva y existencial comunión con lo real, una poderosa corriente emocional que sitúa a los seres y elementos designados por el poeta en una dimensión más significativa e implicatoria... Lo que en manos de otro poeta más simplista se hubiera quedado en desvaída estampa de un destellante paisaje tropical, en manos de Gerbasi, por obra de una incesante capacidad de transmutación, se convierte en dinámica conjunción del hombre y del universo. (1958j: 257-258).

Guillermo Sucre apreciaba esto mismo en algunas novelas que habían logrado una expresión estética libre de excesos. Así, por ejemplo, en *Habitación para hombre solo* (1963) de Segundo Serrano Poncela, nuestro crítico valoraba que la técnica era “algo esencial no sólo a ella misma, como narración, sino también a la mirada que el autor proyecta sobre el mundo” (1964b: 7). Y destacaba el hecho de que en esta obra

podemos intuir a un novelista auténtico, dueño no sólo de un lenguaje —lo que nos había revelado en sus ensayos también— sino de un poder de trastocar la realidad, de penetrar en la existencia y de darnos una visión del mundo. (Sucre, 1964b: 7).

Como vemos, lo que Sucre esperaba de la literatura no era un simple recuento de anécdotas sino una encarnación subjetiva, y por eso significativa, de la realidad. Él pensaba además que esta transformación del mundo operada por el arte permitiría a los autores satisfacer el requerimiento de

universalidad, requerimiento que Guillermo Sucre concebía como un término medio entre las posturas nacionalistas y las cosmopolitas y que suponía, por lo tanto, una conciliación entre lo particular y lo universal:

el fenómeno literario venezolano se vuelve puramente gratuito y banal cuando, pretextando una búsqueda universal, se cae en el mimetismo, en el snobismo o, simplemente, en la confusión estética... Dentro de una literatura que aún carece de rasgos dominantes y de audacia creadora, el autor joven tiende a escribir en función de modelos ya consagrados en la literatura contemporánea, a creer que la universalidad es una categoría abstracta que se conquista alegremente con una sumisión a la moda o a la publicidad. Lo que no pasaría de ser sino cosmopolitismo... La verdadera universalidad se sitúa en otro campo de experiencias. En la búsqueda, paciente o alucinada, desbordada o lúcida, de nuestro rango de hombres en el mundo; en la revelación de nuestra personalidad dentro de una situación que nos es dada y que sólo nos habla a nosotros mismos. (Sucre, 1962a: 7).

En algunos autores hispanoamericanos, Guillermo Sucre advertía esta capacidad para elevar el conflicto particular a una dimensión universal. Cuando las obras se liberaban de lo anecdótico e insustancial, alcanzaban precisamente esta capacidad de trascender la problemática concreta y se proyectaban a un ámbito más universal. Esto es lo que el crítico destacaba en la novelística del cubano Alejo Carpentier, cuya obra, según nos dice Sucre,

ha sabido trascender la exigua y no menos anacrónica problemática de nuestra literatura y crear una vasta secuencia de temas que satisfacen los más inflexibles requerimientos de universalidad. Sus criaturas novelescas, llenas de lucidez, de revelación interior, están proyectadas hacia esas "situaciones límites" en las que se desvanecen las fronteras que separan lo anecdótico de lo permanente. (Sucre, 1958l).

Esto no debe interpretarse, en ningún caso, como una voluntad de alejarse o desdeñar lo hispanoamericano o lo venezolano. Se trata más bien de lo contrario, pues lo que buscaba Sucre era dotar de trascendencia artística a la realidad venezolana para que lo nacional resistiera una comparación con

la literatura de otras latitudes. Por eso dejaba claro que lo universal para él no estaba enfrentado a lo particular, sino que más bien lo suponía:

Nuestra novela pierde vigor universal no porque se limite al ámbito rural o de la pura y avasallante naturaleza y no penetre en la vida de la ciudad moderna. De la universalidad de "Hombres de maíz" nadie podrá dudar, y es precisamente novela que se desarrolla en medio de la patética y milenaria violencia de los campesinos de Guatemala. Y una obra de tanta grandeza como "Los pasos perdidos" incorpora la magia envolvente de nuestra naturaleza tropical. El problema radica en el alma de los personajes, en la tensión del clima narrativo, y es lo que no parece comprenderse. (Sucre, 1958d).

En línea con la concepción de su maestro Picón Salas, lo que Sucre anhelaba era que la literatura venezolana e hispanoamericana fuera capaz de revelar una dimensión universal del hombre⁵. En este comentario, a propósito de los poemas agrupados en *La estación violenta* (1958/2014) de Octavio Paz, se aprecia particularmente bien cómo el compromiso del vate con su destino y con su contexto histórico redundaba en la significación universal de la creación literaria:

el hombre que acepta su destino y su compromiso detrás de estos temas no es un ente puramente abstracto, sino un ser histórico y real, envuelto por la aventura de nuestro tiempo, en batalla obstinada por conquistar su verdad o su absoluto, una criatura terrestre y americana que atraviesa los enigmáticos paisajes de su país natal o las ciudades de otro mundo penetradas por el sombrío paso de las edades, pero cuya vivencia es una y semejante a la grandiosa vivencia universal de todo hombre. (Sucre, 1958m).

En conclusión, en las críticas que escribió a lo largo del período 1958-1964, Guillermo Sucre analizó las obras nacionales y extranjeras de

⁵ Por eso destacaba que el poeta senegalés Sedar Senghor quería "asimilar, no asimilarse", y que "sin acallar sus diferencias, al contrario, exaltándolas, Senghor aspira a reintegrar al negro a una dimensión universal del hombre" (Sucre, 1962b: 7).

acuerdo a un paradigma de orden y saturación que quería leer en la literatura nacional. Ante los excesos formalistas y contenidistas que mantenían la realidad venezolana en un tratamiento insustancial y que limitaban su proyección universal, nuestro autor propuso una estética saturada en que la mirada del autor, el contexto de producción y la obra establecieran una relación necesaria. La creencia de Sucre era que cuando esta coincidencia virtuosa se produjera, la literatura superaría tanto su insistencia en aspectos triviales como su sumisión a fines extraliterarios y conseguiría ofrecer, al fin, una perspectiva venezolana de la estética y del hombre universales.

REFERENCIAS

- Baudelaire, C. (1963). *Obras* (2a. ed.). México: Aguilar.
- Baudelaire, C. et al. (2011). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (Trads. M. Casado y J. Doce). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Calzadilla, J. (1958). *Los herbarios rojos*. Caracas: [s.n.].
- Calzadilla, J. (1962). *Dictado por la jauría*. Caracas: Ediciones del Techo de la Ballena.
- Camus, A. (1996). *El hombre rebelde. Obras 3*. Madrid: Alianza Tres. (Obra original publicada en 1956).
- Cândido, A. (1959). *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos, t. I). São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Díaz Sánchez, R. (1957). *Cassandra*. Buenos Aires: Hortus.
- Magallanes, M. V. (1958). *Huellas del silencio: Poemas, 1954-1955*. Caracas: Vargas.
- Meneses, G. (1962). *La misa de Arlequín*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Neruda, P. (1937). *España en el corazón*. Santiago de Chile: Ercilla.

- Neruda, P. (2005). *Canto general*. Santiago de Chile: Pehuén. (Obra original publicada en 1950).
- Otero Silva, M. (1963). *La muerte de Honorio*. Buenos Aires: Losada.
- Paz, O. (1999). *El arco y la lira. OOCC, Vol. I. La casa de la presencia. Poesía e historia* (2a. ed., pp. 35-361). Barcelona: Galaxia Gutenberg. (Obra original publicada en 1956).
- Paz, O. (2014). *La estación violenta*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. (Obra original publicada en 1958).
- Picón Salas, M. (1983). *Viejos y nuevos mundos* (Vol. 101 de Fundación Biblioteca Ayacucho). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Sánchez Peláez, J. (1959). *Animal de costumbre*. Caracas: Suma.
- Sartre, J. P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* En *Situations II* (pp. 55-350). París: Gallimard.
- Serrano Poncela, S. (1963). *Habitación para hombre solo*. Barcelona: Seix Barral.
- Sucre, G. (1958a). Testimonio. *Sardio*, 1, 1-3.
- Sucre, G. (1958b). Testimonio: Las constantes de nuestra generación. *Sardio*, 3-4, 277-282.
- Sucre, G. (1958c). Sobre Pablo Neruda. *Sardio*, 3-4, 254-256.
- Sucre, G. (1958d, 9 de octubre). Balance de una encuesta. Sobre novela venezolana. En *Papel Literario de El Nacional*, Caracas.

- Sucre, G. (1958e, 14 de agosto). Nuestra novela no ha culminado [Respuesta a la encuesta de Carlos Dorante "La novelística en manos de una juventud desinteresada"]. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1958f, 30 de octubre). Los inmortales. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1958g, 13 de noviembre). *Obras selectas* de V. Huidobro. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1958h, 7 de agosto). *Huellas del silencio*. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1958i, 9 de septiembre). *Cassandra* de Díaz Sánchez. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1958j). Vicente Gerbasi: *Por arte de sol*. *Sardio*, 3-4, 257-258.
- Sucre, G. (1958k, 18 de septiembre). Moneda del forastero. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1958l, 31 de julio). *Guerra del tiempo*, de Alejo Carpentier. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1958m, 16 de octubre). La "violenta estación" de Octavio Paz. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.
- Sucre, G. (1959a). Testimonio. El intelectual de izquierda y cierta estética revolucionaria. *Sardio*, 7, 429-434.
- Sucre, G. (1959b). Juan Sánchez Peláez: *Animal de costumbre*. *Sardio*, 5-6, 411-412.
- Sucre, G. (1959c, 20 de enero). *Los herbarios rojos*. En *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas.

Sucre, G. (1962a, 16 de septiembre). Cuando la literatura pierde autenticidad. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1962b, 2 de septiembre). La poesía de Sedar Senghor. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1962c, 22 de julio). Uslar Pietri: *Un retrato en la geografía*. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1962d, 14 de octubre). Guillermo Meneses: *La misa de Arlequín*. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1962e, 9 de diciembre). La crítica literaria. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1962f, 16 de diciembre). Enriqueta Arvelo Larriva. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1963a, 14 de abril). Situación actual de la poesía de Vallejo. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1963b, 20 de enero). Juan Calzadilla: *Dictado por la jauría*; Pascual Venegas Filardo: *Los cantos fluviales*. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1963c). Sobre poesía venezolana. *Revista Nacional de Cultura*, 161, 225-246.

Sucre, G. (1963d, 7 de abril). Octavio Paz: *Salamandra*. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1964a, 12 de octubre). *La muerte de Honorio*. Un buen testimonio, no una novela. En *La República*, Caracas, p. 7.

Sucre, G. (1964b, 16 de febrero). La novela del exilio. En *La República*, Caracas, p. 7.

- Sucre, G. (1965). El viajero vestido de ardor silencioso. *Zona Franca*, 26, 8-9.
- Sucre, G. (1974). *Borges, el poeta* (2a. ed.). Caracas: Monte Ávila. (Obra original publicada en 1967).
- Sucre, G. (2016). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (edición corregida y aumentada). Caracas: El Estilete.
- Uslar Pietri, A. (1962). *Un retrato en la geografía*. Buenos Aires: Losada.
- Valéry, P. et al. (2011). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (Trads. M. Casado y J. Doce). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vallejo, C. (1927). Contra el secreto profesional. *Variedades*, 1001, 201-205.
- Vallejo, C. (1978). *El arte y la revolución. Obras completas Vol. 4*. Barcelona: Laia.

IOANNIS ANTZUS RAMOS

Es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Literatura hispanoamericana por la Universidad de Salamanca (España). En esta última universidad ha colaborado activamente en la Cátedra José Antonio Ramos Sucre de literatura venezolana, que funciona desde 1992. Actualmente trabaja como investigador postdoctoral en la Universidad de Atenas (Grecia), donde escribe un trabajo sobre Mariano Picón Salas. Sus áreas de interés académico son la literatura venezolana del siglo XX, el pensamiento hispanoamericano de los siglos XIX y XX, y la teoría crítica y cultural de América Latina.

