

GUILLERMO SUCRE. LA BÚSQUEDA DE LA TRANSPARENCIA

Ioannis Antzus Ramos
Universidad de Salamanca

*E*n el presente ensayo abordamos el pensamiento literario del crítico de poesía Guillermo Sucre (Venezuela, 1933) desde su llegada a los EEUU en 1968. En contraste con la preocupación que había mostrado durante la década precedente (1958-1968) por la modernización de la literatura venezolana, el desempeño de Sucre como docente en la Academia norteamericana desde el verano de 1968 impuso a su obra una perspectiva más latinoamericanista, le abrió la puerta a publicaciones de repercusión continental como *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) o *Plural* (México), y le permitió escribir los ensayos que componen su obra más reconocida: *La máscara, la transparencia* (1975). A pesar de que es evidente que las ideas de nuestro crítico se forjaron en estrecho contacto con las de otros autores, aquí hemos decidido reducir estas referencias a su mínima expresión para apreciar así el pensamiento literario de Guillermo Sucre en su propio sistema.

1.- La conciencia del lenguaje y la invención de lo real

En oposición a la concepción logocéntrica, según la cual la realidad tiene un sentido unívoco que es posible comunicar en el lenguaje, Guillermo Sucre piensa que las palabras están directamente implicadas en la creación del sentido y del conocimiento. Por eso, sus planteamientos estéticos se enmarcan en lo que se conoce en filosofía como “el giro lingüístico”, que él mismo explicaba así:

Antes, en efecto, el lenguaje no fundaba sino que estaba fundado en una verdad o en un orden superior y trascendente. El escritor podía o no interrogarse sobre

el lenguaje, pero finalmente confiaba su validez a esa garantía superior; creía en su mundo y lo expresaba, lo ponía en palabras. El lenguaje, pues, no podía serle problemático: tenía confianza en él y, por tanto, no podía cuestionarlo. Con la historia moderna, toda garantía superior desde una trascendencia desaparece y así el lenguaje pierde su fundamentación. Ya Nietzsche observaba que no se puede decir esto es, sino esto significa; con lo cual no sólo ponía de relieve el paso de la trascendencia o lo absoluto a la inmanencia o lo relativo, sino que, además, le daba al lenguaje una función central en el mundo. Así, todo problema –teológico o filosófico, pero también el más cotidiano– se volvía un problema lingüístico, un problema semántico. Si el lenguaje, por una parte, perdía su fundamentación, se convertía, por la otra, en la fundamentación de todo. En el pensamiento moderno –podría decirse–, el lenguaje sustituye a la verdad. De igual modo, en la poesía moderna, el lenguaje sustituye a la realidad. (*La máscara*, 256)

Esta concepción sobre el lenguaje supone que éste ya no se considera, como quería la metafísica tradicional, un simple instrumento que vincula de una manera natural al hombre y al mundo. Las palabras no son una herramienta para comunicar una idea o una realidad preexistente sino que ellas mismas son la fuerza donde esas entidades toman cuerpo y existen. Por lo tanto, el lenguaje es el espacio donde se genera la experiencia del mundo que se comunica en la obra de arte, y ello invierte la tradicionalmente aceptada sumisión del lenguaje a la realidad o al pensamiento. Los vocablos ya no son, como en la concepción logocéntrica, un mero reflejo del mundo o un instrumento a su servicio: son un “principio constitutivo de lo real” y no “un reflejo de él” (Sucre: “La nueva crítica”, 271). Ya que la “verdadera energía creadora” reside en las palabras, no hay “contenidos previa e intencionalmente ya formados, sino un lenguaje que crea su propia presencia” (“Poesía hispanoamericana”, 617).

A la idea de que el sentido es inseparable de la palabra nuestro autor se refiere con la expresión “conciencia del lenguaje” (siguiendo, quizás, a Octavio Paz, que había hablado de “conciencia poética”¹⁾) y para él es una constante en todos los grandes escritores modernos o, al menos, en todos aquellos a los que estima. Por eso afirmaba que lo más llamativo de la obra de Darío era “la conciencia de que la palabra es una con lo que enuncia, de que toda visión depende, en última instancia, del lenguaje” (*La máscara*, 28). Igualmente, a propósito de la obra de Huidobro, nuestro autor destacaba que “el pensamiento se hace forma, o es la forma misma” y que sus mejores poemas “no sólo rescatan la plenitud de la palabra, también hacen que lo *significado* surja como aprehensión profunda del *significante*” (*La máscara*, 105). Sucre piensa, en suma, que “saber escribir” consiste en encontrar “el punto alquímico de un lenguaje en que resulta ya imposible distinguir lo que se dice de la manera en que se dice”. (“La metáfora”, 72)

La conciencia del lenguaje, es decir, la certeza de que las palabras hacen sensible en su propio cuerpo una significación que no existe sin ellas, tiene varias implicaciones. Supone, para empezar, que el mundo no tiene un sentido

preexistente que las palabras deben simplemente reflejar o expresar. En el pensamiento de Sucre toda significación preestablecida de la realidad es arbitraria y está vinculada al poder y a sus instrumentos ideológicos, la metafísica y la historia. El poder fija una interpretación sobre el universo que hace pasar por natural o verdadera, y se sirve de ella para justificar su situación privilegiada. Frente a esta posición, nuestro autor considera que el hombre ya no puede recurrir al amparo que ofrecían los sistemas ideológicos o las utopías históricas y que debe vivir, por lo tanto, en la intemperie del sentido. Cancelada la verdad única de la metafísica y cualquier concepción unitaria del mundo,² Sucre piensa que el hombre no puede reproducir objetivamente la realidad, sino sólo comunicar una experiencia subjetiva de la misma en el espacio del lenguaje. Por eso indicaba que las palabras del poeta “no expresan al mundo, sino que aluden (interrogan, ordenan) a una experiencia del mundo” (*La máscara*, 23) y señalaba, en el mismo sentido, que toda creación literaria “sólo tiene una validez imaginaria y como tal no es ni la realidad ni el mundo; sólo un modo de *ver* la realidad y el mundo, y de *estar* en ellos”³ (21).

El relativismo de estas frases es solo aparente, pues Sucre considera que la invención de la identidad y de la realidad que tiene lugar en la poesía no es arbitraria, sino que restituye al hombre y al mundo su verdadera presencia. En la visión de nuestro crítico, los grandes poetas modernos han tratado incansablemente de restablecer la unidad primordial que alguna vez existió entre el individuo y el universo. Como él mismo afirma, desde el Romanticismo la poesía ha estado marcada por el sentimiento “de nuestra falla original”, es decir, por esa herida o esa carencia “que signa la relación del hombre con el mundo” (“Introducción”, 2: 15). Pero la búsqueda del absoluto que emprenden los vates modernos “no puede ser sino irónica: reinstaurar la unidad perdida es inventarla, inventarla es redescubrirla” (“Introducción”, 1: 23). Entonces, la poesía moderna es a un tiempo creación y descubrimiento, pues el mundo original que la obra instaura no se encuentra en un más allá, sino en la realidad aparente y concreta que nos rodea. Por eso, más que novedad radical, la poesía es un reconocimiento: “en el presente ver o buscar la imagen original que gravita sobre nosotros”⁴ (“Introducción”, 2: 18).

Nuestro autor cree en la existencia de una realidad esencial y unificada, donde no tienen lugar las divisiones y las jerarquías impuestas por el poder en lo sensible. La labor de la poesía es inventar y revelar a un tiempo ese mundo maravilloso que ha sido opacado por la metafísica y por la historia. Ella debe por tanto redescubrir el universo esencial y primordial que no se encuentra en una dimensión trascendente, sino aquí y ahora: surge de la aceptación de lo que vemos y vivimos cada día. Como él mismo dice, no se trata de “hacer claro el sentido del mundo”, sino de “hacer del sentido del mundo la única claridad posible”⁵ (“Contraportada”). Para crear y descubrir el universo esencial el poeta no puede limitarse a copiar una versión ya establecida sobre lo real, pues eso supondría ceñirse a una interpretación interesada y anular el potencial generativo

de la imaginación. El vate debe ser capaz de ver y de escribir la realidad con ojos límpidos, pues sólo así conseguirá inventar una versión sobre ella que será, al mismo tiempo, un reconocimiento de lo esencial. En palabras de Sucre: “por medio de las palabras nombramos el ser, pero al nombrarlo lo que estamos haciendo es inventarlo, proponiendo una metáfora más” (“Poesía hispanoamericana”, 615). Al designar la realidad, el poeta ofrece una versión sobre ella que la muestra en su verdad esencial y original. Ante las opacidades que el poder y la costumbre han establecido sobre el mundo, la literatura está vinculada a la revelación de la verdad del ser. Cuando la creación literaria es apropiada, la obra consigue inventar el mundo y al creador como verdaderamente son, es decir, que revela el *ethos* esencial del hombre y de la realidad.⁶

En el pensamiento de nuestro autor, la instauración de lo real que tiene lugar en la poesía es una consecuencia de la conciencia del lenguaje, que es la base que sostiene toda su estética. Al implicar esta conciencia que el significado surge como aprehensión profunda del significante, la creación y la realidad dejan de ser dominios separados. Si el nombre coincide con lo nombrado, se establece una homología entre la obra y la realidad, de manera que ambas entidades se identifican y la utopía política coincide pues con la utopía literaria. Por eso, inventar y revelar la verdadera realidad implica crear una obra perfecta, donde no haya excesos de cosas ni de palabras. En la visión de Sucre, para crear y revelar el mundo esencial, la creación literaria debe establecer una continuidad perfecta entre el sujeto y el objeto y entre lo imaginario y lo real que conlleva asimismo (en la medida en que esto es posible) la coincidencia entre las palabras y las cosas. Al conciliar la subjetividad y la objetividad en el cuerpo del lenguaje, la obra nos muestra una visión prístina y original de lo real que cancela las jerarquías y las distancias impuestas en lo sensible por el poder y que permite restituir el absoluto desintegrado por la modernidad.

Entonces, para revelar la *verdadera* realidad, es preciso que la obra sea capaz de fusionar, con el grado más alto de saturación posible, lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo soñado, y también, en último término, el lenguaje y el universo. La creación deviene entonces, como la define el propio Sucre, una “encarnación imaginaria de lo real” (“La nueva crítica”, 270) en la que es imposible distinguir la realidad física de la visión imaginaria. Cuando se alcanza ese punto, lo mirado coincide con la mirada y la creación consigue ofrecernos la visión del mundo esencial, que carece de jerarquías y de contrarios. Obtener esta saturación expresiva equivale a construir poéticamente una utopía política, pues entonces el texto inventa y descubre el orden original de la existencia.

A esta utopía literaria (pero también política) Guillermo Sucre se refiere con el término “transparencia”, que es la forma que adopta la realidad al ser aprehendida imaginariamente por el creador y encarnada en la escritura. Con este concepto, nuestro autor alude a la concordancia entre el sujeto y el objeto, entre lo visible y lo soñado, y entre las palabras y las cosas, que tiene lugar en la obra literaria. “¿Qué nos transparenta el cristal de la transparencia? –se

pregunta Sucre irónicamente. Quizá sólo esto: disolución de la realidad de la imagen, pero *realidad* de esa disolución” (“Entretextos”, 10). Según señalaba él mismo en otro lugar, la transparencia consiste en la “revelación de las cosas en lo que son y de lo que son como aparecen, [...] una contemplación que se apodera de *lo mirado* pero sólo como acto de *la mirada*” (*La máscara*, 235). Esta noción supone, por lo tanto, la pervivencia imaginaria de lo real, que implica la comunión del sujeto y del objeto, y que permite restituir la realidad esencial y verdadera desintegrada por el poder y por la modernidad. Nuestro autor advierte esta continuidad entre lo visible y lo soñado en la obra del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre:

Las mejores imágenes de Ramos Sucre [...] reúnen lo distante y lo justo. El que muchas veces tiendan a la abstracción no hace sino conferirles quizá una mayor intensidad: parecen dibujar una suerte de escritura de la materia. Escribir la materia, ¿qué podría significar esto? Posiblemente una suerte de dialéctica entre la densidad física y la transparencia imaginaria, entre lo “pleno” y lo “vacío” del objeto; en una palabra: la naturaleza convertida en signo mental, en esa secreta fatalidad del deseo. (“Ramos Sucre”, 83)

En este ejemplo, sin embargo, no se aprecia bien la dimensión “política” o utópica de la transparencia, que sí es visible en esta otra cita, donde el poeta consigue revelar un mundo original que implica un “reparto de lo sensible”⁷ diferente al que el poder y sus instrumentos ideológicos, la metafísica y la historia, nos han habituado. Como dice Sucre:

Lo que ve [Homero] Aridjis es un mundo que es nuestro mundo real, pero también su encarnación primordial: una naturaleza mítica a la que se tiene acceso por los sentidos y el ascetismo, por la reconciliación de todo. Así como en su poesía lenguaje y silencio son lo mismo, en el mundo que figura cuerpo y alma lo son también. De ahí que se exalte tanto lo corpóreo [...]: la materia es sagrada y consagrada por una suerte de presencia cósmica, una divinidad que es espacio reencontrado. Aridjis asume ese espacio: descubre en él lo vivo, la energía, la pureza de todo reino tocado por la inocencia. (“Poesía Crítica”, 592)

Al ligar lo visible y lo soñado en el cuerpo del lenguaje, el vate mexicano Aridjis consigue revelar una realidad esencial donde todo se reconcilia y donde se rectifican las jerarquías que habían sido establecidas arbitrariamente. En el mundo inventado y revelado a un tiempo por el poema, se cancelan las dualidades instauradas por siglos de metafísica y se recupera una significación prístina del universo. En el cosmos generado y descubierto por la poesía de este creador todo está reconciliado, el cuerpo coincide con el alma, y la materia se carga, en sí misma, de una dimensión trascendente. De la misma manera, Sucre destacaba que la escritura de Roberto Juarroz es una “confrontación con lo esencial, con lo que de alguna manera ha sido inesencial a la historia y, al parecer, sobre todo en nuestra época” (“Poesía Crítica”, 580). En esa obra “lo cotidiano”, “sin dejar

de serlo, es igualmente original, primordial” y “es, además, sagrado” (580); y esto es así porque “el universo de Juarroz no admite un centro [...]; no hay uno sino múltiples centros: cada ser y objeto en el mundo lo es. Centros múltiples, lo importante es aprehender sus relaciones, contrastes y oposiciones” (581). En esta lectura, como vemos, nuestro crítico pone en valor que el poeta argentino ha sido capaz de mostrar lo esencial: en su visión, lo cotidiano y lo actual se vuelve también sagrado, y todas las cosas establecen relaciones horizontales porque presentan una importancia similar.

En un breve ensayo donde trataba la cuestión de la transparencia, Guillermo Sucre parecía resumir sus planteamientos estéticos con las frases de tres autores fundamentales para entender su pensamiento durante este periodo. En ese texto nuestro crítico copiaba estas ideas: “Susan Sontag: «transparencia significa experimentar la luminosidad de la cosa en sí, de las cosas que son lo que son». John Cage: la vida es «la manifestación visible de una invisible nada». Pierre Reverdy: «quizá no haya profundidad de espíritu sino solamente facultad de ver, de cerner o de crear relaciones [...]»” (“Entretextos”, 10). Y a continuación pasaba a dilucidar su sentido:

La primera proposición, de Susan Sontag, nos pone ante la presencia casi absoluta, y luminosa, de los objetos; pero éstos no hablan por nosotros sino a través de nosotros; de algún modo, también nosotros somos o podemos ser los objetos, sin reemplazarlos. La de Cage, por su parte, niega toda trascendencia: el esplendor del mundo que se consume a sí mismo en sí mismo. La de Reverdy, finalmente, postula la visibilidad del misterio: exalta la superficie contra la profundidad; nuestra piel es profunda, nuestro cuerpo, no nuestra alma. (10)

Después resumía lo antedicho de esta manera: “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” (10). Como parece intuirlo el propio Sucre, estas tres sentencias revelan también los puntos básicos de su propia estética. En primer lugar, se trata de mostrar la verdadera presencia de las cosas en el mundo, lo que se consigue estableciendo una continuidad entre el sujeto y el objeto o entre la visión de los ojos y la mirada de la mente –pues según dice en la cita “también nosotros somos o podemos ser los objetos, sin reemplazarlos”. En segundo lugar, hay que descubrir el esplendor del mundo en su materialidad y elementalidad. Como la realidad sensible no remite a ningún más allá trascendente o secreto, las cosas son maravillosas en sí mismas y sólo dependen de su condición de posibilidad. En tercer lugar, como se han cancelado las jerarquías características del pensamiento metafísico, lo fundamental son las relaciones horizontales que las cosas mantienen entre sí y con el sujeto que las contempla. Como dice el mismo Sucre, de lo que se trata es de *ver* la verdadera realidad, de *saber verla*, y de *hacer verla*.

2.- *Nombrar la claridad*

Ahora bien, para alcanzar en la poesía una continuidad entre lo subjetivo y lo objetivo que cancele la distancia que se interpone entre el hombre y el universo y que permita vislumbrar el mundo esencial, Sucre piensa que el lenguaje poético debe ser equivalente a la realidad, es decir, que las palabras deben coincidir con los objetos a los que remiten. Por eso, según nuestro autor, la literatura debe esforzarse por hallar un lenguaje prístino que sea capaz de reencontrar “la Palabra primera, cuya (re)conquista sería el fundamento de la armonía entre el hombre y el universo” (“Poesía hispanoamericana”, 632). O, dicho de otra manera, para él los grandes escritores aspiran a obtener una “escritura absoluta” que sea capaz de disolver “todas las dualidades” y de alcanzar “la reconciliación del signo y la cosa, y por tanto, la del poema y el mundo” (“La metáfora”, 71). Sucre considera que esta aspiración ha sido una constante en los grandes poetas modernos, y que ella ha generado una doble actitud de pasión y crítica ante el lenguaje y ante la propia poesía. Por un lado, estos escritores han tratado de exaltar al máximo los poderes de las palabras para que éstas alcanzaran las cotas más altas de expresividad; por el otro, no han podido sino reconocer que la búsqueda del absoluto a través del lenguaje era imposible de lograr. La poesía resulta entonces ser al mismo tiempo “una exigencia extrema y una imposibilidad” (“Poesía Crítica”, 582), y Sucre pone de manifiesto este doble valor en los grandes autores de la poesía hispanoamericana:

Altazor, de Huidobro, es una de nuestras grandes arquitecturas verbales; a la vez que la construye con su poder mágico, es la palabra misma la que la desconstruye; triunfo o fracaso, es el poema del drama del lenguaje por encarnar los estados límites del hombre. “El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme”, había escrito Huidobro en un manifiesto de 1921. Más escueto, Vallejo es también más concreto y humano; sólo que lo “humano” en él (como en Nietzsche) es otra forma de desmesura: quiere ser lo absoluto y lo sagrado realizado en la propia historia; de ahí que si en su poesía habita “el verbo encarnado”, ésta no deja de ser también una continua problematización del lenguaje. Neruda puede ser el más exuberante y afirmativo en toda su obra; pero la poesía que escribe entre fines de los veinte y principios de los treinta vive sobre todo de la contradicción (“el río que durando se destruye”) y de la oscura búsqueda por fundar el ser del mundo, “sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada”. Borges alía lo entrañable cotidiano y la metafísica interrogativa; todo espacio se le vuelve laberíntico; escribe un poema infinito que nunca concluye y así su obra parece fundarse en el vértigo: vislumbramiento de la Obra e imposibilidad de hacerla presencia. Ni siquiera los más perfeccionistas y artífices del lenguaje logran escapar de estos dilemas. José Gorostiza construye un poema que es un monumento a la forma como eternidad; pero esa eternidad se va congelando en los páramos de la conciencia: es sólo una “muerte sin fin”. ¿Para qué seguir citando casos análogos? Visión adánica y visión crítica: ésta es una de las constantes de nuestra poesía, que se inicia, en lo fundamental, con la vanguardia.⁸ (“Introducción”, 1: 303-304)

Esta ambivalencia entre la búsqueda del absoluto y la imposibilidad de alcanzarlo implica que la poesía es una indagación siempre recomenzada, que no se puede asentar cómodamente en un sentido fijo y limitarse a repetirlo, sino que debe tratar de crear ese sentido a cada instante. Como decía el propio Sucre, citando una frase de los *Manifestes* de Huidobro: “Nada de caminos verdaderos y una poesía escéptica de sí misma. ¿Entonces? Hay que buscar siempre” (“Introducción”, 1: 303). La insistencia permanente de la poesía, su búsqueda constante e incansable, hace de ella una actividad heroica, pues el vate escribe sabiendo de antemano que fracasará, ya que nunca podrá alcanzar el absoluto que se ha propuesto: esa palabra original que cancele la división entre el individuo y el universo.

La imposibilidad de restituir la unidad primordial se debe principalmente a dos “fatalidades” presentes en el lenguaje. Por un lado, está la fatalidad constitutiva que surge del reconocimiento de la distancia infranqueable que separa a las palabras de la realidad. Para decirlo con las palabras de Guillermo Sucre, esta fatalidad consiste en que el lenguaje “nos pone en contacto con el mundo a la vez que nos aleja de él” (*La máscara*, 257), es decir, que siempre se impone una distancia entre el signo y la cosa que dificulta o imposibilita el proyecto poético de establecer la concordia entre el hombre y el universo. Por otro lado, el lenguaje presenta una segunda fatalidad a la que Sucre llama “de carácter social” (258). Esta consiste en que el lenguaje ha sido degradado por el poder, que lo ha empleado para falsificar los hechos y manipular las conciencias. Como la política ha utilizado las palabras para alcanzar sus objetivos particulares, ellas han adquirido un espesor semántico que les es impropio y que les obliga a decir cosas diferentes a las que dicen o deberían decir. “Ya el lenguaje no sólo sirve para todo y, por supuesto, para nada—denunciaba Sucre—; también se ha creado un *doble lenguaje* cuyo código sigue funcionando para robustecer *el poder*: la astucia, no la verdad” (258). El problema que advierte nuestro autor es que, al ser usado con fines políticos, el lenguaje pierde su capacidad para transparentar lo real, y sólo puede ocultarlo o disfrazarlo. Como él mismo indicaba: “El mundo de las apariencias se ha vuelto [...] una realidad continuamente contaminada de irrealidad. Todo está manipulado y enmascarado (el *travesti* es una de las figuras más actuales). Pero todo se manipula a través del lenguaje: el de la política es, hoy, una de las formas de la publicidad” (“Poesía Crítica”, 590). El poder provoca entonces una desconexión intencionada entre el vocablo y su sentido y eso priva a las palabras de su capacidad para revelar lo real. De la misma manera que impone sobre la realidad una serie de códigos y opacidades que impiden experimentarla en su inmediatez, el poder emplea el lenguaje para su propio interés, adulterando los significados de las palabras e impidiendo que se aproximen a la referencia. El idioma del poder antepone la astucia y las intenciones políticas a la plenitud de los vocablos que, de este modo, pierden su energía mágica y su capacidad para mostrar la verdad. Esto se vincula, además, a lo que Barthes llamaba “la fatalidad del signo literario”,

es decir, al hecho de que “el escritor no puede trazar el menor signo sin tomar la manera o la pose peculiar de un lenguaje ya hecho, convencional” (“Poesía Crítica”, 584). Al emplear el lenguaje como una herramienta de uso cotidiano, las palabras se fijan semánticamente y pierden su capacidad para encarnar la referencia. Por lo tanto, los dos enemigos fundamentales del lenguaje poético son el poder, es decir, la manipulación interesada de los vocablos, y la costumbre, o sea, la fijación del sentido por el uso convencional.

Para ser capaz de restituir la realidad esencial, Sucre piensa que el lenguaje poético debe recuperar su capacidad para transparentar la referencia y encarnar la verdad. Y ello implica superar la degradación a que ha sido sometido por la acción de la rutina y, sobre todo, del poder. Como resultado de la conciencia del lenguaje (es decir, de la certeza de que cualquier visión del mundo depende de las palabras) nuestro autor considera que toda crítica del lenguaje es al mismo tiempo una crítica de la realidad.¹⁰ Si “al mundo no lo aprehendemos o hacemos inteligible sino a través del lenguaje” (“Introducción”, 1: 20), es en los vocablos donde se producen las grandes transformaciones de nuestra visión del mundo. Entonces “renovar la poesía, crear poéticamente es ya crear en un sentido social; todo enriquecimiento verbal lo es también espiritual: modifica y hace más compleja nuestra relación con la realidad, destierra los clisés con que solemos simplificarla” (20). Esto es lo que Sucre advertía en los “experimentos estilísticos” de Rubén Darío, que

fueron una verdadera renovación del español: lo liberaron de la rutina, el tono discursivo, y aún del “eterno clisé”, decía, del Siglo de Oro. ¿No se trataba simultáneamente de una liberación espiritual, de un acto de purificación colectiva? “El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad”, escribe, con impresionante lucidez, en el prólogo de *El canto errante* (1907). Sin duda, Darío comprendía lo que implicaba la proposición de Mallarmé: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”. (*La máscara*, 28)

En consonancia con Darío y otros creadores,¹¹ nuestro autor plantea que la literatura debe reconquistar “la energía original del lenguaje” (“Poesía Crítica”, 593), es decir, que debe “restituirle al lenguaje cotidiano [...] su elementalidad naciente” (591). Además, esta idea está en consonancia con el requerimiento de conciliar el sujeto y el objeto en el espacio de la escritura, pues para que esa comunión se produzca es imprescindible que las palabras empleadas por el poeta sean capaces de establecer una continuidad con la referencia. Entonces, tanto por la necesidad de transformar nuestra visión convencional del mundo y recuperar la realidad esencial, como por el requerimiento de que lo real y lo imaginario establezcan una continuidad en el poema (ambos aspectos son, en verdad, el mismo¹²) Sucre valora especialmente a aquellos autores que consiguen devolver a las palabras la precisión y la claridad que han perdido y que escriben, en consecuencia, con un lenguaje nítido, capaz de transparentar la cosa misma que nombra.

En muchos de estos poetas a los que admira, Sucre destaca precisamente el carácter diáfano de su lenguaje, es decir, el hecho de que en él no haya profundidades ni secretos. En esos vates, la nitidez de la palabra transparenta la referencia; por lo tanto, el lenguaje es mirada y la lectura, visión. Purificados de todo lastre semántico y de toda degradación es como los vocablos recuperan su capacidad para inventar y revelar el mundo esencial y para encarnar, por tanto, la verdad. Ahora ya no hay por un lado el universo y por otro el lenguaje, ni existe tampoco el sujeto separado del objeto, sino que las palabras se acercan a la realidad hasta el punto de convertirse (casi) en ella. Guillermo Sucre subraya esta condición del lenguaje en la poesía de Homero Aridjis, para quien “la palabra es mundo”. El vate mexicano “nombra, sólo que su nombrar «no revela ni oculta»: quiere ser el mundo mismo. Por ello también la palabra se identifica con la mirada” (“Poesía Crítica”, 592). En otro texto sobre el mismo autor, Sucre valora la nitidez de su palabra, que “no quiere ser sino la cosa misma, que toma cuerpo en el poema” (“La nueva profundidad”, 79). Para lograr esta transparencia, Aridjis tiene que dominar el impulso verbal: “despojarlo, hacerlo a un tiempo presente y secreto, singular e impersonal” (79). También en la poesía de Roberto Juarroz, Sucre destaca que el lenguaje es “total despojamiento y desnudez en que, sin embargo, otra palabra habla”. Lo que así busca el poeta argentino es “que el lenguaje, a través de su ausencia, reencuentre otra presencia: la elementalidad y originalidad de las cosas en el mundo; que tenga «la mirada pura de la tierra», «la secreta nitidez de las cosas»” (“Poesía Crítica”, 581-582). Asimismo, en *Memorial* (1976) de Rafael Cadenas, Guillermo Sucre estima la diafanidad del idioma empleado. Ese poemario, dice Sucre, “es un libro de superficies: dice lo que dice, y no más; no dice lo que no dice, y no menos. Por ello mismo es un libro paradójico. (Qué palabra hoy no dice algo distinto de lo que dice o quiere decir; qué palabra no sirve a alguien?)” (“*Memorial*”, 41). Al no emplear las palabras en su propio beneficio, el poeta venezolano Cadenas consigue hablar en esa obra con un “lenguaje preciso y veraz” pues, como afirma nuestro autor, “el lenguaje es o puede ser la verdad si dice la palabra *justa*” —que es aquella “que nombra con *justeza* el mundo”¹³ (40-41).

De lo que se trata, entonces, es de encontrar un idioma claro que —privado de toda adherencia semántica impropia— permita establecer (en la mayor medida posible) una continuidad entre las palabras y las cosas, y sea así capaz de transparentar la verdad. Esta búsqueda de la máxima nitidez no significa imponer—como se encarga de aclarar Sucre— “un sentido único, lo que implicaría excluir la ambigüedad y la connotación propias de todo lenguaje” (“*Memorial*”, 41), pero sí reducir a lo mínimo el espesor semántico para que la palabra pueda transparentar lo real.¹⁴ Lo que nuestro autor pretende es que el lenguaje poético alcance la máxima saturación posible entre el sujeto y el objeto y entre las palabras y las cosas, de manera que los excesos (de realidad o de lenguaje, de anécdota o de estilo) no tengan lugar. Para lograr una expresión de este tipo, la mirada del poeta tiene que estar regida por la lucidez y por la conciencia crítica,

pues sólo a través de ellas conseguirá contener el impulso verbal y generar una escritura sin revés y sin profundidad que sea capaz de revelar el mundo esencial.

Ahora bien, cuando se alcanza verdaderamente este lenguaje nítido se produce la conciliación de las palabras con el mundo y del hombre con el universo. Se llega entonces al reino de la pureza donde solo son posibles el silencio y la contemplación, pues en ese entorno los vocablos salen sobrando. Como dice Sucre, de tanto dominarse a sí misma, de tanto intentar traslucir la referencia, la escritura de Aridjis “se va borrando a sí misma y sólo nos deja el espacio de una limpidez, de una profunda reconciliación” y también “de una felicidad” (“La nueva profundidad”, 79). Si lo que cuenta ahora es “el esplendor de lo visible” y “lo sagrado de la presencia” (78) lo fundamental ya no es el sentido que encarnan las palabras sino la propia realidad que transparentan. Así, el poema tiende a la anulación del lenguaje en el mundo que le sirve de referencia, y se convierte por tanto en una especie de cristal que establece una coincidencia perfecta entre los vocablos y la realidad.

En cierta medida, la llegada a ese punto supone que se ha alcanzado el absoluto al que aspiraba la poesía moderna, pero el problema es que esta plenitud resulta indecible. Son muchos los autores modernos en los que nuestro autor advierte esta ambivalencia entre el descubrimiento de la unidad primordial y su incomunicabilidad. Uno de los creadores donde Sucre aprecia esta dualidad entre el hallazgo del absoluto y el obligatorio mutismo que este conlleva es Octavio Paz. Como afirma nuestro crítico en el párrafo que cierra su ensayo más importante dedicado a la obra poética de este escritor:

la transparencia conduce al silencio: no porque lo verdadero sea indecible, sino porque ya no necesita ser dicho. Así, en cierta manera, Paz parece concluir en la misma evidencia que el Igitur mallarmano: «Le Néant parti, reste le château de la pureté.» Pero esta pureza ¿no será la forma última en que se nos revela el mundo, o se nos transparenta? Vale decir: la forma última en que el mundo encarna y se hace real, plenamente real. Lo cual correspondería con la pasión utópica de Paz: la aparición del mundo –del mundo original, se entiende- implica la desaparición del lenguaje y de la poesía. Vivir la poesía: escribir el mundo. (*La máscara*, 236)

La idea de que, alcanzada la transparencia, la poesía se disuelve en la realidad es puesta de manifiesto en varias ocasiones por el propio Octavio Paz a lo largo de su libro *El mono gramático* (1970). En ese texto, el escritor mexicano señala que la función de la poesía es convertir el lenguaje en mundo. Cuando se alcanza la comunión entre la palabra y la referencia, la poesía se interna y se disuelve en la realidad, y el lenguaje (ese puente que a un tiempo nos une y nos separa del universo) desaparece:

La búsqueda del sentido culmina en la aparición de una realidad que está más allá del sentido y que lo disgrega, lo destruye. Vamos de la búsqueda del sentido a su abolición para que surja una realidad que, a su vez, se disipa. La realidad y su

esplendor, la realidad y su opacidad: la visión que nos ofrece la escritura poética es la de su disolución. La poesía está vacía como el claro del bosque en el cuadro de Dadd: no es sino el lugar de la aparición que es, simultáneamente, el de la desaparición. Rien n'aura eu lieu que le lieu. (Paz: *El mono*, 602-603)

También en otros autores Guillermo Sucre advertía esta misma dualidad entre el encuentro del absoluto y el silencio necesario. Así señalaba, por ejemplo, que en el poemario *Elogio de la sombra* (1969) Borges llega a vislumbrar el secreto de la Obra, “pero la posesión del secreto lo remite igualmente al silencio; como uno de los personajes de sus relatos, quien ya tiene la última respuesta no puede decirla” (“Poesía Crítica”, 576). El cuento al que se refiere nuestro autor es, por supuesto, “La escritura del Dios”, donde el mago de la pirámide de Qaholom, después de entender el mensaje cifrado en la piel del jaguar, indica:

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán. [/] Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad. (Borges, 599)

Otro autor hispanoamericano donde aparece esta certeza es Vicente Huidobro, que concluía uno de sus grandes poemas de la madurez (“Balada de lo que no vuelve”) con estas palabras: “Oh hermano nada voy a decirte/ Cuando hayas tocado lo que nadie puede tocar/ Más que el árbol te gustará callar” (362). Y también Susan Sontag, que fue leída por Sucre en los años sesenta y setenta, señalaba en uno de sus ensayos publicados en esa época que “el silencio es una metáfora para una visión limpia, que no interfiere, apropiada para las obras de arte que son imposibles antes de ser vistas y cuya integridad esencial no puede ser violada por el escrutinio humano” (30). Lo que con estas palabras quería decir la escritora norteamericana es que el mutismo funciona como una metáfora en aquellas obras que alcanzan la transparencia.

Se alcance o no este absoluto, lo cierto es que Sucre valora positivamente el hecho de que el lenguaje poético trate de reducir al máximo su espesor semántico para lograr que la referencia se transparente. En consonancia con su concepción de la realidad, el poema debe ser (o, más bien, tender a ser) un cuerpo traslúcido, donde no haya secretos ni opacidades y donde todo sea perfectamente visible.

Lo importante para nuestro autor es el presente de la escritura, es decir, el cuerpo o la superficie del lenguaje, y no la remisión a una dimensión más profunda capaz de legitimar el sentido. Como para Sucre lo significado debe resultar de la aprehensión profunda del significante y ser inseparable de él, es lógico que rechace todas aquellas figuras retóricas que separan la significación de la forma y la hacen depender de una clave interpretativa que no todo el mundo posee. Por eso se opone radicalmente a la alegoría y al símbolo, que remiten lo visible a un determinado patrón hermenéutico. Para nuestro autor la obra es en sí misma una experiencia que no requiere ser interpretada, puesto que en ella la significación encarna y se hace plenamente visible. En consecuencia, él concede mucha importancia a la materialidad del signo y a la imagen poética, que no envían el sentido a una dimensión profunda e invisible, sino que tienden a convertir la escritura en un vidrio transparente. La imagen poética para Sucre no tiene nada que ver —como él mismo apuntaba a propósito del Borges de los años veinte— con la “mera decoración sensorial” ni con “la aparente audacia inventiva que era más bien confusión”. Para él, como para el escritor argentino, “la imagen había de ser [...] una visión profunda y esencial del mundo, que exprese los momentos «de alguna intensidad de pasión»” (“Borges, una poética”, 188). Esto mismo advierte nuestro autor en la imagen que Paz comienza a emplear a partir de *Blanco* (1967), la cual consigue borrar “más profundamente los límites entre lo figurado y lo real; a esa imagen hay que tomarla literalmente (y en todos los sentidos, como diría Rimbaud): no es una sustitución del mundo, quiere ser un mostrar el mundo” (*La máscara*, 233). En la visión de Guillermo Sucre, de lo que se trata es de “revalorar el cuerpo del lenguaje” y de “revivir el placer de su materialidad” (“La nueva profundidad”, 80), pues el universo se revela a través de él.

Además, Sucre concibe que tanto la realidad como la creación literaria están formadas por una serie de relaciones igualitarias. Por eso el sistema analógico que más valora no privilegia el vínculo por semejanza sino las correspondencias inesperadas que establecen entre sí los diferentes elementos que componen la estructura. Ello le lleva a rechazar la comparación y la metáfora convencionales, ya que de acuerdo a estas figuras las cosas pierden su dimensión sensible para convertirse en algo diferente de ellas mismas. No se trata de cambiar una cosa por otra, sino de mostrar (¿de inventar?) la equivalencia entre entidades diversas para así reducir a unidad la multiplicidad de lo real.

La concepción sucreana de la imagen y de la analogía implica entonces un nuevo distanciamiento con respecto a la perspectiva metafísica y logocéntrica. Al privilegiar el vínculo por contigüidad y rechazar la relación por semejanza, nuestro autor impugna la anterioridad y la profundidad características de esas formas de pensamiento. Vemos, entonces, que su noción acerca de estas figuras (la imagen y la analogía) es estrechamente pareja a su visión de la realidad y de la obra de arte. Si en estas entidades todo es plenamente visible y no hay lugar para la profundidad, es evidente que la escritura poética no puede remitir a una

dimensión secreta sino que debe tratar de encarnar la referencia a partir de su propia materialidad y de someter a unidad la diversidad de lo real.

NOTAS

1 En efecto, Paz había expresado en 1967 esta misma idea: “la actividad poética tiene por objeto, esencialmente, el lenguaje: cualesquiera que sean sus creencias y convicciones, el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan. No quiero decir que el universo poético carezca de significado o viva al margen del sentido; digo que en poesía el sentido es inseparable de la palabra, es *palabra*, en tanto que en el discurso ordinario [...] el sentido es aquello que denotan las palabras y que está más allá del lenguaje. La experiencia del poeta es ante todo verbal; o si se quiere: toda experiencia, en poesía, adquiere inmediatamente una tonalidad verbal. Es algo común a todos los poetas de todas las épocas pero que, desde el romanticismo, se convierte en lo que llamamos *conciencia poética*” (“¿Qué nombra la poesía?”, 487).

2 Haciéndose eco de lo que había propuesto Paz en “Los signos en rotación” (1967), Sucre afirmaba que “cualquier visión del mundo sufre hoy una ruptura y un resquebrajamiento: su coherencia es un perpetuo móvil. No una unidad compacta, sino un conjunto de relaciones” (“La nueva crítica”, 261).

3 “En última instancia, –decía el propio Sucre– la realidad en que participamos reside en la mirada, en el lenguaje. El verdadero realismo, o quizá el único posible, es el de la imaginación. Y el primer poder de ésta en literatura es, sabemos, verbal” (*La máscara*, 23).

4 Sucre afirmaba que la “ironía romántica” dio lugar a “una modernidad ambigua y ambivalente” que “vive de lo actual, pero en busca de lo inactual; se arraiga en el presente, pero para hacer posible la verdadera presencia: el advenimiento del hombre originario” (“Introducción”, 1: 23).

5 Igualmente, Rubén Darío, según nos dice Sucre, “quería expresar no sólo *su* mundo sino *el* mundo («siento como un eco del corazón del mundo/ que penetra y conmueve mi propio corazón»)). Lo importante para él era buscar la correspondencia [simbolista] entre los seres y las cosas. «El corazón la forma tiene de un corazón», dirá en un poema” (*La máscara*, 29).

6 En la visión de Sucre, la creación literaria inventa la identidad del autor de manera semejante a como instaura la realidad. Para nuestro autor la obra no refleja simplemente la personalidad definitiva del artista, sino que ella (si es que existe) es el resultado de la propia obra. Como afirma Sucre: “si ya no podemos ver la obra de arte como la expresión de una personalidad, no es porque el autor haya renunciado simplemente a expresarla, sino porque esa personalidad se ha vuelto también problemática: si existe, existe no antes sino después de la obra, y ya sólo como una metáfora más de ésta” (*La máscara*, 97). La obra se niega a ser una copia de la realidad preexistente y logra revelar la verdadera realidad. De la misma manera, al rechazar convertirse en el

simple resultado de una personalidad ya determinada, la creación consigue encarnar una identidad humana universal.

7 De acuerdo al pensamiento de Jacques Rancière, toda estética, en tanto que estética, supone un determinado “reparto de lo sensible”, es decir, que interviene “en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad”. Lo que aquí planteamos es que el pensamiento literario de Sucre contribuye a configurar una “mirada de lo común” que es, en sí misma, y en sentido estricto, política. (Rancière: *El reparto de lo sensible*, 10-11).

8 También en su ensayo “Poesía Crítica: Lenguaje y Silencio”, Sucre traza un recorrido por diversos poetas hispanoamericanos atendiendo a esta ambivalencia entre la pasión y la crítica ante el lenguaje.

9 Guillermo Sucre: *La máscara...op.cit.*, p. 257.

10 Aunque esta idea es una consecuencia directa de la conciencia del lenguaje, ya había sido planteada antes por Octavio Paz, quien había afirmado: “La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad. El lugar de los dioses o de cualquier otra entidad o realidad externa, lo ocupa ahora la palabra. El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra” (“¿Qué nombra la poesía?”, 488).

11 Por el mismo motivo Sucre valoraba positivamente que en la obra de Ramos Sucre “la retórica recupera sus poderes: la capacidad de decir la palabra precisa sin recurrir a la palabra ya dicha o a la transgresión de la palabra imposible; también la capacidad para cambiar incesantemente la piel del lenguaje y así articular una nueva visión del mundo”. Y más adelante apuntaba: “¿Y qué es escribir sino *asombrar*, es decir, proponernos a través del lenguaje una experiencia inédita del mundo aun siendo la misma?” (“Ramos Sucre”, 86). También la poética de Huidobro nace como un rechazo a las convenciones establecidas, pues “empieza por un ideal de precisión verbal” (*La máscara*, 102).

12 Como dice Sucre: “No importa lo que separa a Juarroz del surrealismo, los une esta aspiración por una *escritura absoluta*, más allá de la estética y que, en sí misma, implicaría una teoría y una praxis del mundo. Esa *escritura absoluta* sería, en verdad, el espacio en que se disuelven todas las dualidades: la de la psique y el cuerpo (la mente y la mano), la del hombre y la historia, la de ésta y la naturaleza. ¿No conlleva también la aparición del lenguaje original, la reconciliación del signo y la cosa, y, por tanto, la del poema y el mundo?” (“La metáfora incompleta”, 71).

13 Esta concepción del lenguaje implica que, como “no hay secreto”, “ver es ya conocer y, por tanto, la palabra encarna o ha de encarnar a la mirada. El ojo no sólo ve sino que es el que habla; no conocemos el mundo a través de nuestras ideas, de nuestras opiniones, es decir, a través de nuestros “puntos de vista”. No pensar el mundo sino verlo y de este modo poder enunciarlo: ¿no es toda una tradición occidental lo que se derrumba? Veo, luego existo, luego hablo” (“Memorial”, 40).

14 En esta misma época Barthes y Adorno ya habían destacado la necesidad de respetar la pluralidad de sentidos de las palabras, pues vinculaban el sentido unívoco de los vocablos a la política totalitaria. A este respecto decía Barthes: “si las palabras

no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a liberar «las certidumbres del lenguaje», no habría literatura. Por eso las reglas de la literatura no son las del la letra, sino las de la alusión: son reglas lingüísticas, no reglas filológicas” (*Crítica y verdad*, 54). “R. Jakobson ha insistido en la ambigüedad constitutiva del mensaje poético (literario); [...] la lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es por estructura una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples” (55).

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972, [1966]. Impreso.

Borges, Jorge Luis. “La escritura del Dios”, en *OOCC, Vol. I*. Barcelona: RBA, 2005, pp. 596-599. Impreso.

Huidobro, Vicente. “Balada de lo que no vuelve”, en Guillermo Sucre (coord.). *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, 2 vols. Caracas: Editorial Equinoccio y Monte Ávila, 1993, p. 362. Impreso.

Paz, Octavio. *El mono gramático*, en *OOCC VII, Obra poética (1935-1998)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 533-617. Impreso.

---. “¿Qué nombra la poesía?”, en *OOCC, Vol. II. Excursiones/IncurSIONES. Dominio extranjero*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2ª ed., 2000, pp. 487-490.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM, 2009. Impreso.

Sontag, Susan. “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*. Madrid: Taurus Bolsillo, 1985, pp. 13-56. Impreso.

Sucre, Guillermo (coord.). *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, 2 vols. Caracas: Editorial Equinoccio y Monte Ávila, 1993. Impreso.

---. “Borges, una poética de la desposesión”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XXXVIII, núm. 79, abr.-jul. 1972, pp. 187-198. Impreso.

---. Contraportada a Eduardo Mitre. *Mirabilia*. La Paz: Hipótesis, s/p. Impreso.

---. “Entretextos”, en *Vuelta*, México, may. 77, pp. 9-11. Impreso.

---. “Introducción”, a la Primera Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna, Vol. I*. Caracas: Editorial Equinoccio y Monte Ávila, 1993, pp. 19-28. Impreso.

---. “Introducción” a la Segunda Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna, Vol. I*. Caracas: Editorial Equinoccio y Monte Ávila, 1993, pp. 297-306. Impreso.

---. "Introducción" a la Tercera Parte de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, Vol. II. Caracas: Editorial Equinoccio y Monte Ávila, 1993, pp. 11-20. Impreso.

---. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1975, 1ª ed. Impreso.

---. "La metáfora incompleta", en *Plural*, México, núm. 46, jul. 75, pp. 70-73. Impreso.

---. "La nueva crítica", en César Fernández Moreno (coord.). *América Latina en su literatura*. París y México: UNESCO y Siglo XXI, 1972, pp. 259-275. Impreso.

---. "La nueva profundidad: superficies nítidas", en *Plural*, México (V-2), nov. 75, pp. 78-81. Impreso.

---. "Memorial, de Rafael Cadenas", en *Vuelta*, México, nov. 1978, pp. 40-41. Impreso.

---. "Poesía Crítica: Lenguaje y Silencio", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XXXVII, núm. 76-77, jul.-dic. 1971, pp. 575-597. Impreso.

---. "Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje", en *Eco*, Bogotá, núm. 200, 1978, pp. 608-633. Impreso.

---. "Ramos Sucre: Anacronismo y/o renovación", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XLV, núm. 106-107, ene.-jun. 1979, pp. 77-84. Impreso.