Guillermo Sucre

Su huella más allá de la distancia

Por Consuelo Hernández
American University, Washington DC

Cada ausencia se enmarca dentro de un repertorio de circunstancias que determinan el modo de lamentarla y de lidiar con el duelo. Supongo que esta es mi manera de hacerlo. Guillermo Sucre, con su obra y su labor docente nos cambió como sujetos y nos enseñó la expansión, el discernimiento y la libertad donde quiera que estuviese: en el aula, eventos profesionales, en diálogos personales, como mentor, como crítico o como amigo. Tuve la fortuna de ser su alumna en varios cursos, de tenerlo como coordinador y jurado de mi tesis de maestría, y de compartir inolvidables diálogos formativos en su oficina, en las cafeterías de la Universidad, en su casa, y en reuniones informales. Hoy, quisiera rendirle un homenaje proporcional a la trascendencia de su vida para tantas generaciones que educó, pero solo cuento con mis recuerdos y mi experiencia personal, incompleta, subjetiva y carente de exhaustividad. Guillermo Sucre como persona con sus cualidades permanecerá invariable para siempre, no así esta nota que se limita a mi modo de percibirlo.

Lo recuerdo como un gran lector, profundo conocedor de la poesía y de los críticos, apasionado con sus ideas, claro, y consecuente con sus convicciones. Era un gran conversador, fumaba, le gustaba la cerveza, el café... Sobrio y elegante en el vestir y dueño de la sabiduría que otorgan el conocimiento y la experiencia vital; siempre actualizado y lejos del tedio y la rutina me parecía inaugural en sus inimitables clases; como si a cada instante llegaré a un descubrimiento o a una revelación.

Su muerte me sorprendió el 22 de Julio, 2021, con la sensación de un enorme vacío y una profunda tristeza al momento de recibir la irrevocable noticia. Pues, cuando ya no queda nada, “la transparencia es todo lo que queda,” ha dicho Octavio Paz (*Poemas 1935-1975*), (489). En ese momento percibí nítidamente la importancia que tiene para mí, quien cerraba un ciclo y abría otro donde su figura reluce como faro en el sendero de lo que ha sido mi destino como poeta, escritora y docente.

Lo conocí en 1978, cuando llevaba casi un año en Venezuela y exploraba opciones para continuar mis estudios de posgrado. Guillermo, entonces director de la Maestría en Literatura Latinoamericana que el mismo había fundado en la Universidad Simón Bolívar, me entrevistó. Yo había aprendido a hablar caraqueño, todo un logro para una paisa colombiana, y mi nacionalidad,

irrelevante en ese momento, pasó inadvertida. Fui aceptada en el posgrado dirigido por este hombre de 45 años, perspicaz, intuitivo, erudito y reconocido internacionalmente por su obra *Borges el poeta* (1967) y en especial por *La máscara la transparencia* (1975) que desde su publicación es referencia ineludible de la poesía latinoamericana. Además, le había merecido el Premio Nacional de Literatura en Venezuela. Este hombre bello y escultural, daba la impresión de haberlo tenido todo a quienes desconocieran sus padecimientos y privaciones. Como él mismo expresó, “tuvimos una vida más o menos feliz.” y refiriéndose a Albert Camus agregaba: “no era la felicidad de la abundancia sino de la escasez” (2020, Entrevista). En su niñez perdió a su padre cuando apenas tenía un año y medio, siguió la orfandad de madre a los 12; luego en su juventud, la prisión en dos ocasiones y el exilio en Chile por su oposición a la dictadura de Pérez Jiménez; pues Guillermo Sucre fue un hombre de la generación que luchó por la democracia en Venezuela. Este aspecto biográfico tal vez tenga relación con el origen de su saber, su ironía y su honestidad intelectual que percibo como una manera de estar con pies en tierra, aún en el mundo de la poesía.

Guillermo me impresionaba tanto que sentía anhelos de algún día poder emularlo. Conocía cabalmente la poesía latinoamericana y occidental y mantenía amistad con muchos de los poetas de su tiempo, era un genio del amor y del rechazo, intolerante con la mediocridad, nunca alabancioso o condescendiente y de convicciones fuertes. Le disgustaba *Odas elementales* (1954), de Neruda por “utilitaria” y se reía del primer poema de los *Veinte poemas de amor* (1924) porque le parecía un despliegue excesivo de fuerza masculina, pero apreciaba *Residencia en la tierra I y II* (1925-1935), y algunas partes de los *Veinte poemas de amor y Canto general* (1950). Con Ernesto Cardenal le sucedía algo similar, admiraba e incluía en sus clases *Epigramas* (1980), pero le parecía un poeta “farragoso” en otros libros. Hacía bromas de quienes usaban su nombre como un poeta al cual le había escrito un breve comentario y lo utilizaba en todo lo que publicaba, y Guillermo nos decía, con humor irónico, “voy a empezar a cobrarle cada vez que use mi texto.” Políticamente, siempre rechazó las dictaduras sin importar la marca ideológica, y cualquier tipo de educación represora que tratara de uniformar o reglamentar las conciencias.

Cuando lo contemplo desde esta insalvable distancia es claro que en la crítica literaria latinoamericana es imposible obviar su nombre entre otros como Alfonso Reyes y Octavio Paz, tres íconos imprescindibles de épocas y corrientes diferentes. Sucre se establece como crítico con sus obras *Borges el poeta* y *La máscara la transparencia*, obras exquisitas, ricas en contenido, abundantes en sugerencias y lejos de moldes rígidos y del impresionismo facilista. La lectura de sus ensayos me resultó tan formadora como la lectura de los ensayos de Octavio Paz en torno a la poesía, cuya impronta también está en Guillermo Sucre.

Recuerdo ahora varias anécdotas que ilustran algunos rasgos de su personalidad. Guillermo gozaba de un oído finísimo para el lenguaje, pero por mi bien aprendido acento caraqueño durante varios meses ignoró que yo era colombiana. Un día pidió una hoja de instrucciones que había dado en la clase anterior y al no encontrarla, le dije: “Profesor, podría darme otra, la mía se me embolató.” Inmediatamente reaccionó sorprendido: “¡Tú no eres de aquí! ¿De dónde eres?” –De Colombia - respondí sonriendo. Una palabra le permitió descubrir mi nacionalidad. Desde entonces digo traspapelar, extraviar o perder en lugar de “embolatar,” tan común en Medellín. En Caracas había

un léxico riquísimo derivado de lenguas indígenas, de culturas afrovenezolanas y del español antiguo, además de las fusiones producidas con el aporte de los inmigrantes llegados de todas partes del mundo; pero la rareza de “embolatar” fijó en Guillermo mi origen. Y un día, durante el curso de poesía posvanguardista me regaló *Los trabajos perdidos* (1965) de Álvaro Mutis, agregando: “tú que eres colombiana, te puede interesar Mutis para tu trabajo final.” Sin saberlo, me estaba enrutando para escribir, años después durante mi doctorado en New York University, el primer libro de análisis literario sobre toda la obra de Mutis, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* que publicó Monte Ávila en 1996.

A pesar de su sofisticación, fluía fácil y juguetón, sin embargo, por diferencias ideológicas o por razones más humanas no fue comprendido por algunos de sus contemporáneos y coterráneos. Mas, su consideración por sus alumnos fue excepcional y consistente sin caer en complacencias. En mi primer ensayo cuando obtuve un 4/5, me citó en su oficina y me dio un ejemplo de respeto e interés por mi trabajo y aprendizaje. Guillermo quería enseñarme a evitar palabras innecesarias o vacías en un escrito. Fue él quien me marcó con sus altas exigencias que después padecieron mis propios estudiantes. Luego, en mi tesis de maestría, encontró un capítulo titulado “Contexto histórico social de Mutis,” cuyo enfoque consideró reductivo. Por ello me invitó a su casa de El Paraíso donde vivía con su esposa, todavía estaba casado con Julieta Fombona, a quien le dedicó sus dos libros de crítica. Esa tarde entre cervezas y jugos me demostró la poca luz que arrojan los contextos histórico-sociales en el estudio de una obra literaria, pues todos los autores de una época tienen el mismo contexto social y, sin embargo, este no los singulariza. En consecuencia, cambié dicho capítulo por un diálogo de Mutis con los poetas colombianos, partiendo de los poemarios y de los contextos convocados en las propias obras.

Igualmente experimenté su apoyo y solidaridad cuando fui a consultarlo al concluir la maestría y faltándome solo la defensa de la tesis, pues necesitaba encontrar empleo. Interrumpió lo que estaba leyendo y me invitó a la cafetería; allí estuvimos hablando un buen rato y cuando le pregunté si me escribiría una carta de recomendación, quiso saber dónde quería trabajar. En alguna de las universidades en Caracas -respondí. “Me parece bien,” dijo. “Y sí, claro, yo te puedo escribir la recomendación.” Me conmovió tanto que solo pude mirarlo fijamente y decirle: ¿Profesor, le puedo dar un abrazo? Él reaccionó sorprendido y respondió con un “Sí,” cadencioso y me correspondió con el cariño propio de un maestro. Quizás adivinó mi orfandad en Caracas donde yo vivía lejos de mi familia. Fue gracias a su recomendación y a las de Úslar Pietri, Gonzalo Rojas y Carlos Pacheco que obtuve la posición de profesora en la Universidad Simón Rodríguez, donde laboré siete años.

Su sensibilidad poética y crítica avivaban sus incomparables clases; magistrales algunas y otras más cercanas al método peripatético que absorbían toda nuestra atención. Su generosidad al compartir sus conocimientos quedó impresa en sus alumnas y alumnos y en los proyectos compartidos con sus colegas, de los cuales algunas eran alumnas de la maestría. El primer volumen de la *Antología. Poesía Hispanoamericana Moderna* (1982) bajo su coordinación salió con la colaboración de Gonzalo Rojas, Ana María Del Re, Sonia García, Alba Rosa Hernández y Violeta Urbina.

Guillermo Sucre, el maestro: un curso sobre Vicente Huidobro

La celebración de su vida estaría incompleta sin un vislumbre de sus clases y su huella en quienes fuimos sus discípulas. Mi primer curso con Guillermo sobre Vicente Huidobro, cuyas *Obras completas* (1976) había publicado la Editorial Andrés Bello en dos tomos, fue para mí una revelación sobre la poesía, cómo leer el poema, cómo apreciarlo y desarrollar un sistema reflexivo-creativo y de crítica intelectual alrededor de una obra. Comenzamos con la introducción a la bibliografía que Guillermo aprovechó para despertar nuestra curiosidad y motivarnos a la lectura, la investigación y el análisis. De la clase inicial salimos con un mapa de la bibliografía indirecta y su relación con Huidobro. Recuerdo algunos de los autores recomendados: *La teoría del arte de Vanguardia* de Renato Poggioli (1962), *El formalismo ruso* (1955) de Victor Erlich, *La tradición de lo Nuevo* (1969) de Harold Rosenberg, *Un coup de dés* (1914) de Mallarmé, *La lógica del sentido* (1971) de Gilles Deleuze quien, después con *Rizoma* publicado con Félix Guattari, tuvo una resonancia internacional por su contribución al posmodernismo; *Figures III* (1972) y “Langage poétique, poétique du langage” (1968) de Gérard Genette quien muestra el cambio de la metonimia a la imagen espacial y afirma que no existe un lenguaje poético, sino una función poética del lenguaje; quizás una respuesta a *Structure du langage poétique* (1966) de J. Cohen. Además, recomendó varios artículos y monografías sobre Huidobro.¹

A partir de la segunda clase ingresamos en los primeros libros contenidos en *Obras completas* de Huidobro (1976, Tomo I): *Ecos del alma* (1911), *La gruta del silencio* (1913), *Canciones de la noche* (1913), y *Las pagodas ocultas* (1914), esta última escrita en prosa. Cuatro libros marcados por la poética y el azul como ideal de perfección de Darío y los poetas franceses, un modernismo cercano a Darío, Julio Herrera Reissig y Leopoldo Lugones. O dominados por un romanticismo con cierto acento modernista, como se puede ver en *Las pagodas ocultas* con su ideal de misterio y la misión del poeta como descifrador del mundo. En *Canciones de la noche* estudiamos en algunos sonetos la conciencia de una belleza del alma que recuerda la poesía de transición de Vallejo y las imágenes nuevas, modernas. En “Japonerías de estío,” compuesto de cuatro poemas, tres escritos de manera que los versos forman composiciones piramidales que se juntan en la base o en el vértice; y en el cuarto, “La capilla aldeana,” poema ideogramático, vimos el influjo de la poesía japonesa.

Pasamos a *Adán* (1916) que inaugura una nueva poética y Sucre notaba la visión de la inocencia, la imagen del Adán creado. En el “Prefacio” se ve un Huidobro visionario del mundo y cita a Emerson quien afirma, “el poeta es el único sabio y verdadero,” y el poema está en la naturaleza, pero con su propia arquitectura (189). El poeta es el gran creador, cuyo oficio es recrear el proceso de la naturaleza, articulando un pensamiento poético nuevo distinto a las obras anteriores. Para ello se funda en el ritmo, la música del poema que no es otra cosa que la vida misma. Encontramos que Huidobro coincide con el Darío de *Prosas profanas* (1977) en que la primera ley del creador es crear (179). Igualmente, como Darío en *El canto errante* (1977), considera que “El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis y la inmovilidad” (302), opuestas a la intensidad del lenguaje sugerente, alejado del simbolismo obvio. Para Huidobro toda creación poética se funda en el lenguaje, pero ve perjudicial la “poesía poética del poético poeta” (406). Tanto en *Adán* como en *Horizon Carré* (1917) la emoción estética nace de

las virtudes mismas del poema, no del tema, ni de consideraciones morales o humanas. Huidobro no quiere hacer un catálogo del mundo como Whitman o Neruda, su estética es una suerte de cubismo en la literatura, con énfasis en la creación, dominada por lo visual como en *El Espejo de Agua* (1916) y *Cagliostro (Obras completas, Tomo II. 185-240)* -una de sus novelas. Ambos contrastan con *Últimos poemas* que son más recitativos, y de tono encantatorio, a menudo deliberado.

Ingresamos luego al mundo de la guerra: *Ecuatorial* (1918). Comienzo de sus grandes poemas donde, sin escapar a la historia, desarrolla evolutivamente un sentido apocalíptico y retoma de *Horizon Carré* (1917) temas como el viaje y la alternancia de la guerra y la metafísica. En su estructura practica la técnica del montaje, las escenas se superponen, y a pesar de lo caótico y de la fragmentación no divide, une y da un sentido dinámico. Guiadas por el maestro, descubrimos la discontinuidad en el discurso; pues cada tema se desarrolla parcialmente en textos independizados, unidos por la metamorfosis como leitmotiv. La doble connotación del título alude a la escisión histórico-social planteada en el poema, y a la división del universo. La imagen, “Una mano cortada / dejó sobre los mármoles / la línea ecuatorial recién brotada” implica retorno, visión del juicio final, de la muerte integrada a la vida (292). *Ecuatorial* concluye con la conciencia de la victoria del Cristo que se derrumba, después, en *Altazor* (1931).

El curso continuaba con *El espejo de agua* (1916) que apunta hacia el pasado. Su sintaxis es una reducción de la modernista más próxima al barroco. Y a pesar de la estructura sintáctica casi primitiva y más cercana a la pintura, estudiamos cómo la composición del poema va creando otras perspectivas. En “Arte poética” propone crear una realidad verbal, pero no se trata de inventar palabras sino de crear nuevas relaciones: “El adjetivo cuando no da vida mata” (219). Aquí su poesía es más cerebral, en el buen sentido de la cabeza contra la sangre, el corazón y lo visceral, una poesía con nervio. *El espejo de agua*, espacio casi pictórico, nos mostró dos maneras de leer el mundo: lo maravilloso vs. lo misterioso. Lo maravilloso, a diferencia de lo misterioso, es la concretización de la fuerza creadora del lenguaje, sin enigmas, sin interpretaciones del mundo. Esta línea de “Arte Poética:” “Que el verso sea como una llave” (219), indica otra visión del universo en busca de lo maravilloso que acaba de nacer de la unión justa de diversas realidades en el poema e implica apertura, en lugar de claves que se relacionan con el desciframiento de un simbolismo.

Llegamos al Huidobro vanguardista, a través de *Manifiestos* (1925), y orientados por Guillermo leímos la sección “Futurismo y maquinismo,” una crítica válida a Marinetti por la fragmentación del verbo e incluimos “El futurismo” de *Pasando y pasando* (1914) donde Marinetti proclama: “queremos cantar el amor al peligro, al hábito de la energía y la temeridad.” Y agrega entre los elementos del futurismo: “el valor, la audacia, la religión,” y “el puñetazo y la bofetada” contra “la literatura (que) ha glorificado... la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño;” y afirma: “...un automóvil de carrera... es más hermoso que la Victoria de Samotracia” (698). Huidobro niega que haya algo nuevo en el futurismo, y que “declararle la guerra a la mujer, aparte de ser una cobardía impropia de hombres vigorosos como los futuristas, es una gran ridiculez” (699). Solo concuerda con Marinetti en la proclamación del verso libre, aclarando que ya existía antes del futurismo. Luego abordamos “La creación pura” donde plantea que crear es imitar a la naturaleza

en sus mecanismos exteriorizadores, lo cual reafirma en “Non serviam:” “Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace con sus impulsos creadores” (715). Y llegamos al “Creacionismo” término que surgió en 1916, después de una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires donde Huidobro afirmó: “la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear” (732). Y agregaba una exigencia casi imposible de cumplir: Un poema es hermoso en sí mismo, no admite comparación y no se puede ver fuera del libro; “no es hermoso porque recuerde algo... porque nos recuerde cosas vistas a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver” (733). Fuimos después a la sección subtitulada “La poesía,” y Guillermo se detenía para dialogar sobre el lenguaje que aparte de la significación gramatical, tiene una significación mágica, la única que interesa en poesía, esa palabra interna, latente, subyacente en la palabra que la designa, la que el poeta debe descubrir para crear “fuera del mundo existente el que debiera existir” (716). Huidobro reclama su derecho a ver “una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris.” La poesía desafía la razón porque esta “crea en el mundo que ES y la otra en el que ESTA SIENDO” (716). El poeta conoce el eco del llamado de las cosas a los vocablos en la distancia y “los obliga a marchar en su rebaño,” aunque sean vocablos enemigos (717). En “Manifiesto de manifiestos” vimos que Huidobro coincide con el surrealismo en la estimación por la poesía y en el desprecio por el realismo; y discrepa en el automatismo psíquico que quiere separar el pensamiento de “cualquier control de la razón” (722). Para Huidobro la razón no se puede aislar del acto de creación y el trabajo del poeta, pues “se halla al unísono con el calor de su alma” (723). El poeta debe crear con todas las fuerzas de sus sentidos despiertos, es decir, en un estado de lucidez, de “superconciencia o de delirio poético” (725).

En la sesión sobre *Horizon Carré* (1917) comparamos la reflexión que abre el texto con Mallarmé en *Golpe de dados*, quien a pesar de no decir algo musical, los caracteres tipográficos son indicios del tono de voz. Mallarmé no traza una imagen ni un caligrama, pero sí dibuja la idea; es una poesía ideogramática. Guillermo nos indujo a analizar la búsqueda de Huidobro al fragmentar sus versos en *Horizon Carré* para otorgarle un sentido más rico al poema y posibilitar varias lecturas. Así entendimos que el sentido de un poema no es solo la semántica de las palabras, sino la ambigüedad, la sugerencia, el ocultamiento que reside en ellas, a pesar de la nitidez sintáctica. Al estudiar la imagen en Huidobro, lo cotejamos con la definición de imagen en André Bretón y Pierre Reverdy, exactamente igual en ambos y en cuyo surrealismo resalta la metáfora. Pero las imágenes de Huidobro no se deben tanto al acercamiento de dos realidades distantes como proponen Reverdy y Breton, sino a que las palabras van generando su propia significación según el modo en que se encadenan; palabras sustituibles porque son elementos de una rica taxonomía poética, no símbolos. (Apuntes de clase).

Llegó el momento de *Altazor* (1931), su libro cumbre de siete cantos, iniciado 1919, cuya versión definitiva publicó en 1931. El poema de la desmesura, la transgresión del lenguaje, de la relación del poeta con el universo y su identidad con el cosmos. Analizamos la técnica de montaje y la ruptura de la superposición de la imagen comparándolo con los filmes de Eisenstein. Observamos la continua reflexión sobre la muerte metafísica y la negación que se afirma como uno de los principios de su poesía. Sucre señaló el interés por la metafísica del tiempo y la magia de la relación realidad-lenguaje. Desde el “Prefacio” el poeta se presenta como “mago,” metáfora inventada y

anhelada por el poeta para conjurarse a sí mismo: “Mago he allí un paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas...” (384).

En “Canto I” el poeta, sometido al vértigo del espacio y de la conciencia simultánea, declara: “Y si queriendo alzarte nada has alcanzado / Déjate caer sin parar tu caída...” (385). En “Canto II,” deslumbrado poetiza a la mujer en un monólogo dramático, semejante a *El pez soluble y Unión Libre* de Breton. Es un canto de amor erótico, de la dialéctica entre lo abstracto y la carnalidad de lo concreto que crea un cuerpo de propagación en el poema. Como diría Breton “les mots font l'amour.” El poeta, antes pequeño Dios, ahora se ve problematizado, el espacio se vuelve abismo, la plenitud tiene que pasar por la expiación y el final parece idéntico al vacío. En “Canto III” el juego como experimentación es centro del poema, un lenguaje recubierto de su sola gratuidad para destruir las relaciones entre poema y realidad, haciendo precarias las nociones de representación; analogía, símil y aún la imagen deben desaparecer para que surja libre la energía del lenguaje. *Altazor*, alto azor fulminado por la altura quiere cambiar la realidad a través de la creación de una magia verbal: “Romper... los lazos de la inspiración y las cadenas” (404). “Después nada, nada” (408). Un poema del fracaso, pero no un poema fracasado -agregaba Sucre. Se trata de la imposibilidad de alcanzar la aspiración al absoluto. En “Canto IV” empieza a descomponer el lenguaje según una visión puramente poética, mediante la mutación e intercambio de sílabas entre dos vocablos: “La violondrina y el golonchelo” (413). Ahora la golondrina no vuela y continuamente se metamorfosea. Y al crear neologismos, en una suerte de androginia, transgrede la gramática: De ese modo, va transfigurando el universo en el poema y manifiesta el poder lúdico del lenguaje más que su expresividad. En “Canto V” la imagen del molino es la imagen del tiempo y de aquello que lo mueve. El molino adquiere poder mágico y por eso le ordena: “Profetiza” (428). “Canto VI” es como un edificio que se derrumba, la ruptura total, el arribo al vacío, aquí como en el siguiente el poeta desaparece y la palabra se impone. Finalmente, “Canto VII” es el *nonsense*, el sinsentido, el drama de la palabra en la metafísica o la religión. El poeta-mago, el constructor situado en la cima de su obra advierte la naturaleza problemática de la misma. Queriendo alzarse por su intermedio nada ha alcanzado. Como decía Nietzsche, a través de Zarathustra “Vosotros miráis a lo alto cuando queréis elevaros. Yo miro hacia abajo porque estoy en las alturas” (1984: 38). Su mundo de valores se derrumba, pero no es la destrucción dadaísta del lenguaje, porque en Huidobro a diferencia de Tristán Tzara la destrucción es metáfora del regreso al verdadero lenguaje edénico, un lenguaje neológico, mágico, inventado con un fundamento semántico y orden morfológico. Los dadaístas tienden a ser más fonéticos y su cólera contra el lenguaje es más radical. Pero no todo podía ser laudatorio y con Sucre identificamos las falencias de *Altazor*: el desborde conceptual, las excesivas repeticiones, las trivialidades ideológicas y los arrebatos patéticos de pasión.

En los poemas siguientes a *Altazor* la experiencia del silencio se acentúa, y los libros posteriores llevan su impronta. Por ejemplo, *Ver y palpar* (1941) que destaca los sentidos de la vista y el tacto, dice: “os traigo los recuerdos de Altazor” (461) y en *Ciudadano del olvido* (1941) el poeta ha asimilado su experiencia y habla con otra voz: “Ahora soy un fantasma... un sembrador de escarcha... que huye vestido de grandeza y dolor” (516). Dos poemarios cercanos al surrealismo, escritos casi simultáneamente. Huidobro revierte y crea una nueva retórica parodiando la tradicional como se ve en este símil: “como una lágrima de silencio en los ojos del pájaro” (554).

Las imágenes de Huidobro tienden a ser figurativas, pero son incomparables con la realidad tradicional, los equivalentes son implícitos y hay que imaginarlos, figurarlos.

Este es un tenue resplandor de un verdadero maestro que fue más lejos para abarcar muchos otros temas relacionados que no caben en los límites de mi homenaje. Menciono algunos: las coincidencias entre Huidobro y el “Manifiesto ultraísta” de Borges en la centralidad de la imagen. El contraste entre Huidobro y *Los Heraldos Negros* de Vallejo o *Tierra baldía* de T. S. Eliot. Las semejanzas de *Horizon Carré* con *Un golpe de dados* de Mallarmé y *Blanco* de Octavio Paz en el volumen que adquieren las palabras según la lectura sea vertical u horizontal. La profunda discusión que condujo sobre la definición de lo espacial en el poema desde el Renacimiento y su concepción de poesía como emblema del universo, la escritura de Dios; a la influencia de la tradición oriental y Ezra Pound, hasta la poesía como “palabra en el tiempo” (1975,329), de Antonio Machado.

Las clases de Guillermo fueron un banquete de conocimientos servido a la carta; el espacio donde entendí que la razón participa como organizadora y sin la cual “el poema sería una obra impura” (725); y que “desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual y ya no emociona, no maravilla, no inquieta más, deja de ser un poema” (Manifiesto de Manifiestos, 730). Cada una de sus clases me sorprendió. Me sigue maravillando la poesía como lugar único de libertad total. Comprendí, después de leer *Mío Cid Campeador (Obras completas, Tomo II 11-184)* de Huidobro, que casi siempre se había proyectado la mujer en la naturaleza y no la naturaleza en la mujer. ¿Por qué no erotizar el mundo, por qué no decir que en una palmera está el cuerpo de una mujer y crear de este modo un espacio erótico y de espiritualidad, sin las obvias marcas de la sexualidad? Huidobro persigue el ritmo del universo y no su forma y plantea la fusión con el universo y de allí la búsqueda del silencio.

Concluyo este homenaje a mi querido maestro, Guillermo Sucre, basada en el recuerdo de su persona y de sus inigualables clases, sin duda distorsionado por el tiempo y la memoria. He intentado dar la imagen de un ser visionario que con saber e intuición no se dejó seducir por métodos interpretativos reductivos, prefiriendo la profundización en el texto y la crítica como creación; un ser para quien la poesía fue primordial y la enseñanza su pasión. Cuantas veces en lejanía pensé en él y volví a sus ensayos, como fuentes de saber e inspiración, y cuantas veces añoré volver a verlo y tuve que contentarme con su obra y mis recuerdos. Hubiera querido decirle hasta qué punto me determinó desde los primeros ensayos que por cierto publiqué en *El Nacional*, diario de Caracas, al inicio de los ochenta... Hoy tengo la certeza que donde quiera que esté, sabe cuánto lo aprecio y le agradezco.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis. “Manifiesto Ultraísta.” *Revista Cervantes*. Madrid, 1918

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Traducido por A. Pellegrini. Editorial Argonauta, 2001.

- Cardenal, Ernesto. *Epigramas*. Tusquets Editores, 1980
- Cohen, J. *Structure du langage poetique*. Flammarion, 1966.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas. Poesía*. Biblioteca Ayacucho, 1977. p. 181
- . *Canto errante. Poesía*. Biblioteca Ayacucho. 1977. p. 302
- Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido*. Seix Barral, 1971
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Pre-textos, 1977
- Erlich, Victor. *El formalismo ruso*. Seix Barral, 1974
- Genette, Gerard. *Figures III*. Editions du Seuil, 1972.
- . "Langage poetique et poetique du langage." *Social Sciences Information*. Volumen 7, No.2. Abril 1, 1968. pp. 141-161
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Monte Ávila Editores, 1996
- Huidobro, Vicente. *Obras completas. Tomo I*. Editorial Andrés Bello, 1976
- . *Obras completas. Tomo II*. Editorial Andrés Bello, 1976
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975. p.329
- Mallarmé, Stephane. "Un coup de dés." *Poesía completa*. Tomo II. Libros Río Nuevo, 1976. pp.193-217
- . "Crise de Vers." *Oeuvres complètes. Vol II*. Gallimard, 1998-2003. p. 208
- Mutis, Álvaro. *Los trabajos perdidos*. Era, 1965
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor. Bogotá: Ediciones académicas, s/f*
- . *Residencia en la tierra I y II*. Alianza Editorial, 1994.
- . *Odas elementales*. Cátedra, 1994
- . *Canto general*. Océano, 1950.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Oveja Negra, 1984. p.38
- Paz, Octavio. *Blanco. Poemas 1935-1975*. Seix Barral, 1979. p.489
- . "Blanco." *Poemas (1935-1975)*. Seix Barral, 1979
- Poggioli, Renato. *La teoría del arte de Vanguardia*. Revista de Occidente, 1964.
- Pound, Ezra. *Selected Prose*. New Directions, 1973
- Rosemberg, Harold. *La tradición de lo Nuevo*. Monte Ávila, 1969.
- Reverdy, Pierre. *Escritos para una poética*. Monte Ávila editores, 1977

Sucre, Guillermo. *Borges el poeta*. Monte Ávila Editores, 1974

----. *La máscara la transparencia*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975

----. *Antología. Poesía Hispanoamericana Moderna*. Sucre et al compiladores. Valle de Sartenejas, Baruta Equinoccio. Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1982.

----. Entrevista. <https://cuadernohispanoamericanos.com/guillermo-sucre/>. P.1 Por Antonio López Ortega.

T. S. Eliot. *Tierra baldía*. J. Malpartida, traductor. Barcelona, Círculo de Lectores, 2001

Vallejo, César. *Los Heraldos negros. Poesía completa*. Premia Editora, 1978

ⁱ En adelante todas las obras y citas de Huidobro se encuentran en el *Tomo I* de esta edición de sus *Obras completas* que fue el texto básico de nuestro curso. Cuando se sean del tomo II, se especificará inmediatamente después de la cita.