

LA IMAGEN MIGRANTE: LICENCIAS ILÍCITAS EN RAMOS SUCRE¹

Juan Cristóbal Castro

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile
juan.castro@pucv.cl

RESUMEN / ABSTRACT

El siguiente acercamiento sobre la obra de José Antonio Ramos Sucre propone repensar su poesía desde el campo de la imagen, en especial el uso que hace del anacronismo en contraposición al consenso visual de corte representativo que se dio a finales del siglo XIX y comienzos del XX en Venezuela. Para ello, se explora su trabajo migrante de la imagen y su lógica desde distintas perspectivas.

PALABRAS CLAVE: imagen, anacronismo, literatura, representación, migrante.

THE MIGRANT IMAGE: ILLICIT LICENSES IN RAMOS SUCRE

The following approach to the work of José Antonio Ramos Sucre proposes to rethink his poetry from the field of image, highlighting his use of anachronism as opposed to the visual consensus of a representational cut that occurred at the end of the 19th century and the beginning of the 20th in Venezuela. For this, it has been decided to explore his migratory use of the image, tracing its logic from different horizons.

¹ Algunas de las ideas vertidas en este texto son producto de una reelaboración de trabajos anteriores, que se desprenden del libro *El sacrificio de la página: José Antonio Ramos Sucre y el arkhé republicano* (2020).

KEYWORDS: image, anachronism, literature, representation, migrant.

Recepción: 13/07/2022

Aprobación: 29/08/2022

El errante cuestiona el edicto universal, generalizador, que resumía
al mundo en una evidencia transparente
Édouard Glissant, *Poética de la relación*

“He recorrido el territorio de Elsinor para allegar noticias de Ofelia”, comienza “El caballo del Lucero” de Ramos Sucre (*Obra completa* [OC] 459). Allí el sujeto lírico está en el paisaje de la ficción shakespereana, después de los acontecimientos que narra el bardo inglés, para verlo desde una perspectiva no prevista por la obra original. Luego, en “La redención de Fausto”, cuenta el destino del cuadro de la Gioconda que Leonardo da Vinci legó al mismo Alberto Durero y que terminó por iluminar la “estancia de Fausto” (389). En esta ocasión inventa lazos secretos entre artistas que no se conocieron y entre creaciones que no tuvieron vida real, salvo las de ser referencias de cierta tradición artística canónica, libresca. Quien haya leído su poesía podrá notar la frecuencia de estas incursiones ilícitas en las ficciones de otros autores, como si las estuviera expandiendo a otros dominios y dimensiones, como si las estuviera colonizando y diseminando, sin dejar por ello de violentarlas. En “El arribo forzoso” aparece en las aventuras de los navegantes de Colón, en “El mandarín” en el régimen del emperador de China o en “El real de los cartagineses” en los ejércitos de los enemigos de Eneas, tan bien descritos por Virgilio. Visitas imprevistas de la mirada y el testimonio de un extraño, como lo es un reservado venezolano de las primeras décadas del siglo XX, sobre el espacio imaginario de la cultura canónica europea, sus mitos y creaciones.

De igual modo, estos ejemplos evidencian cómo el autor se toma la autoridad y el derecho de proponer otras conexiones entre los hechos históricos y los literarios, sobrepasando los marcos de legibilidad de las disciplinas y los géneros legítimos, llevando así la ficción a regiones más allá del círculo cerrado del texto y del momento histórico que lo circunscribe y delimita. Un sujeto anónimo que entra en un territorio que no es el suyo, y que a la vez pone a migrar escenas y situaciones en lugares descolocados, impropios.

¿Cómo pensar entonces estas incursiones migrantes y licencias ilícitas?

Sugiero leerlas como una manera de cuestionar la configuración que venía dándose en las primeras décadas del siglo XX de los presupuestos espacio-temporales del paisaje patrio, de su *arkhé*, y el régimen de visualidad representativo que seguía a su vez un especial “nomos de la tierra”, para usar una terminología de Carl Schmitt². Esta escenificación de la visión del territorio desde distintos artefactos culturales y sus dispositivos seriales seguía así los marcos historicistas del positivismo, las convenciones de la mirada fotográfica de la prensa venezolana y algunas de sus prácticas escritas (de las crónicas y las noticias), sin obviar algunas apuestas más convencionales del paisajismo pictórico, de la literatura costumbrista, nativista o regionalista, de la publicidad en postales y productos comerciales, entre otros. Esta constelación de corte cartesiano fijaba una idea de lo real circunscrito a un espacio nacional donde se enmarcaba y delimitaba, a partir de un particular orden escópico, un pasado de un presente, un lugar propio local frente a uno impropio extranjero.

De igual manera operaba una distinción rígida entre mundos de referencia y mundos de fantasía o ficción, lo que supuso una relación diáfana y legible con los acontecimientos empíricos, dado en la idea de actualidad, de transparencia y por supuesto de objetividad. Un modo de trabajar con signos, vale decir, con discursos (textuales, visuales, sonoros) que a su vez buscaba controlar y direccionar la imagen: sus flujos diseminantes, sus fuerzas fantasmáticas, sus formas de vida plural, sus apropiaciones inesperadas, deseantes y democráticas, sus restos perdidos e inútiles. Ramos Sucre, junto a otros escritores como Julio Garmendia o Enrique Bernardo Núñez (el de sus dos últimas novelas), así como pintores como Armando Reverón del período blanco, desarreglará algunas de las bases de esta mirada desde varias operaciones creativas cuyas implicaciones vale la pena dilucidar.

² En su trabajo interpreta el “derecho de gentes” como una base primitiva de una distribución del suelo que determina el derecho desde adentro y desde afuera, desde lo que es propio de su gentilicio y lo que es impropio, una escisión que a su vez establece una relación con el afuera y el adentro (24-28).

¿(U)TOPÍAS LITERARIAS?

Uno de los elementos que mejor define esta tendencia de la poesía de José Antonio Ramos Sucre es lo que muchos han dado en llamar como su anacronismo, un concepto que se ha usado en la teoría y la crítica del arte contemporáneo con más regularidad e interés³. Quien lo advirtió por primera vez fue el poeta y crítico Guillermo Sucre, quien rompe con los moldes en los que se leía al escritor de Cumaná, abriendo un abanico de posibilidades interpretativas que resuenan hasta hoy. En un texto temprano, publicado para la *Revista Iberoamericana*, destacaba la presencia de dicho elemento no solo en el tiempo inactual de sus escenarios y ficciones, o en su léxico y sintaxis –que el mismo poeta confirmaba al decir que escribía sobre la base del latín–, sino en su reescritura. Por eso lo veía como un “Pierre Menard que no se engañaba ante su empresa” (Sucre, “Ramos Sucre” 79). Para él, ello se circunscribía a una utopía literaria, siguiendo lo que Gérard Genette decía de la obra de Borges, con la diferencia de que no solo incluía la práctica literaria, sino la misma historia: “la literatura como un espacio ubicuo donde puedan dialogar –atrayéndose, rechazándose– los textos y autores más diversos y lejanos” (78).

El anacronismo se revelaba entonces como una tendencia para establecer nuevas relaciones entre los textos, al margen de sus distinciones disciplinarias, temporales y culturales. Abría un lugar migrante que circula sin aduanas nacionales, geopolíticas, identitarias. Sin embargo, Guillermo Sucre resaltaba que ello no se puede ver sino circunscrito en un proyecto poético más general que buscaba criticar la historia. Crítica que no busca sustraerse de ella, sino más bien instalarse desde la ruptura en otro ángulo, en otra perspectiva, viendo los hechos con una neutralidad que aspira “hacer inteligible el mundo aun como ininteligible” (80). Esa ruptura, vista menos como corte radical que como desplazamiento del lugar de la mirada social e identitaria, permite presenciar el horror que siempre ha circundado el pasado de los hombres, indagando así en el mal de su condición existencial. Por lo cual no solo “supo resolver el desnivel entre el uso decorativo y la visión estructural de lo mítico”, sino “hacer del poema una verdadera relectura” resaltando lo que llamó como la “virtualidad de las formas” (82): “Si muchos de sus poemas

³ Me refiero a Georges Didi-Huberman, Mieke Bal o el mismo Jacques Rancière, pero también a las exploraciones de la literatura en Borges, en Lezama Lima y muchos de sus seguidores.

son paráfrasis o glosas (vocablo que empleó con pertinencia), lo son desde un presente de la escritura: la palabra que no regresa al referente, sino que rescata lo imaginario del signo” (85).

El hecho de que los trabajos fuesen glosas de corte fragmentario podría poner en entredicho la idea de literatura orgánica, autónoma, eurocéntrica y hasta dialógica –que parte preestableciendo lógicas causales o de equivalencias–, sobre todo cuando las representaciones de sus poemas son también de héroes derrotados, masculinidades blancas que se encuentran perdidas en su propia violencia viril y cuyos lugares de enunciación provienen además de subjetividades anónimas, deslocalizadas, opacas e impropias. De modo que la utopía más bien pudiese ser una distopía de los textos, de su circuito de apropiaciones y usos válidos, legítimos. Más aún, cuando la crítica a la historia, y su reflexión sobre la condición humana, se subsume o despliega en esta exploración virtual de las formas y no lo contrario⁴. Pero lo más relevante aquí, lo que debería llamarnos la atención, es que ello significa también un desmantelamiento del marco representativo desde el cual se erige y se funda el contrato de verosimilitud ficcional de una obra en Occidente: sus criterios de espacialidad y temporalidad, siempre fijos, discernibles, legibles, que hacen posible este pacto. De modo que hay algo más que amerita un análisis detenido.

EL LUGAR DEL OBSERVADOR

Para pensar mejor las implicaciones de este anacronismo sobre el lugar de la mirada que ha querido imponer el régimen visual representativo es bueno comentar algunos trabajos. Empecemos con “El ramo de la Sibila”. La escena inicial nos habla de un canto que vuela sobre el mar y el cielo, una forma de sonoridad que adquiere presencia visual. Poco después, aparece el sujeto lírico, quien ha tenido que despedirse del “vestigio de una visión infeliz” para incorporarse a la noche. En ese momento escucha de una voz inmortal un verso de Virgilio, en el que se cuenta precisamente la historia del timonel que queda dormido y deja que ocurra el naufragio. Al parecer

⁴ Todo ello, vale añadir, se da a partir de un trabajo sostenido de tres metamorfosis: la del texto, la del pasado y la del yo que terminan de darse bajo un delicado uso del lenguaje, que se vale de “imágenes *imaginantes*” que “no pretenden describir o situar un objeto, sino modularlo con su espacio, hacerlo a un tiempo necesario y virtual”, para seguir a Sucre (83).

al día siguiente, nos comenta que se despierta reconstruyendo la historia misma. Y no satisfecho con ello, reconoce “el litoral donde fue sacrificado el náufrago”, teniendo a su mano un “ramo de olivo” que sumerge en las aguas y agita sobre sus “compañeros indiferentes”, como si él mismo fuese el timonel (Ramos Sucre, OC 199). Así se entrecruzan literatura, sueño, mito y acontecimientos reales. A diferencia de los modernistas latinoamericanos o de los mismos románticos, nuestro poeta trabaja el archivo de la cultura desde la escenificación de un observador migrante que se pierde entre distintos paisajes reales y ficticios. Retoma gestos de Baudelaire, Nerval o Proust en su trabajo por recrear vivencias menos reales que literarias y entrecruzarlas bajo una memoria involuntaria, pero se diferencia en radicalizar más la impersonalidad del sujeto que testimonia, cuyo lugar de enunciación se borra o entremezcla, al punto de acabar con cualquier signo de pertenencia, identidad o locación, como si fuese un fantasma o errante.

Otro trabajo que recurre al mismo archivo de la literatura clásica, “Mar latino”, comienza confesando el supuesto lugar del sujeto lírico. Al parecer se encuentra glosando un pasaje de la *Iliada*, es decir, es un lector y comentarista. En ese momento revive los hechos como si estuviera ocurriendo ante él la escena que glosa. Pero por petición de su acompañante, que no conocemos, decide cambiar de episodio y por lo visto de obra. De nuevo, el lugar ficticio se hace realidad: “Nos hemos fiado a un piloto de la *Eneida*”, señala y ahora lo hace en plural, como si estuviera viviendo la lectura misma (334). Aquí otra vez ficción y mundo se confunden. El acto de lectura es a su vez un acto que se actualiza como vivencia. El lugar de la mirada es el lugar de concretización del imaginario lector.

Para seguir en este ciclo mítico, en “Fragmento apócrifo de Pausanias” se cuenta una historia caleidoscópica de Teseo y su descendiente. El poema inicia con una escena en el que se vincula a Teseo con las amazonas. El sujeto lírico relata los hechos con distancia, aunque no deja de ser curioso cómo la historia se refracta en una referencia cultural que vendrá después, al comentar la muerte de una de las amazonas donde “los atenienses la recuerdan”. En seguida, en el relato aparece la figura de un autor anónimo, quien ahora cuenta las cuitas de un hijo del héroe griego con una amazona. Entre saltos de espacio y tiempo nos enteramos que contrae una enfermedad de la mente y su padre, al enterarse, sigue el consejo de varios viajeros y busca a un médico del Nilo. Este aparece y lo cura, dejando a su paso una efigie con la figura de un egipcio. Tiempos y lugares se entremezclan. La mirada lectora una vez más se diluye en la mirada vivencial. No hay una

localización exacta de nada. La aparición de una autoría sin nombre ni firma le da además un grado de *mise en abyme* al poema y nos muestra que el texto es un “fragmento apócrifo” y quizás por ello, y bajo una lógica de escenas filmicas que aparecen de forma desarticuladas, se cuentan varios sucesos: cómo Teseo persiguió a las amazonas y sedujo a su reina, no sin antes sufrir la pérdida de una de ellas que muere en el “sitio de su nombre”, la figura de un testigo que evidencia el papel de lector del sujeto lírico, quien habla ahora de las “valentías del hijo de Teseo”, entre las cuales está el amorío con una “sacerdotisa”, y, en una suerte de ruptura temporal, la manera se contagió una rara enfermedad de la mente, “amenazando con volverse loco”. El relato de hecho regresa otra vez al héroe, quien trae ese médico de Egipto para curar a su progenitor, quien después de curarlo deja en “memoria de su paso, una esfinge de su persona” (Ramos Sucre, *Obra completa* [OC] 195). En ese momento aparece de pronto la mirada de quien escribe el poema, sin darnos ninguna referencia concreta del lugar de su enunciación, sugiriéndonos que está más bien dentro de la historia del creador desconocido: “Yo la he visto entre los simulacros y ensayos de un arte rudimentario” (195).

Cada escena en el relato del poema aparece también de improvisado bajo estas rupturas temporales, sin relaciones o transiciones, de forma casi disruptiva, cosa que se corresponde con lo que el crítico Salvador Tenreiro asevera cuando destaca que toda la obra del poeta venezolano se construye “entre ruinas, entre fragmentos (del mundo y de otros textos)” (127). Lo curioso es que, además de atribuir falsamente una historia, asevera que el sujeto lírico ha presenciado alguna parte de la misma, la ha visto. En cierta medida, no solo entra en el espacio temporal del poema, sino que se vuelve cómplice de la falsedad. Erige un testimonio objetivo que es equívoco, pues se hace testigo de los hechos que se describen y sigue el juego de la mentira y tergiversación que se hace. Por otro parte, da evidencia de algo vivido, que no es más que un entrecruzamiento de escenas literarias y míticas, es decir, que no es sino una vivencia literaria donde la capacidad de hacer de la experiencia un relato estructurado, una narración orgánica, queda truncada y solo ve escenas de distinta índole. Hay que considerarlo como una crisis vivencial, de la *Erfahrung* benjaminiana, pues como dice el mismo Tenreiro el yo “rememora en lo vivido, en lo soñado” (128), con la diferencia de que el pensamiento se fragmenta y no “hay orden cronológico en los acontecimientos, porque no hay pasado” (129). La fuerza icónica de la imagen se diluye así, pues pierde su fuerza de mostración al borrar el impulso referencial de sus deícticos.

¿Cómo pensar esta fractura de la mirada que se escenifica en una especie de montaje en el que se cuestionan los órdenes espacio-temporales, las diferencias entre lo textual y lo fáctico, lo vivo y lo muerto, lo local y lo extranjero, lo propio y lo impropio? Hablamos de una poesía que migra sus imágenes del repositorio canónico occidental, que desencadena nuevas relaciones, expansiones, sobre fronteras culturales, verbales y temporales, que es difícil todavía de aprehender, de advertir y leer. Recordemos que migrar viene del latín *migrare*, que significa cambiar de residencia, trasladarse, algo que ocurre por cierto con la perspectiva desde la que el sujeto poético en Ramos Sucre entrevé sus esfuerzos de espaciamiento y temporización, sus maneras de asumir los variados escenarios de sus vivencias. Más allá de pensar el término en su uso habitual de salir de un país, se trataría más bien de pensarlo como una mirada que sale de la propiedad de su marco cultural e histórico, base de todo *arkhé* nacional, que se confunde con lo que mira y a la vez desordena su entorno. La respuesta a estas inquietudes amerita en todo caso varios recorridos complejos e interrelacionados. Propongo detenerme en algunos que den fe de sus afinidades con ciertos cambios culturales del momento, dilemas del contexto nacional y con ciertas prácticas materiales que guardan algunas lógicas parecidas a la de su apuesta.

MATERIALIDAD PLURAL

Resulta relevante pensar este anacronismo migrante del poeta en relación con técnicas que no vienen directamente de la literatura, sino de otras artes, prácticas y disciplinas, con el propósito de colisionar algunos de los presupuestos de la mirada positivista que se impuso en su época, que revelan postulados historicistas de distinto tipo. Por supuesto es tentador vincularlo solo a técnicas propias de las tecnologías del momento, pero habría que considerar que estas también se manifestaron en otras materialidades, como la fragmentación de la prensa o los aparatos visuales de recreación (caleidoscopio, linterna mágica, espectroscopio), sin dejar de lado el famoso “fusil crono-fotográfico” de Étienne Marey, donde ya vemos los primeros ensayos de esa representación multitemporal. Apuestas como las de Mallarmé o Monet serían imposibles si no las relacionáramos con esa tentativa que cambió los horizontes de nuestra visualidad. Con todo, creo que vale la pena hacer un repaso por algunos y tratar de entrever los posibles vínculos con la obra del poeta, así sea de forma indirecta o de soslayo.

Una de ellas es el *collage* propio de los movimientos artísticos dadaístas y surrealistas, y del montaje, tan propio del cine, del mismo Warburg en *Atlas Mnemosine* o de Benjamin con la concepción del proyecto de los *Pasajes* y, por supuesto, de cierta técnica de refracción cubista con Picasso o Braque. Es obvio que no hay un seguimiento literal de estas técnicas, considerando que Ramos Sucre siempre estuvo ajeno a las prácticas artísticas y culturales de moda, pero sí coincidencias que no me parecen accidentales o fortuitas. Si hacemos un análisis formal de varios poemas, más allá de los vínculos que nos muestra Guillermo Sucre, veremos una relación con estas maniobras ya no desde el ámbito de las formas y materialidades de la contemporaneidad (prensa o películas), sino desde los textos clásicos de la literatura, la historia y la mitología.

Es algo que todavía me resulta muy curioso, singular. Si avistamos por ejemplo “La acedia del claustro” vemos cómo, bajo la escenificación de una visita, el sujeto lírico vive escenas inconexas donde suceden por igual tanto el sacrificio de Ifigenia y el encuentro de Beatriz con Dante (Ramos Sucre, *OC* 390). En “El sino” recrea una situación inventada donde el personaje principal recibe una encomienda de la misma reina María Antonieta, antes de ser asesinada (323), o en “El arribo forzoso” retoma algunas de las situaciones que vivieron las fragatas españolas al recorrer América (262). Cuando uno ve la manera cómo estos poemas vinculan episodios de la literatura de distintos tiempos con escenas de la historia, no deja de pensarlos como fragmentos algo dislocados o inconexos que entran en una situación en apariencia concreta, tal como sucede en el espacio en blanco de un *collage* bajo una lógica de posproducción, es decir, de reelaboración de materiales realizados. Marjorie Perloff resalta el carácter visual de este tipo de técnica, sin dejar de precisar el uso del injerto y la citación, que socavan la autoridad del creador individual y un significado último y monolítico (“Collage” 387). Por otro lado, y siguiendo al poeta David Antin, acepta una especie de yuxtaposición en la que se suprime el orden de los signos y sus relaciones lógicas, proponiendo otros vínculos donde se trastocan los principios de identidad, similitud o equivalencia (385).

Si volvemos a los escritos ramosucreanos, es revelador cómo, al igual que los cuadros cubistas, en un mismo espacio se despliegan varias relaciones con temporalidades y perspectivas divergentes, que afectan los lugares de la mirada del poema. En lo formal, su textualidad va cambiando de puntos de focalización, a veces de lugares y tiempos, sin que varíe la persistencia del ojo del sujeto lírico y el uso retórico de un supuesto presente de enunciación;

en lo temático, vemos referencias inconexas de episodios librescos disímiles y acontecimientos históricos variados⁵. Hay así, como dijera Carl Einstein de Picasso, una “falta de fijeza” y una “predisposición al cambio” (8). Además advertimos una especie de simultaneidad múltiple donde “las cosas ya no son cosas sino palabras en un discurso” (25)⁶. Desde luego se acerca, en su carácter disruptivo y alejado de todo principio historicista, a la técnica del montaje y de la imagen dialéctica que bien viera Didi-Huberman en el mismo Carl Einstein, pero también en Warburg y Benjamin⁷. De hecho, sobre el crítico de arte alemán podemos ver algunas semejanzas, sin duda incipientes, con la técnica de montaje de su *Atlas Mnemosyne*, considerando el propósito de eso que Guillermo Sucre tildó de “saber relacionante” (“Ramos Sucre” 34), pues Ramos Sucre buscaba una conexión más allá de los tiempos y las culturas, o de las condiciones históricas de producción y significación, desde imágenes descritas o revividas de episodios literarios, artísticos e históricos⁸.

Por otra parte, al leer sus obras es claro que el lenguaje referencial no tiene mayor valor y lo que resulta valioso es esa dimensión figural, representada en cuadros y escenas muy visuales, de situaciones descriptivas con gran plasticidad que, no obstante, guardan un valor imaginario, mítico. En su texto “Sobre poesía elocuente” entiende la imagen como una expresión ambivalente que contiene fuerzas yuxtapuestas⁹. Rescata su ilegibilidad, su imposibilidad

⁵ Por lo general se ha trazado la diferencia entre el *collage* y el montaje desde los usos del tiempo y el espacio. Si los primeros trabajan con la espacialidad, los segundos con la temporalidad. En varios poemas de Ramos Sucre vemos una repartición de ambas lógicas; cuando recrea y conjuga ambientes disímiles hace collage, y cuando el sujeto de la enunciación se mezcla, experimentando varios tiempos, estaríamos hablando de montaje.

⁶ Dice Carl Einstein que “El entrecruzamiento de visiones múltiples ofrece, jugando con los distintos estratos formales y sus combinaciones, incansables variaciones” (38-39).

⁷ Como dice el autor: “El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. Debido a que no está orientado de manera sencilla, escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto” (*Arde la imagen* 21).

⁸ Ya el mismo Jacques Rancière en el *Destino de las imágenes* hablaba de una especie de lógica que distingue el montaje dialéctico de lo que llamó del misterio y de hecho nos prevenía que lo meramente técnico de esta voluntad paratáctica, que se daba mucho antes que en el cine en la misma literatura (133).

⁹ Sirve así como “medio que puede enunciar la filosofía más ardua” y la vez comunicar “eléctricamente la emoción”. Además es una “manera concreta y gráfica de expresarse” que “emana de la aguda organización de los sentidos corporales”; quizás por eso para Ramos Sucre algunos racionalistas reprueban su “humilde origen sensorial” (*OC* 88) Además esta

hermenéutica o interpretativa, ya que para él está “cerca del símbolo o se confunde con él”. No se trata de nada gráfico, aprehensible, delimitado por un campo visible, por una construcción de formas preestablecidas, y menos aún por una cartografía contextual que cierre y enmarque su virtualidad significativa bajo conceptos históricos de temporalidades fijas, estáticas, pues sale de su espacio de visibilidad y “deja por estela cierta vaguedad y santidad que son propias de la poesía más excelente, cercana de la música” (Ramos Sucre, *Obra poética* [OP] 889). Ocupa así un lugar curioso. Ni es una expresión metafísica o trascendental, ni tampoco es contingente, y, podríamos decir, referencial o indexial. Al mismo tiempo, se sitúa en una especie de umbral que vincula las mismas ideas sublimes con manifestaciones bien concretas, sin que haya al parecer un *telos* que unifique o armonice estas tendencias. En ese sentido no se deja seducir por el subjetivismo psíquico que ata a algunas de estas nociones, y evade una reflexión sobre la forma que la lleve a pensar en estilos atemporales o preestablecidos. Al final, tal como sucede con la figura de la Gioconda en el poema “La redención de Fausto”, la imagen sale de sus marcos y se mueve a lo largo de distintas obras. Migra por distintos lugares espaciales, culturales y textuales.

Además, este carácter simbólico que le atribuye a la imagen le da un puesto a una dimensión de la realidad, y sobre todo del lenguaje, que no comulga con una racionalidad historicista y su efecto de realidad. Cuando, por otra parte, en el conjunto de aforismos llamado *Granizada* (1929) expresa que el “hombre ha inventado el símbolo porque no puede asir directamente la realidad” no solo confiesa la mediación verbal e imaginal de nuestras concepciones del mundo, sino rescata ese elemento que Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas* (1923) consideró clave para entender el conocimiento, noción que por cierto trabajó mucho y desde otras fronteras el mismo Warburg para pensar la imagen¹⁰. Desde luego que este recurso puede verse desde la

dimensión “eléctrica” y emocional podría vincularse en cierta medida a las “reservas psíquicas de energía” de la que habla Warburg cuando ve esa fuerza de la expresividad al concentrarse en su estudio sobre la sobrevivencia de las imágenes en los gestos que siguen, lo que llamó un “*pathosformel*”

¹⁰ Este vínculo lo trabaja Didi-Huberman en su libro *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Ramos Sucre, en su texto “Poesía elocuente”, por fortuna no cae en la tentación de definir el carácter simbólico de la imagen desde una función preestablecida, sistémica, tal como hizo Cassirer, aspecto con el que se distancia de Warburg, sino que de hecho lo piensa como un simbolismo dinámico o estético. Sobre la diferencia entre Cassirer y Warburg, revisar los argumentos del crítico francés en la obra mencionada (385-390).

técnica del montaje cinematográfico, que no deja de tener hilos en común con algunos presupuestos del cubismo y del dadaísmo. Tampoco habría que ir tan lejos para ver posibles modelos que le sirvieron a Ramos Sucre para repensar la organización aleatoria de sus materiales estéticos y sus imágenes migrantes, siguiendo las consideraciones de la investigadora cultural Cecilia Rodríguez en lo que llamó “álbumes fotográficos-literarios”, que reunían textos literarios y fotografías privadas, para uso doméstico e íntimo. Estos productos fueron muy populares durante la época de nuestro poeta, de modo que no es difícil que haya imitado algunas formas de su visualidad. En uno de sus poemas se habla de hecho de haber leído la “memoria de un artista” y ver la “imagen del sepulcro en un libro de estampas” (“El resfrío”, *OC* 200). En otro, titulado “A una desposada”, se dice de forma explícita: “Cualquier invención de mi enfermizo numen desluciría las páginas de este álbum” (79). El sujeto del poema, usando el artículo demostrativo, se vale de la deixis que escenifica un falso lugar de enunciación, como si estuviera en el mismo objeto, fundiéndose, con-fundiéndose.

Sin embargo, con todas las líneas de afinidades, es necesario recordar algunas diferencias significativas. La primera, como señalé, es que Ramos Sucre no trabaja con artefactos de la contemporaneidad y de las modernas tecnologías, sino, por el contrario, trabaja con escenas textuales, específicamente de la vieja tradición mitológica y literaria occidental, es decir, dentro del contexto venezolano con ruinas culturales. Se mueve así en el archivo literario canónico y no desde materiales relacionados con el consumo de la sociedad de masas, cosa que lo acerca más a Warburg que a Eisenstein. Lo segundo, y como ya han apuntado otros investigadores, se trata de una construcción retrospectiva, de textos ya leídos y vividos, lo que evidencia un rasgo muy particular de su obra que lo vincula a Jorge Luis Borges y a otros grandes creadores modernos. Tercero, sus procedimientos no pretenden llevar las acciones hacia un destino seguro –sin un *telos* o resolución ideológica final–, y muchas veces están enmarcadas bajo una misma escena, como una pintura. Además, no procura generar un solo efecto de sentido, siguiendo al final la construcción de una narrativa, sino más bien procura sugerir varias posibilidades interpretativas. Quizás por eso Salvador Tenreiro lo vincula con el desarrollo del monólogo interior moderno en cuanto a poner de “relieve la simultaneidad de los acontecimientos y de la expresión que da cuenta de ellos” (127).

Con todo, cuando hago referencia a procedimientos pictóricos es porque su obra cuestiona un modelo de teatralización visual de la construcción

narrativa –incluida la historia– y que se remonta a León Battista Alberti, sigue con Denis Diderot y llega al país de distintas formas, una de ellas en la reconstrucción mítica e icónica de la independencia que hace la célebre *Venezuela heroica* (1881) de Eduardo Blanco¹¹. Una tradición que perpetúa una visualidad representativa, cuyo esquema en los acercamientos históricos con presupuestos historicista se refleja también en una práctica tropológica frecuente, que bien nos recuerda el uso que le daba el Voltaire, cuando en su investigación sobre el contexto de la vida de Luis XIV hablaba de “pintar para la posteridad” (9). Desde ese marco Ramos Sucre escenifica, para oponerse, unas formas de mirar muy contemporáneas, un tipo de écfrasis heterogénea, quizás producto de una contemplación escindida y prismática, vale recordar, de cuadros como los de Courbet, Monet o Seurat, aunque sabemos que sus referencias se concentraban en los grabados de Alberto Durero, en las pinturas de Hans Holbein el joven, en Leonardo Da Vinci o ciertas tendencias del *tableau vivant*¹²; tampoco hay que olvidar su vínculo con el Círculo de Bellas Artes venezolano y ahí podemos ver algunos trabajos excéntricos que rompen con la representación tradicional bajo una superposición de planos distintos que problematizan la perspectiva de la mirada renacentista, con una desrealización de la figuración clásica, gracias a los usos del color y los contornos, que a su vez ponen en escena al sujeto pictórico, rompiendo con los esquemas de la objetividad; desde luego que en el período blanco de

¹¹ Sobre el modelo de visualidad histórico me baso en los estudios de Hans Belting y Michael Fried. En cuanto a la dimensión pictórica de la historia patria venezolana, están los numerosos trabajos de pintores del siglo XIX y XX como Tito Salas, Arturo Herrera o Martín Tovar y Tovar, y Michelena, entre otros. Es necesario recordar la investigación de Beatriz González-Stephan sobre la visualidad en la que ve las escenificaciones de Blanco parecidas a los trabajos de los pintores anteriores, los cuales tomaron “de la fotografía la técnica de la impresión del instante, en este caso el instante de una acción” y de las “artes escénicas, conocidas como “cuadros vivos” en las que se daban “representaciones dramatizadas de pinturas, donde personas encarnaban un héroe o una fecha patria bajo los efectos especiales de la tramoya, la iluminación y el sonido” (39). Si bien no deja de ver elementos paratáticos es bueno decir que siguen un presupuesto historicista innegable, que es la idea de “revolución permanente” detrás del ideario bolivariano y el culto a los héroes.

¹² En cuanto a la relación de la pintura con los trabajos de Ramos Sucre, recomiendo algunos textos de Cristian Álvarez (“Sugestiones de una mente sombría”, 2014) o Berta Guerrero Almagro (*El trasmundo dantesco*, 2014). Sobre la écfrasis es bueno recordar la reflexión de Michael Riffaterre: “En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación, sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor” (174)

Armando Reverón empezamos a ver cosas más abiertas, sin dejar de lado algunos gestos de Boggio, Mutzer o Ferdinand, quienes vinieron al país y que seguro Ramos Sucre conoció al estar muy relacionado a esta generación de pintores¹³.

TIEMPOS DE RETAGUARDIA

Un elemento particular de la manera en que Ramos Sucre trabaja los anteriores recursos es aplicarlos a textos del pasado, con lo que diluye los presupuestos de la visualidad representativa del llamado oculo-centrismo y cierto presentismo en el que se inscribe. Esta característica amerita una reflexión cuidadosa. Podría estar en sintonía con lo que el crítico francés Antoine Compagnon una vez exploró con su noción de antimoderno. El término, que por supuesto es menos político que estético, designa a aquellos “verdaderos modernos, que no se dejan engañar por la modernidad” (12). Usa una frase de Roland Barthes quien al hablar del arte, explica que “ser de vanguardia significa saber lo que está muerto; ser de retaguardia significa amarlo todavía” (en Compagnon, 21).

Si bien es cierto que estaba hablando en otro contexto, revela una lógica que pudiera ayudarnos a pensar la obra del poeta de Cumaná. Por su parte, William Marx proponía un concepto afín, como el de *arrière-garde*. Lo ve de hecho como una tendencia que coexiste con las vanguardias, pero con la diferencia de que le interesa repensar creativamente el pasado y la tradición. Además “ambos no hacen sino rechazar la historia de la que proceden” (156, traducción mía). Marjorie Perloff insiste en *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century* en ver la relación entre la vanguardia y la retaguardia como complementaria, donde incluso la segunda completa el trabajo de la primera. Desde luego que podríamos pensar en algunos vínculos con la reflexión de T. S. Eliot en su ensayo el “Talento individual y la tradición” (1917), o de Borges cuando en “Kafka y sus precursores” (1951), pero siento que todavía hay en ellos un elemento orgánico, estructural, en la construcción

¹³ Me baso en este vínculo en la biografía que escribiera sobre el poeta Alba Rosa Hernández Bossio, donde alega de hecho que, a partir de 1912, el poeta “comenzó a asistir a las reuniones semanales del Círculo de Bellas Artes” y entre sus propósitos estaba “debatir, desde distintas perspectivas, las nuevas tendencias del arte europeo, a partir del impresionismo y después del cubismo o el futurismo” (*José Antonio Ramos Sucre*, 54).

y reinención de la tradición que no vemos en los poemas de Ramos Sucre, donde por el contrario se clausura toda posibilidad de armar alguna herencia nacional o universal, por más heteróclita que sea. En sus trabajos dominan, por el contrario, otros componentes que disparan líneas en otras direcciones. Primero, la apropiación está mediada no por una reflexión o por un uso concreto, sino por una ficcionalización o puesta en escena; segundo, en esta recreación siempre hay un aparente observador, que vive y en cierta medida encarna una visualidad testimonial, que hace presente lo que es pasado y que además descompone toda posibilidad de construcción con un legado con otros antepasados, sean de obras, autores o incluso familiares.

Retomemos un poco lo que hemos visto con el “Fragmento apócrifo de Pausanais”, donde la historia caleidoscópica de Teseo y su descendiente luce entrecortada y sin ánimo de armar una herencia; no hay una identificación ni con sus hechos, ni con sus obras. El sujeto lírico solo se concentra en narrar y poner en escena los episodios disímiles, sin reflexionar mucho en torno a ellos, con el fin de apropiárselos por algún motivo (personal, social, literario). En ese sentido no solo se evidencia una crisis de experiencia con el ayer, sino de toda posibilidad para armar una tradición reinventada o construida. Nuestro poeta está, para ponerlo en otros términos, huérfano de padres sustitutivos y simbólicos, y desde ahí se mueve gran parte de su poesía. Su vivencia queda sujeta al paroxismo del acto lector radical y pictográfico, que pervierte las formas culturales del pasado y las pone a circular de distintas maneras; manera migrantes, cabe señalar. Pensemos por ejemplo en “Mar Latino”, donde el sujeto lírico se encuentra glosando la *Iliada* y, después de revivir algunas de sus escenas, la mujer que venía escuchándolo lo invita a cambiar de fantasía. De improviso se encuentra en un bajel, cuyo piloto es alguien de la *Eneida*. El sujeto poético, que entra de pronto a una obra, puede cambiar dentro de la ficción de paisaje sin ninguna transición.

¿Tendrá ello alguna implicación, más allá de la simple puesta en crisis de una incapacidad por moldear un pasado y una tradición? Creo que sí, y para eso es menester considerar que este gesto retrospectivo evidencia una clara crítica no solo a la idea del progreso en general o al culto de lo nuevo que prodigaron las vanguardias oficiales europeas, sino que debe leerse desde otra perspectiva, si tomamos en consideración el contexto residual venezolano, ajeno a la hegemonía eurocéntrica del historicismo artístico vanguardista y de sus periodizaciones. Por eso hay que pensarlo desde las teorías de la apropiación cultural que vemos ya en la antropofagia de las vanguardias

brasileras, desarrollado por Oswald de Andrade, en eso que Antônio Cândido definía como “la devoración de los valores europeos, que había que destruir para incorporarlos a nuestra realidad”, acto que veía a los indios caníbales cuando “devoraban a sus enemigos para incorporar la virtud de estos a su propia carne” (21). También estaría con sus diferencias el Borges de “El escritor argentino y la tradición” o el mismo José Lezama Lima, cuando en más de una ocasión pensaba su sistema poético como una relación metafórica más allá de todo historicismo. Solo desde ese lugar activo podemos entender la irreverencia con la que Ramos Sucre trabaja con las tradiciones occidentales de las bellas letras, cambiándolas de lugar, combinándolas de distintos modos, migrándolas, promoviendo así nuevas relaciones y vínculos que rompen con el marco de la visualidad representativa. Ello crea las condiciones de la “transvaloración” cultural que Haroldo de Campos veía en la antropofagia (22), y que permite abrir otras posibilidades de lectura a estas obras y textos que cita Ramos Sucre. De igual modo, advertimos en otros trabajos algunas posiciones críticas frente a cierta herencia del viejo continente. Textos como “Sturm und Drang”, “Crítica” o “La aristocracia de los humanistas” revelan una mirada irónica, por no decir satírica, frente a ciertas líneas eurocéntricas que seguían el ideario ilustrado o algunos principios humanísticos.

Este carácter fragmentario, sin posibilidad de enlace o captura en nuevas formas orgánicas, nos lleva de nuevo a la lectura de Guillermo Sucre. En un momento de su análisis sobre el poeta de Cumaná introduce una metáfora que revela, a mi juicio, un elemento clave para pensar esta tendencia. Al hablar en efecto del texto sobre Humboldt del poeta lo ve como un precursor en el sentido de introducir el “bricolaje en la escritura” (“Ramos Sucre” 22). Como se sabe, una de las personas que usó el término fue Levi-Strauss en su *El pensamiento Salvaje*, quien lo definió como un saber propio de las culturas mal llamadas primitivas, que consiste en trabajar de manera rudimentaria con materiales ya dados; habla de un repertorio de “composición heteróclita” cuyo “resultado contingente” trabaja con “los residuos de construcciones y destrucciones anteriores” (Sucre, “Ramos Sucre” 37). Ramos Sucre efectivamente (des)arregla cuando lo necesita ideas, imágenes, referencias de forma heteróclita y contingente, pero a la vez repara, a su medida y arbitrariedad, escenas de la cultura y reflexiones vivenciales. Reutiliza objetos textuales, tirados al basurero de la historia, para generar ensamblajes particulares, relaciones imprevistas, desde una lógica de acumulación imaginativa y desde la precariedad de la Venezuela gomecista.

Ello revela una crisis de experiencia, de narrativa, que lo aleja de cierta idea del mito y acerca a una desidentificación de un modelo de lectura cultural¹⁴. Ramos Sucre, quien escribió después de la Primera Guerra Mundial (en un cambio epistemológico clave gracias a la irrupción de la cultura de masas, a la influencia norteamericana y todo bajo el régimen opresivo de Juan Vicente Gómez), pareciera trabajar desde ruinas culturales, desde restos de patrones europeos y heroicos en forma de *collage*¹⁵. Su poesía, en apariencia evasiva de su tiempo, no se sustraerá a posicionarse frente a una creciente demanda de aceleración de los tiempos modernos, entreviendo con una lucidez sin igual los presupuestos de esta temporalidad kinésica que se esconden detrás de la historia oficial y el régimen representativo dominante. Ya en el texto “Reflexiones sinceras” notamos una molestia frente a ello cuando se queja “de la agitada vida contemporánea”, gracias a la cual “para nuestra lentitud española o indígena, el tiempo se ha hecho corto” (OP 565). Su centro de atención es, como puede suponerse, la lectura y la incapacidad de hacer vivencia o experiencia, gracias a esta tendencia por la rapidez de la nueva era, prodigando una falsa erudición y una carencia imaginativa: “Esta cultura adquirida de prisa casi siempre, como uno de sus mejores resultados, eruditos agobiados de saber y de escaso poder creativo, la personalidad desaparece bajo tanta idea extraña, pensamos con la opinión de los autores leídos, nos domina el afán de citar como al Herilo de Labruyère” (565). ¿Y no podemos hablar de su poesía como una puesta en escena de esta crisis de la lectura vivencial y lenta, de un pasado humanístico de corte eurocéntrico

¹⁴ En este aspecto se aleja de la pretensión que tuvo el antropólogo francés de usar dicha terminología para pensar el mito y nos conecta con la imposibilidad de organizar el recuerdo personal y de insertarse dentro de una tradición. También evidencia la caída de la utopía literaria que labraron los modernistas, esa que bien vemos en el poema de Rubén Darío “El centauro”, donde resuena la melodía universal y las correspondencias que se oponen, como sabemos, el mundo del progreso, interés mercantil, el “rey burgués”. Así, corrigiendo a Sucre y al mismo Darío, vemos más bien en el poeta venezolano una “distopía literaria” donde el sujeto lírico es el testimoniante del día después de la destrucción; testigo del archivo cultural modernista, ve ahora su declive y miseria. Ello nos recuerda lo que decía Walter Benjamin de los “nuevos bárbaros” en su trabajo “Experiencia y pobreza” que eran quienes construían desde las ruinas (169).

¹⁵ Sigue así lo que Miguel de Unamuno dice en su ensayo “La prosa aceiteada” cuando destaca que el “ser bárbaro no implica ser ignorante ni indocto”, sino, por el contrario, irrumpir “en un campo desde otro campo, con otras preocupaciones –con otros prejuicios, ¿pues quién no los tiene?–, con otra visión y otro sentimiento de la vida que aquellos que privan en el campo por él irrumpido” (23).

que también se ponía en crisis en la sociedad de masas que aparecía a finales del siglo XIX en Caracas? ¿No está escenificando de alguna manera una desintegración de la mirada del sujeto letrado, muy propia del siglo XIX, que no se encuentra en su cultura helenista y republicana, que ya no puede interiorizar su archivo, salvo desde la racionalidad creciente del régimen de representación de las imágenes técnicas?

En varios de sus poemas da claras muestras de esta insatisfacción con la velocidad y las nuevas condiciones de la vida moderna. En “La vida del maldito” el sujeto lírico se retira a su ciudad natal, “lejana del progreso” y en “Preludio” el movimiento es un “signo molesto de la realidad” que al menos respeta su “fantástico asilo”. De ahí que viera el tiempo como un invento “de los relojeros” (525). Frente a la celebración ciega de la actualidad, propone cambiar de sentido, de dirección, y quebrar el *telos* que direcciona su movimiento hacia un futuro utópico desde una mirada escópica. Por eso decía que escribía sobre la base del latín y que sus maestros venían de lejos; por eso ficcionaliza otros períodos como si los estuviera viviendo –y sobre todo, viendo– de nuevo y se niega a seguir los dictámenes de la realidad en el sentido convencional del término. No se puede ver su técnica de reescritura anacrónica sino como una crítica frente al historicismo positivista, dominante en su época en la pluma de insignes intelectuales gomecistas, tales como Laureano Vallenilla Lanz, José Gil Fortoul o Pedro Manuel Arcaya, por mencionar algunos. Historicismo que de una u otra manera justificó al “gendarme necesario” (Vallenilla Lanz, 18), contra el cual se opuso, valiéndose por igual de la historia y la literatura en una suerte de imagen dialéctica en la que el presente era parte del pasado; también en ese gesto retrospectivo criticó a su vez todo entusiasmo vanguardista, y el culto de la moda, en el que se erige lo nuevo, a partir de una configuración especial de la espacialidad y del tiempo fijo, aprehensible.

La propuesta ramosucreana se funda entonces en ese desplazamiento que destaca Guillermo Sucre de la mirada sobre el momento histórico, y que le permite a la vez trabajar el anacronismo desde una particular radicalización perceptiva y pictórica que dramatiza la crisis del ojo lector sobre el archivo cultural europeo. El poeta se ubica aislándose de la realidad no solo para evidenciar un “ensimismamiento crepuscular”, como nos dice Sucre, sino también para “establecer una perspectiva” que significa ver, “desde un rincón, el mundo” y así “hacer posible, desde un espacio cerrado, un espacio abierto”. Ello le permite situarse no fuera del tiempo, sino desde otra posición menos cómplice con ese devenir histórico, que a su vez lo ayuda a testimoniarlo

con otros componentes culturales e imaginarios: “si Ramos Sucre se cierra al mundo es para asirlo profundamente a través de formas simbólicas”, insiste el crítico venezolano. Y esas formas en apariencia congeladas de su poesía “suscitan un efecto contrario al estatismo”, pues abren vínculos con otras temporalidades, con otros documentos y tradiciones “que adquieren una dinámica a veces vertiginosa: nos arrojan a la intemperie del sentido (del yo, del mundo, de la historia, de la verdad)” (Sucre, “Ramos Sucre” 22).

Al final, esta operación anacrónica que reinventa el ayer desde un lugar periférico, disímil, que rehúye cierto culto al tiempo monumental y momificado, no se desliga de su presente. Como sabemos, la verdadera contemporaneidad es “una singular relación con el propio tiempo, que se adhiere a él y, a la vez, toma distancia”, tal como nos recuerda Giorgio Agamben en “¿Qué es ser contemporáneo?”. Se trata de una separación ambivalente, discontinua, en la que opera una suerte de asimetría “a través de un desfase y un anacronismo” (18). Los textos de Ramos Sucre son por eso mismo testimonios de su momento histórico, pues, al mirarlo desde un espacio migrante, desarma los presupuestos de la visualidad representativa que busca consumarlo en una idea fija de lo actual, absorberlo bajo un radical presentismo. Con ello, de paso, logra cuestionar las rígidas cartografías que se han impuesto entre lo central y lo periférico, lo pasado y lo presente, lo vivo y lo muerto.

Además este gesto de descolocación y pluralización de su obra no tiene un *telos* nacional, ningún propósito identitario e incluso dialéctico. Por el contrario, con ello está más bien reaccionando contra una tradición heroica y un historicismo que tiene propósitos políticos. Su apuesta, como la del “nuevo bárbaro” (Benjamin, “Experiencia” 169), busca ensamblar de forma caótica las piezas destruidas de una memoria cultural, con el propósito de producir inesperadas conexiones desde cierto arbitrio azaroso que le provee su mirada migrante. Usa técnicas afines a las tendencias contemporáneas para manipular de forma ilícita el viejo archivo occidental y lograr otras trayectorias desplazadas, viajeras, de la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. “¿Qué es ser contemporáneo?”. *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 17-29.
- ÁLVAREZ, CRISTIAN. “Sugestiones de una mente sombría’: Apuntes sobre la imagen pictórica en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre”. *PoeMad. Revista de poesía* 9 (2014): 187-197.
- BAL, MIEKE. *Quoting Caravaggio*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- BELTING, HANS. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- BENJAMIN, WALTER. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1989: 167.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CÁNDIDO, ANTÓNIO. *Introducción a la literatura del Brasil*. Venezuela: Monte Ávila, 1968.
- COMPAGNON, ANTOINE. *Los antimodernos*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado, 2007.
- DE CAMPOS, HAROLDO. “Prólogo”. En *Obra escogida de Oswald de Andrade*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. IX-XLI.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Arde la imagen*. Trad. Vesta Mónica. Oaxaca: Ediciones Ve S.A., 2012-2013.
- . *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Trad. Juana Calatrava Escobar. Madrid: Abada Editores, 2009.
- EINSTEIN, CARL. *Picasso y el cubismo*. Madrid: Casimiro, 2013.
- FREID, MICHAEL. *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, BEATRIZ. “Fundar el Estado/narrar la nación (*Venezuela heroica* de Eduardo Blanco)”. *Revista Iberoamericana* 178/179 (1997): 33-46.
- GUERRERO ALMAGRO, BERTHA. *El trasmundo dantesco en Ramos Sucre*. Murcia: Editum, 2014.
- HERNÁNDEZ BOSSIO, ALBA ROSA. *José Antonio Ramos Sucre*. Caracas: Editora El Nacional, 2008.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE. *Pensamiento salvaje*. Trad. Francisco González Aramburo. México: FCE, 1997.
- MARX, WILLIAM, ED. *Les arrière-gardes au xx^e siècle*. París: PUF, 2004.
- . *Le Temps des crises: arrière-gardes et avant-gardes*. http://www.academia.edu/10052737/Le_temps_des_crisis_arri%C3%A8re-gardes_et_avant-gardes.
- PERLOFF, MARJORIE. “Collage and Poetry”. *Encyclopedia of Aesthetics*. Edit. Michael Kelly. Vol 1. Nueva York: Oxford UP, 2014. 384-387.
- . *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century*. Chicago: University Press of Chicago, 2010.
- RAMOS SUCRE, JOSÉ ANTONIO. *Obra poética*. Edición crítica de Alba Rosa Hernández Bossio. Francia: Unesco, 2001.
- . *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

- RANCIÈRE, JACQUES. *El destino de las imágenes*. Trad. M. Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo, 2001.
- RIFFATERRE, MICHAEL. “La ilusión de la éfrasis”. *Literatura y pintura*. Edit. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000.161-186.
- RODRÍGUEZ, CECILIA. “Un álbum fotográfico/literario caraqueño: la industria cultural y sus reappropriaciones estéticas”. *Trópico absoluto*. Caracas: 2018. https://www.academia.edu/42768868/Un_%C3%A1lbum_fotogr%C3%A1fico_literario_caraque%C3%B1o_La_industria_cultural_y_sus_reappropriaciones_est%C3%A9ticas_
- SCHMITT, CARL. *El nomos de la tierra*. Trad. Dora Schilling. Buenos Aires: Editorial Struhart & Cia, 1986.
- SUCRE, GUILLERMO. “Ramos Sucre: la pasión por los orígenes”. *Obra poética*, José Antonio Ramos Sucre, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 9-38.
- TENREIRO, SALVADOR. “El yo y el poema visible”. *El poema plural. Notas sobre la poesía contemporánea*. Ciudad: Ediciones La Casa de Bello, 1989. 93-129.
- UNAMUNO, MIGUEL. “La prosa aceitada”. *Contra esto y aquello*. Barcelona: Espasa y Calpe, 1941. 21-28.
- VALLENILA LANZ, LAUREANO. *Cesarismo democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- VOLTAIRE. *El siglo de Luis XIX*. Trad. Emeterio Fuentes. Madrid: Editorial Verbum, 2020.

