

CARLOS PACHECO
LUIS BARRERA LINARES
BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN
Coordinadores

Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana
NACIÓN Y LITERATURA



GREGORY ZAMBRANO

Universidad de Los Andes. Mérida

LA PATRIA AUSENTE

Los años que sucedieron a la Guerra de Independencia (1810-1830) significaron un largo proceso de construcción institucional de la República. Ya durante la guerra misma se produjo un importante registro de manifestaciones literarias que destacan más por lo cuantitativo que por lo cualitativo. Particularmente, el cultivo de la poesía durante los años de la guerra tiene como elemento característico el testimonio del hecho histórico en proceso. No de lo que se va a escribir sobre la guerra, sino desde la guerra misma. Los autores todavía no se podrían considerar escritores, según el concepto moderno, por cuanto en su mayoría fueron soldados quienes escribieron para dejar constancia del momento singular que vivieron.

Las formas literarias, de por sí variadas, se integran principalmente como piezas oratorias, cartas elocuentes, artículos periodísticos y, posteriormente, diarios y memorias. El contenido temático estaba cargado de humor, ironía, burlas, pero también poseía un intento lírico grave cuando se trató el tema de la gesta heroica y de los héroes mismos. Cabe destacar la proliferación de periódicos que, desde distintas perspectivas políticas en disputa, se publicaron en el país a partir de la introducción de la imprenta en 1808: la *Gazeta de Caracas* (1808), el *Mercurio Venezolano* (Caracas, 1811), *El Publicista de Venezuela* (Caracas, 1811), *El Patriota de Venezuela* (Caracas, 1911), el *Semanario de Caracas* (1810), el *Correo del Orinoco* (Angostura, 1818). Este entramado se sintetiza en la opinión del historiador Guillermo Morón: «Solamente la canción guerrera, la melodía popular, el intento épico. Solamente el discurso con emoción revolucionaria, la carta política, el mensaje o la memoria tienen calidad objetiva. Esos fueron los géneros a que se atendió» (1971: 223).

Las formas narrativas propiamente dichas, como cuentos y novelas, son de aparición tardía. Lo que sí abundó fue la escritura poética, cuyas formas, amén de repetir los modelos canónicos, principalmente hispánicos, se redujeron a redondillas, romances, madrigales, décimas, coplas, himnos, epigramas, todos impregnados de emoción política. Los que adoptaron posición del lado patriota revelan el sentimiento de independencia cuyo denominador común lo constituye el sentido de libertad.

Muchas de esas composiciones son anónimas, aunque también se reconocen poemas de mayor aliento, firmados con seudónimos o que sí llevan el nombre de sus autores, entre los cuales destacan:

Urreiztieta Chamuscado. Redondillas crítico-burlescas ilustradas con notas. *Escritas en el Valle de Pedro González, isla de Margarita, en febrero de 1816, por Patricio Liberato (seud.)*; El encuentro del español Pablo Carrera con el patriota Francisco

Machuca en las alturas de Matasiete, *diálogo en verso escrito en 1817, y cuyo autor podría ser José de Jesús Guevara [...]*, el Poema en que se refieren las acciones cam-pales habidas en la Isla de Margarita cuando fue invadida por el general Morillo, *por Gaspar Marcano*. (Cardozo, 1994: 43-44)

El periódico, como «libro del pueblo», al decir de Cecilio Acosta, propició que las mani-festaciones literarias llegaran de manera más efectiva por lo menos a los sectores letrados de las élites políticas, y así como se convirtió en un espacio privilegiado de difusión para la prédica ideológica, también lo fue para las composiciones literarias en sus variadas formas:

La imprenta, que sólo se había conocido en 1808, comenzó a cruzar en todas partes. No era ya el cañón de las batallas el que tronaba en los espacios, ni el dios Marte quien inflamaba los espíritus; eran las prensas, los periódicos, los folletos, las ho-jas volantes y las publicaciones de todo género que llenaban el ámbito de Colom-bia. (Rojas, 1975: XIII)

En ese sentido, la labor periodística iba de la mano con la labor educativa, impulsada como una prioridad en el nuevo orden político: «La arquitectura de la república, según se dice en 1831, depende de una educación cuyos resultados se vean en la práctica como silla-res del experimento promovido por los repúblicos de entonces» (Pino Iturrieta, 2001: 367).

Luego de la Guerra Federal (1859-1864), comenzaron a manifestarse las primeras ten-dencias que obedecían a patrones formales provenientes de Europa. En muchos casos, sus contenidos estaban llenos de un aliento nostálgico, que todavía no se atrevían a incorpo-rar los elementos de la geografía, del léxico, de la idiosincrasia nacional. Esto se va a notar como un cambio significativo hacia el último tercio del siglo XIX con la puesta en práctica de las categorías introducidas por el positivismo, lo cual se percibirá de manera contundente en los distintos registros literarios.

Otro elemento que debe tomarse en cuenta es la dinámica de mixturas que en el orden cultural, político y social se va a presentar sobre todo desde mediados del siglo XIX con un sentido antinómico:

[...] lo sentimental y metafísico, lo lírico y lo épico, lo nativo y lo exótico, lo criollo y lo europeo, lo histórico y lo ficticio, el bien y el mal, el orden y el caos, lo letrado y lo bárbaro [lo cual hace que se perciba en el orden cultural y literario un panora-ma movido también por lo dicotómico]. La heterogeneidad de nuestra identidad cultural, parece admitir, para lo mejor y lo peor, que seamos románticos y clásicos al mismo tiempo, liberales y conservadores, salvajes y letrados. (Romero León, 2002: 19)

Los escritores que intentan hacer poesía después del proceso bélico independentista carecen prácticamente de una tradición nacional. Van en busca de ella, tarea que se logra lentamente a lo largo de todo el siglo XIX. Antes, se imponen los modelos a imitar: la poesía española, la francesa, la alemana, todo remozado con el barniz neoclásico. El hecho intere-sante radica en dos sentidos: el primero, en la producción de textos, y el segundo, en la for-mación de lectores nuevos. Esto es importante, pues permitiría comprobar los niveles de circulación de los textos escritos y, más aún, el proceso de formación de un público lector que iba a fijar los patrones de consumo y, por ende, de gusto y preferencias.

En este entreacto, es de suma importancia destacar lo que significó la obra de Andrés Bello. Su poesía, desparramada en periódicos de Venezuela y Europa, y reunida años después de su muerte, fundaría una impronta desde la cual algunos críticos e historiadores de la cultura hispanoamericana fijaron el manifiesto de independencia intelectual (Emilio Carilla, 1979; Pedro Henríquez Ureña, 1969; José Luis Martínez, 1950; Ángel Rama, 1985; entre otros), basados principalmente en sus grandes silvas americanas: *Alocución a la poesía* (1823) y *A la agricultura de la zona tórrida* (1826). También fundó una gran escuela literaria, la de sus seguidores, llamados «poetas bellistas», cuyas formas expresivas, al decir de Lubio Cardozo, se agrupan principalmente en tres tendencias, marcadas por el espectro temático: la patria heroica, el lar nativo y el *beatius ille* (Cardozo, 1981). Un importante esbozo sobre el tema del paisaje en la poesía de Bello y algunos de sus seguidores, como por ejemplo Fermín Toro (1806-1865), Rafael María Baralt (1810-1860) y Cecilio Acosta (1818-1881), puede leerse en el estudio de Julio Miranda, *Poesía, paisaje y política* (1992).

Es importante señalar que la herencia de Bello, de estro clásico, sirve como modelo para analizar la incorporación de formas poéticas propias del neoclasicismo, cuyo impacto se ha reconocido en la obra de autores como Domingo Navas Spínola (17?-18?) y José Luis Ramos (1785-1849), quienes actúan y escriben durante el período histórico de la Gran Colombia (1819-1830). Navas Spínola es autor de *Virginia* (1824), tragedia versificada, en cinco actos, la cual, al decir de Pedro Grases, es «la obra original más importante producida en Venezuela dentro del estilo neoclásico. Y la pieza dramática de más aliento que existe en la literatura venezolana» (1981:289).

Por su parte, José Luis Ramos, quien mantuvo una destacada labor al frente de publicaciones periódicas de la época, pero también como traductor y difusor de literaturas extranjeras, escribió poesía dentro de los modelos neoclásicos, caracterizado por los temas alusivos a la libertad, la educación, el ideal artístico, consignado en los moldes de la simetría expresiva y el acatamiento de la eúritmia y la eufonía canónicas. Son ejemplo de su arte poética sus composiciones *Felicitación al progreso, El 8 de julio de 1835, Epitafio a Girardot, A las matemáticas*, entre otros.

De las tendencias que continúan en el tiempo en el proceso de desarrollo de la poesía nacional, el romanticismo ocupa un espacio singular, por cuanto representa no sólo numéricamente, sino desde el punto de vista cualitativo, un avance de gran significación, no obstante la relativa pobreza de imágenes que ocupan el imaginario general de esa poesía (Romero León, 2002: 12 y ss).

En relación con el paisaje, no se trata solamente de adaptar formas y recursos, es necesario algo más, algo así como aclimatar la sensibilidad ante el entorno natural brumoso y luminoso, austero y frondoso de una América nueva, en mucho, todavía virgen. Un paisaje que era inédito y que no soportaba, bajo ninguna licencia, ser sólo una copia de lo europeo. Desde Bello se impone, entonces, la presencia del paisaje como un programa político:

Es así que todo, en el paisaje de las silvas, resulta político: desde el bosque enmarañado hasta las urnas de púrpura del cacao, brillando bajo una luz que, no lo olvidemos, es también patriótica («De la Patria es la luz que miramos», escribe en «El himno de Colombia»). Y de este paisaje político se llega a una política del paisaje, cuyo programa parece reducirse a proponer el paisaje mismo como suficiente política, confiando en la agricultura cual si fuera una fórmula mágica y remitiendo

a la Roma republicana como modelo, pues ella: «fio las riendas del estado / a la mano robusta / que tostó el sol y encalleció el arado». (Miranda, 1992: 24-25)

El problema radicaba en el lenguaje, pero también en las formas. Muchos de los poetas americanos, y especialmente los venezolanos, se esforzaron por presentar, aun bajo una estricta austeridad, un paisaje propio y no un remedo, ni en el peor de los casos un paisaje deformado. El paisaje nacional incorpora así, tamizado, un ambiente, unas costumbres, una educación, y lo que es más importante, porque hace posible la percepción de lo anterior, un idioma. Con un aliento celebratorio, José María Rojas reconocía en 1875 que:

Como base para una buena literatura posee nuestro país lo más esencial, la perfección con que la gran mayoría escribe el idioma castellano. Bello, cuya autoridad nadie puede disputar, opinaba en 1847 (carta dirigida entonces a nuestro padre) que la juventud ilustrada de Caracas era la primera que tenía América y que los tres países sur-americanos en que mejor se escribía la lengua castellana eran Venezuela, Nueva Granada y Chile. (1975: XVII)

El paisaje es también una lengua que lo nombra y, al nombrarlo, lo crea. El paisaje se encuentra entre los grandes temas de la poesía, que junto a la valoración de los héroes, de la gesta independentista, la sacralización de algunas fechas *patrias*, representa en esta primera etapa el contenido civil que plena de recurrencias lo que se ha denominado la fundación de la nación.

En ese marco, todo parece impregnado de la atmósfera romántica, con sus consabidos cultos (a la nocturnidad, a la soledad, a la afectividad exacerbada, lo cual engendra sentimientos de orfandad y motiva ciertas disociaciones producidas por el extrañamiento). Esta sensibilidad, como también ha sido definido el romanticismo, incorporaron nuevos elementos como la imaginación, la conciencia de desdicha, pero también, la pasión del espíritu. Una forma nueva de conocimiento, resumida por William Wordsworth en su «Prefacio» a *Lyrical Ballads* (1802):

La poesía es el aliento y la fuerza superior de todo conocimiento; es la expresión apasionada que refleja la superficie de toda ciencia. [...] el poeta une a través de la pasión y el conocimiento el vasto imperio de la sociedad humana, tal y como se encuentra extendido por toda la tierra y en todas las épocas. (1986: 13)

Se ha afirmado que los periódicos sirvieron de vehículo para la difusión de este cambio de sensibilidad. Las páginas de *El Liberal de Caracas* (a partir de 1842), y *El Venezolano* (a partir de 1843), estimularon la producción de los dos poetas más representativos de la tendencia romántica, José Antonio Maitín (1804-1874) y Abigaíl Lozano (1821-1866), respectivamente.

Maitín y Lozano son los abanderados de la nueva sensibilidad, distanciados de los modelos predominantes del clasicismo bellista. La de Maitín es una propuesta aluvional que discurre desde la naturaleza hacia la introspección en el paisaje, pero de una manera tan libre y natural que ha sido acusada de descuidada. Eso lo comprendieron tempranamente los lectores, acostumbrados a la frecuencia de los modelos escolares. La intimidad afectiva, el misterio de la noche, cierta emotividad y la duda ante la incertidumbre del devenir histórico permean esta poesía, cuya principal orientación temática busca una confluencia

entre la literatura –la poesía más específicamente– y la vida. De Maitín se publicó en vida un solo libro, titulado *Obras poéticas* (1851). La historiografía literaria venezolana subraya el hecho de que la muerte de la esposa del poeta motiva en él la escritura del «Canto fúnebre» (1851), hecho que lo aleja de la vida pública y lo recluye en Choroní:

*Llegaron - ¡oh dolor!, las tristes horas
de un pesar para mí desconocido.
Ilusiones de paz encantadoras,
contentos de mi hogar, os he perdido.
Perdí el único ser que más me amaba,
la compañera tierna de mi vida,
cuya mano de esposa me alargaba cargada
de cariño y beneficios,
en cuyo corazón sólo encontraba
amor, abnegación y sacrificios.
Ella era mi universo, mi energía,
mi porvenir, mi fuerza, mi conciencia;
era ella a quien debía
el sosiego feliz de mi existencia,
de mis serenas horas la alegría,
mi descanso, mi paz, mi independencia.*

Por su parte, Abigaíl Lozano, autor de una obra más dilatada, que se reúne en los títulos *Tristeza del alma* (1844), *Horas de martirio* (1847) y *Colección de poesías originales* (1864), intensificó los elementos alusivos a la nocturnidad y los sueños: «Yo sé tan sólo, ¡Oh noche! que es tu imperio / la soledad augusta y religiosa; / que eres la virgen pura y misteriosa / que llora de la luz el cautiverio» (Lozano, 1954: 143).

Un tercer nombre, reconocido como perteneciente a esta primera generación romántica, es el de José Ramón Yepes (1822-1881), quien llevó al máximo de su expresión la elaboración temática de la nocturnidad, y legó un poema que es considerado como paradigma del romanticismo venezolano, *La media noche a la claridad de la luna*:

*[...] Aquí empieza el imperio
de esas visiones sin color ni nombre
que en inmortal misterio
guardan las noches tórridas
aquí no alcanza a comprender el hombre
la cifra o la razón de cuanto mira
o si despierto está, sueña o delira.*

(Yepes, 1966: 81)

Esta impronta es necesaria para delimitar, entonces, el surgimiento de una tendencia que nos importa afianzar como recurrencia temática en torno al paisaje. El romanticismo, como movimiento, como escuela y como *atmósfera*, es importante para situar las bases que darían un especial énfasis a la temática del paisaje. Lo que nos interesa es destacar cómo se fue abriendo la expectativa de dicho tema con los antecedentes que he mencionado, y que se sustentan en un cambio en el sentido de referencialidad de lo paisajístico, a partir

del hecho histórico, de la anécdota vivida o del recuento imaginístico. Esto pasa por lo subjetivo, lo sensorial y emotivo hasta llegar más plenamente a un alto grado de elaboración del tema paisajístico que tuvo su impronta en Bello y adquiere resonancias definitivas en el cierre del recorrido poético del siglo XIX. Me refiero a la obra de Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892).

En Pérez Bonalde, considerado como la más alta cima de la poesía romántica venezolana, se encuentra caracterizando la fase final de la tendencia y acusa también el surgimiento de un nuevo ritmo, de un nuevo lenguaje, de una nueva sensibilidad, que se concreta en el modernismo. Algunos críticos han encontrado en las peripecias existenciales de Pérez Bonalde la razón de su hondura, y el nivel de su elaboración artística. El exilio, el conocimiento de tradiciones literarias de gran auge como la inglesa y la alemana, y su dominio de varias lenguas modernas darían, sin excluir su propio talento creativo, claro está, la característica más resaltante, que es la interiorización del paisaje, evidenciado, principalmente, en «Vuelta a la patria», poema que se incluye en su primer volumen orgánico de poesía, titulado *Estrofas* (1877).

«Vuelta a la patria» representa un hito en la poesía venezolana por el modo como se interioriza el paisaje natural, así como se canaliza el desborde emotivo y el sentido de pertenencia a la tierra natal, como representación del amor de la madre ausente (muerta durante su exilio); pero esto no sería algo extraordinario si no estuviera acompañado de un giro en el lenguaje, un sentido de naturalidad que se distancia de la pose, de la máscara, de la impostura que caracterizó a ciertas elaboraciones poéticas del romanticismo. Se trata, en el caso de Pérez Bonalde, de alcanzar un clímax en la representación de la exuberancia natural, concentrada en un solo fenómeno natural que retrata por su fuerza la fortaleza del paisaje americano, con vocación totalizadora. Sin embargo, su mayor logro poético, el poema de mayor «intensidad y altura», es sin duda «El poema del Niágara», incluido en su segundo volumen orgánico, *Ritmos* (1880), el cual ha sido considerado como el gran canto del hombre frente al abismo: «impresión, choque, golpe de ala, obra genuina, rapto súbito» (Martí, 1978: 240).

Frente al torrente portentoso, el hombre, solo, ensaya sus dudas existenciales, solo frente a lo insondable, frente a sí mismo, frente a Dios, solo con su eco y ante el vacío. El hombre ante lo indescifrable, frente a la muerte misma. Pero en el tránsito que busca la certeza, más allá del abismo, está la palabra que le permite intensificar su tremebundo sentido de orfandad. Sólo la poesía le permite reconstruir para sí lo que intuye y siente, lo que ve. Entonces el paisaje se convierte en respuesta. Es decir, el fluir del agua representa lo indetenible del tiempo, certeza metafísica que le sirve, paradójicamente, de asidero para percibirse a sí mismo como un ser fuerte ante lo inconmensurable. Finalmente, todo será engullido por el fluir. Como forma del tiempo le dará la certeza del *continuum* existencial:

Son oleadas ruidosas,

Son roncros hervideros bullidores

Que rugen, que se encrespan, que batallan,

Y al chocarse entre sí, raudas estallan

En mil penachos de irritada espuma

Que reflejan del iris los colores

Yes en vano el luchar; la fuerza suma

De un poder misterioso, oculto, interno,

Sin cesar los sacude, los agita

Y al fin los precipita

En espumante remolino eterno.

Vórtice arrobador, bello, horroroso,

Que hace olvidar, al contemplarlo, mudo,

El trueno misterioso

Que ya cerca retumba

con ímpetu sañudo...

(Pérez Bonalde, 1984: 18)

El contraste entre campo y ciudad aparece frecuentemente en la poesía venezolana, también como una herencia recogida de manos de Andrés Bello. En su obra, convergen el saber y la exhuberancia, como una dinámica plena de resonancias. Esta herencia se intensifica en la obra de Pérez Bonalde, quien da al verso una nueva significación, que se distancia de la tradición de la elocuencia. Al decir de Mariano Picón Salas, en

Pérez Bonalde culmina por excepción y con más marcado acento cosmopolita, una familia rara de poetas nuestros a quienes se les puede llamar los hijos de la niebla; capaces del murmullo más que del grito y cuyos antecesores fueron Yepes y José Antonio Calcaño. (1984: VIII)

Eso mismo lo había percibido años antes José Martí, cuando escribió el famoso «Prólogo» para acompañar la segunda edición, autónoma, del poema de Pérez Bonalde (Nueva York, 1883). El «Prólogo» a «El poema del Niágara» podría ser comprendido como un pretexto para precisar toda una construcción simbólica de lo que estaba pasando como propuesta poética en el ámbito hispanoamericano. Podría ser leído como la configuración de un discurso sobre el origen, sobre la valoración de lo ancestral americano, fuente de una visión sincera de la realidad y del momento histórico:

Época de tumulto y de dolores, en que los ruidos de la batalla apagan las melodiosas profecías de la buena ventura de tiempos venideros, y el trasegar de los combatientes deja sin rosas los rosales, y los vapores de la lucha opacan el brillo suave de las estrellas en el cielo. (Martí, 1978: 230)

En el «Prólogo» está presente un sentido de filiación con la naturaleza, propia de una visión positiva y optimista. Ese «Prólogo» es también pretexto para una larga y centelleante disquisición sobre la estética. Martí repara en los actos sencillos de la vida que dejan al descubierto toda una sensibilidad de época:

Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aún las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro. (Id.)

Luego, cuando se interna propiamente en el poema del venezolano, deja clara su filiación simbólica con el tema de la naturaleza: «La batalla está en los talleres; la gloria, en la paz; el templo, en toda la tierra; el poema, en la naturaleza». El portento de la caída del

agua es para él metáfora de fortaleza y abundancia. Susana Rotker considera también que el «Prólogo» de José Martí a «El poema del Niágara», «es un texto fundador porque la temporalidad —entendida como la conciencia del tiempo en que se vive— es su propuesta estética» (1992: 151).

En América se contrastaban las realidades, se enfatizaba lo propio como una señal de autoctonía, pero no apegada de manera servil al referente cosmopolita, sino consciente de que éste era el puente por el cual se accedía a lo universal:

A través del tamiz de la universalidad y la transculturación pasa también la vocación americanista de José Martí. Su predicamento acerca de la Naturaleza como marco de referencia —hay que insistir en ello— no construye un razonamiento determinista/regionalista, en el sentido de aceptar moldes según los cuales el hombre es producto de su medio. (Rotker, 1992: 175)

EL PARÉNTESIS PARNASIANO

En el ínterin que transcurre entre la escuela romántica decadente y el modernismo floreciente se instala en nuestro país la escuela parnasiana, de rebuscada perfección y mirada extraviada hacia el esplendor de la belleza clásica de la cultura grecolatina. Es necesario destacar por contraste que los parnasianos apostaban al orden, la pulcritud, la certeza, la vida, en fin, frente a los valores, a veces opuestos, del romanticismo. La perspectiva de los parnasianos se alejaba de la realidad temática nacional, en un momento en que se consideraba al país transitando un período de aparente opulencia, pero también de vacuidad; se desatan las apetencias de una nueva burguesía y se intensifica la confrontación política. Entonces asumieron con rigor un modelo que era expresión de otro tiempo y de un espacio ajeno, seguidores como fueron de la década que duró la edición en Francia de *Le Parnasse Contemporain* (1866-1876), publicación liderada por Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894), y donde los venezolanos pudieron leer y entusiasmarse con la obra de Théophile Gautier (1811-1872), Théodore de Banville (1823-1891) y José María de Heredia (1842-1905). A pesar de que se registra una nómina considerable de autores bajo esta tendencia, la historiografía siempre los asumió con extrañeza más que como simple exotismo. Un contemporáneo de aquellos autores, Pedro Arismendi Brito, los califica de esta manera:

Los Parnasianos, que aún meten tanto ruido en el mundo, admiten, como suprema poesía los versos simplemente musicales, capaces de producir esa vaguísima fruición que he mencionado En esa escuela, pues, coloco desde ahora a los ruiseñores y cisnes que se me rehacen y que por fortuna van haciéndose raros, gracias a la oportunísima invasión del naturalismo tomado, por supuesto, en la propia y debida acepción. (1894: 496)

No obstante, esta actitud también pudiera leerse como una forma de protesta, un llamado de atención hacia los escritores, sobre todo a los poetas de la última promoción romántica cuya retórica desgastada no era más que la simple repetición de técnicas y temas ya desasidos de emoción. Se destacan entre los autores parnasianos los nombres de Miguel Sánchez Pesquera (1851-1920), Jacinto Gutiérrez Coll (1835-1901), Juan Manuel Fombona Palacio (1857-1903), Gabriel E. Muñoz (1863-1908), Manuel Pimentel Coronel (1863-1905) y dos parnasianos tardíos, Andrés Mata (1870-1931) y Jorge Schmidke (1890-1981).

Estas tendencias se relacionan cronológicamente con el auge de la filosofía positivista

en Venezuela, que propugnó por el sentido científico y la explicación racional de los hechos. Pero, paradójicamente, mientras el positivismo brindó a la narrativa venezolana las herramientas para despojarse del complejo de culpa frente a la nomenclatura del país, que pudo ser interpretado más bien como un complejo de inferioridad, al parnasianismo lo dotó quizás de un orden, de un cálculo expresivo, pero no lo impregnó de una simbólica paisajística y de una nominalización reivindicadora: «La misma vehemencia del alma criolla, siempre remisa al concepto de un arte donde lo imposible constituye el rasgo fundamental, suele explicarnos la causa de que en nuestro medio no germinase con fuerza la simiente parnasiana» (Arroyo Álvarez, 1988: 93-94). Es de entenderse, puesto que de haberse impregnado de aquellos elementos que sí incorporó la narrativa, hubiera traicionado los prestigiosos principios nominales de la cultura griega, lo que, en parte, tenía un puente desde el cual los lectores de entonces confundían el horizonte de ese presente con el neoclasicismo, cuya estética se encontraba ya adormecida en las glorias independentistas. Esto lo filia de manera parcial también cierta tendencia romántica de la cual los parnasianos venezolanos no lograron desprenderse del todo: «En la poesía parnasiana nuestra se hallan rastros del romanticismo que esa misma poesía enfrentaba. Incluso, algunos poetas se inician en la reacción parnasiana y luego regresan al romanticismo de galería que les valía el favor de los lectores» (Arráiz Lucca, 2002: 57).

MODERNIZACIÓN, LITERATURA Y CIUDADANÍA

El último tercio del siglo XIX se caracterizó por el proyecto de construcción de identidades colectivas, sustentadas en un orden político. Éste fue auspiciado por la pacificación, el disciplinamiento y el personalismo propiciados por un nuevo actor político: Antonio Guzmán Blanco (1829-1899). El orden jurídico, en el cual el Estado-nación otorgaba al individuo un estatus como ciudadano, lo ponía frente a sus deberes y derechos reglamentados de manera unívoca. Esto, por supuesto, tuvo su repercusión en las formas de representación discursiva. La literatura se convirtió en un soporte de difusión de los cambios y un espacio donde se llevaron a cabo las polémicas. Se confrontaron los puntos de vista, conformando una axiología que dio un rostro distinto al ámbito sociocultural de la Venezuela que entraba, con cierta rapidez, a un proyecto de modernización. El nuevo ordenamiento político lo impulsó Antonio Guzmán Blanco, a partir de su primer período gubernamental, en 1870 (Díaz Sánchez, 1968; Quintero, 1994).

La literatura, mediante sus múltiples registros, abrió nuevas formas de resignificación de «lo nacional», principalmente en los modos como se fue incorporando no sólo de manera nominal, sino también, y con mayor énfasis, en lo temático; esto es, resaltar las bellezas de la patria, la incorporación de la naturaleza, que comenzó a ser, si no un programa explícito, un principio identitario.

Todo obedeció, además, a un patrón que explícitamente se propuso problematizar el papel del intelectual como pieza fundamental, garante de esas transformaciones. El intelectual entra al escenario como un civilizador, puesto que su extracción corresponde a un orden ilustrado que presupone a un lector formado para afrontar las exigencias que le impondrá el sentido de ciudadanía. Esto desplaza el valor de lo popular y de sus representaciones, tal y como desde mediados del siglo lo proponían los cuadros de costumbres o los artículos de tradición. El sentido de pueblo tiene diversas implicaciones que están en otra esfera, no necesariamente vinculadas a la élite, sino dirigidas a las masas anónimas y

marginadas. Se profundizan los contrastes entre la alabanza de la vida retirada en el campo, registrada como nostalgia y las nuevas responsabilidades del intelectual frente al nuevo orden urbano.

OTRAS REESCRITURAS DEL PAISAJE

Con la entrada del modernismo a comienzos de la década de 1880, se estableció una relativa ruptura con el pasado, con la prosapia de los hechos heroicos y las glorias patrias, con el culto a los héroes militares; por consiguiente, también se fractura en parte ese sentido del «espíritu nacional» atado a los modelos rígidos del neoclasicismo. Su perspectiva, digamos, desde los principales promotores, Martí y Darío, fue una apuesta hacia un nuevo sentido de libertad, una huida hacia adelante, sostenida sobre una conciencia de *progreso*; un apoyo abierto a los valores éticos y la conciencia de que no había «fe segura»: «Todo está hirviendo la sangre nueva. Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están airadas y hambrientas, la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta» (Martí, 1978: 231).

Por supuesto que sobre las disposiciones temáticas y formales del modernismo hay suficientes estudios que muestran sus complejidades y contradicciones epocales. Lo importante, en el desplazamiento histórico es el modo como desde un principio, afanzado en la reacción contra el desgaste de las escuelas inmediatas (el romanticismo y el parnasianismo), el modernismo va a un extremo autonomista, donde se sostiene su principal característica: el exotismo. Esto vale tanto para los autores reconocidos como fundadores en Hispanoamérica (Martí, Darío, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera) como para los continuadores, por cuanto se reinvierte en la segunda etapa y vuelca hacia lo propio el talante americano. Hay una nueva revelación, quizás un golpe de conciencia, que los retrotrae a su paisaje natural, americano, con las evidentes particularidades nacionales, sin desprenderse del todo de su retórica inicial. Esto se produce en un tránsito realmente vertiginoso y coincide con el cierre de la primera década del siglo XX.

En ese sentido, bien vale la pena anotar que el carácter del modernismo en la poesía venezolana es de tardía manifestación, puesto que tardías son las obras poéticas que se registran, principalmente en los espacios periodísticos nuevos o renovados, que explicitan su complacencia ante los nuevos aires renovadores. Eso puede leerse, por ejemplo, en el «Charloteo» que sostienen los jóvenes editores de *Cosmópolis* (1894-1895): Pedro Emilio Coll, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Pedro César Domínicí, todos narradores. En la poesía, como bien reconocen algunos críticos e historiadores de la literatura, valen como exponentes de este movimiento, entre otros, Rufino Blanco Fombona (1874-1944), Alfredo Arvelo Larriva (1883-1934), Elías David Curiel (1871-1824), principalmente, y los modernistas tardíos José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970) y Carlos Borges (1867-1932).

Sin duda, el modernismo, dada la proliferación de nombres influyentes en el registro poético, posee más estudios que los otros movimientos literarios venezolanos, los cuales, por distintas razones, han entrado en la discusión sobre los deslindes cronológicos, los alcances temáticos y hasta la demostración denodada de la pureza estilística. Para este estudio, lo más apremiante es establecer contrastes desde la percepción del paisaje, y las variaciones que éste posee bajo el manto de las estéticas vigentes en el último tercio del siglo XIX y la primera década del siglo XX. Para estos fines, resulta mucho más estimulante colocar bajo el tamiz de la observación los modos como se asume el paisaje, dentro de las for-

mas constitutivas de lo nacional en los registros poéticos, lo cual sitúa al nativismo, de resonancias propias y contrastantes, frente a los devaneos y las asunciones frontales de la temática exotizante que envolvió a nuestros primeros modernistas.

En ese marco se sitúa la obra de Francisco Lazo Martí (1869-1909), cuya *Silva criolla* (1901) retoma una tradición vernácula que arranca con las silvas americanas de Bello, se tamiza en la estética de sus seguidores y se extrema en la propuesta temática del «dar nativo» no como simple nostalgia, sino como reafirmación de un valor nacionalista que pasa por recuperar la nomenclatura y entender la geografía como valor yuxtapuesto de lo nacional. Antes que en la *Silva...* (con sus reescrituras y variantes específicas), Lazo Martí ya había dejado trazadas las líneas de este tipo de poesía en sus *Crepusculares*, dadas a conocer desde 1895:

*Cielo azul, verde pampa, claro río,
que desde niño acostumbé a mirarlos
tras el puro cristal del amor mío.
Recuerdos de otra edad, que por mudarlos
el tiempo se ha rendido a la fatiga
sin que llegue su aliento a columpiarlos.*

(Lazo Martí, 2001: 17)

La epopeya agraria de Bello tiene su impronta en el espacio valorativo de la nueva república; la de Lazo Martí en la consubstanciación con el paisaje nativo, con la recuperación de los valores de sanidad corporal y espiritual que da el campo frente a los desmanes que lleva implícita la ciudad. Mientras que el mensaje de Bello tiene como intermediaria a la «Poesía», en Lazo Martí es la confianza, modesta, en voz baja, con que le escribe «a un amigo», acaso la juventud distante del poeta, a quien se pretende conminar a que deje la ciudad y asuma el campo como espacio vital. Aquí hay una fuerte carga emocional, una identificación psicológica entre el sujeto y el paisaje. Quizás la perspectiva sea conservadora mientras asumimos que el plan del poema se sitúa muy bien entre la sombra de Bello y la herencia romántica, aferrado al molde neoclásico. Lejos está, en tanto conciencia afirmativa de lo nacional, del modernismo; y no digamos que como reacción o rechazo, sino más bien como alternativa expresiva.

La asunción del paisaje del llano es una forma de preservarse, anímica y físicamente, contra la ciudad, pero también contra la montaña. La importancia de esta perspectiva radica en que el paisaje se internaliza para que se perciba como una emoción sostenida, no una simple visión personalista o exteriorista del llano, no una perspectiva enaltecedora de lo que se capta en su majestad, sino un apego, por la vía subjetiva, del paisaje llanero:

*VIII...
Nueva decoración y nuevo encanto
lucen las atraentes lejanías
que tu espíritu amó con amor santo.
Grisas tapicerías
cubren el horizonte. La llanura
tiene otra vez reverdecido manto.
Como en aquellos días
del venturoso tiempo ya lejano,*

*en pos de mis pasadas alegrías
vuelvo a tender la vista sobre el llano.*

(Lazo Martí, 2001: 11)

No sólo un paisaje psicológico que trasciende el sentido moralista con el cual engañosamente nos introduce en el poema, sino el trasiego hacia una noble simplicidad que convierte en grandeza, en elocuencia, en la medida que despliega el poder sugerente, abismado frente a ese mismo paisaje, del cual finalmente se apropia. Carlos César Rodríguez, al respecto, ha señalado enfáticamente que la *Silva...* de Lazo Martí, por ese sentido de amplitud, de compromiso con un paisaje que abarca más allá de lo geográfico, no es una silva llanera:

[...] la Silva (lo anuncia bien claro el título) es criolla, no llanera. Llanera es la sustancia sensorial de las imágenes con que el poeta, que es llanero cerrado, hace la composición. Llanera es la letra, pero la música, el alma del canto, es venezolana. Llanero es el paisaje, con el sentido que tiene el Escudo Nacional, de palmas y olivos helénicos. Montañas son, por su parte, las líneas torcidas y las formas brumosas que el Ávila inventa para que el poeta dibuje con fidelidad los pequeños seres de nuestro mundo palaciego. (2001: XX)

Pero también hay en el poema una toma de posición política frente al presente, que se traduce en versos de aguda intención nacionalista, cuestionadora del caudillismo:

*Por el bien de la raza que abandona
el rincón sin azares
de la vieja ciudad, y repartida
sobre la ardiente, solitaria zona,
lucha con el dolor y con la vida.
Por amor a tu raza en desventura;
por esta pobre tierra
que el maléfico genio de la guerra
convierte ya en enorme sepultura.
Por estos buenos seres y sencillos;
por este pueblo amado
que vive, —noble víctima—, entregado
a la ciega ambición de los caudillos.*
(2001: 10)

También, en ese sentido, pero con una perspectiva inversa, la poesía de Udón Pérez (1871-1926) convierte al paisaje tropical, pero especialmente al lago de Maracaibo, en un hito del arraigo nacional. Popular como fue su palabra y su reconocimiento en la comarca natal, la obra de Udón va más por el lado de sacralizar el paisaje del lago, volcarlo sobre su propia majestuosidad, objetivando su belleza como un fresco, como una acuarela, pero quizás no tan consciente de darle al paisaje la entonación que permitiría más profundidad o una visión emotiva del mismo:

*Del lago al sur, por extendido llano,
entretejen los árboles bravíos
su copa secular, sobre cien ríos*

que ruedan con rumores de oceano. [sic]
 Nunca en sus bosques el progreso humano
 abrió senderos y formó bohíos,
 sin que se alzarán a menguar sus bríos
 la humedad y la fiebre del pantano.
 (1984: 119)

EL PAISAJE: HITO FUNDAMENTAL DE LA PATRIA

La imagen del paisaje es, en buena medida, un hito fundacional de la patria. El paisaje se reescribe continuamente, se reinventa, y ofrece así una imagen de lo que requiere el perfil cívico de la nación, pensado y animado por el sector letrado que tiene asumida la responsabilidad de establecer las pautas a la ciudadanía, esto es, delinear formas identitarias que pudieran suscribirse tanto en el espacio privado como en el público.

Pudiéramos afirmar que obras como la de Bello, la de Pérez Bonalde, la de Lazo Martí y Udón Pérez, salvando las distancias cronológicas, fundan un proyecto nacionalista exaltando las bondades del paisaje, pero en sentidos no tan coincidentes. En Bello se postula una visión edénica del paisaje; en Pérez Bonalde, el paisaje absorbe los sentidos al extremo de situar al sujeto frente a una experiencia abismal; en Lazo Martí pesan los elementos negativos como la sequía o las inundaciones, los incendios o las noches de pavor; en Udón Pérez hay un hito celebratorio desde la exhuberancia y la emotividad frente al paisaje lacustre. Las diversas propuestas, que son estéticas, poseen un trasfondo ético y, por supuesto, político.

Hay allí una interesante opción de lectura, donde el paisaje interiorizado se va convirtiendo, paulatinamente, en una posición política cuya ideología posee largo alcance: es la asunción más que emotiva, más que de sentido de pertenencia, de gratitud ante la herencia recibida. Por ello es patente una responsabilidad de visualización y axiología del paisaje como trascendencia. De lo que trataban algunos poetas (Pérez Bonalde, Lazo Martí, entre otros) es de adentrarse en el paisaje, quitarle el valor decorativo sólo como telón de fondo y apuntalar más bien el develamiento de su potencia individual, de sus misterios, modelando así una noción de pertenencia distinta, un nuevo anclaje psicológico que habría de sustentar una palabra renovadora, la cual, como en el caso de la *Silva criolla*, se escribió distanciada de los centros urbanos y se presenta como un oasis de vigor natural. Con Lazo Martí se evidenciaba no sólo la fuerza de una palabra nueva, sino un afán, un proyecto, una aspiración de originalidad. Esto implicaba, por una parte, una conciencia de ruptura frente al lenguaje empobrecido, heredado de la tradición hispánica, y, por otra parte, impulsaba una renovadora nomenclatura que tenía mayor adherencia al país, a su tradición cultural e histórica. La *Silva...* de Lazo Martí reescribe, pero desde una perspectiva menos optimista, las silvas de Bello. Recupera esa tradición, pero la quiebra ante la conciencia de realidad menos prometedora del idilio bellista: «La *Silva criolla* prolonga, a su manera, y rescribe efectivamente —del único modo en que podían rescribirse entonces— las silvas de Bello: aquellos *valor* y *patriotismo* que nos resultaron contradictorios con lo edénico encuentran ahora su lugar justo» (Miranda, 1992: 79).

La mayor parte de nuestros poetas decimonónicos —y la nómina es extensa, según Rojas (1875), Calcaño (1892), Tejera (1881) y Arismendi Brito (1894)— optaron por elaborar visiones y sentimientos como metáforas de su mundo intimista, mientras que no abundaron mu-

cho en una reflexión propia sobre el lenguaje de la poesía, sobre su conciencia estética y su propia filosofía. Por eso es un tanto exótico, y por ello llama la atención la profunda reflexión que subyace en «El Poema del Niágara» en torno al ser y al devenir, es decir, en torno a las dudas sobre el destino.

El balance que ha hecho la historiografía de la literatura venezolana de finales del siglo XIX otorga mayor peso estético a la prosa —sobre todo la narrativa— que a la poesía. Se destaca más a los narradores y se subraya la falta de un poeta que tuviera la altura de Rubén Darío o Leopoldo Lugones. Incluso, al hacer el balance de obras concretas, la narrativa aporta nombres fundamentales que tuvieron amplia circulación en el orbe internacional, como Pedro César Domínici y Manuel Díaz Rodríguez, entre otros. Ya lo decía Picón Salas en 1940:

En la historia literaria de Venezuela, la Poesía siempre marchó como a la zaga de la prosa. Acaso porque el alma del venezolano estaba cargada de tensiones y pasiones políticas, porque había mucho que narrar y mucho que imprecisar, hemos sido un pueblo de prosadores más que de poetas. (1984: XIII)

Las escuelas, movimientos o tendencias del siglo XIX se encabalgan, coexisten y se superponen. No es posible deslindar, salvo por características comunes que sirven como criterios de ubicación, la pureza de las manifestaciones poéticas. Éstas forman una especie de anarquía expresiva, como la llama Arismendi Brito:

[...] esa anarquía no ha sido oficiosamente inventada, es una consecuencia natural de la situación a que hemos llegado. El republicanismismo, caído en marasmo tiempo ha, reacciona por fin en la juventud, y un ansia implacable de libertad la excita a no aceptar yugo alguno ni en política, ni en religión ni en literatura. Para lo primero alega los esfuerzos de sus antepasados perdidos sin fruto hasta hoy; para lo segundo la invasión, creciente cada día, de las verdades científicas y para lo tercero el talento que es prenda casi común en ella. (1894: 527)

Esta tendencia anárquica habría de dejar sus repercusiones en los años inmediatamente posteriores, en los cuales Venezuela transitó por renovados estremecimientos políticos. Éstos no sólo atravesaron el período gubernamental de Cipriano Castro (1858-1924), cuyo régimen se extendió desde 1899 hasta 1908, sino el que le siguió después de 1908, cuando Juan Vicente Gómez (1857-1935) fue celebrado al llegar a la presidencia de manera ventajista y tramposa. El entusiasmo, más temprano que tarde, se convirtió también en desilusión. En el trasiego del poder y de los reajustes de las políticas culturales, se encontraron los jóvenes optimistas que se agruparon en torno a la revista *La Alborada* (1909), animada principalmente por narradores y dramaturgos y un poeta que deslinda con fuerza y nuevos bríos expresivos. Me refiero a Rómulo Gallegos (1884-1969), Enrique Soublette (1886-1912), Julio Rosales (1885-1970) y Julio Planchart (1885-1948), entre los primeros, y a Salustio González Rincones (1886-1933), quien no obstante haberse destacado como dramaturgo, deslindó su discurso creativo hacia una obra poética de singulares características:

La obra poética de Salustio González Rincones representa una incógnita que plantea retos al lector, invita a desentrañar el sentido último del juego irónico y seduce en la medida en que devela una antirretórica en fractura de la tradición. Inventa para crear un caos, un aparente salto al vacío que es donde reside su amplio espectro de sentidos y su singularidad. (Zambrano, 1995: 78)

Sus méritos aún hoy no son muy bien comprendidos ni menos aún valorados. No obstante, las contadas lecturas que se pueden disponer sobre su obra lo sitúan a dos aguas entre el modernismo epigonal y la prevanguardia.

Nuevos retos asumieron los poetas que heredan esta tradición. Se reconocen en los cambios del signo poético que se registra con los primeros asomos de la vanguardia, por demás tardíos en nuestro país. Y se asumen en una de las experiencias poéticas más importantes del siglo XX, que precisamente arranca con la llamada «generación del 18», cuyos integrantes nacieron a fines del siglo XIX. Pero esto ya será materia de otro recuento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISMENDI BRITO, Pedro (1894-1895). «La poesía lírica en Venezuela. Estudio sobre su progreso y estado actual». *El Cojo Ilustrado* (Caracas), n.º 71 (496), 72 (526), 73 (23).
- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2002). *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Sentido.
- ARROYO ÁLVAREZ (1988). *Simbolistas y modernistas en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia. (Colección El Libro Menor, 129).
- CALCAÑO, Julio (1882). *Parnaso venezolano*. Caracas: Tip. El Cojo.
- CARDOZO, Lubio (1994). *Antología de la poesía venezolana escrita en la guerra de independencia*. Mérida: Dirección de Cultura de Los Andes.
- . (1992). *La poesía lírica venezolana en el siglo diecinueve*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- . (1981). *La poética de Andrés Bello y sus seguidores*. Caracas: Academia Nacional de la Historia. (Colección El Libro Menor, 20).
- CARILLA, Emilio (1979). «Prólogo» a *Poesía de la independencia* (pp. 9-26). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón (1968). *Guzmán, eclipse de una ambición de poder*. Caracas: Edime.
- D'SOLA, Otto (1984). *Antología de la moderna poesía venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- ESCALONA ESCALONA, J. A. (1966). *Antología general de la poesía venezolana*. Caracas: Edime.
- GRASES, Pedro (1981). *La tradición humanística*. Caracas: Seix-Barral.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1969). «La declaración de la independencia intelectual (1800-1830)». En *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (pp. 98-115). México: Fondo de Cultura Económica.
- LAZO MARTÍ, Francisco (2001). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LOZANO, Abigail y José Antonio Maitín (1954). *Poesías escogidas*. Caracas: Villegas.
- MARTÍ, José (1978). «Prólogo a *El poema del Niágara*». En *Obras escogidas* (t. I) (pp. 229-245). La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- MARTÍNEZ, José Luis (1950). «La emancipación literaria en Hispanoamérica». En *Cuadernos Americanos*. México, n.º 6.
- MIRANDA, Julio (1992). *Poesía, paisaje y política*. Caracas: Fundarte.
- MORÓN, Guillermo (1971). *Historia de Venezuela* (v. 5). Caracas: Itagráfica.
- PÉREZ, Udón (1984). «En la selva». En D'Sola, Otto. *Antología de la moderna poesía venezolana* (pp. 119-124). Caracas: Monte Ávila.
- PÉREZ BONALDE, Juan Antonio (1984). «Poema del Niágara». En D'Sola, Otto. *Antología de la moderna poesía venezolana* (pp. 17-21). Caracas: Monte Ávila.
- PICÓN SALAS, Mariano (1986). «Ciclo de la moderna poesía venezolana (1880-1940)», en D'Sola, Otto (1984). *Antología de la moderna poesía venezolana*. Caracas: Monte Ávila (VII-XXXV).
- PINO ITURRIETA, Elías (2001). *País archipiélago. Venezuela 1830-1858*. Caracas: Fundación Bigott.
- QUINTERO, Inés (Coord.) (1994). *Guzmán Blanco y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- RAMA, Ángel (1985). «Autonomía literaria americana». En *Crítica de la cultura en América Latina* (pp. 66-81). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RODRÍGUEZ, Carlos César (2001). «Prólogo» a Francisco Lazo Martí. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ROJAS, José María (1975 [1875]). «Introducción» a la *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- ROMERO LEÓN, Jorge (2002). *La sociedad de los poemas muertos. (Estudio sobre poesía venezolana: 1840-1879)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- ROTKER, Susana (1992). *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.
- TEJERA, Felipe (1881). *Perfiles venezolanos*. Caracas: Imprenta Sanz.
- WORDSWORTH, William (1886). «Prefacio» de *Lyrical Ballads*. Mérida: Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.
- YEPES, José Ramón (1966). «La media noche a la claridad de la luna». En Escalona Escalona, J. A. *Antología general de la poesía venezolana* (pp. 81-84). Caracas: Edime.
- ZAMBRANO, Gregory (1995). «Salustio González Rincones y los inicios de la modernidad poética en Venezuela». En *Puerta de agua* (Maracaibo), n.º 13 (71-78).