

**KIU CHIBATSA O LA YERBA SANTA:
FIGURACIONES DE LO POPULAR Y LENGUAS INVENTADAS
EN SALUSTIO GONZÁLEZ RINCONES**

Jesús Montoya¹
Universidad Federal de São Carlos, São Paulo

Resumen: El libro *La Yerba Santa - Kiu Chibatsa* (1929), firmado con el seudónimo Otal Susi, de Salustio González Rincones, ejecuta un proceso de invención de lenguas indígenas a través de juegos de traducción y figuraciones con elementos internados en la cultura popular, llevando al límite la metatextualidad: cada poema en lengua indígena inventada posee a su vez dos versiones traducidas al español, en las que un traductor ficticio va generando notas al pie de las mismas; a la vez, González Rincones crea un poema en clave de ciencia ficción y textos que albergan sonoridades coloquiales y estructuras de corrido. Este trabajo busca indagar la valorización de lo popular a partir de los postulados de la investigadora Viviana Gelado, así como analizar la significación de las lenguas inventadas como utopía en el período de la vanguardia latinoamericana por medio de la óptica de los investigadores Juan Cristóbal Castro Kerdel y Jorge Schwartz.

Palabras clave: *La Yerba Santa*; popular; Salustio González Rincones; utopía; vanguardia venezolana.

Recibido: 20 de octubre de 2018

Aprobado: 25 de noviembre de 2018

KIU CHIBATSA OR LA YERBA SANTA: FIGURATIONS OF POPULAR CULTURE AND INVENTED LANGUAGES IN SALUSTIO GONZÁLEZ RINCONES

Abstract: The book *La Yerba Santa - Kiu Chibatsa* (1929), of Salustio González Rincones signed with the pseudonym Otal Susi, executes a process of invention of indigenous languages through translation games and figurations with elements interned in popular culture,

¹ Jesús Montoya es Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y venezolana por la Universidad de Los Andes. Ha publicado *Las noches de mis años* (Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2016, Premio de Obras para Autores Inéditos), y *Hay un sitio detrás de los incendios* (Valparaíso Ediciones, 2017, I Premio Hispanoamericano de Poesía “Francisco Ruiz Udiel”). Cursa la maestría en Estudios Literarios de la Universidad Federal de São Carlos (UFSCar). El presente trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (CAPES), bajo el código de financiamiento: 001. Correo electrónico: doloresdepalabra@gmail.com

taking to the limit the metatextuality; each poem written in the invented indigenous language has two versions of their translates to the Spanish, in which a fictitious translator has written notes at the bottom of them; at the same time, González Rincones creates a poem of sciences fiction in key and texts that has colloquial sonority and structures of *corrido*. This work seeks to investigate the value of the popular from the postulates of the researcher Viviana Gelado, as well as analyze the signification of invented languages as a utopia in the period of the Latin—American vanguard through the vision of the researches Juan Cristóbal Castro Kerdel and Jorge Schwartz.

Keywords: *La Yerba Santa*; popular; Salustio González Rincones; utopia; venezuelan vanguard.

Kiu Chibatsa o La Yerba Santa: Figuraciones de lo popular y lenguas inventadas en Salustio González Rincones

El nombre de Salustio González Rincones permanece sin ser develado en los estudios sobre literatura venezolana de vanguardia del siglo XX. La complejidad de la construcción de una línea histórica y de revisión de los procesos llevados a cabo generalmente rinden cuenta a la publicación de la revista *Válvula* (1928), que contuvo parte de los autores exponentes de la vanguardia venezolana de las generaciones —se ven como conjunto— del año 18 y 28, y quienes padecieron las injusticias políticas de la dictadura de Juan Vicente Gómez entre los años 1908 y 1935. No obstante, y como expone Julio Miranda en su prólogo a la *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX*: “Destaco una coincidencia: entre los críticos todos ignoran a Salustio González Rincones. Hasta su redescubrimiento por Jesús Sanoja Hernández con su *Antología poética* (1977)” (Miranda 65)

Salustio es expuesto al panorama nacional setenta y siete años después de su exilio hacia Europa en 1910 con esta antología editada por Monte Ávila Editores Latinoamericana, a la que se le añadirían, posteriormente, piezas de teatro del propio González Rincones y algunas cartas bajo el título: *Salustio González Rincones y la generación de “La Alborada”* (1998), generación de la cual fue miembro con: Henrique Soublette, Julio Rosales, Julio Planchart y Rómulo Gallegos. Para Julio Miranda y Jesús Sanoja Hernández, la primera etapa de la obra de Salustio inicia con la publicación del icónico texto: “*Carta de Salustio*

para su mamá que estaba en Nueva York” en el año 1907, del cual están fechados y quedaron inéditos en ese entonces: *Caminos noveles*, *Llamaradas blancas* y *Las cascadas asesinas*. La segunda etapa estaría compuesta por los textos publicados y escritos en su residencia en París: *Trece sonetos con estrambote a Sigma* (1922); *Corridos sagrados y profanos* —probablemente de 1922, según expone Miranda—, *Siete sonetos de color* (1928), *La Yerba Santa* (1929), *Viejo jazz* (1930) y *Balnai* (1933), libro póstumo que al parecer estaba fechado de 1908.

La revisión realizada por Jesús Sanoja Hernández en su momento parece no atinar del todo con la complejidad de la poética de Salustio. En ella, lo compara con Rubén Darío, Herrera y Reissig, Juan Ramón Jiménez y Lugones, y lo califica de sostener en sus textos un tono que aún puede caracterizarse como *modernista tardío*. Julio Miranda se opone a esta calificación y realiza una exploración que valoriza sus textos con el Vallejo de *Trilce*, Girondo o la misma antipoesía de Parra. A ello, añade: “*Corridos sagrados y profanos* llevaría la reescritura paródica al terreno de lo tradicional y coloquial, en un alarde que recrea la poesía popular llanera pero también remite al romancero” (Miranda 67), y apunta, “*Viejo jazz* (1930), con sus poemas de musicalidad ‘afro’ que vuelven a elaborar, entre aliteraciones y jitanjáforas, una —supuesta— dialecticidad negra” (*Id.* 68). Como vemos, además de las exploraciones experimentales realizadas por Salustio en sus poemas, con mayúsculas y extraños manejos de las rimas, distorsiones lingüísticas, indagaciones en el espacio de la página, disolución de la imagen poética, cambios de ritmo abruptos, construcciones de caracterización hermética; Salustio genera una poética que tiene matices con lo popular, reescrituras de la poesía popular de los llanos venezolanos, y, valga decir también, simulaciones de la oralidad a partir de estructuras propias del corrido así como la exposición de esa “dialecticidad negra”, lo que desarrolla una polaridad en su poética, un doblez del que hablaremos más adelante.

Como lectores, desconocemos las relaciones que mantenía Salustio en su estancia en París, o las posibles conexiones que lo hayan llevado a trazar estos vuelcos en su poética posterior en el exilio; sin embargo, varios de estos matices ya podían ser rastreados en el ya mencionado texto “Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York” (1907), el

tapiz oral que recubre el poema, las experimentaciones onomatopéyicas, la exploración de la página, entre otras. Ahora bien, para Julio Miranda el trabajo más importante de la segunda etapa de escritura de González Rincones es *La Yerba Santa* (Kiu Chibatsa), publicado en el año 1929 por el sello A. Fabre en París, bajo el seudónimo Otal Susi, anagrama de su nombre. Este texto entraña la invención de una lengua indígena, cuestión nunca antes vista ni llevada hasta ahora por nadie más a cabo dentro de la literatura venezolana. Como el título lo indica, se trata de: *Kiu Chibatsa*, nombre al cual correspondería la traducción de *La Yerba Santa* en español. Este proyecto puede ser comparado con las invenciones y experimentos lingüísticos de Mario de Andrade en *Macunaíma*, con Vallejo en *Trilce*, en parte de sus mosaicos textuales con vocablos indígenas; con algunos cuentos de Borges y con los textos que componen el neo—criollo de Xul Solar en *Los San Signos* y su ideal de una *panlengua*. Así como con el peruano Francisco Chuquiwanka Ayulo y su denominada “ortografía inoamericana”, entre otros.

El proceso ejecutado por Salustio lleva al límite la metatextualidad: cada poema en lengua indígena inventada posee a su vez dos versiones traducidas al español de las cuales, según expone Julio Miranda, la primera se trata de una “traducción literal al castellano” y la segunda de una “versión más literaria”. Este argumento puede debatirse sobre la primera —o mejor sobre las primeras versiones traducidas de cada texto— por su condición oral, de versificación más “popular” en rima, con un tono, si se quiere, sencillo, menos “erudito” que las segundas versiones “más literarias” o elaboradas, cada una con sus respectivas notas al pie de un traductor *ficcional*, en las que se desarrolla una teoría del origen de cada texto y que agregan, a su vez, un tono de crónica sobre lo expuesto anteriormente en los poemas y una justificación de las versiones. A esto se suma un texto llamado “Saturniana”, suerte de poema en clave de ciencia ficción, construido a partir de una “vieja inscripción menesolana del año 3.030, del que apunta Julio Miranda: “el poema está ahora escrito en ‘menesolano’ —se alude también al petróleo—, la lengua de país extinto —como parte del planeta Tierra— y lo interpreta un alto dignatario de Saturno” (26).

Además de las lenguas indígenas inventadas existe, como vemos, una en “menesolano”, cuya raíz de palabra deviene de *mene* “nombre indígena nuestro para referirse a los rezumaderos o manantiales de betumen y que por extensión da nombre también al petróleo” (Ordaz 10). Luego de “Saturniana” se anexan cuatro poemas con morfología de corrido, lo que presenta una obra de extrañísima forma. Por ello, proponemos una división de su estructura en tres partes de los catorce textos poéticos que la integran: en primer lugar estaría aquella formada por los nueve textos que poseen los poemas en lengua indígena inventada, con sus respectivas dos versiones al español y sus notas al pie; la segunda parte sería el poema en clave de ciencia ficción “Saturniana”, y, finalmente, la tercera parte, por un grupo final de cuatro textos que emulan como significación la extensión geográfica del país y que guardan características de corrido o canción popular.

Viviana Gelado apunta que aunque en América Latina existan aspectos en común con las vanguardias europeas hay un cambio en el discurso “por outra parte, no entanto, a apropriação e ressemantização dos discursos, operada pelas produções individuais e em todo o continente, evidencia—se de maneira diversa” (26), expone la vanguardia como un discurso cultural y no solo literario de “uma história feita de traições cruzadas e sobrepostas, de uma topografia factual irregular” (*Id.* 27), interpelando dos categorías que nos interesan para hacer revisión de los textos de Salustio: la valorización de lo popular y las propuestas utópicas de las vanguardias, que en el caso de *La Yerba Santa* devienen a partir de la invención de lenguas y para cuyo análisis utilizaremos los textos: *Idiomas espectrales: Lenguas imaginarias en la literatura latinoamericana* (2016) de Juan Cristóbal Castro Kerdel y *Lenguajes utópicos* (1995) de Jorge Schwartz.

A pesar de pertenecer a la generación de *La Alborada*, Salustio desarrolló su obra desde el exilio en Europa, razón por la que observarlo como parte de algún *discurso* o movimiento concreto de vanguardia no tendría sentido. Como expresa Gelado, podemos analizar su producción a partir de un carácter individual que, sin embargo, es comparable con algunos autores y procesos de la vanguardia latinoamericana en los que puede observarse esta “dimensão cultural popular” (Gelado 75), una

dimensión además de carácter heterogéneo, entre las que destacan “Arlt e Borges, sensíveis cada um à sua maneira” (*ibid.*), así como “Carrera Andrade, Asturias e Oswald de Andrade em ralação ao indígena; ou ainda as de Guillén e Carpentier em relação ao afro—caribenho” (*Id.* 75, 76). Gelado expone la diversidad de modalidades y tendencias que fundamentan estas prácticas donde lo popular queda como centro, a través de autores que se preocuparon en distintos grados por el rescate de tradiciones indígenas anteriores o posteriores a la conquista:

“—Indigenismo, contra o indianismo romântico o nativismo modernista—; pela valorização da musicalidade, o ritmo e a linguagem afro—americanos —negrismo caribenho—; e pelas falas mestiças e temáticas consequentes aos processos de migração —nativismo, coloquialismo urbano, *criollismo*” (*Id.* 76).

Por otra parte, Gelado apunta que algunos de estos autores buscan “questionar os limites entre a cultura ‘alta’ e a ‘baixa’ ou popular, tanto no âmbito da produção quanto no da circulação e recepção” (*Id.* 77), cuestionamiento desde el cual es potencialmente observable la obra entera de Salustio, la cual traza una exposición donde tal doblez entre “alta” y “baja” cultura son desdibujadas a través del coloquialismo, arraigo popular y su desfiguración formal en el poema. Éste actúa como laboratorio y encrucijada entre lo “erudito” y lo popular, y en el caso de *La Yerba Santa*, por medio de las versiones traducidas, lo que lo lleva a construir en la primera parte del texto poemas, traducciones y notas al pie de las mismas con ramificaciones que espectralmente componen los procesos históricos de la conquista en Venezuela, así como también de sus tribus, de las cuales menciona: Timoto-cuicas; Bobures; Pemones; Achaguas; Kirikires; Wayuús; Motilones; Ayamanes; Quinimaris; Torondoyes; algunas desaparecidas y otras que aún existen dentro del territorio venezolano.

De esta manera, se tensiona el pasado desde una propuesta con aires “indigenistas o nativistas” pero que en su ejecución entrama artificios propios de la literatura moderna: metatextualidad y parodia conjugadas en los textos por medio de la traducción y la invención de lenguas; poema-ensayo que absorbe las fronteras como artefacto cultural, en el

que el traductor y traducción son texto como significante del proceso mismo de observación en sincronía y luego en diacronía utópica (poema ciencia ficción “Saturniana”). Lo popular radica en la reminiscencia del pasado indígena transfigurado en lengua inventada y traducción, en tanto que en la tercera parte viene expresado por las coordenadas geográficas en clave de nombres con los poemas: “Oriental”, “Llanera”, “Andina”, que atañen ciertas características del habla coloquial y del corrido o la canción popular (“Maremare”). *La Yerba Santa* funciona como un libro que busca revelar los procesos históricos “archivados”, “desmemoriados” tanto de la conquista como de la lengua en el territorio venezolano. Veamos el primer texto, que se presenta tal cual ordenamos en este espacio: dos versiones en español; el texto en su lengua *original* —lengua indígena inventada— y la nota al pie de página del traductor:

A Samuel Darío Maldonado
in memoriam.

Caído de cara al suelo junto al barranco
He visto al hombre blanco.
Entre dos rocas morenas junto al barranco
Herido el hombre blanco.
El mar que grita siempre junto al barranco
Aullaba al hombre blanco!
Las olas como perros azules junto al barranco
Muerden al hombre blanco...
Como un recién nacido junto al barranco
Parecía el hombre blanco.
En el cielo como un zamuro vuela sobre el barranco
Mirando al hombre blanco.
Yo curé sus heridas y luego en el barranco
Me atacó el hombre blanco.
Y me robó las perlas... Porque yo en el barranco
No maté al hombre blanco.
Y lo eché a los perros azules del barranco
Cuyo morder es blanco?

*

El varón blanco está caído sobre la arena - donde el mar
cuaja la sal al quedar preso.

El varón blanco está herido - yaciendo entre dos rocas
y la espuma tiñe con sangre.

El varón blanco oye al mar que aúlla - como la selva cuando
la azota la tempestad.

El varón blanco ha sido mordido por olas - que saltan sobre
él como perro.

El varón blanco se ve tan pequeño junto a las rocas - que,
como un recién nacido no habla.

Sobre el varón blanco, en el cielo - vuela un zamuro averiguando
si tiene los ojos ya muertos.

Al varón blanco sané las heridas con yerba santa y al estar
curado me atacó.

¡Y me robó el collar de perlas que para ti tenía! - Por qué
no lo maté cuando yacía sobre la arena

Y lo eché a las olas que siempre tienen hambre - y muerden
a las rocas como perros?

*

Hat tit kuaes chi ingué kuyen karayu - Marakoi ingu -
Tiji mahuin taimaré.

He tit 'kuoe kushinuk nuye chikariyon - Kumbai au sikon
- Tiji mahuin taimaré.

Hu tot kiaeo kobok ku tunch kiu mosa - Kiu hutn nanda
- Tiji mahuin taimaré.

He tit pi an ma fash kiu hutn naksom - Nanseuk om
- Tiji mahuin taimaré.

Hei tit keunt an mukeu ki es aras - Shambu kamas
- Tiji mahuin taimaré.

Ha tit kiu kei chivatsari ingué marundek chi - Kuaes
inguatí - Tiji mahuin taimaré.

Hei ki munbuh gúaéui mahen kur ismeun - Fintch
nachun - Tiji mahuin taimaré.

Ho tit stingui ki kianguri chara mucuchapi - Teus inguati
- Tiji mahuin taimaré.

Ha tit matu shapu mabutasch kiu hutu nanda - Humbai
cgara - Tiji mahuin taimaré.

Hemos traducido este poema en su forma para dar idea de su peculiar métrica: la frase “el varón blanco” al principio de cada verso y “que he visto con estos ojos que mirarán después dentro de la tierra” al final. El profesor Ottius Halz ha hecho notar un punto no resuelto aun satisfactoriamente. Siendo el poema escrito en lengua de los Timotes, tribu que habitaba cerca de la Sierra Nevada de Mérida ¿Cómo es posible que se hable del mar? ¿En las edades pretéritas el mar llegaba hasta la Sierra Nevada? O ¿Se trata de un lago andino? Nos parece que el Tiji mahuin taimaré con que termina cada estrofa y que hemos traducido como “he visto el hombre blanco” podría significar también “he visto cautivo al hombre blanco” en cuyo caso, el canto sería de algún Indio Timote que fue preso por los ribereños del Lago de Maracaibo (Bubures, Pemenos o Kikirikies) o por algún Conquistador o Misionero, y estando a las orillas del “mar” trabajando en la pesca de perlas, le aconteció lo que relata el canto. Nos contentamos con emitir esta hipótesis lingüística, recordando lo que decía Voltaire de la etimología: “Una ciencia en donde las vocales no sirven para nada y las consonantes para mucho menos” ... (Nota del T.) (González Rincones, La Yerba Santa 5-9).

Denominaremos los primeros textos versionados de la primera parte con la categoría de versión más “popular” en cambio de la ya mencionada por Julio Miranda “traducción literal al castellano”, puesto que este tópico cala en la función textual que abunda en la estructura coloquial de la tercera parte, así como en las figuraciones que expresan un lenguaje más sencillo, más de canto “oral”, podría decirse, de la tribu. Además, resulta complejo hablar de una “traducción literal al castellano” teniendo en cuenta que se trata de una lengua inventada. No obstante, las segundas versiones serán enunciadas como “versiones más literarias”.

Al observar la estructura de los tres textos encontramos nueve estrofas cortas, cada una de dos versos. La primera versión contiene rimas, un ritmo más tendido que el pausado de la segunda y posee los guiones de la versión en lengua inventada, otorgándole una mayor pausa. Las diferencias en la construcción “más literaria”, “erudita” o de “alta cultura” es considerable respecto al lenguaje de la primera versión más “popular”. No obstante, en ambas de “peculiar métrica”, la frase resuena al cántico: “Tiji mahuin taimaré” o “el hombre blanco” o “el varón blanco” “caído de cara al suelo junto al barranco / He visto al hombre blanco” — “El varón blanco está caído sobre la arena — donde el mar / cuaja la sal al quedar preso”. La primera, pese a su simpleza, expresa más violencia, atina con mayor fuerza los versos punzantes que vienen mediados en rimas. Mientras que la segunda es más parsimoniosa, busca una elaboración de fisionomía “estética” con un tono lento que ejerce añadidura de vocablos para detallar la situación narrada, cuya explicación luego despliega el traductor en la nota al pie, y en la cual él mismo especula sobre el origen del texto.

La narrativa trazada alrededor de cada una de las notas al pie es quizá uno de los recursos más llamativos de la obra. En ella, Salustio crea “máscaras ficticias y personajes” como “el innominado traductor, el erudito alemán Ottius Halz, el fugaz Sir Sawy Lost, el saturniano: anagramas de Salustio los tres” (Miranda 68), entre otros. En consecuencia, la voz poética indaga un universo alterno que registra las épocas como documento móvil en esta primera parte, cuyo eje es el período de la conquista en Venezuela y su violencia, así como el mestizaje de los habitantes del territorio, sobre el que se especula por medio del origen de estos cantos “orales” las realidades en continuidad mostradas. A partir de ellos, el propio “profesor Ottius Halz” actúa como observador, explorador y archivero.

Puede leerse en el poema “Guacharaca” en la nota al pie: “Este canto fue recogido por el Profesor Ottius Halz cuando hizo su tercer viaje de exploración por las regiones del Apure, de boca de un indio que fue también uno de los lanceros de la Independencia” (González Rincones, *La Yerba Santa* 40). A esto se suma la noción de una poética elaborada en el texto: “Encontramos este poema rústico y pastoral como

la génesis proverbial malicia llanera que ya conocían los Achaguas, hoy extintos, y cuya lengua desapareció por completo” (40), lo que forja una importante pista a la hora de razonar sobre la invención de la lengua desarrollada en la obra: no teniendo posibilidades de encontrarla como rastro, no queda otra opción que inventarla.

Las situaciones narradas en las notas al pie no solo plantean una crónica —paródica o no— de los procesos históricos de la conquista en el territorio venezolano, si no que crean una poética de la traducción. En el poema “Quinimari” el traductor añade, además de la versión en lengua indígena inventada, un texto en “japonés antiguo” porque “tal canto bélico tenía gran semejanza lingüística con otro japonés antiguo” (31). El traductor funciona como máscara: reflexiona y teoriza sobre las versiones del profesor Ottius Halz. La presencia del traductor es expuesta como tercera persona, forma que le da un aire de investigación, revisión textual, tinte academicista y una mayor incógnita para el lector. Quizá este texto contenga una de las analogías más paródicas de la obra, puesto que luego de explicar las peculiares relaciones entre el canto “Quinimari” y el de “japonés antiguo” asienta la siguiente historia sobre Cristóbal Colón:

Naturalmente que parecen aventuradas las conclusiones del eminente profesor pues dedujo —vista la incertidumbre del origen de Colón— que este nació en América, apoyándose en ciertos documentos en donde el Descubridor relata que su infancia pasó entregado al cuidado de un marino de ‘ojos oblicuos’ quien le contaba que él (no se sabe el marino o Colón) era de un país de gente cobriza y que él (Colón) había corrido peligro de muerte al nacer con el pelo rojo y diferente de tal raza, por lo cual el marino de ojos oblicuos, lo había transportado a lo que llamamos hoy Europa, pasando por un país lleno de hielo. De modo que el descubrimiento de América no sería sino el simple regreso de Colón a su patria nativa. (32)

No deja de llamarnos la atención cómo, pese a que este canto “bélico” —llamado así por el propio traductor— es dirigido, quizá, de los Quinimaries a los Torondoyes o a los Casanares, termine por hablarse de Cristóbal Colón, paródicamente, en la nota como si el descubrimiento de América se tratase de una vuelta a casa, a la tribu

originaria. Adicionalmente, las dos versiones presentadas al español en este canto tienen traducciones muy diferentes, no así la versión del “Quinimari” con la del canto “japonés antiguo”. Esta mixtura lingüística y de imaginarios envuelve una experiencia de lectura en la que los significados dimensionan el problema de la historicidad por medio de la parodia. Veamos las cuatro estrofas finales de cada versión.

E irán nuestros guerreros
A mataros!
Ningunos prisioneros!
El llano ha de enterraros!
Tus mujeres esquivas
Tan solo cogereamos vivas!

*

Tierra, pero sepultándote dentro de ese llano que habitas, porque nuestros guerreros matarán a todos los tuyos; solo vivas tus mujeres, una noche más; después de haber sido nuestras, las precipitaremos por los riscos del páramo, al salir nuestro Gran Sol, para que vea como muere una raza maldita cuya sangre teñirá de rojo nuestro río...!

*

(japonés antiguo)

Odoru ahayi in
Tsui bo hokosai kin
Tai akai mitsukai
Shu shitsu kwai
Tstukusu kurai takashin!

*

(Quinimari)

Odo wgartsa malaiko pin
Tsuoi bo koyuusco in
Akaika apureko ukai

Wakigkwai ! kwai ! kwai !
Susuku quinmari ashin !
(28—29)

Las dos versiones al español de este canto son bastante distintas. En ellas es más sencillo evidenciar aquella idea de las primeras versiones como trazos más internados en la oralidad, lo popular, el canto “originario” y sus diferencias con respecto a las segundas versiones más “literarias”. Incluso, en este poema la segunda versión tiene un componente prosaico y, como en muchas de estas segundas versiones, son añadidos en ella algunas frases que no se encuentran por ninguna parte en las primeras versiones traducidas al español, como por ejemplo este cierre: “para que vea como muere una raza maldita cuya / sangre teñirá de rojo nuestro río”. Por otra parte, los argumentos del traductor con referencia a Colón promulgan un absoluto ludismo textual. Es posible entrever en este poema las semejanzas ostentadas en la nota al pie sobre ambos cantos antiguos.

Son diferentes las anécdotas que se van trazando en las notas al pie alrededor de estos nueve poemas que contiene la primera parte: la prohibición de mestizaje entre indios y negros en el poema “O’Mahla”; relatos celebratorios de las tribus (Ayamanes) en el poema “Tura”; el asesinato de hombres negros (“Emboscada”); un canto caribe cuya traducción procura dar un ritmo peculiar de “barcarola india” — texto en el que se cita al final de un párrafo un mensaje de Guzmán Blanco, quien como Juan Vicente Gómez tuvo un gobierno caudillista y autoritario— en el que habla de la extensión del territorio venezolano y de la “Escuadra Nacional” (“Curiarola”). Otros cantos en los que el traductor expone ideas con base en los propios dialectos indígenas (“Saukalita”) y menciones a personajes históricos como el alemán Nicolás Federmann, quien escribió *Historia Indiana*, donde narra su primera expedición a la Provincia de Venezuela realizada entre 1530 y 1531. Ahora bien, en el texto que cierra la tercera parte (“Moskén”), antes de pasar al poema de ciencia ficción “Saturniana”, el traductor finalmente parece dejar un rastro al lector y, luego de exponer una anécdota que citaremos, añade dentro de la nota al pie un texto de su autoría titulado “High life”.

Este poema, es lo único que resta de una raza de indios gigantesca, que coexistía con la de los pigmeos Ayomanes. Luchaba contra *Bostin*, el Tigre; *Mori*, el zorro; *Tub*, la serpiente; por el Amor, con Ojo de Águila; pero el cantor no supo vencer a *Moskén*, el Buitre. Lo más extraño de este poema, es que no hay el original, pues cuando lo transcribió Fray Anselmo de Cuenca al terminar de traducirlo se acabó la raza que lo dictaba y se conjetura que podía llamarse Caqueitia o Caquetia. Debo confesar que la versión literal de Fray Servando se perdió también, escapada por la ventanilla del “Goliath”, que me llevó una vez de París a Niza, cuando tuve la humorada de ir a ver el Carnaval, en compañía de una inglesa llamada Dreddy. Blonda británica pasó por mi vida enseñándome inglés y optimismo. Cuando echó a volar el papel de Fray Anselmo, reía como si estuviéramos en la tierra; hacia tanto contraste con el canto desolado del indio ante la Muerte, que volando, es el caso decirlo, me sugirió estos versos. (43)

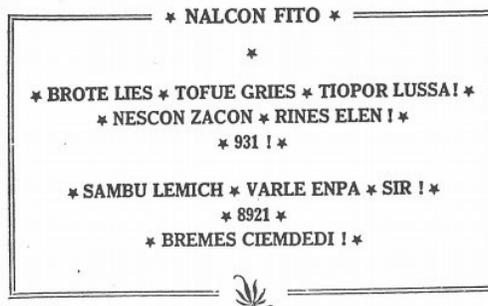
Como cierre de la nota al pie el traductor muestra el poema ya mencionado “High life” (43), en el que relata una experiencia amorosa, podemos deducir, con la británica “Dreddy”. Lo interesante de esta nota al pie es cómo se crea un relato paródico sobre el origen del canto *Moskén* y cómo este se modifica a través del tiempo: el canto es “recogido” y traducido por el personaje “Fray Anselmo”. Esta versión del canto al español es extraviada por el propio traductor de *La Yerba Santa* cuando despegar en un avión, que puede percibirse como un signo de la modernidad y que, a su vez, tensiona los tramos históricos hasta este punto esbozados en la obra —el universo la conquista, las comunidades indígenas y la independencia de Venezuela— para desembocar en la segunda parte de *La Yerba Santa*, que contiene el poema en clave de ciencia ficción titulado “Saturniana”. Esta idea de observar la modernidad y el progreso como símbolo de extinción se profundiza justamente allí puesto que la referencia es indudable con respecto al tema de la explotación petrolera en el país. Tal y como señala Nelson Osorio en su libro *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos* (1985): a partir de 1920 inicia con la dictadura de Juan Vicente Gómez la explotación petrolera en el país y se “impone como factor dominante del conjunto nacional” (Osorio 49). Osorio añade que lo denominado en este período como

“dictadura petrolera” por parte de Juan Vicente Gómez no solo fue “una de las más prolongadas sufridas por un pueblo latinoamericano sino también una de las más brutales y omnímodas, y ejerce durante su vigencia un férreo control sobre la totalidad de la vida del país” (55), que convergía como un “caudillismo plural y anárquico” estabilizado en los negocios que mantenía la dictadura con Estados Unidos, quienes además le proporcionaron la fuerza militar para permanecer en el régimen.

La raíz de la palabra *mene* tiene un componente significante en la lengua indígena que hace referencia al petróleo. Puede leerse literalmente en el *Glosario de voces indígenas de Venezuela* (2008) de Lisandro Alvarado: “Méne: Betún a manera de brea o pez derretida; Máne es una goma negra de Tierra Firme, de la que se sirven como del pez; Minas inagotables de mene o pez mineral hay en las provincias de Mérida y Coro, y sobre todo en la de Maracaibo; Los yacimientos vecinos al lago de Maracaibo” (316). En el texto (“Saturniana”) de González Rincones encontramos, en esta segunda parte, ya no la invención de una lengua indígena, sino una inscripción de supuesta procedencia del año: 3.030, escrita en “menesolano”, como el texto que viene seguido de esta:

SATURNIANA

A C. Zumeta.



(Vieja inscripción menesolana del año 3.030. después del A. C.).

Para Jesús Sanoja Hernández esta inscripción no se trata más que de un alboroto verbal con "términos a—significantes, cuya redistribución daría como resultado esta otra inscripción: CONTO FINAL / ESTE LIBRO FUE ESCRITO POR SALUSTIO / GONZÁLEZ RINCONES / 139, BOULEVARD SAM (?) MICHEL, PARÍS 1928, / MES DE DICIEMBRE" (Sanoja Hernández 52). Aunque tal fuese el significado ordenado de esta inscripción de extraña morfología verbal, Sanoja Hernández no deja de insistir a lo largo de su ya citado prólogo en que todos estos textos de la segunda etapa poética de Salustio en Europa son prescindibles, incluso para exposición de su antología cataloga los poemas que contienen la tercera parte de *La Yerba Santa* como "folklóricos originales" y añade: "que, por ahora, descartamos" (para su inclusión en la antología). Mientras que Julio Miranda expresa: "la transgenericidad poesía / ensayo-ficción, con referencias a otras versiones y traductores: todo este vértigo metaliterario —que hubiera adorado Borges— constituye una de las realizaciones más sólidas, ricas y audaces de Salustio, pero también de la vanguardia venezolana"(68)

Valorándolo a tal punto de ser el autor que abre su antología, que podemos indicar como una de las más sobresalientes de la poesía venezolana del siglo XX. Volviendo a "Saturniana", lo que continúa como cuerpo del texto en "menesolano" es un juego sonoro y satírico a los símbolos nacionales y una denuncia radicada en la explotación petrolera:

Vamos a los caballitos !
Cada uno estrellas !
No son aviones !
Ni vacas !
Hu ! Hu !

Son naciones cinco !

Que dan vueltas !
Como gotas !
Lunas !
Ha ! Ha !

Con música de Marte
en cuerda de Orinoco !
Míralos !
y sube !
He ! He !

Tus cornucopias abundancia
embistiendo a miseria
Banderas ! Espigas !
Pampa azul !
Ho ! Ho !

En ella: Forwards !
C. V. Un par de coces !
Blanco potro !
Llanero !
Hi! ¡Hi!
(González Rincones, La Yerba Santa 46)

Lo más significativo del texto es lo planteado en la nota al pie como distopía que para la ficción salustiana fue el único canto que quedó de un pueblo llamado “Menesola” donde habitaban los latinos de la Tierra y que pertenecían al grupo de hablantes de las lenguas peninsulares, desaparecidas con el cataclismo que “hundió a España e Italia y parte del Mediodía de Francia” (47). Esta encrucijada de extinción imaginativa también propaga una reflexión sobre la dimensión lingüística como proposición, puesto que el idioma “menesolano” crea una “idea de lo que era el extinto español, italiano o francés y muestra, además, la influencia de otras razas comerciantes en tanto se asemeja a las palabras

de las claves que nosotros usamos en nuestro comercio con los planetas” (47).

La nota al pie de este poema va firmada por el personaje y sabio saturniano “STBL\$AI\$OAS\$R\$RC\$NS — Presidente del Triángulo de Dos Lados — Director del Cubo Científico del Anillo — Inventor de los Asteroides Reconstituidos y Ministro para las Relaciones con Planetas Atrasados / Saturno 10.001/99/00)”. Este relato del sabio sobre “Menesolana” contiene también una nota al pie dentro de su nota explicativa, partiendo de la frase: “De los Menesolanos se sabe poco, pero si está puesto en claro, que su anhelo era *morir al tener uso de razón* y no la empleaban sino con este fin, llegando a él sea por medio de discusiones o de la guerra”, allí, en la palabra guerra, como un rizoma se abre el siguiente relato:

Después de una marcha por las costas de Cororo, penosa y mortificante para el Ejército tuvimos un percance: Dos vapores del Gobierno Nacional, viéndonos andar por plenas sabanas se nos vinieron encima para ver qué fuerzas éramos y tanto yo que era el jefe como el del Estado Mayor General presentimos un desastre, porque las tropas le tenían pavor a los cañones y así nos desbandamos en lo que estos empezaron a tirarnos ponchas... Pudimos reunirnos tierra adentro, y gracias a un indio viejo que topamos en un rancho sin techo, salimos al pueblo de Cocuyo donde fuimos recibidos por los habitantes y tres cajas de música tocadas por tres italianos pianileros. Estuvimos allí una semana y levanté un empréstito forzoso a nombre de los Principios, dedicándome a enseñarle a los oficiales la guerra de las guerrillas, tal como la entendía el Estado Mayor General de Generales que componían nuestras tropas, en donde había solo cuatro soldados rasos no ascendidos por no tener más títulos de General entre los papeles del archivo, que, metidos dentro de cuatro latas, formaba la carga de una mula negra muy mañosa. Ya de descansados decidí abrir operaciones y destacar un cuerpo de 25 hombres hacia la boca del río; tuvo que retroceder, porque en ella estaban otra vez las cañoneras lloviendo plomo. Entonces me hablé con el inglés jefe de la mina de cobre para que fuese a bordo y les dijera que no nos tirasen pues la tropa se componía de oficiales. Le contestaron que fuera yo a decirlo o que me presentara a las tropas del Gobierno, acampadas al fin de la línea del ferrocarril que salía de la mina. El Estado Mayor General se reunió en casa del inglés, donde por poco nos matamos echándonos la culpa de lo que pasaba. El inglés aceptó dejarnos

ir por la línea a condición de que le pagaran una pila de libras esterlinas por los daños que iba a sufrir. El comandante de las cañoneras convino en que la reclamación la pagaría el Gobierno, si el inglés le arrimaba la canoa después.

Nos pusimos en marcha por la vía del ferrocarril, pero antes, formamos una tirería al aire para gastar las cápsulas. Procedimos a quemar los papeles y le regalé la bandera al indio baqueano para que le sirviera de cobija por ser de lana colorada. Cuando llegamos a entregarnos, fue con las botas rotas y las bestias mancadas, pues el balasto era ganga de cobra, que cortaba como un ácido las suelas y los cascos. (47 — 48)

Como vemos, en medio de una trama de ciencia ficción comentada por un sabio saturniano irrumpe un relato que, en apariencia, poco o nada tiene que ver con lo que se está expresando en el texto, pero que como signifiante de apariencia rizomática alegoriza la historia desde su artificio textual. Habla de los choques con la modernidad y el poder dentro del estado caudillista venezolano, a través del cual, como en el canto que acompaña la inscripción en “menesolano”, la explotación de la abundancia (*mene*, petróleo) acaba por quebrantar el ideario nacional en aras de progreso: “le regalé la bandera al indio baqueano para que le sirviera de cobija”. Mientras los símbolos nacionales se adhieren al cuerpo de estas tropas que parecen estar en planes de un golpe de Estado, operación reiterada hasta el cansancio en la historia venezolana. La invención de lenguas indígenas en la primera parte y la confección de una narrativa de ciencia ficción para la elaboración de otra lengua (“menesolano”) en esta segunda parte son aportes indiscutibles para la observación de estos casos en la vanguardia latinoamericana, a lo que se suma las figuraciones de lo popular que veremos más adelante en los cuatro textos que integran la tercera y la última parte de *La Yerba Santa*.

El rastreo del imaginario de nación como fracaso historiado es uno de los síntomas que forja en estos autores de vanguardia, para Jorge Schwartz, la creación de una lengua. Schwartz expone que tanto en los casos de la vanguardia argentina como de la brasileña existe una “añoranza, un deseo utópico de definir la identidad” (39), y que este deseo llevado a cabo como estrategia textual genera “el parricidio lingüístico de nuestros descubridores” (*Id.* 29). Expresa, además, que una de las conquistas de la Semana del 22 en Brasil fue la proposición

de *abastecer* un lenguaje coloquial en la poesía, como afirmaba Oswald de Andrade en el Manifiesto da Poesia Pau-Brasil (1924): “(Schwartz 33-55) A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (39). Schwartz apunta también los proyectos de Mário de Andrade y del primer Borges, más *criollista*, así como las ideas planteadas por Xul Solar y su *neocriollo*, a esto anexa los proyectos de idearios políticos y de nación como el de Simón Rodríguez en Venezuela y la indiscutible presencia indígena como materia heterogénea en la poesía de vanguardia.

Salustio reacciona contra la modernidad al tiempo que forma una utopía del fracaso por medio del progreso en “Saturniana”. Si bien las invenciones de lenguas indígenas en la primera parte hablan del proceso de conquista e independencia en el territorio venezolano — con las crónicas, estudios ficcionales de la traducción y construcciones paródicas en las notas al pie— estas también buscan rehacer como fragmentos una mirada al pasado, imaginar un testimonio latente de lo que ocurrió. La invención de una lengua como utopía es un desajuste con la modernidad, parte de estas ideas son desarrolladas por Juan Cristóbal Castro Kerdel cuando analiza los procesos lingüísticos manifestados en este mismo horizonte en autores como Vallejo y como Borges, aunque también mencionando a Salustio: “Muy próximo al tiempo en que Vallejo se encontraba escribiendo este relato, Salustio González Rincones ordena los morfemas para romper con todo efecto de sentido en el poema “La emboscada”: “Enda capun puichu erue”, dice, inventando un idioma que no existe” (Castro Kerdel 29). Allí articula un análisis con una crónica de Vallejo titulada “Magistral demostración de salud pública”, en la que un personaje tiene que recurrir a la invención de una lengua multiforme para contar un recuerdo.

Kerdel señala que la invención de estas lenguas en la vanguardia además su propia condición de artificio textual en la poética de los autores contribuye a un peso de cambio en razón del registro por medio de la técnica mudada a causa de la modernidad: la invención de nuevos artefactos en la vida cotidiana, así como el ruido de las grandes urbes en proceso de construcción contribuyen a un desencuentro en los sujetos.

También explica que “la relación entre utopía (como parte de un corpus literario) y el lenguaje es mucho más estrecha de lo que se piensa” (*Id.* 39), las interferencias lingüísticas reveladas en estas obras son causa de las mismas fragmentaciones identitarias con la modernidad. Respecto a las lenguas inventadas por Borges en su relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Castro Kerdel expone: “La construcción de una lengua ficticia por parte del autor no solo obedecería a la necesidad de emular al género utópico mismo, o de en-carnar de forma irónica algunos anhelos de muchos proyectos lingüísticos de la modernidad, sino también de parodiar la visión adánica del imaginario político al pretender crear un nuevo idioma puro y auténtico” (41)

En el caso de González Rincones, deviene de un correlato histórico a través de lenguas indígenas como invención extinta y la emulación imaginativa del exterminio de “Menesola”. En paralelo con esta idea, escribe: “En Latinoamérica, esta búsqueda crítica de otra lengua, una alterna, también sirvió para introducir nuevos imaginarios nacionalistas y algunos escenarios locales o periféricos, con un parecido aliento mesiánico” (63). Pero, tal y como comentamos, las ambiciones de Salustio no solo permanecen en la estrategia textual de invención de lenguas como formas de utopía, sino que estas prescriben figuraciones de lo popular como caracterizaciones coloquiales del habla venezolana y de su canción popular en la parte final de *La Yerba Santa*.

Así pues, el conjunto de cuatro textos (“Maremare”; “Oriental”; “Andina”; “Llanera”) que componen este tramo final, inicia con una referencia a una de las composiciones musicales más sobresalientes del folklore venezolano y lleva el mismo título de esta canción—danza—ritual con tinte de elegía de los indígenas venezolanos:

Mare-mare es una denominación muy discutida y utilizada en contextos bastante diversos. El término mare en caribe significa alegre. Sin embargo, su uso para fenómenos musicales no es endógeno. Se aplica en la bibliografía a dos etnias distintas y a por lo menos cuatro casos diferentes. En la etnia warao del Delta Amacuro se denomina mare-mare una canción acompañada por el violín seke-seke. Y entre los kariña se

refiere tanto a una canción como a un baile, y además a las flautas de carrizo (Lengwinat 36).

Se trata, entonces, de un canto ritual que recubre parte de las comunidades indígenas venezolanas. Lisandro Alvarado expone, a partir de la palabra “Maremar” una “Suerte de baile indígena usado en Barcelona y en Guayana” (309). Pero, en realidad, el ritual varía según la comunidad indígena y contiene, a su vez, una leyenda respecto al propio Maremare² como personaje —para los Mare kariña—. Investigando sobre algunas versiones del canto, hemos conseguido que la más popular posee los siguientes versos

Mare-mare de los indios
no se puede comprender
el que lo baila, lo baila
y el que no, lo ha de aprender.
Mare-mare se murió
en el camino de Angostura
yo no lo vi de morir
pero vi su sepultura.
Cuando murió Mare-mare
los indios bailaron tura,
y después que lo bailaron
les pegó la calentura.
De Mare-mare encontraron
solamente los huesitos
y los indios lo llevaron
a enterrar en un ranchito.

Se trata de un canto corto, compuesto por cuatro estrofas rimadas que cambian o no según distintas versiones. Este canto es reescrito y alargado en la versión de González Rincones, más estructurada con tono

² “El Mare Mare es un espectáculo muy vistoso. Según la leyenda, la poetisa kariña Morela del Valle Maneiro Poyo nos cuenta que el cacique Mare-Mare, ya muy viejo y enfermo, debió partir hacia el sur y murió en el camino. Lo enterraron apresuradamente, sin poderle rendir el homenaje que se merecía. Como desagravio, cada año su pueblo hacía una peregrinación al lugar donde lo habían enterrado, cantaban, bailaban y recordaban su vida” (Noticias24).

coloquial, oral de los llanos venezolanos, como *canto llano* o *corrido*, creando así un romance de tema nacional. En la estructura salustiana se inserta la narrativa —a partir de la reescritura— del romance entre el cacique Maremare y la india Maremara, a quien Don Nuño —un español— a caballo hace prisionera y quien, a su vez, miente a la india de haber matado a Maremare para intentar obtener su amor, acabando ella por ceder. Finalmente, en una emboscada, le cortan la lengua a Maremare y lo asesinan; ella, Maremara, no puede reconocerlo por llevar una “máscara roja”. El desenlace trágico, no obstante, contiene dos versos que hallamos claves como reminiscencia al mestizaje: “Y era el último cacique / Y la primera india infiel!” (González Rincones, *La Yerba Santa* 57).

González Rincones labra un arduo proceso —recordemos que antes de este texto se encuentra el ya analizado “Saturniana”— sobre el habla coloquial venezolana, su costumbre y su canto que tienen como centro el folklore a través de la reescritura ficcionalizada como palimpsesto. Salustio traza en dieciocho estrofas de diez versos cada una, historias inventadas en las que intervienen vocablos indígenas y palabras unidas que simulan la fonética del canto y el habla popular. Sin embargo, este tipo de operación textual ya había sido ejecutada por González Rincones en su anterior *Corridos sagrados y profanos* (1922), y en *La Yerba Santa*, así como también los textos con tapices de “dialanticidad negra” (Julio Miranda) llevados a cabo en *Viejo Jazz* (1930), y de los que “los poemas, “El banjo” y “Sebucán”, que fueron señalados orgullosamente por *Elite* (revista venezolana), a raíz de la muerte del autor, como anteriores a Sóngoro Cosongo, de Nicolás Guillén” (Sanoja Hernández 53).

Y la primera india infiel
No conoció al que moría:
Máscara roja tenía
Y ardiente como chirel!
Callado ahogó su hiel
Y en español la insultó
Y en indio cuando murió!

Yo he visto su sepultura
 Poel camino de Angostura
 Maremare se murió!

(González Rincones 57)

Podemos analizar esta estrofa final como la mixtura de una lengua entre los indígenas y los españoles, desembocada en un habla popular heterogénea: “alque” — “al que”; “poel” — “por él”, el recogimiento, unión de las palabras característico del habla coloquial llanera en Venezuela, así como el cambio de la u por la o en la palabra “sepultura”, imitaciones fonéticas en el texto que intentan proporcionar la superficie del corrido. En este sentido, Viviana Gelado expresa: “a heterogeneidade e fragmentação regionais, como dizíamos acima, é a divergência quanto a seleção de aspectos culturais em que se cifrou a valorização do popular e, sobretudo, a significação dada aos mesmos” (79). Cada uno de estos elementos fragmentados como maniobras textuales ejercen una valorización de lo popular con significaciones que pueden variar según las interpretaciones del lector.

Los cantos de *La Yerba Santa* fundamentan una valorización de lo popular. Además de la invención de lenguas indígenas teniendo de fondo el pasado de conquista tejen una realidad utópica para formar raíces espectrales con la historia, el territorio y la lengua, así como con el imaginario de lo “nacional”; añoranza o deseo utópico de definir una identidad venezolana, o bien problematizar sobre ella y su origen. Cabe preguntarnos si la invención de estas lenguas busca cuestionar el pasado colonial venezolano por medio de la mirada extranjera (pensemos en las traducciones y expediciones del profesor alemán Ottius Halz en la ficción de la obra) que como discurso corroboran la descripción y registro del mismo. Los poemas de *La Yerba Santa* resguardan el archivo oral de quien traduce. Las lenguas inventadas aspiran tener la condición misma de los textos en que son traducidas, *significar*, es decir, las lenguas inventadas con sus artificios textuales (notas al pie, coloquialismos, vocablos criollos, distopía) revelan al lector la complejidad de la narración del pasado histórico —parodiado

o no— de Venezuela; así como sus manifestaciones orales, su lenguaje, valga decir, su tradición.

Referencias

- Alvarado, Lisandro. *Glosario de voces indígenas de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2008. Impreso.
- Gelado, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Sao Carlos: EdUFSCar, 2006. Impreso.
- González Rincones, Salustio. *La Yerba Santa*. París: A Fabre, 1929. Impreso.
- González Rincones, Salustio. *Salustio González y la generación de “La Alborada”*. Jesús Sanoja Hernández (comp.). Táchira: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 1998. Impreso.
- Castro Kerdel, Juan Cristóbal. *Idiomas espectrales: lenguas imaginarias en la literatura latinoamericana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016. Impreso.
- Lengwinat, Katrin. *Panorama de tradiciones musicales venezolanas. Manifestaciones profanas*. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes Fundación, 2016. Digital.
- Miranda, Julio. *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996*. Puerto Rico: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2001. Impreso.
- Noticias24. *Aborígenes de Venezuela: los kariñas, una etnia cuya danza es el fundamento de su identidad*. s.f. Digital. <<https://www.noticias24.com/fotos/noticia/23969/aborigenes-de-venezuela-los-karinas-una-etnia-cuya-danza-se-ha-convertido-en-el-elemento-fundamental-de-su-identidad/>>.
- Ordaz, Ramón. *Prólogo a la antología Piedra de Aceite: Recepción del tema petrolero en la poesía venezolana*. Barcelona/Venezuela: Fondo Editorial del Caribe, 2012. Impreso.
- Osorio, Nelson. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985. Digital.
- Sanoja Hernández, Jesús. «Salustio González Rincones. Prólogo.» *Antología Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. Impreso.
- Schwartz, Jorge. «Lenguajes utópicos.» *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura* (1995): 33-55. Impreso.

JESÚS MONTOYA

Zambrano, Gregory. *Una poética de la enfermedad: Salustio González Rincónes y sus Trece sonetos con estrambote*. México: Ediciones fin de siglo, 2000. Digital.