

Sobre la falsificación considerada como una de las bellas artes (Rafael Bolívar Coronado y su significación en el arte moderno venezolano)

Diego Rojas Ajmad

Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes
Universidad Nacional Experimental de Guayana
diegorojas@uneg.edu.ve

Resumen

Rafael Bolívar Coronado resulta un extraordinario caso en la historia de la literatura venezolana. Obviando el ya significativo hecho de ser el autor de la letra del “Alma Llanera”, Bolívar Coronado se presenta como el escritor venezolano que más seudónimos ha llegado a utilizar. Fue tal el afán de enmascaramiento, que se sirvió de más de seiscientos seudónimos, diseminados, la mayoría, por la prensa venezolana de principios del siglo XX. Así, la obra de Bolívar Coronado será el pretexto para reflexionar acerca de la figura del intelectual, del autor y del uso del seudónimo en la Venezuela modernista. Así, esta investigación historiográfica-documental pretende, a partir de la obra de Rafael Bolívar Coronado, discernir la relación entre la función autor emanada de las comunidades hermenéuticas-discursivas y sus condiciones sociales como contextos de producción. Expondremos, en conclusión, cómo el plagio fue un recurso para transformar las condiciones de la producción artística en los estertores del modernismo venezolano y un antecedente, a su vez, de las corrientes críticas que proclaman la “muerte del autor”.

Palabras claves: Rafael Bolívar Coronado, autor, seudónimos, modernismo.

Abstract

The case of Rafael Bolívar Coronado is extraordinary in the history of Venezuelan literature. Quite apart from the significant fact that Bolívar Coronado authored the lyrics of “Alma Llanera”, he enjoyed the distinction of being the Venezuelan writer with the most pseudonyms. His zeal for concealment was so great that he used more than 600 pseudonyms, most of which appeared in the Venezuelan press in the early 20th century. Thus, Bolívar Coronado’s work is our inspiration for reflecting on intellectuals and authors and their use of the pseudonym in Modernist Venezuela. Consequently, this historiographical documentary will use the work of Rafael Bolívar Coronado as a point of departure to identify the relation, on the one hand, between the author’s function, stemming from the hermeneutic-discursive communities, and on the other, their social conditions as contexts of production. Finally, we will show how plagiarism was a recourse used to transform the conditions of artistic production during the death throes of Venezuelan Modernism and was also a precursor of that current of criticism which proclaimed “the death of the author”.

Key words: Rafael Bolívar Coronado, author, pseudonyms, modernism.

Un singular aviso publicado en la revista *Billiken* del 6 de diciembre de 1919 develó el fenómeno de la falsificación sobre la escena del mundo cultural venezolano. El aviso en cuestión, paradójicamente sin firma, denunciaba la edición de un libro cuyo prólogo tenía por autor a Luis Felipe Blanco Meaño, sin que éste hubiese escrito línea alguna. Esta estafa hizo decir al padre de la nota que el ejercicio literario es un oficio de “orfesbres de un mismo crisol”, de personas “de buena cepa y por ende insospechables” (anónimo, 1919: 10), defendiendo así un sentido clasista del ejercicio literario. Se acusaba directamente a un joven de 35 años llamado Rafael Bolívar Coronado.

1. El Pierre Menard venezolano

Rafael Bolívar Coronado resulta un extraordinario caso en la historia de la literatura venezolana. Nacido el 6 de junio de 1884 en la pequeña población de Villa de Cura, en el estado Aragua, continuó la labor artística de su padre, Rafael Bolívar Álvarez—escritor costumbrista—yendo a Caracas en el año de 1912 para incorporarse a la vida intelectual. Colaboró en *El Cojo Ilustrado*, en *El Universal* y en *El Nuevo Diario*. En 1916 partió hacia España donde trabajó en la Editorial América de Rufino Blanco Fombona y sirvió de secretario al poeta español Francisco Villaespesa. Durante su trabajo en la Editorial América, se le encargó la transcripción de manuscritos relacionados con la conquista y colonización de América que se encontraran archivados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Bolívar Coronado nunca puso un pie en esa biblioteca pero llegó a entregar para su publicación cinco supuestas crónicas firmadas por fray Nemesio de la Concepción Zapata, Maestre Juan de Ocampo, F. Salcedo Ordóñez, Diego Albéniz de la Cerrada y Mateo Montalvo de Jarama. Tiempo después, Vicente Lecuna, el creador del culto a Simón Bolívar en el periodo gomecista, se percató de ciertas estructuras de redacción y de vocablos no conocidos para la época en la que fueron redactados los manuscritos. Lecuna dio aviso a Blanco Fombona, yendo éste a confrontar los libros publicados con los originales de la Biblioteca Nacional madrileña; al solicitar los folios respectivos según los números ofrecidos por Bolívar Coronado, cuál sería la sorpresa

de Blanco Fombona al darse cuenta de que dichos folios nunca existieron, que todo fue una broma de Bolívar Coronado. Humillado por tal estafa, Blanco Fombona comenzó a revisar otros títulos de su editorial, encontrando que *El Llanero. Un estudio sociológico* de Daniel Mendoza, *Letras españolas, primera mitad del siglo XIX* de Rafael María Baralt, *Obras científicas* de Agustín Codazzi, entre otras tantas, fueron fabulaciones de Bolívar Coronado.

Fue tal el afán de enmascaramiento de Rafael Bolívar Coronado, que llegó a utilizar más de seiscientos seudónimos, diseminados la mayoría por la prensa de la época, causando aún hoy día problemas de crítica e historia literarias. Ejemplos de ello lo representan el libro de Oscar Sambrano Urdaneta, *El llanero. Un problema de crítica literaria* y el testimonio de la comisión editora de las *Obras Completas* de Rafael María Baralt, presidida por Pedro Grases, quien en un artículo publicado en la *Revista Nacional de Cultura*, número 151-52, relata los pormenores de la recopilación de los textos y hace un estudio comparativo del texto original de Baralt y la copia de Bolívar Coronado.

Muere Rafael Bolívar Coronado, a causa de una infección gripal el 31 de enero de 1924, a la temprana edad de 39 años, en la española ciudad de Barcelona. Su vida estuvo llena de anécdotas, de humor y de luchas que Rafael Ramón Castellanos, el minucioso investigador de la seudonimia, recopiló en un libro titulado *Un hombre con más de seiscientos nombres* (Castellanos, 1993).

2. De la inspiración de las musas al *copyright* mercantil

En la Antigüedad el creador artístico era considerado como un *medium*, como un receptor de la inspiración divina que capta —cual antena parabólica— los dictados estéticos de las musas a los que el artista se encarga de dar forma en obra de arte, como lo relata el libro VII de *La República* de Platón. En este caso, la obra de arte era el punto de atención para el deleite estético del espectador, sin dar mucha importancia a la mano de la cual provenía, ya que era sabido que el derecho de autor (en resumidas cuentas, el *copyright* ©) pertenecía a las musas. En el Medioevo, y con la autoridad del imperio religioso,

al autor no le quedaba otra opción que enrumbar su fuero artístico hacia la representación de figuras y escenas eclesiásticas (quedando relegadas del canon artístico las obras consideradas como profanas — de tema no religioso—, v.g. la obra de Hieronymus Bosch, “El Bosco”), con la singularidad de que sus símbolos ya estaban determinados, haciendo de la originalidad artística un pecado; se mantiene la idea de la inspiración —esta vez cristiana— y el rezago hacia segundo plano de la autoría. Pero los cambios económicos y sociales nunca han detenido su marcha y con la aparición de la economía manufacturera, la ascensión de la burguesía como nueva clase social y la reforma religiosa, el artista del renacimiento se vio liberado de las ataduras de los encargos cortesanos y religiosos teniendo la oportunidad por primera vez de crear obras no solicitadas. Esta libertad en el proceso creador —e inestabilidad en el bolsillo del artista— fue encauzada con la aparición de los *marchands* “quienes ofrecían contratos a los artistas asegurándoles alojamiento y comida a cambio de la entrega de obras cuyos temas indicaría el *marchand* según los pedidos de los compradores burgueses” (García Canclini, 1977: 137). Así, la aparición y el crecimiento paulatino del mercado artístico en la modernidad acentuaron el individualismo en la producción hasta constituir la idea del creador como genio y desplazar en buena medida la atención de la obra al autor. Ello lo evidencia la importancia de la firma en los cuadros, la aparición del autorretrato y las autobiografías de artistas. El mercado —además de las academias y la aparición de los críticos, instituciones que mantuvieron y mantienen el carácter mercantil del arte—, entrometido en las relaciones de producción de las obras y su consumo, se convirtió en el nuevo dictador que señalaba la validez o no de las obras. Pero el artista se creía en una libertad aparente, ignoraba quién sería su público, quién adquiriría su trabajo, quién haría uso de él. Estas interrogantes llegarían al vértigo con la Revolución industrial y sus máquinas destinadas para la reproducción. Una obra única no convenía a las aspiraciones de la economía liberal, que, al individualizar al artista y crear la ecuación fama=demanda, estaba en la obligación de saciar su propio instinto mercantil reproduciendo el arte. A estas alturas ya el arte no era el mismo que antes. Walter Benjamin dio cuenta de ello en un ensayo

titulado *El arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936), añorando un no sé qué que ya no veía en las obras artísticas, algo así como un “aura” que en la copia, prostitución del original, dejaba desesperanzado al espectador.

3. Mascarada en ritmo de fox-trot

Y el artista —para la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX— alimentaba su fama siguiendo los dictados de la demanda, manteniendo fidelidad al canon de las bellas artes con el producto “armónico” y decorativo. Pero la inutilidad y el arte sin alma cansan. El exceso y el hedonismo constituyeron el arma por la que el artista, agobiado por las exigencias del burgués y su mercado, decidió optar en procura de una libertad ancestralmente deseada. Ahí la justificación para su existencia de los poetas malditos, de la presencia del mal y la escatología en el arte y de toda la corte desgredada de fumadores de opio que perturbó el solazoso modo de vida capitalista.

Otra forma de impostura que perseguía la crítica hacia la mercantilización artística estuvo constituida por la seudonimia, la falsificación, la heteronomía, el pastiche, la ironía; en fin, todo acto que atentara en contra de la figura de autor, que para la época estuvo dividido en dos bandos:

El primero está formado por los que cultivan sus facultades, como los labradores sus campos, para especular con sus productos, vendiéndolos siempre al más alto postor. Estos son los falsos artistas, cortesanos de las muchedumbres, especie de mercaderes hipócritas (...). El segundo se compone de los que entregan sus producciones al público, no para obtener los aplausos, sino el dinero de éste, a fin de guarecerse de las miserias de la existencia y conservar un tanto la independencia salvaje, que necesitan para vivir y crear (Rama, 1970: 61).

Ante tanto agobio para el creador moderno de comienzos del XX, el atrincheramiento personal —o lo que algunos han dado en llamar “la destrucción del yo”— resultó ser el consuelo y la defensa para un mundo con sed de fama y espectáculos. Desear la voz sincera y personal, sin importar el gusto del público, obligó a los artistas a

escudarse en otras vidas o nombres que permitieran el desarrollo de un arte, que además de confrontar por medio de las innovaciones en la forma y los temas a la demanda *kitsch* que igualaba el placer de bailar el fox-trot con el placer estético, desestabilizara la asfixiante vorágine de la firma que definía de manera inmediata la calidad de la obra. De esto se está dando cuenta la crítica contemporánea, la cual presiente el derrumbe de todo el sistema de valores formado sobre el modernismo basado en la autoría, pues desde allí el arte moderno es irreal, apócrifo.

Los seudónimos han sido cosa de toda la historia. Platón, el de espalda ancha, como plato; Cicerón, el de la verruga; César, el nacido por cesárea; entre tantos otros miles de ejemplos han sido la prueba de la afición a los juegos de enmascarar personalidades. Seudónimos tuvieron Isidore Ducasse, Neftalí Ricardo Reyes, François Marie Arouet, José Martínez Ruiz, Félix Rubén García Sarmiento y un largo etcétera de hombres de la modernidad que mantuvieron el propósito de arrebatarse la belleza de los diseños de los mercaderes para devolverla a las acciones. Y es que el hombre, con ese afán de doble vida, recurre a la muleta literaria del seudónimo, ya bien por la carencia de libertad —causa que no viene al caso explicitar—, o bien por la necesidad de enrarecer —“extrañamiento” dirán los formalistas rusos— la oscura vida del hombre común.

4. Antecedentes del plagio literario en Venezuela

Pareciera que el plagio y otras argucias literarias han sido práctica común desde hace varios siglos en territorio venezolano. Ya el polígrafo fray Juan Antonio Navarrete, en el siglo XVIII y XIX, definía el plagio como “aquello que no es producto de nuestro propio Marte” (1962: 79), haciendo alusión a la idea de la obra como pieza única producto de la individualidad. Esta definición se reafirma con la descripción que de seguidas hace el mismo Navarrete acerca de la presencia de un recién nacido de dos cabezas y la exigencia que hace el fraile de que la criatura debe recibir dos bautizos y dos extremas unciones: la cabeza, aposento de la razón, es la que origina la individualidad de la obra.

Sin embargo, un siglo atrás, la idea de plagio durante el siglo XVII era inexistente, puesto que se valoraba más la semejanza con el modelo, con la obra a imitar, por lo cual, como dijimos anteriormente, quedaba relegada la figura del autor a un segundo plano. Es evidencia de ello la polémica acerca del primer plagio venezolano.

Quien pretenda describir y organizar la historia de la poesía guayanesa se topará con la incómoda situación de anunciar que el primer bardo de estas tierras fue un plagiario. Así lo afirma Roberto Lovera De Sola en su trabajo titulado “Escritores venezolanos de la época colonial y emancipadora”, trabajo que forma parte de su libro *Con el lápiz en la mano*. Allí puede leerse la siguiente referencia:

Pedro de Padilla: Poeta. Ignoramos sus fechas de nacimiento y muerte. Vivía en Santo Tomé de Guayana [...]. Como consecuencia del descubrimiento de la ruta que unía a los ríos Apure y Orinoco hecha por el Capitán Miguel de Ochogavía, Padilla escribió un soneto que está inserto en la relación que sobre este hallazgo escribió Fray Jacinto de Carvajal. [...] Sin embargo este soneto no es de Padilla. Es sólo un plagio. J.A. de Armas Chitty demostró que el poema de Padilla es original de Pedro Liñan de Rianza y estaba dedicado al Capitán Bernardo de Vargas Machuca quien lo incluyó en 1599 en su *Milicia y descripción de las Indias*. Lo que Padilla hizo fue cambiar algunas palabras de circunstancia colocando en su sitio otras alusivas al viaje de Ochogavía (1990: 18).

Los versos compuestos por Pedro de Padilla en 1647 son, al decir de Bartolomé Tavera Acosta, “los primeros versos escritos a orillas de nuestro hermoso río”; además de ser “las composiciones más antiguas que impresas se conocen, aparte de las del Rvdo. Castellanos” (Tavera, 1954: 68).

En 1983 Lourdes Fierro Bustillos publica un trabajo titulado *Realidad e imagen de Venezuela en las Jornadas Náuticas (1648) de Fray Jacinto de Carvajal*. En él se aviva la polémica del plagio, argumentando a favor de Padilla. Asevera Fierro Bustillos que la “imitación” era una práctica usual en el manierismo artístico y literario. Es más, un artista era valorado más por su capacidad

de copia que por su originalidad. Remata Fierro con las siguientes interrogantes: “¿Puede realmente hablarse de plagio en una época en la que toda obra literaria quedaba expuesta a la imitación? En realidad, lo que aquí aparece como un plagio es característica frecuente de la historiografía colonial” (1983: 47).

Quizás la afirmación de J.A. de Armas Chitty, expresada en su libro *Guayana: su tierra y su historia*, que dice tajantemente: “Dada la identidad, con las variantes que se indican, de los trabajos que plagian Padilla y Carvajal, nos complace ofrecer el primer plagio ocurrido en Venezuela, a lo menos del que hasta hoy se tenga noticia” (1968: 36), no sea más, pensamos, que un anacronismo del concepto de plagio. Los conceptos culturales cambian con la historia y la geografía, por lo cual el “amor”, la “familia”, el “libro”, etc., son muy distintos cuando se habla desde lugares y tiempos diferentes a los nuestros.

Otro caso conocido del plagio literario en Venezuela es el de Francisco Depons. Nacido en Francia en 1751, desde marzo de 1801 hasta julio de 1804 residió en Venezuela como representante del gobierno francés. En esos tres años y pocos meses tuvo la tarea de informar a Francia acerca de las condiciones políticas, económicas, geográficas y sociales de nuestro país; informes que servirían de base para su libro titulado *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en la América Meridional*, publicado en París en el año de 1806. En el libro se describen las provincias de Caracas, Maracaibo, Barinas, Guayana, Cumaná y la Isla de Margarita durante los primeros años del siglo XIX, advirtiendo el mismo Depons en la introducción de la obra:

Sin la ley que me impuse de someterlo todo al informe de mis propios ojos, mis vigiliias, fatigas y gastos me hubieran conducido a resultados más perjudiciales que útiles a la geografía y a la historia (...) Es preciso que el orden que se les dé [a los materiales de su descripción] sea tal que hagan en el espíritu de mis lectores las mismas impresiones que recibió el mío recorriendo y estudiando la parte oriental de la Tierra firme (Bello, 1984: 324).

Cuando comienza el relato de la descripción de Guayana y el Orinoco, el viajero Depons hace gala de sus dotes descriptivas y se

explaya en comentarios tan precisos que se atreve a desmentir a los pioneros de las expediciones en el sur de Venezuela:

Las inexactitudes que yo he verificado en las descripciones que el mundo literario debe a los padres Gumilla, Coleti y Caulín, me autorizan a asegurar que honran más su celo que sus luces, y su atrevimiento más que su exactitud (Bello, 1984: 324).

Como consecuencia de las noticias y descripciones novedosas y modernas acerca de América, Depons es nombrado en 1807 como miembro de la Sociedad Académica de Ciencias de París. Años después, en 1812, muere en Francia, lugar de donde nunca más saldría desde su llegada de Venezuela en 1804. Quince años después de la muerte de Depons, en 1827, Felipe Bauzá, el gran geógrafo y cartógrafo español, consulta a nuestro Andrés Bello acerca de la exactitud y origen de las noticias que del río Orinoco y de Guayana se hallan en el texto de Depons. Andrés Bello, el perpetuo errante, responde sin ambages, despojado de la seria y marmórea estampa que le ha endilgado la historiografía:

Puedo asegurar a V. como cosa de que estoy completamente cierto, que Depons no vio de la Tierra firme Oriental, es decir, de las provincias que componían la Capitanía General de Venezuela, más que el cortísimo espacio que hay entre La Guaira y Puerto Cabello que aun de este espacio no vio más que los pueblos principales del camino: La Guaira, Caracas, Valencia, Puerto Cabello y los valles de Aragua; y que su residencia casi constante fue en Caracas, donde yo le conocí y traté (Bello, 1984: 325).

La denuncia de Bello ante este fraude continúa, desenmascarando este antecedente decimonónico del *copy/paste*:

Su obra por consiguiente no es más que una compilación de varios documentos que buenamente se le franquearon en la Capitanía General, la Intendencia, Oficinas de Cuentas y Secretaría del Arzobispo; para lo que le valieron mucho las recomendaciones del ministerio francés y el nombre del emperador Napoleón, de que sabía hacer muy buen uso. Lo que hay suyo es muy poco y está lleno de errores groseros.

Pero en donde más se deja conocer la osadía de este plagiario es en lo que dice de Guayana. Depons no estuvo en su vida en Guayana, ni puso el pie dentro de 50 leguas de distancia del Orinoco (Bello, 1984: 325).

Francisco Depons, francés de cincuenta años, de visita en Venezuela, prefirió la comodidad de las veladas y recepciones que se hacían en su homenaje antes que las arduas travesías por el Oriente venezolano. Para poder cumplir con su trabajo, optó por el viaje imaginario y compiló textos ajenos que describieran las zonas que debía visitar para luego hacerlos suyos. Andrés Bello nos aclara las fuentes utilizadas por Depons:

¿Pero dónde halló Depons estos materiales geográficos relativos al Orinoco? Yo mismo los puse en sus manos. Cuando este viajero se hallaba en Venezuela estaba yo empleado en la Secretaría del Capitán General y por orden de este jefe (que lo era entonces el mariscal de campo don Manuel de Guevara Vasconcelos) le entregué un expediente creado por un Gobernador de Guayana que se llamaba Marmión (Bello, 1984: 326).

A fin de cuentas, el viaje de Depons resultó ser un fraude, un plagio de un informe elaborado por el ilustrado gobernador Miguel Marmión y añadidos de otros autores. Descripciones geográficas y de costumbres que el viajero imaginario francés nunca “sometió al informe de sus ojos”.

5. Yo (que no soy yo) nací en esta ribera del Arauca vibrador...

La aparición de la figura de la sociedad consumista ocurre en Venezuela en el segundo decenio del siglo XX con el desarrollo de la industria petrolera y el fomento de las nuevas profesiones liberales. Este hecho lo evidencia, en parte, la proliferación de la prensa y la aparición en revistas de anuncios publicitarios (Sosa, 1987). Ya el intelectual venezolano no se aísla en inmensas bibliotecas de caoba ni se reúne en palaciegos salones en los que recitará odas laudatorias al gobernante de turno. Ahora debe ganarse el sustento en las salas de redacción, llevando de manera breve (porque el espacio es dinero) y de manera clara (porque mientras más entiendan más compran)

la cotidianidad del mundo al papel entintado. Este estilo propio del periodismo dará al discurso literario una nueva manera de decir que las vanguardias artísticas aprovecharán con éxito.

Apareciendo así en Venezuela el mercado liberal literario hacia el primer cuarto del siglo XX, el artista adoptó las mismas pautas de “destrucción del yo” que las antes descritas para el arte mundial. El enmascaramiento, cuyo modelo representativo es Teresa de la Parra con sus “manuscritos hallados en baúles”; el pastiche, con Luis Enrique Mármol y sus escritos “a la manera de...”, y la falsificación, con el ya conocido Rafael Bolívar Coronado, vino a constituir las huellas de la lucha y de la desorientación del artista de entreguerras.

Esta impostura hacia la autoría emprendida en Venezuela por el grupo de escritores arriba mencionados, incita al tradicional ejercicio de la crítica a abandonar la labor de formar el corpus literario fundamentado en generaciones, grupos o autores cuyo estilo artístico lo consideran uniforme e invariable; o para decirlo con palabras de Orlando Araujo, “con la manía de recurrir al adjetivazo, que cataloga de un golpe toda una obra varia y múltiple” (1982: 16). De esa manera se nos abrirán diversos e inexplorados caminos ricos en conocimiento acerca de la literatura venezolana.

Así, el plagio, la falsificación y el seudónimo, resumidos en la idea de la destrucción de la figura del autor, vinieron a constituir durante el modernismo venezolano una práctica encauzada a la crítica de la institución literaria. Hoy, en los albores del siglo XXI, y teniendo por aliciente las nuevas tecnologías que transforman las tradicionales relaciones constituidas de autor, editor, lector, formatos y géneros, los antecedentes esbozados por Rafael Bolívar Coronado permiten avizorar una continuidad de tradición de oposición al sistema literario que pueden propiciar una nueva lectura de nuestros procesos literarios contemporáneos.

Referencias

- Anónimo. (1919). “El Bolívar aquel...” En: *Billiken. Revista Ilustrada*. Caracas: año 1, mes 2, n° 4. 6 de diciembre. p. 10.

- Armas Chitty, J.A. de (1968). *Guayana: su tierra y su historia*. Caracas: CVG.
- Araujo, O. (1982). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.
- Bello, A. (1984) *Obras completas. Epistolario*. Caracas: La Casa de Bello, Tomo XXV.
- Benjamín, W. (1978). *El programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Castellanos, R. R. (1993). *Un hombre con más de seiscientos nombres. (Rafael Bolívar Coronado)*. Caracas: Italgráfica.
- Fierro Bustillos, L. (1983). *Realidad e imagen de Venezuela en las Jornadas Náuticas (1648) de Fray Jacinto de Carvajal*. Caracas: UCV.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo. (Teoría y Praxis; 38).
- Lovera de Sola, R. (1990). *Con el lápiz en la mano*. Caracas: Contraloría General de la República.
- Navarrete, J. A. (1962). *Arca de letras y teatro universal*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Sosa, A. et al. (1987). *Gómez, gomecismo y antigomecismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. (Colección Obra Abierta).
- Tavera Acosta, B. (1954). *Anales de Guayana*. Caracas: Armitano.
- Yusti, C. (1996). "Los disfraces de un escritor". En: *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*. Caracas: 27 de octubre, Nº 1484. p. 36.