

APROXIMACIÓN AL PARNASIANISMO DE INICIOS DEL SIGLO XX EN VENEZUELA. JORGE SCHMIDKE, “EL ÚLTIMO DE LOS PARNASIANOS”

APPROACH TO PARNASSIANISM OF EARLY TWENTIETH CENTURY IN VENEZUELA. JORGE SCHMIDKE, “THE LAST OF THE PARNASSIANS”

ALKYS LAMAS*

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela

Fecha de recepción: 25 de enero de 2016

Fecha de aceptación: 13 de abril de 2016

Fecha de modificación: 04 de mayo de 2016

RESUMEN

Al indagar en los inicios del siglo xx en Venezuela, se observa en el quehacer literario una puntual preocupación por el estilo y la mesura propias del clasicismo y del romanticismo antecesores. Así, la convocatoria a los íconos de la antigua Grecia, centró al parnasianismo en la elaboración rigurosa del soneto. El propósito de este estudio consiste en realizar un análisis descriptivo de las propiedades estéticas del poemario *Las ánforas de mármol* (Schmidke, 1890 – 1985), para comprender los aportes literarios promovidos por el autor y que, paradójicamente, corresponden con una tendencia literaria de escaso arraigo en el país.

Palabras clave: clasicismo, romanticismo, parnasianismo, Jorge Schmidke, soneto.

ABSTRACT

When asked in the early twentieth century in Venezuela, it is observed in the literary work a point concern own style and restraint of classicism and romanticism predecessors. Thus the call to the icons of ancient Greece, the parnasianism focused on rigorous preparation of the sonnet. The purpose of this study is to conduct a descriptive analysis of the aesthetic properties of book of poems entitled *Las ánforas de mármol* (Schmidke, 1890-1985) as for understanding the literary contributions promoted by the author and that, paradoxically, correspond to a literary trend little roots in the country.

KEYWORDS: classicism, romanticism, parnasianism, Jorge Schmidke, sonnet.

* alkylamas@gmail.com. Magíster en Lingüística. Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

CULTURA, ESPACIOS Y TIEMPO DEFINITORIOS DEL PARNASIANISMO

A pesar de la fundación y la constitución de sociedades científicas y culturales con inestimable representatividad intelectual durante el curso de las últimas décadas del siglo XIX, tales como la Academia de la Lengua (1883), la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales de Caracas (1867-1878), la Academia de Bellas Artes (1878), incluso las agrupaciones de música de sala, cantantes de zarzuelas y actores (lo que supuso espacios íconos de Caracas como el Teatro Caracas o Coliseo Veroes [1854] o el Teatro Guzmán Blanco [1881]); no se consolidaba un ideal homogéneo de nación. Aun hasta 1870 la nación era apreciada como un espacio para su dominio, lo cual exigía una élite que la administre y regule sus procedimientos cotidianos básicos a través de, por ejemplo, los mecanismos jurisprudenciales. Sobre este respecto, en Moré (2002) se halla una obra concreta que abre espacio de discusión sobre la forma y sustancia institucional que adquirió la literatura venezolana a partir, aproximadamente, del año 1870 hasta el año 1910, para constituirse en materia referencial institucional del Estado y de la nación, elementos imprescindibles para la concreción de la reformulación y de la reorientación del dinamismo hegemónico de espacios temporales que arrojaron hechos históricos y transformaciones políticas, económicas y sociales claves para el enlace y la comprensión de las demandas varias correspondientes con los últimos treinta años del siglo XIX y los primeros treinta años del siglo XX.

No bastaba ya pues con los teatros construidos durante el guzmancismo, sino que el romanticismo como esquema cultural, como patrón intelectual, como referente para la creación de productos intelectuales como libros, artefactos artísticos, etc., sufrió un desgaste lógico, razonable en términos del inicio, auge y superación de los modelos ideológicos o intelectuales que en el devenir de una sociedad, de su cotidianidad, de su evolución y de sus necesidades de expansión y/o de cambios en cuanto a la visión que asume de sí misma y de sí respecto con otras sociedades del mundo sobre las cuales puede poseer referencias que pauten diferencias, cambios, transformaciones y que, a su vez, funjan como estimuladores de iniciativas particulares tales como la conformación de asociaciones, círculos u otras formas de agrupación que, independientes de los cánones institucionales políticos de la República, permitan la reflexión crítica de la noción de nación, como primer vértice, para la discusión y la comprensión de las connotaciones definitorias de sociedad y de cultura, segundo y tercer vértice del triángulo de significación básico para el análisis de las formas priorizadas en las cuales los pensamientos o los

contenidos intelectuales se encuentren inscritos y se reproducen socialmente acordes con espacio y tiempo determinados.

A suerte de *giro semántico* inoslayable, las tres últimas décadas del siglo XIX venezolano así lo exigieron y así lo cristalizaron mediante el ejercicio del periodismo y de la literatura. Estos bajo un nuevo planteamiento intelectual en el inicio del siglo XX: la modernidad y el modernismo como subsecuencias. Es así como las ideas relativas a la noción de *modernidad* demandaban la presencia e influencia de otro tipo de institución las cuales, sin dejar de pertenecer a los dominios de la estructura estatal, pudieran conformar espacios legítimos de influencia social y cultural. Así se plantea sobre el escenario nacional, la literatura en tanto el término no solo abarca los productos textuales de los géneros literarios narrativa y poesía (en dominio), sino también la producción y difusión —aunque minoritaria— de obras historiográficas que sobre la literatura venezolana se escribieran fundamentalmente de 1870 en adelante. Entre las producciones a mencionar, se tienen: *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos* (José María de Rojas, 1875), *Revista Literaria* (Juan Vicente González o Manuel María Manrique, como dos de sus más activos colaboradores, 1865), *La Tertulia* (Juan Piñango y Ordóñez, colaborador, 1874) y *Perfiles venezolanos* (Felipe Tejera, 1881), entre otros.

La aparición, entre otras publicaciones de consideración, de las revistas *Cosmópolis* (1894-1895) y *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), publicaciones de proyección cultural tanto en Venezuela como en Latinoamérica. Un aspecto loable de dichas publicaciones lo es el constituirse en asidero exquisito de las preocupaciones y aportaciones intelectuales de la época. Este ejercicio continuo de escritura permitió tanto la diversidad de nombres de autores que, por un espacio aproximado de 23 años —en el caso de *El Cojo Ilustrado*—, marcó la génesis de la construcción, ya más compartida, del modernismo en una forma sobre la cual predominaban el naturalismo y el positivismo.

Aún la desaparición de *Cosmópolis*, *El Cojo Ilustrado* logró posicionarse como un órgano de difusión del modernismo tanto hispanoamericano como venezolano, dedicado a la publicación copiosa de las obras de prosistas y poetas modernistas del continente y por un período clave de auge modernista que comprende los años desde 1896 hasta 1903. Aún en ese período, no se desprende la mirada hacia la actualidad intelectual, literaria y artística de Francia, esta condición provocó que los trabajos publicados tuviesen una notoria influencia de los caracteres cosmopolita, extranjerizante y preciosista, todo lo cual distanciaba la mirada de los escritores hacia la América por sí misma.

Tras las críticas promovidas por Rodó a través de su obra *Ariel* (1900) y la breve vida pública de la revista *La Alborada* (Venezuela, 1909), se retoman los valores iniciales modernistas propuestos por América y para América: el empuje de la empresa

modernizadora, la “civilizadora”. El tránsito idóneo que encontraría esta empresa vendría dada entre los años 1910 y 1915 cuando, tanto en Venezuela como en Latinoamérica, triunfa el *criollismo* mediante la llamada *literatura nacional*; con ello se da retroceso y superación progresiva del *modernismo no criollista* y la revaloración consecuente de los cánones de creación intelectual, literaria y artística que supuso acontecimientos de marcada incidencia mundial como el progreso del nacionalismo en países latinoamericanos (nótese este en países como México, incluso en países europeos como España) y la Primera Guerra Mundial. Esta última revalúa las relaciones sostenidas hasta entonces entre América y Europa y genera, por ende, una revaluación en la conciencia o en el pensamiento de los intelectuales de ambos continentes.

Un producto textual que merece atención por constituir una evidencia material de las transformaciones del intelecto suscitadas entre las primeras dos décadas del siglo xx, estriba en las revistas, boletines, suplementos y/o periódicos generados por las diferentes sociedades científicas, literarias y artísticas de Venezuela. Amén de la poesía, la novela y la prensa literaria se gestan como fuentes idóneas para el estudio del modernismo y de la época modernista en Venezuela. Sobre este escenario, merece considerar a Belrose:

La fuerza avasalladora del modernismo reside precisamente en su índole sincrética, en su capacidad para integrar en forma armoniosa tendencias al parecer contradictorias. A este respecto, quiero señalar que la observación atenta de la evolución de la novela entre 1888 y 1925 confirma algo que, partiendo del estudio de las revistas literarias, he escrito acerca del modernismo como tendencia dominante de la época, como movimiento que, sin imponer sus normas, ofrece modelos que imitar y suscita la emulación entre los no modernistas. (xv)

En este orden de ideas, cabe estimar que con base en los preceptos brindados por autores y sus obras, la filosofía positivista se configuró como esencia de las propuestas que diferentes escritores de principios del siglo xx crearon desde diversas áreas de conocimiento como: etnología, lingüística, historia, sociología, literatura, artes plásticas, entre otras. Así, la creación y divulgación de escritores influyentes para la época comienza a sentar las bases de la intelectualidad venezolana del naciente siglo xx, entre ellos cabe mencionar: Lisandro Alvarado, José Rafael Pocaterra, Tulio Febres Cordero, Rufino Blanco Fombona, Laureano Vallenilla Lanz, Julio César Salas y Jesús María Semprúm, entre otros.

En este sentido, el positivismo como marco ideológico que se gestó como propuesta para reedificar y reconducir la noción de Venezuela como nación y como

sociedad, sirvió no solo como apoyo para la discusión política, sino además para la discusión literaria. Es así como el neoclasicismo y el romanticismo cerraron ciclos de vigencias sostenidos en obras literarias correspondientes con los géneros literarios de mayor auge como la poesía y la narrativa (cuentística y novela). A partir de ellas se propusieron otras corrientes literarias que fungieron como el tránsito necesario para *moldear* las voces intelectuales ya referidas; a dichas corrientes que actuaron como enlaces se les denominan costumbrismo, criollismo, naturalismo y paisajismo.

Nuevamente, Belrose abre espacio de reflexión crítica frente a la complejidad que supone un ejercicio de historiografía literaria venezolana de finales del siglo XIX:

A partir de la década de 1870-1888, sopla sobre América Latina un viento de prosperidad económica y se impone, más fuerte que nunca, la voluntad de modernizar las estructuras administrativas, económicas y culturales, bajo la dirección de caudillos garantes del “orden público”. Dentro de este contexto, ser modernista puede significar ser partidario de aquel “movimiento de renovación literaria” al que se refería Max Henríquez Ureña, pero también, más sencillamente, ser partidario de la modernidad en todos los sectores de la vida humana, tanto en lo económico como en lo político, social y cultural ... Pero al mismo tiempo existe la aguda conciencia de que el campo “bárbaro” representa la autenticidad, lo genuinamente nacional, que es sinónimo de belleza —la del paisaje, del folklore, de las tradiciones populares—, de vigor físico, frente a la supuesta ciudad civilizada, donde imperan la corrupción, el servilismo, la inautenticidad. (XV-XVI)

No obstante los notorios esfuerzos y aportes estéticos de las nombradas corrientes, resultaba necesario indagar si se requería un cambio de orientación en las ideas, intereses y actitudes para la comprensión y la satisfacción del modelo de país y de sociedad demandados. Así el modernismo se asume paulatinamente como nueva corriente literaria y como referencia estética de los escritores latinoamericanos. En sus aportes se estimulaba al viraje de las ideas estéticas y sociales mantenidas durante la segunda mitad del siglo XIX, y que se orientaban hacia íconos motivadores europeos, entre ellos, con predominancia y gusto refinados, autores franceses, ingleses, alemanes y españoles.

El discurso modernista se encauzaría sobre la reflexión de los matices propios de la lengua, el paisaje, la cultura y las pluridiversas y genuinas manifestaciones identitarias de los americanos. Es entonces cuando en la primera década del siglo XX, y aún en torno al gobierno de Juan Vicente Gómez, se entiende y promueve entre la intelectualidad al positivismo como tendencia o doctrina que posibilitaría la indagación de las afeciones, vicios, carencias o ausencias que alejaban ideal compartido de país en su proceso y

evolución, en compaginación con el modernismo como brújula inspiradora y fundacional de la conciencia nacional en tanto implicase la visión con ojo crítico de la realidad local y continental desde el venezolano y por el venezolano mismos.

EL PARNASIANISMO DE SCHMIDKE, TRADICIÓN HELÉNICA EN VENEZUELA

Previo a su dedicación como poeta, en Jorge Schmidke López (Maracaibo, 1890 - Caracas, 1981) resulta de interés conocer el ejercicio del periodismo llevado a cabo por el zuliano entre los años 1908 y 1911. Especial dedicación merece el espacio de reflexión social que el autor dedicó como reunión de inquietudes intelectuales a través del movimiento literario denominado parnasianismo y que, en conjunto con otros escritores zulianos como Pedro Barrios Bosch, Ismael Urdaneta, Alejandro Fuenmayor, Elías Sánchez Rubio, Eliseo López, J. A. Butrón Olivares y Ramón Montiel, se alcanzó la alianza de esfuerzos hasta fundar diversas publicaciones periódicas que, bajo la premisa del cultivo de lo que asumían como *el mayor de los modelos poéticos* para entonces, circularían productos más cercanos con la figura de suplementos culturales. Las publicaciones que se destacan son: *Nuevos ideales* (revista literaria, 1906-1907. De la que bien puede clasificarse como correspondiente con un periodo editorial corto *pregomercista*. Sus cofundadores y miembros del equipo de redacción: Barrios Bosch, Urdaneta y Fuenmayor). Seguido surge *Proshelios* (periódico cultural, 1908. Sus cofundadores y miembros del equipo de redacción: Sánchez Rubio, López, Butrón Olivares, Urdaneta, Fuenmayor y Montiel). Posterior a él, *Relieves* (revista de arte y letras, 1911), y paralelo a este último *El Comercio* (diario dedicado al tratamiento exclusivo de temas mercantiles regionales e incidentes nacionales, 1911).

Una forma de fidelidad, que no sobreviene en atadura, constituyó en esencia el vínculo mantenido por Jorge Schmidke hacia el parnasianismo. Naturalista, periodista e individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua, Schmidke —apodado el “último de los parnasianos”— es seducido desde muy joven por las propuestas esteticistas y estilísticas del grupo de *El Parnaso*, escuela poética cuyos principales gestores atiende nombres como Leconte de Lisle, José María de Heredia, Sully Prudhomme y Francis Copée. Nacido en las postrimerías del siglo XIX y los albores del XX, el parnasianismo se abre paso en el continente americano respaldado por el soneto, su precioso objeto de adoración, y por el deseo de renovación exigido por poetas opuestos a los exacerbados planteamientos del romanticismo. Aunque fugaz, el parnasianismo se perfiló brecha interesante frente a un siglo que comenzaba y que urgía definirse en tanto, las exigencias de diversas plumas

literarias así lo demandaban, de manera que las repercusiones de esta escuela —quizás conocida y tratada en Venezuela como “generación”—, se convence y promueve como uno de sus fundamentos, lo que a juicio del propio Schmidke es la negativa al “... devaneo y ... la negligencia de la forma ... síntomas característicos de la infancia del arte; la nueva generación poética se distingue mayormente por el cultivo severo de esta tan desdeñada forma y por la precisión matemática de las ideas” (“El parnasianismo” 294).

Así, como respuesta alejada de cualquier sentimiento desorbitado y, por demás, romántico, los “orfebres del verso” pulen su voz en elaborados sonetos, y con ellos un testimonio hermoso que revela este poco estudiado período transitivo romántico-modernista. Reinención del neoclasicismo o suerte de enlace entre las escuelas romántica, simbolista y modernista, el parnasianismo, como punto inicial de discusión, debe ser entendido tal como lo expone Vásquez: “... una de las tendencias que animaron el cuadro simbolista francés y que fueron punto de partida para la gran realidad americana del modernismo. Su culto por la palabra y el verso cincelado que allí se advierten —ritmo y rima, como factores esenciales del verso por encima del sentimiento y de la idea—...” (15).

En este orden de ideas, el parnasianismo repara en el esplendor que sólo la sabiduría y el don del deleite podían derivarse en el tratamiento especial a la lengua; lengua objetiva no fraguada en sentimentalismos, cuya voz de mando era ejercida por una exacta limpieza del lenguaje como arte de inspiración y creación, arte que de acuerdo con Julio Calcaño —quien es aludido por Vásquez— delega en el parnasiano “... el arte de versificar con propiedad, delicadeza y corrección ...: pero el parnasiano no piensa gran cosa en conmover, en impulsar a la meditación o desatar las lágrimas o regocijar el espíritu con rasgos de ingenio; su ahínco lo pone en deslumbrar, en causar admiración con la belleza del verso y de la rima, la armonía del ritmo, la viveza de la imagen y el brillo del colorido” (14). Pero la suerte de tal admiración, ya lo hemos dicho, corre de las manos del soneto, visto como el más poderoso instrumento del que se vale el parnasiano para la confección y distinción de su obra; Paz Castillo explica tal cualidad apelando al criterio de Sully Prudhomme: “El fin de la versificación ..., no es solamente satisfacer el oído; el objeto propio de este arte es el de satisfacerlo lo más que sea posible por el lenguaje, gracias a una fonética muy especial, singularmente distinta a la prosa” (I: 395).

De esta manera, el soneto parnasiano se caracterizará bien en su pasado, o bien en su eterno presente, por reunir cual unidad al poeta y a su obra; el soneto parnasiano es, pues, conocimiento inteligente y sensibilidad que exigen respectivamente solo orden y vastedad. Bien destaca Pedro Pablo Paredes, S.J., al soneto cuando de él refiere la perdurabilidad que dicha joya promete en todo tiempo y espacio: “El clasicismo, en fin —siglos XV, XVI y XVII—, hace del soneto una de sus expresiones líricas predilectas,

características; el romanticismo —siglo XIX— lo cultiva, aunque secundariamente; el parnasianismo, el simbolismo y el modernismo —postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX— lo reinstauran como forma fundamental...” (18). No obstante, este mismo autor entrevé, pese a la rigurosidad y la lógica que impone la forma, cómo la genialidad del idioma no reside exclusivamente en el patrón lírico demandado; esto es precisamente porque: “En tan angostos límites —dos cuartetos y dos tercetos— la imaginación, siguiendo la afirmación de Gaos, ha de desencadenarse. Tal vez en esto último sea en lo que consiste lo que, según Paredes, Dámaso Alonso ha llamado ‘el breve misterio claro del soneto’” (47).

Explicitados ya algunos basamentos parnasianos, es menester tratar sobre una parte de la obra de Schmidke y, en ella, identificar algunas pesquisas que planteen su vinculación parnasiana proyectada en la forma y en el estilo orquestados en su obra. A pesar del poco o quizás relativo arraigo cimentado en el país, nos hemos propuesto en esta indagación estimar y valorar algunas posibilidades de acercamiento a esta escuela poética de la mano de uno de sus representantes. En este sentido, y para entender un poco la atracción inquebrantable de Jorge Schmidke, conviene no interrogarnos sobre lo que no le permitió alcanzar la trascendencia a nuestra escuela poética; todo lo contrario: ¿qué atributos vislumbró Schmidke en el parnasianismo? El propio autor lo hace manifiesto en un fragmento de su discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua certeramente titulado “El parnasianismo como ideal helénico: su influencia en la poesía venezolana:

...os traigo como alforja de peregrino, o como báculo de caminante, o simplemente como un espejismo de soñador iluso, el legado de una Escuela Poética que precisamente apoyó sus principios y cánones en el triunfo del arte por medio de la castidad del lenguaje, de la línea impecable, de la serenidad automática, de la forma imperecedera. ... Las coordenadas que trazó en el tiempo serán por muchos siglos consideradas como puntos de vista *claves* para la contemplación de la Belleza. Errará, de seguro, quien la imagine poblada únicamente de hieráticos mármoles, de áureas copas vacías y de medallas benvenutinas. (291, 302)

Posiblemente uno de los sonetos más destacados del que fuese su último libro publicado, y por cuanto la posibilidad de entever no solo la voz experta del poeta, sino también la confirmación clara de su credo artístico sea precisamente el titulado *El soneto*. Suerte de semblanza histórica de los maestros sonetistas, se constituye un homenaje que, en cuatro estrofas, reúne los nombres que forjaron en el transcurso de siglos la

expansión, evolución y perfeccionamiento del soneto. Hacemos cita de Schmidke y su poemario *Las ánforas de mármol*, el siguiente soneto:

Ora es labrada torre de diminuta esfera
donde catorce esquilas dan su trinar sonoro;
ya es barca azul que empujan catorce remos de oro
a cuyo bordo cruza Cleopatra la Hechicera.

Catorce paladines de heráldica cimera
custodian la Belleza con ínclito decoro.
A veces encabrita bajo el celeste coro
catorce alados potros que aguija la Quimera.

Es la capilla gótica do el férvido Petrarca
muestra a los siglos como tras el cristal de un arca
de la inefable Laura la gracia peregrina.

En Lope es flor de gloria del huerto castellano;
y de sus cuatro estrofas, cual justador romano,
triunfante rige Heredia la cuádriga latina. (29)

La vigencia del culto a la forma es mostrada y demostrada por los maestros sonetistas a través de la eternidad. En un intento de recrear la *génesis* del soneto, la Antigüedad se evoca y ensalza a través de personajes históricos de interesante carga simbólica: Cleopatra, Petrarca, Lope y Heredia. Recurrir a su mención implica para el lector la posibilidad de dibujar en el poema, una línea en la que se sucedan no simplemente nombres de íconos, sino además las connotaciones que para las cuatro principales edades cronológicas vividas por la humanidad y reunidas todas en las cuatro estrofas características del soneto. Justificar tal elección en el lector implica tal vez un criterio adjudicado a la estilística, que de acuerdo con Alonso “necesita también estudiar los pensamientos y las ideas, pero no los estudia por sí, como un sistema justificado racionalmente, sino como elementos expresivos, como expresión indirecta del ‘pensamiento’ más hondo, de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo y de la vida, sentida, vivida y objetivada en la creación poética” (91).

En este sentido, *El soneto* parte de una figura femenina particular para la historia de los antiguos Egipto y Roma: Cleopatra, a quien Schmidke apoda por demás, “la Hechicera”. Es así como Cleopatra trasciende el plano de ser solo sinónimo de belleza para constituirse en reina a la que le acompaña la exaltación del Nilo y el ostentar oro como elementos de poder reforzados en la disposición de ser impulsada su barca por “catorce remos”. La capacidad de elaboración de la metáfora se premia con elegante espíritu ático. Evidencia clara de ello se pautan en los dos primeros versos correspondientes al

primer cuarteto: “Ora es labrada torre de diminuta esfera / donde catorce esquilas dan su trinar sonoro”. La torre labrada, nuestro soneto, y la diminuta esfera que le prolonga corresponden a la pluma a través de la cual se despliega la tinta que construirá en catorce líneas, admirable composición escritural. Para conferir continuidad temática, el segundo cuarteto recrea batallas helénicas bajo una magnificada imagen que incluye paladines, alados potros y una Quimera, todos ellos partes del imaginario helénico, todos ellos trasladados desde lejos en júbilo a los catorce versos del soneto y como remembranza a la estructura del soneto.

Ya en el preludio del Medioevo, la presencia de Francesco Petrarca brinda luces sobre el curso que toma el soneto: su decisivo camino hacia la perfección, no obstante, se altera la apreciación de la figura femenina en el primer terceto y esto es por el nexo existente de Petrarca hacia la inefable Laura. De esta forma, se contraponen dos íconos femeninos apreciados mediante atributos distinguibles. En Cleopatra, el calificativo merma en *hechicera*, la que por su hermosura cautiva y seduce la voluntad de otro; en Laura, los calificativos indican lo *inefable* y lo peregrino de su *gracia*, gracia que no se puede explicar con simples palabras por el solo carácter especial que esta contiene.

Es así cómo desde en el soneto la figura de Petrarca lo *fervido* se valúa no solo en la maestría alcanzada por medio de su destreza técnica, sino además por la inspiración en un amor que palpa magnánimo, Schmidke: remisión que, el soneto, extrapola con suma eficacia en la creación poética de la época de Petrarca y su incidencia determinante en las sucesivas. Dicha determinación no encuentra mejor testigo sino en *El Cancionero* dedicado a Madonna Laura el cual es, a juicio de Paredes:

Insuperable en la suavidad del endecasílabo; sobrio y certero en la utilización de la imagen, cabal en el desarrollo del tema. El soneto de Petrarca, fiel a la tradición, ...se desenvuelve mediante la adecuación perfecta de la forma al pensamiento; y acaba o culmina en inobjetable unidad creadora ... *Il Canzoniere*, pues, eleva el soneto italiano a su máxima perfección artística; difunde tan celebrada forma al través de los demás idiomas europeos; inmortaliza la belleza incomparable de Laura; y separa en dos etapas definidas la historia universal de la lírica. (16-17)

Pero si Petrarca es estimado como padre del soneto, Lope de Vega es contemplado en nuestro poema como “el Petrarca Castellano” de la Modernidad. Finalmente, la Contemporaneidad del soneto se glorifica en José María de Heredia, uno de los máximos exponentes —o acaso el máximo— que posee el soneto francés contemporáneo. Sin duda, el potencial semiótico registrado en *El soneto* no anuncia sino el amplio espectro cultural que tímidamente apenas se vislumbró en el parnasianismo, en especial el

promovido por Jorge Schmidke. Y pese las críticas dirigidas a los parnasianos por su orientación a la impassibilidad, es menester quebrantar para el caso de Schmidke tal aseveración, pues si bien este halla eco de su voz en antiguos motivos griegos, no menos cierto que en la totalidad de su obra, la frialdad del mármol de su inspiración lo halla transmitido a cabalidad en todos los versos compuestos independientemente de la figura exaltada. Esto se puede sustentar si asumimos lo que el autor acota:

No os extrañéis si, habiendo hablado antes de reacción contra el Romanticismo, afirmo ahora que para ser clásico, para ser parnasiano, hay que haber sido primero romántico, en la más noble, en la más pura significación de esa palabra. El impulso de crear algo o de creer en algo tiene su asiento en las fibras más recónditas del alma humana, y siempre derivará de legítima fuente romántica... (294)

Esta convicción de nuestro poeta de entender al romanticismo como matriz de diversas corrientes literarias sucesoras la explica Paz Castillo sucintamente: “La raíz de nuestra literatura es romántica, por naturaleza, y luego, a su hora, por escuela. A más de esto hemos tenido neoclásicos, parnasianos, modernistas, etc. Varía la forma, pero la raíz, no” (18). En ese orden de ideas, es interesante el hecho de calificar el origen de nuestra literatura como “romántico”, visto aún el paso del tiempo y la aparente confinación de generaciones y escuelas literarias foráneas al respecto, citamos a Arroyo Álvarez quien arguye que:

... difícilmente podría hallarse entre los pueblos del hemisferio uno que haya explorado con mayor entusiasmo que Venezuela las diversas corrientes literarias que han venido sucediéndose a lo largo del período comprendido desde las postrimerías del siglo XVIII hasta los primeros decenios del XX. ... Ello implica la vigencia de una perenne inquietud espiritual, y consecuentemente de un alma colectiva que busca con avidez un medio para definirse. (21-22)

Definir un alma colectiva como la venezolana implica la reestructuración de conceptos de vida en los que la poesía, como género literario, se ha aventurado a asumir, respetando sus alcances posiblemente poco coincidentes con fines pedagógicos, pues a juicio de Monasterios, citada por Valdés, “la poesía es mucho más que emotividad pura ... postula que lo recién creado ... tiene la capacidad de redescubrir la realidad bajo otro orden de pertinencia ... La dificultad que esta nueva pertinencia ofrece al lector resulta de la singular manera de ser del lenguaje poético, siempre expresado con signos verbales, pero habitado por elementos no verbales” (46-47). Pero dicha visión, entendida como la piedra angular del placer estético, la interpreta Alonso, citado por Yllera como el arte de: “... soplar en esos rescoldos de goce objetivados en la obra literaria para hacer brotar

de nuevo la llama con apetito de arder más... tal vez, en su plenitud, la ardiente brasa se nos escape, pero, al menos, podremos contemplar su calor vivificante y su luz maravillosa” (29).

En la eternidad misteriosa del tiempo, acompañado de la inmortalidad de sus cinceladas columnas griegas, sus repujados vasos áureos, la elegancia y sobriedad de las que fueran sus últimas palabras en público, causan aún admiración en quien supo convivir y valorar los (re)planteamientos artísticos planteados a su alrededor. Inteligencia, precisión y rigor se perpetúan desde el soneto no ya como molde sino como concepto, concepto traducido en estudio alquímico de la vida llena de estirpe para regocijo de sus musas. Dicho por Paz Castillo, a Schmidke se le halla “Todo rodeado de su propio silencio; y con la fe poética generosa de los primeros años” (674).

A MODO DE CONCLUSIÓN

La indagación se planteó la presentación de la figura de Jorge Schmidke en lo que respecta a sus ejercitaciones en el parnasianismo. Antes bien, se reconoce en el autor un basamento en el romanticismo, en tanto que este es asumido como una corriente de pensamiento que no solo contempló el ámbito de la literatura (narrativa y poesía, fundamentalmente) y de las artes estéticas y musicales (pintura y música orquestal), sino que además comprendió reflexiones de índole filosóficas que, a través de la ensayística, dieron cuenta de las preocupaciones del hombre en tanto su existencia como entidad ideal, sublime y sobre la que debe procurar alcanzar su máxima expresión de perfección, en tanto sean vinculados sus pensamientos y sus sentimientos con sus acciones.

En el parnasianismo promovido por Schmidke, es menester reconocer el atractivo por el propósito de concretar una poesía *bella*, es decir, una poesía que preservara como unión indisoluble la idea respecto a la forma. En ese sentido, el poeta marabino insta a que el soneto, como forma bella, fuese también una idea bella, dando privilegio a la forma como descubridora de la idea. En *Las ánforas de mármol* la sabiduría y el conocimiento son presentados como inspiraciones para ser proyectados desde el individuo hacia la sociedad: en la depuración de los ideales de la otrora nación helénica, se prevé la cabida de la asunción y de la apropiación del ideal del “poeta orfebre” o del “poeta escultor” para su incorporación en el quehacer lírico de la actual nación venezolana. En esa proclama que defiende Schmidke, el poeta como artífice avala a una voz poética única, indivisible y luminosa. Se hallan en ella las virtudes a los que se debían cada uno de sus símbolos evocados: exposición exquisita de todos los recursos de la lengua, de la

perfección asumidas por las combinaciones métricas, de escoger y ovacionar al material *difícil* y resistente al tiempo: el mármol deificado, el soneto fortificado.

En apelación a Safo, a Horacio, a Cleopatra, así como a la recursividad cautiva en esmeraldas, garzas y lirias, la propuesta poética de Schmidke se defiende como una forma literaria erudita por alimentarse no solo de virtudes que reposan (a designación del mismo Schmidke) no solo en Gutiérrez Coll, Blanco-Fombona, Carreño, Sucre y Lord Byron... sino que, conjunto con ellos, el sustrato sobre el que se hallan inscritos según los ámbitos más prolijos del saber humano como la historia, la mitología, las artes plásticas o la lingüística. Acaso éstas consideradas como sustancias que reconducirán los vicios colectivos y las inequidades sociales que impiden o que retardan el goce de las libertades y de los derechos del hombre. Esos derechos son sumados al sentido de la responsabilidad y del compromiso por el conciudadano y por la patria como deberes esenciales de la vida de todo humano.

En el transcurso de la revisión de *Las ánforas de mármol*, se proyectó la necesidad de precisar al contexto de formación académica como poética que recibió Schmidke, entendiendo en primera instancia que el escritor nace, transcurre su infancia e inicia su pubertad en la última década del siglo XIX, es decir, los años que definirán los últimos esfuerzos de influencia del romanticismo como corriente de pensamiento hasta otorgar transitoriedad al siglo XX y a las nuevas propuestas filosóficas y artísticas que devendrían durante el desarrollo de su primera década, muy en especial, el positivismo y el modernismo, respectivamente. Sin embargo, si se atiende justo al modernismo, se apreciará en lo sucesivo que este estuvo rodeado de corrientes o tendencias literarias que tuvieron acogida por escaso tiempo entre escritores y artistas latinoamericanos, tal es el caso del parnasianismo heredado de la Francia decimonónica.

A pesar de su relativo corto tiempo de presencia en la escena literaria venezolana y de sobrellevar el dominio del modernismo en diferentes formatos para su difusión, el parnasianismo (incluido el experimentado por Schmidke) obtuvo *a posteriori* credibilidad en el ejercicio tanto poético como periodístico que algunos escritores venezolanos desarrollaron durante los treinta primeros años del siglo XX. Un paréntesis en la historia de la poesía venezolana contemporánea que no ha agotado su circularidad abierta para su discusión y para su revisión en función de un país que, a partir de la cuarta década del siglo XX, demandó la postulación y el impulso de proyectos de construcción de identidades colectivas sustentadas esencialmente en un orden político. Puntos de vista que, al confrontarse, conformarían en lo sucesivo una axiología que daría un rostro de una Venezuela que entraba en un proceso de modernización.

No obstante, el dejo de atención que heredó el parnasianismo en cuanto al orden y al cálculo procedimental serían insistidos por Schmidke aún las nuevas formas de “resignificación” que la nación implícitamente achacaba al intelectual como pieza garante, como actor civilizador del nuevo orden urbano. Asumamos pues las palabras que Antonio Machado, en ocasión de su recepción en la Academia Española, pronunció como visión lúcida de lo que representa en y para los actuales tiempos, los registros literarios elaborados antaño: “No despreciemos a los poetas del siglo XIX... porque nada hay en ellos que sea trivial. Cierto es que al alejarse de nosotros aparecen como estampas descoloridas del pasado. Mas reparemos en que la desvalorización de un tiempo, según las perspectivas de otro, no es siempre justa y está sometida a múltiples rectificaciones” (152). Saluciones a la castalia criolla de Jorge Schmidke cuya fidelidad no sobrevino en atadura.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1969. Impreso.
- Arroyo Álvarez, Eduardo. *Simbolistas y modernistas en Venezuela*. Colección El Libro Menor. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1988. Impreso.
- Belrose, Maurice. *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999. Impreso.
- Moré, Belford. *Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana (1890-1910)*. Caracas: La nave va, 2002. Impreso.
- Paredes, Pedro Pablo. *El soneto en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1985. Impreso.
- Paz Castillo, Fernando. *Obras completas. Reflexiones de atardecer*. Tomo I. Colección Zona Tórrida. Caracas: La Casa de Bello, 1992. Impreso.
- . *Obras Completas. Reflexiones de atardecer*. Tomo IV. Colección Zona Tórrida. Caracas: La Casa de Bello, 1994. Impreso.
- Schmidke, Jorge. “El parnasianismo como ideal helénico: su influencia en la poesía venezolana”. *Academia Venezolana de la Lengua Correspondiente de la Real Española. Discursos Académicos. 1949-1961*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua, 1983. Impreso.
- . *Las ánforas de mármol*. Caracas: Fundación Zuliana para la Cultura, 1980. Impreso.
- Valdés, Mario J. y otros. *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2000. Impreso.
- Vásquez, Pedro Antonio. “Poetas Parnasianos de Venezuela”. *Biblioteca de autores y temas yaracuyanos*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1982. Impreso.
- Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza, 1974 Impreso.