

Entre *Doña Bárbara* y “La Gioconda”:  
Un estudio paratextual sobre la novela cumbre de Rómulo  
Gallegos

Wendy V. Muñiz

Máster Oficial en Lengua Española y Literatura Hispánica  
Universitat Autònoma de Barcelona

---

**Resumen:** La teoría del paratexto propuesta por Gérard Genette sugiere que la portada de los libros condiciona al lector en cuanto al tipo de texto que habrá de leer, de cierta forma controlando la lectura del mismo. Basados en la portada original de la primera edición de *Doña Bárbara*, publicada en 1929, este trabajo explora cómo en ésta la referencia a *La Gioconda* de Leonardo Da

Vinci sugiere un tipo de libro y un discurso simbólico que se unen para edificar la propuesta que expone Rómulo Gallegos en su novela. De esta forma, se realiza un análisis comparativo de *La Gioconda* y *Doña Bárbara* teniendo en cuenta tres aspectos claves. Los dos primeros exploran el perfil revolucionario de las obras así como la creación de íconos femeninos de carácter paralelo en las mismas. El tercer aspecto inscribe a *La Gioconda* en las circunstancias de la primera mitad del siglo XX para incorporar las nuevas tendencias del desmantelamiento de la estética y los códigos sociales dominantes en torno a ésta, los cuales surgen poco más de una década antes de la publicación de *Doña Bárbara*, con el objetivo de constatar de forma breve cómo éstas también emergen en el argumento de la novela de Gallegos.

**Palabras clave:** Doña Bárbara, la Gioconda, la Mona Lisa, paratexto, Gallegos.

**Abstract:** The paratext theory as described by Gérard Genette suggests that the cover of a book conditions the reader as to the type of text to be read, in a way controlling the reading of it. Based on the original cover of the first edition of *Doña Bárbara*, published in 1929, this analysis explores how the reference to the Mona Lisa in the cover suggests a type of book and a symbolic speech that build the proposal outlined by Rómulo Gallegos in his novel. First, we explore the revolutionary profile of both works and the creation of parallel female character icons. The third aspect examines the status of *La Gioconda* in the circumstances of the first half of the twentieth century to incorporate the new trends in aesthetics and the dismantling of dominant social codes surrounding Da Vinci's masterpiece, events happening just over a decade before the publication of *Doña Bárbara*, aiming to note briefly how they also emerge in the plot of the novel by Gallegos.

**Keywords:** Doña Bárbara, Gioconda, Mona Lisa, paratext, Gallegos.

Desde su aparición en 1929, *Doña Bárbara* ha suscitado exhaustivos estudios que han hecho del caudal investigativo en torno a la novela un cuerpo analítico detallado y abarcador. Ciertamente, la crítica literaria ha hurgado incansablemente las distintas dimensiones semánticas, sintácticas y temáticas de esta obra clásica en su género. No sorprende entonces que el valioso retrato histórico, socio-político y cultural que Rómulo Gallegos plasma en esta novela se tome como base para que la obra sea considerada por muchos no sólo una narración ejemplar, sino más bien, según el escritor y político dominicano Juan Bosch, “la catedral de la novela hispanoamericana” (Bosch 1985: 98). Sin duda, en *Doña Bárbara* la naturaleza y la vivencia de un paisaje hacen de la llanura venezolana una genealogía de la conciencia de lo americano que pone en evidencia el conflicto hegemónico entre civilización y barbarie, unificándolo en una sola pieza para formar lo que Raúl Roa describe como un “lienzo palpitante de tela” (Roa 1985: 69). La portada original de la obra de Gallegos como marco para el lienzo de esta escritura nos lleva al análisis paratextual de la misma.[1]

La teoría del paratexto propuesta por el teórico francés Gérard Genette sugiere que la portada de los libros actúa como vestíbulo para la lectura de los mismos y que ésta condiciona al lector en cuanto al tipo de texto que habrá de leer, de cierta forma controlando el proceso de lectura (Genette 1987: 8). Así, basados en la portada original de la primera edición de *Doña Bárbara*, este trabajo explora cómo en ésta la referencia a “La Gioconda”, obra maestra del genio del Renacimiento Leonardo Da Vinci, sugiere un tipo de libro y un discurso simbólico que se unen para edificar la propuesta que expone Rómulo Gallegos en su novela [2]. Con este objetivo, se realizará en este trabajo un análisis comparativo de “La Gioconda” y *Doña Bárbara* teniendo en cuenta tres aspectos claves. En primer lugar, exploraremos el perfil monumental y revolucionario de estas dos obras y cómo al ser unidas ambas en la portada esto sugiere un tipo de libro. A continuación, analizaremos la construcción del personaje de Doña Bárbara en base a aquellas características que han convertido a la enigmática Mona Lisa en un ícono global. El tercer aspecto inscribe a la obra de Da Vinci en las circunstancias de la primera mitad del siglo XX para incorporar las nuevas tendencias del desmantelamiento de la estética y los códigos sociales dominantes en torno a ésta, los cuales surgen poco más de una década antes de la publicación de *Doña Bárbara*, con el objetivo de constatar de forma breve cómo estas técnicas también emergen en el argumento de la novela de Gallegos [3].

El historiador Donald Sassoon, quien ha realizado una extensa labor investigativa en cuanto a la evolución de “La Mona Lisa” a través del tiempo, señala que ya a partir de la primera década del siglo XX esta obra empieza a ser reconocida mundialmente, en todos los estratos sociales, como la pintura fundamental en el campo de las artes plásticas (Sassoon 2001: 212). Desde su robo en el 1911 por un decorador del museo del Louvre y su sucesiva recuperación, Sassoon señala una serie de acontecimientos en torno a ésta que parecen contribuir a su creciente fama durante esta época, como las constantes parodias que realizan de ella en las artes plásticas los vanguardistas así como su introducción como referente en muchas de las obras de una nueva generación de escritores (Sassoon 2001: 194). La participación de Rómulo Gallegos en la elección de la cobertura nos es desconocida, sin embargo *El último Solar*, novela donde Gallegos utiliza el apodo de “La Gioconda” para uno de sus personajes, sirve como muestra de que el autor se encontraba entre dicha generación de escritores que veían en “La Mona Lisa” un recurso para la escritura, por lo que no resultaría extraño que también estuviese involucrado en la elección de la pintura de Da Vinci para la portada, cuya firma indica haber sido ilustrada por Lon Doria. Independientemente de la intervención del autor, basados en el contexto histórico expuesto donde “La Gioconda” emerge como una celebridad clásica, podemos plantear

que un primer vistazo a la portada original de *Doña Bárbara* como paratexto que utiliza este referente sugiere a los lectores, desde antes de su lectura, una obra de naturaleza monumental y trascendental.

Por otro lado, Sassoon sostiene que, como resultado del predominio de “La Gioconda” como obra cumbre entre las grandes pinturas de todos los tiempos, ésta se convierte en el modelo de lo que constituye la tradición artística occidental (Sassoon 2001: 219). Tomando esto en cuenta, al analizar la portada como paratexto que sugiere un tipo de libro y crea ciertas expectativas en el lector es también necesario notar que en ella se toma la composición de “La Gioconda” pero se sustituye todo lo que alude a lo Europeo por elementos que evocan lo local. La palmera que se erige en la llanura apureña en la portada, escena típica del paisaje venezolano, parece resaltar la función de estos nuevos elementos como componentes de localización. Ciertamente, estas incorporaciones, acompañadas por la sustitución del sujeto, el cambio en la técnica utilizada para la ilustración y la combinación que se hace en ella de los colores de la bandera venezolana, podrían sugerir una visión de *Doña Bárbara* como libro que incita a la búsqueda por la creación de una iconografía venezolana donde lo ajeno tiene como finalidad única construir lo propio. Así, podríamos plantear que el paratexto no sólo contribuye a crear la imagen del libro como obra trascendental y monumental, sino también como representación de una tradición artística latinoamericana.

Sin duda, el paratexto también es relevante en cuanto a la construcción del carácter revolucionario de la novela. El tiempo nos ha hecho tildar a “La Mona Lisa” como pintura de corte tradicional, sin embargo, Sassoon advierte sobre la importancia de “La Gioconda” como obra de gran calidad revolucionaria, específicamente, en cuanto a aspectos que incluyen técnica, cambio de postura, evolución del espacio y enfoque temático de la pintura (Sassoon 2001: 30-38). Como veremos a continuación, un diálogo paratextual parece instalarse al analizar estos elementos en ambas obras.

En primer lugar, Leonardo Da Vinci introduce con “La Mona Lisa” el *sfumato*, técnica con la cual se presenta por primera vez en la pintura una degradación entre las zonas de luz y sombra, al contrario del *chiaroscuro* utilizado más tarde en el Barroco por pintores tales como Caravaggio (Sassoon 2001: 37). De este modo, considerando que el color y los trazos del pincel son para este medio artístico lo que el lenguaje es para la escritura, en *Doña Bárbara* también se hace una invención en técnica que, en este caso, recae sobre la particular conciencia lingüística y estilística de Gallegos.

Si bien otros autores suramericanos habían incorporado regionalismos en sus obras para construir los diálogos en la narración, como es el caso de Faustino Sarmiento en su novela *Facundo* (1845), Castro-Urioste señala que el mérito de Gallegos en esta novela recae sobre el uso de la escritura como “discurso de conquista” que busca crear la imagen de una nación homogénea (Castro-Urioste 1994: 128). De esta forma, Juan Liscano resalta que en *Doña Bárbara* “se agilizan las imágenes, se profundizan los modismos populares, se concilian los modos de expresión del arte culto y del hablar criollo” (énfasis añadido 106). En esta línea, los distintos discursos en *Doña Bárbara* parecen unirse a través de puentes que van más allá de lo narratológico y que encuentran lazos culturales en la utilización de coplas y refranes, así como en el uso del descriptivismo lírico. La originalidad que este manejo del lenguaje presupone es resaltada por Orlando Araujo, quien añade que en esta novela Gallegos hace una “[i]ncorporación del lenguaje popular a la economía narrativa mediante la estilización de una conciencia lingüística no existente en la novela anterior” (Araujo 1991: 166). Según Araujo, Gallegos introduce la interiorización existencial en el “yo” a través de la autenticidad del habla del personaje y abre así el camino hacia uno de los rasgos más fundamentales de la novela hispanoamericana actual (Araujo 1991: 166). Tomando esto en cuenta, podríamos plantear que la alusión a “La Mona Lisa” en la portada hace que paratexto y texto se unan al conectar la obra de Gallegos con aquella de Da Vinci tomando en cuenta que ambas inauguran innovaciones técnicas que, aunque propias de cada género, marcarían en ambos casos a las generaciones artísticas que les sucederían. El vínculo que existe entre éstas en cuanto al concepto de postura nos lleva a interpretar la significación de este término con respecto a las obras basándonos en el arte al que pertenecen cada una.

Según Sassoon, otra de las características desafiantes de “La Gioconda” es la postura en *contraposto* que Da Vinci, recuperando esta tradición de la escultura helénica, utiliza para presentarle el sujeto al espectador (Sassoon 2001: 35). De este modo, “La Mona Lisa” sugiere una nueva perspectiva al retrato típico de la época. Citando a Martin Kempt, Sassoon resalta que el efecto de esta invención causa que la pintura “reacts to us, and we cannot but react to her” (Sassoon 2001: 34). Aplicar estas ideas a la obra de Gallegos implica recordar lo que muchos críticos han exaltado como el problema fundamental que se plantea en la novela: el conflicto entre civilización y barbarie.

En cuanto a esta problemática, José Castro-Urioste señala que Gallegos pertenecía a un grupo del estrato medio social que planteaba una propuesta novedosa, aunque minoritaria, para llegar a la modernidad a través de una construcción en base a lo propio, y no a la copia de modelos europeos o norteamericanos, y que para esto buscaba “afirmar la representatividad de sus obras y acciones” (Castro-Urioste 1994: 128). Por otro lado, Harrison Sabin Howard opina que, en contra de la política dictatorial del General Gómez, *Doña Bárbara* plantea una lucha noblemente conseguida pues, enfrentando la dicotomía entre revolución y evolución, Gallegos propone una política basada en un desarrollo pacifista que “rompe de la manera más brusca con el culto de los novelistas latinoamericanos a la violencia” (Howard 1976: 98). Así, visto desde una perspectiva socio-política que sugiere que la novela surge como un nuevo acercamiento a la problemática venezolana de la época de Gallegos, podemos sostener que en *Doña Bárbara* el autor, al igual que Da Vinci, presenta una

nueva forma de ver el sujeto que nos atañe, es decir, da al lector una nueva perspectiva, una postura novedosa, al conflicto y a la resolución entre civilización y barbarie.

Asimismo, otra de las grandes innovaciones que Sassoon resalta en “La Gioconda” recae sobre el uso del paisaje. Según Sassoon, en los cuadros renacentistas el propósito del paisaje era localizar la escena para así ayudar a la identificación de la persona retratada (Sassoon 2001: 33). Este no es el caso de “La Mona Lisa”, donde Da Vinci, haciendo un nuevo uso del espacio, crea un paisaje inventado que contribuye a la singularidad de la pintura (Sassoon 2001: 33). En cuanto a *Doña Bárbara*, Gallegos no enfoca su obra en un paisaje “inventado” como lo hace Da Vinci, pero sí propone una invención en el uso del espacio en la literatura hispanoamericana en cuanto a que centra su novela en la llanura apureña, lugar al que antes no se le había dado voz en las letras. Este nuevo sentido del paisaje que utiliza Gallegos difiere, según Araujo, con la concepción del paisaje virgiliano utilizada hasta entonces, la cual es dada por la combinación de ciudad y campo, por lo que podríamos señalar que el espacio en esta novela es más bien cerrado y periférico, donde los discursos de afuera se introducen a través de personajes que han viajado desde el centro hasta la periferia, pero que una vez llegan a ésta permanecen en ella (Araujo 1991: 66). De esta forma, podemos resaltar el paisaje como uno de los rasgos más distintivos e innovadores en *Doña Bárbara*, ya que con la novela se introduce en la escritura un nuevo espacio que rompe con la tradición literaria anterior. En este sentido, tanto el maestro renacentista como el escritor latinoamericano coinciden al hacer uso de este elemento para construir el perfil revolucionario de sus obras.

Finalmente, quizá la característica más importante a la que se le atribuye la fama inmediata de “La Mona Lisa” es el retrato que se hace en ella de la vida real, cualidad que más tarde se convertiría en el Barroco en un motivo recurrente en las obras de pintores como el holandés Johannes Vermeer (Sassoon 2001: 30). Asimismo, en *Doña Bárbara* la descripción realista que hace Gallegos de la vida llanera, explorando todos los estratos de la sociedad y siendo fiel a la oralidad de cada uno, acaparador en cuanto a sus valores y tradiciones, es quizás uno de los mayores logros de la novela. Sin duda, en su máxima expresión *Doña Bárbara* constituye, como bien describe el narrador en la misma, una genealogía sobre “[l]a vida libre y recia de la llanura” (Gallegos 1997: 195).

Basados en estas ideas, en cuanto a tipo de libro el paratexto en relación a “La Gioconda” resulta relevante al dialogar con la categoría monumental, trascendental y ampliamente revolucionaria de la novela. De esta forma, podríamos proponer que en la portada se equipara con validez la obra clásica a la novela ejemplar hispanoamericana pues, según Liscano, “[d]esde un principio el estilo del libro fue calificado de ‘clásico’, tanto por la arquitectura sobria y poderosa en cuanto por la escritura de evidente filiación cervantina” (Liscano 1979: 100). El análisis nos lleva a plantear una trayectoria paralela entre las obras que las lleva a convertirse en íconos globales de una tradición artística propia. Llegado este punto, al unir ambas iconografías en el paratexto parece surgir una nueva conexión entre el referente en la portada y el texto. Pasamos entonces a comparar las obras desde un rasgo global a uno más específico, concentrándonos en analizar cómo “La Mona Lisa” dialoga con la formación del personaje de “la devoradora de hombres”.

Al explorar las aportaciones que hace el paratexto basado en “La Gioconda” al personaje de Doña Bárbara emergen tres temas importantes que parecen vincular la construcción de estas figuras femeninas: la imagen de la *femme fatale*, la mujer andrógina y la mujer misteriosa. El uso de “La Mona Lisa” como *femme fatale* ha sido manejado por numerosos autores incluyendo Théophile Gautier, Charles Swinburne, Henry James y Oscar Wilde quienes, entre muchos otros, contribuyeron a que ya para el siglo XX “La Gioconda” estuviese inevitablemente ligada a las fantasías de “devouring females” (Sassoon 2001: 100). Es necesario aclarar que en este estudio nos referimos como *femme fatale* a la mujer de voracidad sexual, de belleza inquietante y tentadora que ejerce poder sobre los hombres, y que mucho corresponde a la descripción que hace Gautier de ésta en sus obras como “

[l]a belle dame sans merci, femme fatale”, o “the kind of woman with whom is dangerous to fall in love with, lustful dark beauty” (Sassoon 2001: 102).

Tomando en cuenta estas ideas, llegamos al planteamiento de Doña Bárbara como *femme fatale* que comparte ciertos encantos con “La Gioconda”, los cuales refuerzan de este modo el vínculo que se crea entre las dos obras en el paratexto. [4] Sassoon señala que la descripción de *femme fatale* que se origina de la pintura de Da Vinci incluye “a charming visage, serene and proud, and of a timeless voluptuous smile” (Sassoon 2006: 164). Ciertamente, esta imagen parece corresponderse con aquella que hace Gallegos de Doña Bárbara cuando, en el encuentro entre ésta y Santos Luzardo en el capítulo titulado “El rodeo”, Doña Bárbara es descrita: “brillantes los ojos turbadores de hembra sensual, recogidos, como para besar, los carnosos labios” (Gallegos 1997: 284). Siguiendo este ejemplo, la conexión entre ambas mujeres parece ser recalcada a todo lo largo de la obra pues, al igual que “La Gioconda”, la belleza de Doña Bárbara es descrita constantemente como “perturbadora” y de “habitual expresión de impasibilidad” (Gallegos 1997: 258).

De igual forma, la tradición de *femme fatale* que inicia “La Mona Lisa” parece vislumbrarse en varios pasajes de la novela en los que se destaca la sonrisa de Doña Bárbara como símbolo de autoridad. Ejemplo de esto lo encontramos cuando la dañera ordena a Balbino que comunique a los Mondragones que deben de retroceder la casa devuelta a los terrenos de El Miedo, resaltándose como arma autoritaria “[l]a sonrisa

mordaz con que ella le preguntó [...] ella se quedó mirándolo sin dejar de sonreír” (Gallegos 1997: 206). Pero quizá la conexión más fuerte entre Mona Lisa y Doña Bárbara recae sobre la peligrosa sensualidad que ambas mujeres parecen compartir, pues a Doña Bárbara no sólo se le conoce como la “devoradora de hombres”, sino que además se destaca cómo

“el diabólico poder que reside en las pupilas de los dañeros y las terribles virtudes de las hierbas y raíces con que las indias confeccionan la pusana para inflamar la lujuria y aniquilar la voluntad de los hombres renuentes a sus caricias, apasionanla de tal manera que no vive sino para apoderarse de los secretos que se relacionan con el hechizamiento del varón” (Gallegos 1997: 147)

Basados en estas características, podemos proponer que la portada como paratexto nos lleva a delinear en el personaje de Doña Bárbara características esenciales de “La Gioconda” como símbolo de la *femme fatale* que contribuye a unir a ambas mujeres bajo un mismo arquetipo femenino. Como veremos a continuación, el carácter andrógino de “La Mona Lisa” también parece apoyar una conexión entre las dos.

Ya sea porque se le asocia con la homosexualidad de Da Vinci, por la parodia que hace de ella Marcel Duchamp en 1919, o porque muchos observan en ella una presencia de imponencia viril, “La Mona Lisa” es considerada por la mayoría de sus espectadores como una mujer de espíritu masculino (Sassoon 2001: 116). Ciertamente, el referente que se introduce en el paratexto parece surgir como uno relevante al considerar que la descripción de esta mujer como figura andrógina de belleza hirviente y autoritaria corresponde de igual forma al personaje de Doña Bárbara. Sin duda, una de las cualidades fundamentales de este último personaje son “sus hábitos del marimacho”, los cuales convierten sus rasgos femeninos en un vigoroso semblante varonil:

“dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana como el más hábil de sus vaqueros [...] si carecía en absoluto de delicadezas femeniles, en cambio el imponente aspecto de marimacho le imprimía un sello original a su hermosura: algo de salvaje, bello y terrible a la vez” (Gallegos 1997: 154)

Parece importante resaltar que en la portada se muestra a Doña Bárbara con el pelo recogido, difiriendo de este modo de “La Mona Lisa”, cuyo cabellera suelta aparece cubierta por un velo transparente. Podríamos plantear que este trenzado, más que un elemento cultural y localizador, parece contribuir a su imagen de “marimacho” al restarle feminidad frente a la ya andrógina Gioconda. No obstante, el uso de la trenza en la cubierta podría también interpretarse como símbolo de la doma de Doña Bárbara y el sometimiento de la barbarie, augurándose con esto el final y exaltándose así el triunfo de Santos Luzardo y del proyecto, defendido por Gallegos, de la modernidad arraigada a la especificidad nacional.

De igual forma, a través de la portada podemos relacionar al personaje galleguiano con la obra de Da Vinci al analizar a Doña Bárbara, no sólo como *femme fatale* de cualidades andróginas, sino también como una mujer rodeada, tal como “La Mona Lisa”, de un misterio indescifrable. Parte de lo que contribuye a la imagen icónica de “La Gioconda” es, precisamente, el misterio que la rodea en cuanto a la intención de Da Vinci con respecto a la obra, la simbología detrás de la misma, su enigmática sonrisa, su dudosa identidad. En este sentido, Gallegos también parece servirse del misterio en la construcción del personaje de Doña Bárbara, punto que parece lograr a través de la incursión en lo supersticioso.

Ciertamente, podemos sostener que el poder de la Cacique del Arauca sobre los hombres, las leyes y la tierra se mitifica y desprende de los poderes de hechicería que se le atribuyen a la dañera. Esta superstición no sólo se origina de “la fantasía llanera”, sino que forma parte íntegra de la identidad de Doña Bárbara ya que “[e]lla se creía realmente asistida de potencias sobrenaturales” (Gallegos 1997: 153). Así, podríamos proponer que la superstición se extiende desde ella como una bruma que envuelve a la mujerona en un aura de misterio donde el epítome del poder basado en la mezcla entre superstición y enigma parece encontrarse en la figura del Socio, “[l]a leyenda de aquel poder sobrenatural que le asistía, haciendo imposible, por procedimientos misteriosos, que nadie le quitara una res o una bestia” (Gallegos 1997: 206). Sin duda, en *Doña Bárbara* el misterio arraigado a la superstición se construye a través de numerosos símbolos a lo largo de la novela, de los que el inmenso caudal de morocotas que misteriosamente desaparecen, así como los rebullones, esos fantásticos pájaros siniestros que rondan El Miedo, son sólo algunos. Dichos elementos de superstición requieren un análisis más profundo y podrían ser el objeto de otro estudio. Por el momento, podemos concluir que éstos cumplen con cincelar las dimensiones misteriosas que hacen del personaje de Doña Bárbara, al igual que de “La Mona Lisa”, una mujer compleja y fascinante.

Otras conexiones en cuanto a la construcción femenina de Doña Bárbara y “La Mona Lisa” como personaje literario surgen con la asociación que se hace de ambas mujeres con entes “devoradores” o esfinges, lo que podemos ver en dos de los títulos de los capítulos de *Doña Bárbara*: “La devoradora de hombres” y “La esfinge de la sabana” (Sassoon 2001: 150). [5] Así, conjunto a las ideas planteadas anteriormente estas conexiones nos vuelven a sugerir la noción de la portada como paratexto relevante que está presente según se van tejiendo las distintas dimensiones narrativas de la novela.

Finalmente, llegamos a “La Mona Lisa” de principios de siglo XX. Recordemos que el “Manifiesto Futurista” publicado por Filippo Marinetti en 1909 da pie a varias tendencias que buscaban profanar todo arte que representara el poder de una clase alta dominante, impulsando movimientos como el futurismo, el surrealismo y el dadaísmo (Sassoon 2001: 209). Según Sassoon, “La Gioconda” como metáfora de este tipo de arte se convierte entonces en blanco de numerosos ataques, de los cuales la parodia dadaísta del artista francés Marcel Duchamp titulada “L.H.O.O.Q.” surge como la más famosa (Sassoon 2001: 211). Así, en este análisis paratextual utilizaremos la distorsión dadaísta de “La Gioconda” basándonos en el Dadá como movimiento que buscaba “the deliberate decomposition of the bourgeois world of concepts” (Schaffner 2006: 119). Ciertamente, no podemos plantear que Gallegos era parte de este movimiento, sin embargo, se puede sostener que el autor venezolano adoptó por degenerar en *Doña Bárbara* dos íconos dominantes de la cultura venezolana al convertirlos en objeto de ironía y distorsión con el fin de buscar nuevos paradigmas culturales y sociales.

Siguiendo este planteamiento, podemos señalar que en la novela de Gallegos existen dos personajes que simbolizan el orden social y cultural dominante. Por un lado está Lorenzo Barquero, quien representa a la clase social alta cuya juventud brillante estuvo marcada por “

[1] la Universidad... Los placeres, los halagos del éxito, los amigos que lo admiraban, una mujer que lo amaba, todo lo que puede hacer apetecible la existencia” (Gallegos 1997: 216). Entonces, el retrato que se hace de este hombre en la novela no sólo resulta irónico al apodársele el “ex-hombre” que vive en el *Palmar de La Chusmita*, sino que también su descripción como símbolo dominante se degenera y distorsiona, como bien presencia Santos Luzardo cuando le visita por primera vez tras su llegada a la llanura y le observa

“Sumamente flaco y macilento, una verdadera ruina fisiológica, tenía los cabellos grises y todo el aspecto de un viejo, aunque apenas pasaba de los cuarenta. Las manos, largas y descarnadas, le temblaban continuamente, y en el fondo de las pupilas verdinegras le brillaba un fulgor de locura” (Gallegos 1997: 211)

De igual forma, esta distorsión irónica del símbolo de dominación parece repetirse con el personaje de Doña Bárbara. Así, a pesar de la grandeza con que se nos presenta al principio, la dañera de imagen de Mona Lisa romántica que simboliza el orden o desorden establecido se degenera con el desenlace, cuando ésta decide pasar las riendas de la llanura a Santos Luzardo y el narrador nos comunica que, víctima de la decadencia, los peones que la ven marcharse “no la conocieron. Había envejecido en una noche, tenía la faz cavada por las huellas del insomnio, pero mostraba también, impresa en el rostro y en la mirada, la calma trágica de las determinaciones supremas” (Gallegos 1997: 465). De este modo, podemos concluir que al contextualizar a “La Mona Lisa” a principios de siglo podemos incorporar, a través del paratexto, las tendencias de desfazamiento que le rodean como discurso simbólico que se manifiesta en *Doña Bárbara* con el objetivo de crear nuevos paradigmas nacionales.

Por último, tras este análisis podemos concluir que la portada original de la primera edición de *Doña Bárbara* surge como un paratexto relevante que nos provee de ciertas guías para la lectura de la novela. Así, propusimos que el tipo de libro planteado por el paratexto sugiere una obra monumental, trascendental, pero sobre todo revolucionaria. Con la alusión a “La Mona Lisa” en la portada se sugiere la importancia de la noción de *la femme fatale* en la obra, lo que ciertamente nos permite deconstruir al personaje de Doña Bárbara e identificar en ella la presencia de una corriente de pensamiento occidental. Sin duda, en el paratexto en cuestión se crea una iconografía venezolana que sugiere un discurso local de creación de lo propio y de desmantelamiento de aquello que no permite trascender. Precisamente, es en este aspecto que parecen diferenciarse *Doña Bárbara* y “La Mona Lisa” pues, en las palabras de Gallegos, “Hermosa es *La Gioconda* y su sonrisa inquietante, pero ella es principio y fin de sí misma y nada nos dice de su tiempo” (Gallegos 1997: 72). En lo que concierne a *Doña Bárbara*, la vorágine de discursos en ella parecen triunfar en crear un retrato dramático de la Venezuela de la época.

## NOTAS.

[1] Una muestra de la portada se incluye en el Apéndice I.

[2] La edición de *Doña Bárbara* que utilizamos aquí corresponde a la última versión que hace Gallegos de la novela en 1954.

[3] En el apéndice II se provee una copia de “La Gioconda” para facilitar el análisis comparativo que se hace en el presente estudio entre ésta y *Doña Bárbara*.

- [4] Resulta interesante resaltar que Liscano ha asociado al personaje de Doña Bárbara con otros arquetipos femeninos como Kali, Lilith, Coatlicue, Lamia y Eva (104).
- [5] Un buen ejemplo de la tendencia a asociar "La Mona Lisa" con la figura de la esfinge puede encontrarse en el cuento "La esfinge sin secreto" del autor irlandés Oscar Wilde.

## BIBLIOGRAFÍA

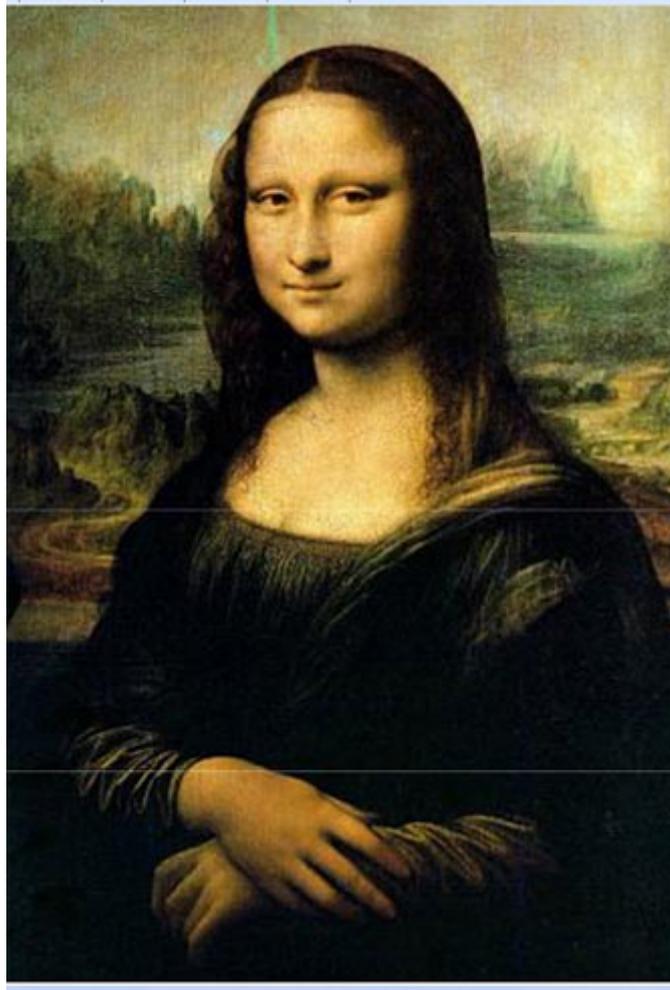
- Araujo, Orlando: "Dona Bárbara" *Doña Bárbara ante la crítica*, 1991, 161-204.
- Bosch, Juan: "De "Don Quijote" a "Doña Bárbara", *En las bodas de plata de "Doña Bárbara"*, 1985, 93-98.
- Castro-Urioste, José: "La imagen de nación en Doña Bárbara," *Revista de crítica literaria latinoamericana* , 1994, 39, 127-139.
- Gallegos, Rómulo, and Domingo Miliani (1997): *Doña Bárbara*. Cátedra, Madrid.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Editions du Seuil, Paris.
- Howard, Harrison Sabin (1976): *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa de Venezuela*. Monte Avila Editores, Caracas.
- Liscano, Juan (1979): *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Monte Avila, Caracas.
- Schaffner, Anna Katharina (2006): *Dada culture: critical texts on the avant-garde*. Editions Rodopi B.V, New York.
- Sassoon, Donald (2006): *Leonardo and the Mona Lisa story: the history of a painting told in pictures*. Overlook Duckworth/Madison Press, London, New York.
- Sassoon, Donald (2001): *Becoming Mona Lisa : the making of a global icon*. Harcourt, New York.
- Roa, Raul: "De Raul Roa." *En las bodas de plata de "Doña Bárbara"*, 1985, 67-75.

## Apéndice I



Portada Original de la Primera Edición de *Doña Bárbara* publicada por la editorial Araluce, Barcelona  
<http://www.guayabaverde.com/elite/la-revista-elite.html>

## Apéndice II



“La Gioconda” o “La Mona Lisa,” por Leonardo Da  
Vinci  
<http://www.rossettiarchive.org/docs/op76.rap.html>

© Wendy V. Muñiz 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

