



Doña Bárbara ante la crítica

Luis Enrique Osorio (ed. lit.)



DOÑA
BARBARA

ANTE
LA
CRITICA

Monte Avila Editores

DOÑA
BARBARA

ANTE LA CRITICA

Luis Enrique Osorio
Sonja Karsen
Jorge Añez
Ulrich Leo
Dillwyn F. Ratcliff
René Durand
Bella Jozef
Emir Rodríguez Monegal
A. Desseau
François Delprat
Juan Liscano
Orlando Araujo
Edgar Colmenares del Valle

SELECCION Y PRESENTACION
Manuel Bermúdez



Monte Avila Editores

—7→

△▽

Umbral

(A manera de presentación)

Manuel Bermúdez

Comenzando el otoño de 1979, la editorial Gallimard presentó una nueva edición de Doña Bárbara en francés. Aunque el libro no traía ninguna referencia a los cincuenta años de su publicación, el hecho no deja de tener cierta importancia, ya que del otro lado de los Pirineos y del Atlántico no aparecen obras literarias de autores venezolanos en las vidrieras y estantes de las librerías. Para esa fecha, mientras los árboles de la capital francesa empezaban a teñirse de oro viejo, la mujerona del

Arauca se paseaba solitaria y cincuentona en pleno corazón de Saint-Germain. ¿Qué pensarían los intelectuales que la vieron separada del contexto novelesco de Don Segundo Sombra, La vorágine, Los de abajo y El mundo es ancho y ajeno ? ¿O confundida con las hijas de Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez? Porque, hay que admitirlo, la crítica francesa ya no es la misma de hace un cuarto de siglo, cuando Gaston Diehl daba a conocer a los pintores venezolanos; Roberto Ganzó traducía a los poetas; y Rene L. F: Durand cumplía la doble función de traductor y crítico de las novelas de Gallegos, durante el apogeo de Doña Bárbara. Ahora el imperio de la crítica está regido por los sumos pontífices del estructuralismo, la semiología y el psicoanálisis, cuyos puntos de vista enfocan más hacia las técnicas del bricolage poético y narrativo o hacia las estructuras profundas del lenguaje patológico, que hacia los diseños lógicos del Siglo de las Luces, hilvanados con una sintaxis cervantina, de largos períodos oracionales. Vale decir, que han corrido ríos de letras debajo de los puentes del Sena.

Sin embargo, Doña Bárbara, como una nueva Greta Garbo, desnuda sus páginas de soledad a los nuevos lectores franceses. Porque después de todo lo que han dicho los críticos y lo que dijeron los especialistas en el XIX Congreso de Literatura Iberoamericana, realizado —8→ en Caracas bajo la presidencia de Óscar Sambrano Urdaneta, Doña Bárbara ha sido, es y será la novela de la soledad. Parece que Gallegos se hubiera puesto como Esquilo a coleccionar los dramas de solitarios anónimos de la llanura venezolana, y los hubiera puesto a litigar en el Cajón del Arauca. De allí el tono de grandiosidad que tiene la descripción del paisaje y el aire de fatalismo que emerge de los actores y personajes.

La soledad de la protagonista está marcada por un fátum. La imagen en flashback que se da en Barbarita, la presenta como una niña sin padres, que anda a la deriva y a la voluntad de una pandilla de asesinos. Cuando se encuentra la compañía de Asdrúbal, la codicia y la lujuria de los acompañantes disuelven la posibilidad del vínculo. Lo que viene después es el espectro de la soledad, porque los años que pasa con Lorenzo Barquero son omitidos casi de ex profeso por el autor. El oponente de Doña Bárbara, Santos Luzardo, es un solitario a quien la madre tiene que separarlo del teatro en que se destruyen sus propios familiares para que sea menos penoso el invierno de afecto que lo espera. Como compensación se mete a maestro de Marisela y sus peones.

La soledad de Lorenzo Barquero es inversamente proporcional a la de Luzardo. El profesor Argenis Pérez Huggins, del Instituto Pedagógico de Caracas, en una ponencia para el citado Congreso de Literatura en honor a Doña Bárbara, lo considera un personaje mítico. No conocemos el contenido de la misma, pero es mítica la soledad de un hombre que, en su discurso más coherente, habla del relincho de los centauros. Míster Danger es un solitario que tiene como única y familiar compañía a un cunaguaro. Brujeador es un hombre solo, cuya familia nadie menciona. Carmelito, queda íngrimo y solo cuando el coronel Pernaleta le mata a los padres y le roba los bienes. A pesar de que tiene padre y madre, la vida de Marisela es la de una huérfana. Y nadie más solo que Juan Primito que, para conservar su soledad, espanta hasta los rebullones que lo persiguen desde la cloaca de su alma. El único ser de quien Gallegos dice que tiene familiares es el bachiller Mujiquita, pero en ninguna secuencia aparecen. Todos estos personajes, unidos a Pajarote, Pernaleta y el Socio, forman una galería de individualidades que convierten a la soledad en una y múltiple, y urden un

tapiz novelesco, cuyo diseño corresponde —9→ al Siglo XIX, y el mensaje al Siglo XVIII, si damos por válida la opinión del escritor Carlos Fuentes que llamó a Gallegos «el Condorcet de la llanura».

Sin embargo, hay en la textualidad de Doña Bárbara una semántica especial que se enseñorea sobre todas las soledades. Es la soledad de la llanura que con huracán de espejismos envuelve a seres, animales y objetos y los convierte en transparencias de palabras. Allí está el secreto de la perseverancia del texto que más que novela es un filme realista de sonidos que emiten los personajes en sus discursos, y en el que el primer locutor es el propio Gallegos que se deja llevar por la elocuencia y deja a sus criaturas en medio de la soledad y el desamparo.

—10→ —11→

△▽

Entrevista a Rómulo Gallegos¹

Luis Enrique Osorio

Juan Vicente Gómez, inspirador

-¿Cómo nació *Doña Bárbara*?

-Nació en un hato de Juan Vicente Gómez... el hato de La Candelaria. Allí asimilé ese olor a vacadas y a boñiga de que mi novela está llena. También sentí, a través del cuadro campesino, el hálito de la barbarie que afligía a mi patria. Instintivamente perseguí el símbolo, y apareció con toda su fuerza la protagonista. No era aquello intencional, pero sí intuitivo. Y a eso puede quizá atribuirse el buen éxito: a la humanidad que hay en el mismo hecho extraordinario.

-¿No cayó bajo la censura?...

-Se comenzó a decir -y la suposición no era descabellada- que *Doña Bárbara* era la imagen del gomecismo. El rumor llegó a Maracay, y esto comenzó a formarme cierto ambiente hostil. A la obra se le hacía el vacío, con excepción de los comentarios que aventuraba a veces Pedro Sotillo... Pero yo me encerré en mi vida de pedagogo y literato, a soñar en el próximo libro.

La hija del faraón

Prosperaba el chisme contra mí cuando una hija del general Gómez leyó *Doña Bárbara*, la encontró interesante y la elogió en presencia del dictador. Gómez, intrigado,

le pidió al doctor Requena —12→ que le leyera el volumen, y los dos se fueron a Las Delicias con el propósito de conocer un capítulo diario.

Pero una tarde el dictador se interesó tanto con los cuentos de ganado y las aventuras campestres, que no quiso interrumpir.

-Siga, doctor... No regresaremos sin saber en qué para eso.

Fueron, pues, devorando páginas, en tanto que oscurecía, y tuvieron que terminar a la luz de los fanales del auto.

Conocido el desenlace, Gómez exclamó entusiasmado:

-Muy bueno. Yo no sé por qué dicen que ahí me atacan. Eso no tiene nada contra mí... Eso era lo que debían estar haciendo todos los literatos, y no revoluciones pendejas.

—13→

△▽

Doña Bárbara: cincuenta años de crítica²

Sonja Karsen

Yo escribí mis libros con el oído puesto sobre las palpitaciones de la angustia venezolana.

Rómulo Gallegos.

Desde que se publicó *Doña Bárbara*, hace cincuenta años, la novela junto con *Los de abajo* (1916), *La vorágine* (1924) y *Don Segundo Sombra* (1926) ha alcanzado la distinción de ser considerada una obra clásica de la literatura hispanoamericana. Su autor, Rómulo Gallegos, conocido más tarde como el novelista-presidente³, se convirtió en personaje legendario durante su vida. *Doña Bárbara* que fue universalmente aclamada por los críticos, evolucionó de una manera bastante curiosa según lo cuenta el mismo autor.

Después de haber publicado *La trepadora* (1925), obra que fue acogida con entusiasmo, Gallegos dedicó sus esfuerzos creativos a escribir otra novela. En abril de 1927, antes de completarla decidió visitar San Fernando de Apure. Una de las razones

principales para emprender el viaje fue que él quería que el relato del viaje que iba a hacer el protagonista de la novela a esa región fuera lo más auténtico posible. Esta narración, sin embargo, no se entregó a la imprenta porque el escritor la abandonó por un tema que le habla fascinado desde que había escrito «Los aventureros»⁴, unos veinticinco años antes. En esta obra había tratado de civilización y barbarie, las dos fuerzas antagónicas prevalecientes en la estructura social de Venezuela. —14→ Fue en La Candelaria, una de las muchas fincas que pertenecieron al dictador Juan Vicente Gómez, que el escritor oyó por primera vez el cuento de Francisca Vázquez que «se hizo famosa como la hombruna o marimacho del hatu Mata El Totumo»⁵. La novela pronto adquirió forma y a principios de 1928 las primeras pruebas salieron de la imprenta de la Editorial Elite en Caracas. Pero Gallegos no estaba contento con lo que leía y no le gustaba el título de «La coronela» que había escogido y decidió suspender la publicación de la novela. Pasaron varios meses y no fue hasta que la enfermedad de su esposa los llevó a Italia, que Gallegos volvió a mirar el manuscrito de «La coronela». Tras haber revisado la novela tres veces y de haberle cambiado el título por uno más fortuito, «Doña Bárbara», la consideró lista para la imprenta. Editada por Araluce en Barcelona, la obra se publicó el 15 de febrero de 1929⁶ en una edición de dos mil ejemplares⁷.

En septiembre del mismo año *Doña Bárbara* fue declarada como la mejor novela del mes publicada en España. Los miembros del jurado fueron Gómez de Barquero, José María Salaverría, Enrique Diez Canedo, Gabriel Miró, Pedro Sáinz, Ricardo Baeza y Azorín. «Esto constituyó un señalado honor para Gallegos, prácticamente un desconocido en España. También fue insólito, en cierto sentido, que estos jueces escogieran para tal honor una novela latinoamericana. Con esta distinción *Doña Bárbara* recibió la publicidad que merecía y así llegó hasta el gran público internacional»⁸.

Los críticos en España e Hispanoamérica se dieron cuenta casi inmediatamente que se había publicado una novela extraordinaria.

Aunque entusiastas en su mayor parte, los críticos en los Estados Unidos, en donde *Doña Bárbara* se dio a conocer en 1931 en la traducción de Robert Malloy⁹, fueron más reservados en su juicio.

—15→

El gran número de artículos y reseñas que se han publicado a lo largo de los años son una indicación certera de que la novela siguió interesando a los críticos. Es de utilidad examinar, qué controversias suscitó y las comparaciones que se hicieron a causa de su tema, y finalmente, qué factores contribuyeron para darle fama mundial.

La primera reseña de *Doña Bárbara* de que se tiene noticia se publicó en *El Universal* en Caracas el 24 de abril de 1929 y fue escrita por Pedro Sotillo, quien dijo parafraseando una expresión del capítulo titulado «La doma»: «Se va Gallegos tierra afuera en el corcel de la fama. Denle mundo a *Doña Bárbara*»¹⁰.

Algunos meses más tarde Jorge Mañach habló de *Doña Bárbara* como «una gran novela americana... *Doña Bárbara* es una magnífica novela de color americano. Envidiémosela a Venezuela... y alcémosla en alto, para que toda América -y toda

Europa- la mire y la aplauda»¹¹. En 1930, Picón Salas desde Buenos Aires dijo que «esta obra es -una de las más completas y henchidas de vida, que nos haya dado la actual literatura americana»¹². En un artículo que publicó más tarde, Picón Salas indicó que cuando el libro fue publicado por primera vez bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez «dio a la obra -a más de su intrínseca calidad literaria- el valor emblemático de cuanto Venezuela necesita redimir... el libro contenía una clave simbólica; un crítico 'más allá' de la descripción de la naturaleza y el retrato de los personajes... En la cárcel leyeron la novela los estudiantes prisioneros en las intentonas literarias de 1928 y 1929. Con el más generoso ímpetu criollo pensaban ellos actuar contra el enmarañado desastre de la dictadura como Santos Luzardo sobre las ruinas de Altamira»¹³.

López Pacheco va aún más lejos diciendo que el conflicto entre la civilización y la barbarie que Gallegos presenta en *Doña Bárbara*, —16→ no es tan sólo el problema de Venezuela sino «el conflicto fundamental de la América Latina. A la estirpe de *Doña Bárbara* pertenecen los tiranos, esos hombres que han aterrorizado, como aquélla el llano, a las repúblicas latinas del nuevo continente»¹⁴.

Rómulo Betancourt, amigo íntimo de Gallegos, más tarde presidente de Venezuela, y en aquel momento exiliado en Barranquilla, dijo que el novelista vivió los problemas civiles y políticos de su tierra, «puso el oído, comprensivamente sobre el haz de la tierra atormentada y escribió luego en venzolano y con preocupación venzolana»¹⁵.

Fernando Alegría cree que el testimonio del escritor adquiere sentido universal cuando expone las injusticias en el abuso del poder y la explotación del individuo. Así con su «justa y alerta evaluación de la historia y su sobria visión del futuro, Gallegos llega a dar respuesta en su obra a algunas de las preguntas más importantes del pensamiento político y social hispanoamericano»¹⁶.

Suárez Calímano, escribiendo en *Nosotros*, indicó que finalmente se puede hacer un comentario sobre una gran novela americana, «rica en contenido humano, en potencia descriptiva, construida con una mano firme y jugoso estilo»¹⁷.

En lo que atañe al mérito de Gallegos como novelista, tan sólo *Doña Bárbara* sería suficiente para colocarlo entre los mejores escritores hispanoamericanos. Según Manuel Pedro González esta novela es «una verdadera proeza de arquitectura y de equilibrio interior... *Doña Bárbara* es toda una novela, como diría don Miguel de Unamuno, mejor aún, toda una gran novela»¹⁸.

Los críticos españoles no fueron menos entusiastas y Ricardo Baeza, miembro del jurado que designó a *Doña Bárbara* como el libro —17→ del mes en Madrid, anticipó la posición que esta novela ocuparía en las letras hispanas. Baeza escribió: «Gallegos es el primer gran novelista que nos da Suramérica y que ha escrito una de las mejores novelas que hoy por hoy cuenta el idioma... pudiera considerarse la aparición de *Doña Bárbara* como la entrada de la literatura hispanoamericana en la edad viril... *Doña Bárbara* es una obra absolutamente de norma clásica, y por mi parte la veo ya integrada en el tiempo a las novelas clásicas del idioma»¹⁹.

Parece que en los Estados Unidos *Hispania* y *Books Abroad* fueron las primeras revistas que publicaron reseñas sobre *Doña Bárbara*. Coester señaló a Gallegos como un autor «worth watching»²⁰ y Rosenberg dijo: «The shortness of this notice is no

measure of the artistic value of this remarkable novel of the llanos of Venezuela... *Doña Bárbara* will make him the leading American novelist if he is not that already»²¹.

En 1931, cuando apareció la traducción en inglés de *Doña Bárbara*, Marsh escribió en el *New York Times* y deploró el hecho de que los Estados Unidos persistieran en su política de ignorar «so far as letters are concerned, the republics to the south. This slight but vivid novel of ranch life on the Venezuelan plains deserves a warm welcome»²².

Keefe, analizando a *Doña Bárbara* en el *New York Herald Tribune*, indicó que en la América Latina: «a great cultural heritage is definitely coming into its own. Now, from Venezuela we have a book well deserving of the acclaim that it has received throughout the Spanish speaking world»²³.

Uno puede preguntarse aquí ¿qué fue precisamente lo que atraía a los lectores en *Doña Bárbara*? Cuando se publicó la novela muchos —18→ de los críticos la interpretaron como reflejando «las ansias de los venezolanos que intentaban hacer patria frente a todas las dificultades que el régimen de Juan Vicente Gómez les oponía». También les pareció que Gallegos como Sarmiento vio «el problema de su país reducido a la lucha entre civilización y barbarie»²⁴. Mientras que Liscano cree que Gallegos «anunciaba la Venezuela por venir: la que pudiera nacer del fortalecimiento de la clase media, sin la cual no es posible asentar democracia alguna»²⁵.

Aunque la novela siguió ocupando su lugar preeminente en las letras hispanas²⁶ por mucho tiempo, un libro publicado en 1944²⁷ trató de atacar esta supremacía. Fue la única vez que las fuentes y la forma del libro fueron puestos en duda. En su ensayo, Añez trata de comprobar que Gallegos cometió plagios y que ésta es la razón por las muchas y extrañas «similitudes y coincidencias que existen»²⁸ entre *La vorágine* y *Doña Bárbara*. Varios críticos²⁹ inmediatamente defendieron a Gallegos de tan injusta acusación porque la historia de cómo la novela fue escrita era bien conocida. El libro de Añez fue olvidado pronto y *Doña Bárbara* siguió conquistando a nuevos lectores en muchas partes del mundo como lo atestiguan numerosas traducciones al alemán, checo, noruego y portugués hechas entre los años de 1931 a 1952.

Respecto al mérito artístico de la obra se ha dicho que Gallegos es esencialmente un realista que trabaja su prosa descriptiva con el orgullo de un modernista³⁰. Pero no hay que olvidar que la obra del —19→ novelista no es exclusivamente el producto de la imaginación, sino que muestra un sentido profundo de la justicia social. Madrid-Malo ve en Gallegos uno de los «grandes conductores espirituales del pensamiento social americano»³¹.

En 1944 *Doña Bárbara* alcanzó cuarenta y cuatro ediciones y su popularidad podía compararse tan sólo con la *María* de Isaacs.

El 2 de agosto de 1954, Gallegos cumplió los setenta años, y ese mismo año marcó también el vigésimo quinto aniversario de la publicación de *Doña Bárbara*. Con motivo de conmemorar esta fecha el novelista preparó una edición definitiva³² que se publicó en México en donde Gallegos residía en aquel entonces como exiliado político. En esa ocasión se escribieron muchos ensayos y se pronunciaron numerosos discursos reunidos más tarde en el «Homenaje continental a Rómulo Gallegos» y publicados en un número especial de *Cuadernos americanos*³³. Estos artículos son un testimonio vivo de que la

admiración por la obra de Gallegos no había disminuido. Según Pareja Diezcanseco, el creador de *Doña Bárbara* es «la plenitud de una cadencia histórica, de un compás universalmente americano, en el estilo de los grandes creadores de todos los tiempos, y sobre todo, en el de sus directos antepasados, los clásicos españoles... *Doña Bárbara* entró para siempre en la literatura y en la vida»³⁴. Raúl Roa vio en Gallegos a un hispanoamericano que contribuyó al «mejoramiento humano, con la palabra y el ejemplo»³⁵.

Casi treinta años después de la publicación de *Doña Bárbara* leemos por primera vez que los escritores más jóvenes pensaban «que la novelística de Rómulo Gallegos está liquidada». Esto lo dice Díaz Seijas para luego refutar esta declaración: «Unos y otros... andan errados... *Doña Bárbara* no es una novela pasada de moda... De —20→ acuerdo con las más nuevas tendencias en el arte de novelar, *Doña Bárbara* representa un punto de partida, desde cualquier ángulo que se la mire, para el novelista criollo. Gallegos llega en su creación al más alto grado de novelar»³⁶. Sin embargo, hay quienes alegan que el tema e ideología de la novela «que se ubica dentro de la tesis de civilización contra barbarie... ha perdido toda la actualidad»³⁷.

Considerando lo antes expuesto surgen dos preguntas: ¿qué contribuciones permanentes ha hecho Gallegos a la literatura venezolana? Y, ¿qué legado dejó a las generaciones jóvenes de escritores?

Garmendia contesta la primera pregunta: «Con Gallegos nuestra narrativa sale de la etapa programática del criollismo para alcanzar la auténtica magnitud del género, tanto en la estructura formal plenamente concebida y ejecutada, como en la formulación de un lenguaje propio y una temática nacional reveladora y profunda. En Gallegos el paisaje se libera de lo puramente ornamental y descriptivo y cobra un valor primordial de sorprendente intensidad y riqueza poética, como en los mejores ejemplos de la gran novela realista americana... todo un mundo primitivo y salvaje de dimensiones míticas, es interpretado en un sentido alegórico de civilización y barbarie, he ahí las grandes motivaciones de la novela galleguiana que la sitúan en un nivel de comprensión universal»³⁸.

Otro crítico califica la contribución de Gallegos como la de un novelista que «logra la expresión cabal de los contextos de su época. Con él concluye una novelística y comienza otra. Visto desde un ángulo, es el último de los criollistas, cuya narrativa él trasciende; y visto desde otro, es el precursor de una novela nueva, que se inicia vigorosamente en la década del 30, desmaya a poco andar y llega a la década de los 60 inconclusa, desorientada y asediada por una praxis nueva, dentro de la cual ya se ha iniciado, también, una renovación novelística»³⁹.

—21→

Con respecto a la segunda pregunta se puede decir que las generaciones por venir verán en Gallegos a un escritor comprometido (*engagé*). La labor de Gallegos confirmó el papel desempeñado por el escritor, ya fuera novelista, ensayista o poeta tal como lo definiera el escritor francés Albert Camus. Por lo tanto, Gallegos estableció una línea de conducta para los escritores de su época e inspiró en las nuevas generaciones hasta el presente un sentido de responsabilidad intelectual.

La obra de Gallegos ha de perdurar, como lo demuestran las ediciones y traducciones de *Doña Bárbara* que siguen publicándose y representan el testimonio más claro de su universalidad y vigencia como hecho literario.

—22→ —23→

△▽

La vorágine y Doña Bárbara⁴⁰

Jorge Añez

Antecedentes de *La vorágine* y de *Doña Bárbara*

Antes de entrar de lleno en el estudio comparativo de *La vorágine* y de *Doña Bárbara*, es importantísimo recordar los motivos en que se inspiraron Rivera y Gallegos para escribirlas:

La vorágine se basa en dos temas bien definidos: en la primera parte, Rivera, a más de describirnos las costumbres de nuestros llaneros orientales y sus faenas campesinas, denuncia el soborno a las autoridades de Casanare y el odioso enganche que todavía en 1923 hacían en esas regiones los explotadores de caucherías.

Las dos partes restantes de la obra se refieren a la selva inhumana y trágica que conocieron los indios y trabajadores sometidos por la Casa Arana, por El Cayeno en las barracas de Guaracú y por el empresario Pezil en las gomeras de El Naranjal. Todos estos hechos son históricos, como luego veremos.

Gallegos explota en su novela las costumbres típicas del Arauca venezolano, víctima del sangriento cacicazgo de doña Bárbara, quien, capitaneando una banda de forajidos, demarca los linderos de los hatos como mejor le place y mata llaneros sin escrúpulo alguno con la complicidad de las autoridades de San Fernando, que han sido supeditadas por la terrible mujerona.

En cuanto al origen y antecedentes de *Doña Bárbara*, su autor nos los dio a conocer pormenorizadamente en la entrevista que hace ya algunos años tuvo en su residencia de Caracas con don Luis Enrique Osorio, charla que fue publicada en el número 41 de la revista *Acción* —24→ *Liberal*, de Bogotá, en noviembre de 1936, y de la cual entresaco estos párrafos:

—...En 1925 lancé *La trepadora* -dice Gallegos-, orientándome ya hacia lo que debe ser en mi concepto la literatura americana: hacia el pueblo y el campo. Nuestra cultura de ciudades es un simple remedo de Europa. Un mal remedo. El americanismo hay que arrancárselo por tanto a la égloga. Es allá donde hay que ir a buscarlo.

-¿Y *Doña Bárbara*?

-La escribí en Caracas, por esa misma época. La depuré durante tres años y la publiqué en mi primer viaje a Europa, en 1929.

Juan Vicente Gómez, inspirador

-¿Cómo nació *Doña Bárbara*?

-Nació en un hato de Juan Vicente Gómez: el hato de La Candelaria. Allí asimilé ese olor a vacadas y a boñiga de que mi novela está llena. También sentí, a través del cuadro campesino, el hálito de la barbarie que afligía a mi patria. Instintivamente perseguí el símbolo, y apareció con toda su fuerza la protagonista. No era aquello intencional, pero sí intuitivo. Y a eso puede quizá atribuirse el buen éxito: a la humanidad que hay en el mismo hecho extraordinario.

-¿No cayó bajo la censura?

-Se comenzó a decir -y la suposición no era descabellada- que *Doña Bárbara* era la imagen del gomecismo. El rumor llegó a Maracay, y esto comenzó a formarme cierto ambiente hostil... Pero yo me encerré en mí vida de pedagogo y literato, a soñar en el próximo libro.

La próxima obra

Después de *Doña Bárbara*, Gallegos retrata al Llano en Cantaciario y vive las caucherías en Canaima... Todas ellas gustan; pero ninguna —25→ ha logrado superar el éxito editorial de la que inspiró la barbarie gomecista...».

Así, pues, el personaje de doña Bárbara lo engendró Gallegos en el hato de La Candelaria, y es, según sus mismas palabras, ya no un ser de carne y hueso sino una figura de ficción, puesto que con los procedimientos de la barragana y sus secuaces y los de los jueces de San Fernando -la violencia, el soborno y la falta de garantías ciudadanas- se quiso encarnar a un régimen, el del dictador Juan Vicente Gómez, que por tantos años fue el azote de Venezuela.

Consecuencialmente, Gallegos retrata en *Doña Bárbara* ya no exclusivamente los inescrupulosos proceder de caciques y autoridades del Llano venezolano, sino a una dictadura, a toda una barbarie que en determinada época sojuzgó a su país y cuyas arbitrariedades lo mismo se sentían en la capital de la república que en los más apartados villorrios.

Consecuencialmente también, *Doña Bárbara* es una obra simbólica, fruto de ficción, mientras que *La vorágine* está basada e inspirada en hechos reales, en acontecimientos absolutamente históricos, lo cual, lógicamente, ya establece entre las dos producciones una diferencia fundamental.

¿Cuándo leyó Gallegos *La vorágine*?

Que Gallegos no conocía *La vorágine* cuando escribió y dio a la publicidad *Doña Bárbara* es una verdad comprobada.

(Del artículo «Añez y comparsa», de Telémaco, publicado en periódicos de Caracas, en junio de 1943).

En el reportaje concedido por el señor Gallegos a don Rafael Heliodoro Valle, publicado en *El Dictamen*, de Veracruz, México, el 13 de diciembre de 1942, encuentro este aparte:

-Pues imagínese que *La vorágine* la conocí casi por milagro. Me la prestó Raimundo Rivas, ministro de Colombia en Caracas, al darme una comida con motivo de la aparición de *La trepadora*. «Se la voy —26→ a prestar, pero me la devuelve pasado mañana porque me marchó del país». Sólo tuve tiempo de hojearla... Las primeras páginas no me abrieron las ganas de seguir leyendo; pero seguí leyendo, y qué bien... Poco después un crítico colombiano dijo que *Doña Bárbara* era un plagio de *La vorágine*, porque allí también hay bongos. Entonces me empeñé en dar a conocer *La vorágine* para que la gente hablara. Y tres años después no había en Colombia quien no conociera *La trepadora*.

Tenemos, pues, que el señor Gallegos leyó *La vorágine* cuando publicó *La trepadora*, que fue en 1925, y en momentos en que escribía *Doña Bárbara*, obra que terminó en 1926, según le dijo a don Luis Enrique Osorio, como ya vimos.

Y en *El Liberal* de Bogotá, de 22 de junio de 1943, aparece el siguiente cable:

Rómulo Gallegos habla sobre la versión de su plagio a Rivera. Caracas, lunes 21 (P.A., para *El Liberal*). Rómulo Gallegos, refiriéndose a los cargos del crítico colombiano Jorge Añez, declaró que su obra *Doña Bárbara* fue escrita por él antes de leer *La vorágine* de José Eustasio Rivera; y aseveró que precisamente leyó *La vorágine* cuando el crítico venezolano Rafael Angarita Arvelo escribió algo semejante a lo que ahora ha dicho Añez. Agregó: si hay coincidencias, a mí no me preocupan.

Había declarado lo mismo

Cúcuta, lunes 21. (Por Carlos Ramírez París, corresponsal de *El Liberal*). En charla que me concedió para *El Liberal*, en el grill del Hotel Internacional, cuando visitó por pocas horas a esta ciudad, el 26 de agosto del año pasado, el escritor Rómulo Gallegos, recuerdo perfectamente que el autor de *Doña Bárbara* se refirió en forma superficial a que alguien en Colombia había dicho que él plagió la novela del poeta colombiano José Eustasio Rivera, diciéndome: «Yo leí *La vorágine* después de haber escrito *Doña Bárbara*». Y agregó: «*La vorágine* me la prestó el embajador de Colombia en Caracas, pero no la leí en esa ocasión, pues el embajador (mencionó el nombre pero no lo recuerdo), hubo de regresar a Colombia en esos días y yo le devolví la obra sin haberla hojeado: cuando tuve conocimiento del primer comentario del plagio que se me atribuye, me dediqué a leerla, pero no le encontré ni le encuentro ahora fundamentos a la versión atrevida de que hubo plagio de mi parte.

—27—>

Por tanto, y de acuerdo con las últimas declaraciones, el señor Gallegos vino a leer *La vorágine*, ya no en 1925, como el año pasado le dijera al periodista mexicano señor Valle, sino en 1929, cinco años después de haberla publicado Rivera, y debido a la crítica que le hiciera entonces a *Doña Bárbara*, Rafael Angarita Arvelo.

Yo, a mi vez, sostengo una tesis: que el señor Gallegos, al escribir *Doña Bárbara*, no logró sustraerse a la poderosa influencia que sobre él ejerció la producción de Rivera, influencia que motivó las múltiples y extrañas similitudes y coincidencias que existen entre estas famosas novelas, como sobradamente lo veremos a través de estas páginas.

La vorágine y *Doña Bárbara* son obras maestras de nuestra literatura y en ellas sus autores exhiben escuelas literarias completamente distintas: Rivera se distingue por el original lirismo de su estilo mientras que Gallegos es un escritor simbólico, que une al vigor expresivo la belleza de la elocución.

Rivera y Gallegos. El Llano

Yo creo que para dar una opinión formal sobre la novela *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, se impone una referencia a *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, por las siguientes razones:

Uno de los grandes méritos de Rivera estriba en haber estampado en páginas goteantes de sangre la esclavitud de los trabajadores en las selvas caucheras.

Pero antes de hablarnos de los «siringales» del Amazonas y del Isana, nos hizo en la primera parte del libro una primorosa descripción de los Llanos de Casanare, sus rodeos, domas de potros y riñas de gallos; sus gentes, que aún creen en hechiceros que pueden «rezar» heridas o hacerle «mal de ojo» a quien les provoque; con sus ríos que parecen mares y sabanas interminables que se confunden con el horizonte, llanos donde el trino del toche, el chillido de los patos y el rezongar del caimán forman la orquestación silvestre de nuestras selvas tropicales, bravía naturaleza donde se advierte el más puro reflejo del Creador y que tan a consonancia estaba con la psiquis poética del inspirado cantor de «Tierra de promisión».

—28→

Y como fuese Rivera uno de los más afortunados en describir con gran riqueza de colorido la vida tormentosa de unos desgraciados y la magnificencia del trópico, *La vorágine* es, y será, una de las máximas epopeyas de nuestros llanos y selvas orientales. Eso es indiscutible.

La mayor parte de las críticas que he leído sobre la producción de Rivera se refieren, casi en su totalidad, al análisis profundo que hizo de los horrores de la selva, porque lo más interesante de la obra está allí. Por eso, al iniciar su primer capítulo dice: «...jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia», palabra ésta que intencionalmente subrayó con mayúscula, porque en la época más azarosa y quizá la más trascendental de su vida -el tiempo que duró su viaje por los sitios donde tomó los apuntes para su trabajo- palpó la mayúscula Violencia, no tanto en el llano cuanto en las abominables iniquidades que se cometían con los indefensos gomeros secuestrados en esas espesuras diabólicas, allí donde los gestos de las fieras les parecían eróticas promesas de mujer comparados con los suplicios a que diariamente los sometían sus explotadores. Esa es, a mi entender, la razón, el por qué tituló su obra *La vorágine*.

Las naturales emociones sentimentales de Rivera colocaron los temas pamperos en un puesto de segunda categoría, porque la violencia de los llanos de Casanare o del Arauca venezolano siempre ha sido con v minúscula, como que en todo tiempo ha estado endulzada con faldas de mujer y guarapo y con panoramas de sin igual belleza que los llaneros no cambian por nada en el mundo. De ahí que ellos vivan y mueran gustosos en sus faenas con un rejo de enlazar en las manos y una copla en la garganta, mientras que allá en la manigua, doquiera se atisbara, estaba acurrucada la muerte.

Tal el hondo sentido de estas popularísimas coplas venezolanas que tan bellamente reflejan la bondad y la primorosa tristeza del alma llanera:

Yo nací en una ribera
del Arauca vibrador;
soy hermana de la espuma,
de la garza, de las rosas
y del sol...
Me arrulló la viva diana

—29→

de la brisa del palmar,
y por eso tengo el alma
como el alma primorosa
del cristal.
Amo, lloro, canto, sueño
con claveles de pasión,
para ornar las rubias crines
del potro de mi amador.

La genialidad de Rivera estribó en crear una obra americana y no meramente colombiana, aun cuando los hechos referidos hayan acontecido en nuestra república. Y la razón es clarísima: si en la primera parte de *La vorágine* cambiáramos el vocabulario regional y en vez de nuestro «mano» llanero se dijese «cuate», «compadre» o «cuñao» y así con lo demás; y si tales sucesos no hubieran tenido por escenario las llanuras de Casanare sino las del Estado de Jalisco o las de la provincia de Buenos Aires, la obra sería ciento por ciento mexicana o argentina, sin quitarle ni agregarle una coma; porque en todas nuestras pampas el ambiente es casi el mismo y porque las costumbres e idiosincrasia de los llaneros indoamericanos -esa impavidez ante el peligro, esa nobleza de carácter, ese desprendimiento tan absoluto de la vida- han sido siempre características tradicionales de tan bravos luchadores.

Y si entre los llaneros argentinos y mexicanos existen tales puntos de contacto no obstante estar separados por todo un continente, ¿qué no diremos de los venezolanos y los colombianos, que siempre han vivido en una misma tierra, bajo un mismo techo, como que los límites de ambas naciones se confunden y complementan en esos llanos que nuestros antepasados defendieron como leones en las gestas emancipadoras donde alboreó nuestra Libertad? De ahí que el corazón de Atanasio Girardot lo llevaran a la catedral de Caracas como reliquia propia, que Páez nos defendiese en Queseras del Medio y que Ricaurte se inmolara en la colina de San Mateo. Es más: Bolívar en múltiples ocasiones no sabía a ciencia cierta si era colombiano o venezolano.

-Mulata, te dije: ¿Cuál es tu tierra?

-Esta onde me hayo.

-¿Eres colombiana de nacimiento?

-Yo soy únicamente yanera... ¡Yo soy de todas estas yanuras!
¡Pa qué más patria si son tan beyas y tan dilatáas!,

—30→

como nos lo dice en la fundación de La Maporita la vieja Bastiana, pintoresco personaje de Rivera⁴¹. Así, su patria era el llano, estuviese aquí o allá. Y consecuentes con esa

tradición sus moradores -aun después de disuelta la Gran Colombia- sentíanse en su propia casa, en su mismo solar, residiendo en una u otra república, sin preocuparles saber en dónde estaba su verdadera nacionalidad.

La patria de nuestros llaneros la impusieron las circunstancias y los mezquinos intereses de ambos países -y en este caso los tratados internacionales se hicieron antipáticos-, pues pretendieron convertir en parientes a una familia que por sangre, glorias, infortunios e historia fue, y lógicamente tiene que seguir siendo, hoy más que nunca, de verdaderos hermanos.

* * *

Aprovecho la ligera exposición que estoy haciendo de nuestros llanos para formularle al señor Gallegos una glosa que, si carece de importancia, no está de más puntualizar: en las páginas 291⁴² y siguientes —31→ de *Doña Bárbara* aparece un «Vocabulario de venezolanismos que no figura en los últimos diccionarios de la lengua española», en el cual están catalogados y explicados los vocablos que él considera oriundos del llano de su país. Pero resulta que muchos de éstos ya los había empleado Rivera con idéntico significado en *La vorágine*, donde también aparecen catalogados y explicados al final de la obra con el mote de «Vocabulario». Tales voces son: afilar -ajilarse, dice Gallegos- barajustar, barajuste, caramero, caribe, cazabe, coroto, corrido, chigüire, chinchorro, guaral, guate, maraca, morrocota, palo a pique, puntero, topocho, trambucar y trambuque, o trambucada, según Gallegos.

También he advertido que palabras que Rivera no juzgó necesario clasificar como modismos aparecen en el «Vocabulario» de *Doña Bárbara* como venezolanismos. Veamos algunos ejemplos: ventear, macanilla, amadrinador, mascada, remonta, mancha, corocora, etc., voces que se encuentran en las páginas 20, 30, 52, 63, 90, 110 y 139 de *La vorágine*.

Por lo visto, ciertas voces que Rivera consideró de uso corriente en Casanare y otras que calificó simplemente de *provincialismos*, para emplear sus mismas palabras, el señor Gallegos cree que son venezolanismos. Y voy a demostrarle que no tiene razón para incluir dichos vocablos dentro de esa denominación.

De los escritos que he leído del siglo pasado sobre nuestros llanos orientales, en los cuales se encuentran abundantes datos sobre el lenguaje y costumbres de sus habitantes, tales como *Desde Villavicencio hasta San Fernando de Atabapo*, de Fr. José de Calasanz Vela, donde narra la correría que emprendió en 1889 por el Guaviare, el Orinoco y el Vichada; *Visita a las Misiones del Meta*, del mismo autor, descripción de las impresiones del misionero por esas regiones en 1882; *De Bogotá al Atlántico*, de Santiago Pérez Triana, recuento del viaje que hizo el escritor bogotano en 1893-1894 a través de los ríos Meta, Vichada y Orinoco, la obra más interesante que al respecto conozco es *Casanare*, de Jorge Brisson, comisionado en 1894 para hacer un estudio de nuestros llanos durante la administración de don Miguel Antonio Caro.

—32→

En este libro, que brevemente voy a comentar, no solamente encuentro varias palabras que el señor Gallegos cataloga como venezolanismos -pusana, temblador,

arica, etc.-, sino que algunos conceptos de Brisson sobre Casanare, y otros de Gallegos sobre el Arauca venezolano, ofrecen tal similitud que bien vale la pena cotejarlos.

El informe rendido en forma de diario por el ingeniero Brisson es algo asombroso desde el punto de vista del detalle. En estilo sencillo va anotando desde su salida de Bogotá, con una minuciosidad única, el estado de los caminos, situación topográfica y temperatura de las poblaciones, caseríos, cerros, páramos o sabanas por donde va pasando; distancias de uno a otro lugar; medios de transporte. Describe el vestuario y modales de la gente con que se cruza en el camino y hasta nos refiere anécdotas del hacendado o de los campesinos con quienes ha pernoctado en los hoteles, que las más de las veces no son sino destartaladas fondas.

En cuanto a *Casanare* se refiere, la relación no puede ser más gráfica y completa. Allí se encuentra, admirablemente bosquejada, la sin par estampa del llanero: desde la de los gamonales o «reyezuelos», como él los llama, orgullosos, astutos e irónicos, pero, eso sí, hospitalarios y generosos, uno de los cuales le regaló un «perro tigrero», hasta la del peón, noble, servicial y resignado; refiérese a sus bailes, lenguaje y costumbres; nos cuenta que al llegar al caserío de La Virgen estaban «sabaneando», acababan de «rodear y apartar» y presencié la hierra y castración del ganado; nos habla de las «madrinas», de la «punta de ganado», de los «orejanos», de las «morrocotas», del «atajo», de las «quemadas», de los «caños», de las tremendas inundaciones y sequías y hasta de las plagas de mosquitos y zancudos; investiga sobre la naturaleza de los indios sálivas, guahibos, piapocos y achagas; cuando llega a una región selvática, a los «morichales» o a un bosque de palmeras, con una rigurosidad de inventario científicamente va anotando las diferentes calidades de maderas, palmas, resinas y plantas medicinales; no es menos laboriosa la enumeración que hace de las grandes variedades de animales y peces y al anotar las aves nos las describe una por una, dándonos no sólo el nombre sino la idea de su tamaño y del fantástico colorido —33— de sus plumajes; nos explica la diferencia que hay entre el hato y la fundación, la hacienda y el «conuco», y la que existe entre el batelón o bongo, y la curiara, canoa o falúa; sugiere los medios de navegación más apropiados para nuestros ríos y hasta nos copia aquella típica exclamación del boga que manejaba la canoa en que viajaba el 21 de marzo de 1894, que también trae Pérez Triana en su libro citado, página 73, que voy a transcribir, porque coincide con la que Gallegos pone en boca de los bongueros que Arauca arriba conducen a Luzardo a su hato de Altamira. (*Doña Bárbara*, página 20):

-¡Vaya con Dios! decía al arrancar de la orilla el patrón de la curiara, sentado a popa.

-¡Y con la Virgen!, respondió el boga.

(Pérez Triana)

Puso de nuevo el patrón rumbo afuera, a tiempo que preguntaba alzando la voz:

-¿Con quién vamos?

-¡Con Dios!, respondieron los palanqueros.

-¡Y con la Virgen!, agregó él.

(Gallegos)

También los escritores nos hablan de la guarura -concha de pez agujereada, que produce, al soplarla, un silbido que se oye a gran distancia- en los mismísimos términos. Leamos a Brisson en la página 86 y a Gallegos en la 45:

Se anuncia un vapor por medio de la guarura...

(Brisson)

Al son de la guarura que anunciaba la llegada de un bongo...

(Gallegos)

Por último, y para no prolongar más estos ejemplos, apreciemos el concepto de Brisson a propósito de un joven indio que vio en la casa de los padres misioneros de Arauca, y el de Gallegos al referirse a El Brujeador, uno de sus personajes, páginas 89 y 10, respectivamente:

...Tiene bonita fisonomía y buena estatura: el tipo recuerda algo de la raza asiática...

(Brisson)

Su compañero de viaje es uno de esos hombres inquietantes, de facciones asiáticas...

(Gallegos)

Como hemos visto, cierto léxico, expresiones, tipo de raza, usos y costumbres que caracterizaban a los llaneros colombianos en 1894 y 1924 -fechas en que se publicaron *Casanare* y *La vorágine*- son —34→ absolutamente los mismos que en 1929 -año en que apareció *Doña Bárbara*- caracterizan a los llaneros venezolanos, hermanos y vecinos de aquéllos.

Siendo esto así, claramente se comprende que al señor Gallegos no le asiste ninguna razón para clasificar como venezolanismos las voces de que hice especial mención, ora porque esos provincialismos forman parte del vocabulario de ambas repúblicas, ya porque sería imposible precisar el país del cual dichos vocablos son oriundos.

* * *

Volvamos ahora al tema principal de mi escrito:

Dado que Rivera y Gallegos están describiéndonos las mismas costumbres, las mismas personas y el mismo ambiente dentro del cual se desarrollan las obras, (es obvio que me refiero a la primera parte de *La vorágine* puesto que las restantes se refieren a la selva cauchera), no pueden considerarse como plagios o imitaciones las múltiples y forzosas analogías naturales que por tales causas se advierten en los personajes o en las escenas en que ellos intervienen, todo lo cual analizaremos detenidamente y a su debido tiempo.

Mas por estas mismas razones, y desde el punto de vista de la originalidad, no pueden catalogarse como analogías naturales:

Ni las diversas coincidencias que se desprenden del cotejo de los argumentos de las obras, porque el de *La vorágine* está basado e inspirado en hechos reales y el de *Doña Bárbara* es fruto de la imaginación de su autor, lo que establece entre ellos una diferencia fundamental.

Ni la semejanza de muchísimos giros poéticos empleados por Rivera y por Gallegos, referentes a cuestiones bien distintas del ambiente en que se desarrollan las obras.

Ni la identificación de fondo y forma que se advierte en el relato de la faena ¡lanera del amansamiento del potro.

Ni el que Gallegos nos presente a una figura como Santos Luzardo, el abogado que sale de Caracas y empleando la fuerza se cubre de gloria y acaba con el bandidaje de la llanura venezolana, procedimientos que cinco años antes puso en práctica Rivera con Arturo —35→ Cova, su héroe y personaje histórico, que de Bogotá lo lleva a Casanare y a la selva cauchera, donde, en circunstancias bastante afines, extermina los grandes criminales de las caucherías.

Ni tampoco que muchas de las características de doña Bárbara -de esas que hacen más interesante su personalidad- sean las mismas de doña Zoraida o la madona Zoraida, como llama Rivera a la turca que vive en Manaos -no en la selva ni el llano- y que, movida sólo por el interés, de vez en cuando la vemos por los grandes ríos a caza de trabajadores para cambiarles sus corotos por el preciado «siringa».

Por estas potísimas razones, Gallegos, en este caso, no es propiamente un escritor original. Examinemos a grandes rasgos, mientras lo hacemos pormenorizadamente, los principales personajes. Luego veremos lo demás.

Las doñas

Cuando entremos de lleno a estudiar estas hembrotas, de raza e idiosincrasia diametralmente opuestas y que pertenecen a ambientes completamente distintos, puesto que una es llanera y otra una turca comerciante de la ciudad de Manaos, veremos que mientras ésta aprovecha la ausencia del amo de las barracas del Guaracú para robarle el caucho que guarda en sus depósitos, la cacica del Arauca le roba las tierras y los ganados a Santos Luzardo durante el tiempo que éste permanece en Caracas. Ambas son mujeres tan varoniles que en el momento de peligro no sabemos cuál se juega en paro la vida con más sangre fría, sin un pestañeo; sus amantes les proponen matrimonio y ellas responden a esa tontería con el desprecio; entonces, Barquero se suicida con el alcohol, y Lucianito Silva, despechado, aturdido por el dolor, desdeñosamente le escupe a la madona los pechos lascivos con sus propios sesos; y al hacer el balance de sus sombrías femineidades, no sabemos cuál es más calculadora, más ambiciosa, más avara, más cruel, más concupiscente, más hombruna, más bellamente romántica o más «guaricha», como dice Gallegos al referirse a su heroína.

—36→

Cova y Luzardo

Estas figuras no son llaneras ni selváticas sino producto de la civilización, a quienes los novelistas arrancan de la ciudad para llevarlas a actuar en forma similar entre jueces prevaricadores y asesinos desalmados.

Arturo Cova es un poeta a quien el destino empujó a los llanos de Casanare, primero, a la selva cauchera, después; y cuando se da cuenta del ambiente que lo rodea; cuando comprende que allí no hay garantías ciudadanas porque todo es violación, terror, codicia, perversidad; que los más fuertes disponen a su talante de vidas y fortunas ajenas; que todos los crímenes se quedan impunes porque no hay autoridades que impartan justicia, ya que las únicas leyes son la violencia y el dolo, su noble corazón se enciende de coraje, su temperamento se caldea al rojo vivo, y, despreciando la vida, por conmiseración a llaneros y gómeros, con el pequeño grupo de amigos que lo rodea, se les enfrenta a los verdugos con sus mismas armas para tratar de corregir tanta arbitrariedad. Así, les opone fuerza a la fuerza, paga atropello con atropello, cobra diente por diente. Y este Arturo Cova de *La vorágine*, por múltiples aspectos es el Santos Luzardo de *Doña Bárbara*, aunque con bien marcadas variantes psicológicas, como también las hay entre las doñas, que ya veremos cuáles son.

Y en muchísimos pasajes sus actuaciones son tan uniformes que no sabemos cuál de los dos es más noble, más varonil, porque en los llanos o en la selva, especialmente en esos momentos de opresión, los hombres eran esclavos o héroes. Y para ser héroe entre esos llaneros o gómeros se necesitaban superhombres. Y Cova y Luzardo lo fueron en grado máximo.

* * *

Como puede apreciarse, en esta introducción no estoy probando nada sino únicamente haciendo un paralelo global entre los dos textos, desentrañando, de acuerdo con ellos, las causas, el por qué de la afinidad tan extraordinaria que hay entre los protagonistas y ciertos —37→ pasajes de las novelas, sin entrar a fondo en la demostración de los hechos, lo que haré en los capítulos siguientes. Allí todo se verá claro, preciso, nítido; y entonces le toca al lector imparcial decidir si Gallegos en *Doña Bárbara* -por la influencia de *La vorágine*- imitó cuadros que forman parte de la obra creadora de Rivera, así como algunos de sus personajes y de sus ideas, o si yo estoy equivocado.

* * *

Ahora, por esta circunstancia ¿podríamos siquiera poner en duda la valía de Gallegos como novelista o como escritor? Absolutamente no. Para no citar sino un ejemplo de peso, algunas páginas de Virgilio ¿no son meras imitaciones de las églogas de Teócrito? ¿Y por ese lunar dejó de ser Virgilio el Divino Virgilio? Motivo del mejor orgullo para los pueblos indoamericanos es el nombre de Rómulo Gallegos, pues a un hombre que tiene en su haber la valiosa y multiforme obra literaria que él ha realizado -periodista, dramaturgo, cuentista, y las novelas, a más de la que nos ocupamos, *Reinaldo Solar*, *La trepadora*, *Cantaclaro*, *Canaima*, *Pobre negro* y *El forastero*, algunas de las cuales han sido vertidas a varios idiomas-, no puede llamársele sino maestro.

* * *

¡Qué ratos tan exquisitos he pasado escarmenando estos libros!

Cómo se contagia el espíritu del pavor, de la alegría, de lo grandioso de la escena, de lo arrobador de las narraciones, donde las palabras más insignificantes toman tonalidades de cristal. Y todo esto hecho a base de amaneceres tropicales, de sol, de tormentas trágicas, donde vemos fundirse los rayos en las clásicas palmeras o en las testas de la manada mugiente; de tragedias, de joropos, donde se barajan la inocencia cerril con las caricias de prostíbulo; de mujeres enfadosamente avaras, cuyas almas envilecidas truécense en las más bellamente sentimentales por el sortilegio del amor; de valor, de abyecciones; de jueces que firman sus sentencias sobre unas morrocotas —38→ o en los trémulos senos de las mestizas; del embrujo de nuestros paisajes; de llaneros que sonríen ante el toro salvaje y cantan a dos cuartas de las garras del tigre; de acuarelas de suntuoso colorido que adornan las páginas de estas novelas, orgullo de la América morena, y de las cuales emerge triunfante la figura del huilense por haber sido el escritor original.

Ahora, echemos de lado las pastas de los libros que a manera de telón de boca nos impiden apreciar el escenario llanero en todo su esplendor; en compañía de Arturo Cova y Santos Luzardo sigamos por las mismas rutas que antaño siguieron desde Bogotá y Caracas hasta los llanos de Casanare y el Arauca venezolano; lleguemos hasta los barracones del Guaracú, en el corazón de la selva; con ánimo sereno contemplemos el panorama y pongámosle bastante atención a los hechos que vamos a presenciar, en la seguridad de que hallaremos muy interesante el análisis de algunas figuras y ciertas

escenas que tanto contribuyeron a la fama y prestigio de tan arrobadores relatos tropicales.

Cotejo de las obras

...Infortunadamente para los pelafustanes que buscan ganar notoriedad urdiendo intriguillas, la crítica más autorizada de Europa y América ha fallado en forma definitiva, haciendo justicia tanto a Gallegos como a José Eustasio Rivera... Sería de ver cómo se las ha manejado el inefable Añez para dar contornos de escándalo a su inocente hallazgo...

(Del artículo «Añez y comparsa», publicado en periódico caraqueño en junio de 1943).

...Un tal Añez, desde Bogotá, ha intentado presentar a *Doña Bárbara* como imitación de *La vorágine*, y algunos admiradores de Gallegos han creído necesario tomar a lo serio, para rebatirlas, las conclusiones del peregrino crítico. Nosotros no pensamos de ese modo...

(Del artículo «De la novela en América», por Pedro Grases, publicado en la revista *Bitácora*, número 4, de Caracas, junio de 1943).

—39—

Argumento de las novelas

Como se hace imprescindible recordar los argumentos de *La vorágine* y de *Doña Bárbara*, no sólo porque la influencia de Rivera sobre Gallegos arranca de allí, cuanto porque es necesario tener bien presente ciertos pasajes para poder apreciar con toda nitidez el parangón entre las figuras centrales de los libros, procuraré relatarlos con la mayor justeza posible.

Veremos también qué equivocados están los señores Antonio Arráiz y Pedro Emilio Coll al creer que «no tienen de común las dos obras más que el ambiente en que fueron desarrolladas...», como se lo manifestaron a unos cronistas de *Ahora*, de Caracas, en junio pasado, puesto que, como ampliamente lo veremos a través de este ensayo, entre estas novelas hay algo más de simples y coincidentales analogías.

Sinopsis de *La vorágine*

Arturo Cova, un poeta, ha raptado a Alicia, una muchacha bogotana, y de común acuerdo deciden abandonar la capital. Toman el rumbo de los llanos de Casanare y después de algunos días llegan, en compañía de don Rafo, un mercader al por menor que viajaba por la misma ruta, a la fundación de La Maporita, de propiedad de Fidel Franco y de su amante la «niña» Griselda.

En los alrededores de La Maporita la peonada está en la primavera de la vida: ya nadie trabaja porque todos están en vísperas de ser ricos. Les ha llegado su salvador en la persona de don Narciso Barrera, un enganchador que busca gente para las caucherías del Vichada y les adelanta lo que pidan, no importa que el recibo que les haga firmar sea de diez pesos por los cuatro o cinco que les ha dado. Lo interesante es que haya aguardiente, joropos y mujeres. Y todo lo tiene a rodo...

-¡Que viva don Narciso Barreraaaa!

Evidentemente, el llano ya no sirve para nada. No vale la pena trabajar más allí. Se establecerán en la tierra de la fortuna y de la felicidad.

—40→

-¡Que viva el Vichadaaaa!

Griselda está encantada. A su criada, la vieja Bastiana, y a ella, don Narciso les ha hecho algunos regalos. ¡Y qué regalos! Naturalmente está convenciendo a Franco para que sigan a tan dadivoso empresario; pero Fidel no es de la opinión de su mujer y se va con don Rafo al Arauca y a Tame a conseguir dinero y hombres de buena voluntad para hacer un rodeo, escoger un lote de ganado y realizarlo en Bogotá, negocio en el que Cova tendrá una participación⁴³.

Mientras Fidel está ausente pasan a poder del enganchador los anillos y «candongas» que adornaban las manos y las orejas de la simpática Griselda, a cambio de las «chucherías» que con tanto gusto le había regalado; y como el rufián aún se sintiera defraudado, la amenaza con demandar a Franco si no se le cubre íntegra la deuda. O... ¿por qué no conseguía el dinero con el señor Cova?

Al enterarse Alicia de lo ocurrido, ofrécele a Griselda para servir de mediadora a ver si es posible que Barrera rebaje siquiera el saldo de la deuda. Y comienzan las entrevistas que despiertan los celos de Arturo, creyendo, erróneamente, que Alicia no es indiferente a los galanteos que Narciso alguna vez le dirigiera, y que Griselda está sirviéndole de cómplice.

El enganchador y las mujeres acuerdan una cita nocturna; Cova se entera de ello, se emborracha de despecho, se arma y lo espera —41→ apostado detrás de una «talanquera»; pero avisado Barrera por Miguelito, un peón, de las intenciones de Arturo, se va para Hato-Grande, cercano a La Maporita, de propiedad del viejo Zubieta,

a donde Cova, todavía ebrio, encaminase a buscarlo al día siguiente, después de ultrajar a Alicia y de pegarle a Griselda.

Zubieta, Cova y Barrera pónense a jugar a los dados; mas como éste quisiera estafarlos, sobreviene una reyerta en la que Narciso hiere a Cova, quien, enfermo, permanece allí, atendido solícitamente por Clarita, amante de Zubieta, que se ha enamorado de Cova, mientras Barrera, para atormentar a las pobres mujeres, a Alicia, especialmente, vase a La Maporita y les cuenta los nuevos amoríos de Arturo.

Como Franco ha hecho el negocio de ganado con Zubieta, de vuelta de Tame llega a Hato-Grande con los vaqueros necesarios para cogerlo, e inmediatamente salen para las sabanas con ese fin, inclusive Cova. Mas el rodeo por diversas circunstancias no se efectúa, siendo una de las principales la de que el señor doctor José Isabel Rincón, juez de circuito de Casanare, está por esos alrededores buscando a un tal Arturo Cova para reducirlo a prisión por los crímenes que, según se dice, diariamente comete, denuncia que le ha sido dada por un emisario de su «amigo, el potentado Barrera, quien corre serios —42→ peligros en vida y hacienda». Por tanto los llaneros, por miedo a las autoridades, niéganse a «sabanear».

Esto motiva el regreso de Cova y Franco a Hato-Grande, donde la víspera se ha cometido un crimen: Barrera, para apoderarse del dinero de Zubieta, lo ha asesinado, y con su gente ha declarado ante el juez que aquéllos son los asesinos. Por último, el bellaco llégase hasta La Maporita -donde nada saben de lo ocurrido- y convence a Griselda de que no debe esperar a Franco puesto que la castigará severamente por lo que Cova haya podido decirle. Así, Griselda, por huir de Franco, y Alicia, aturdida por la conducta de Arturo, con los demás enganchados toman el camino de la selva.

Cova y Franco al verse injustamente perseguidos; al ver que los criminales se quedan impunes porque no hay autoridades que los castiguen; al creer que la fuga de sus amantes obedece a cuestiones amorosas, montan en celos y deseos de venganza, y en compañía del mulato Correa y de El Pipa lánzanse en persecución de las dos mujeres y de Barrera.

La vorágine tiene tres partes: los llanos de Casanare, la primera, que acabamos de ver; y las referentes a la selva cauchera, las restantes, que pueden resumirse así:

Ya en la selva, Cova y sus amigos encuéntranse con Helí Mesa, uno de los hombres contratados por Barrera, quien se fugó debido al trato tan inhumano que se les daba a los enganchados, a quienes llevaban, no al Vichada, sino a venderlos al Brasil. «Ya estarán -dice Mesa-, en el siringal de Yaguanarí». Y para allí se encaminan a buscar a los forajidos, a libertar a los llaneros.

Días después tropiezan con don Clemente Silva, un rumbero que ha dieciséis años trabaja en los gomales de la Casa Arana, de El Cayeno, y del empresario Pezil, quien, al enterarse de los fines que Cova y los suyos persiguen, promete ayudarlos incondicionalmente. Por Silva se enteran, hasta en los más mínimos detalles, de los suplicios a que se somete a los gomeros por los explotadores de la «mina verde», seres sanguinarios y ambiciosos que no retroceden ante nada ni ante nadie por conquistar el «oro blanco», y con él la fortuna, el amor y la felicidad.

El rumbero en ese momento depende de El Cayeno, dueño de los —43→ barracones del Guaracú, a donde ha poco ha llegado la turca Zoraida Ayram. «Esta turca -les dice- reside en Manaos, negocia con El Cayeno, y a ella le oí decir que los enganchados de Barrera ya habían llegado a Yaguanarí». A lo que responde Cova:

-Oiga usted. Es indispensable que nos conduzca al Guaracú para hablar con ella.

Aun exponiendo sus vidas llegan a los barracones. A la cabeza de sus compañeros, Cova apersónase ante el administrador, El Váqui, uno de tantos criminales, «guapo pal plomo y pa cualquier hombre», y en el discurso que se ve obligado a improvisar manifiesta que es comisionista, que tiene negocios con la Casa Rosas, de Manaos, «en cuyo poder me queda un ahorro de unas mil libras», que con sus amigos ha dos meses salió de sus barracas con un cargamento de «mañoco», sarrapia y goma, que traían por el Inírida, «y al llegar a la boca del Papunagua perdimos todo. ¡Hemos venido en el colmo de la miseria a pedir amparo!».

-¿Y qué será lo que busté quere?

-Que me tripulen una canoa para enviar un correo a Manaos a llevar aviso de la catástrofe y a traer dinero, sea de la caja de nuestro cliente, sea de mi cuenta, y que nos den posada a los cuatro náufragos hasta que regrese la expedición.

E inmediatamente pone en juego su astucia y fogosidad y logra que la embarcación salga para Manaos, tripulada por el mismo rumbero Silva. Mas la correspondencia que manda no es para ninguna casa de comercio -como que no tiene negocios en Manaos ni en alguna otra parte- sino su queja vigorosa al cónsul de Colombia en esa ciudad, poniéndolo al tanto de lo que ocurre, y para que, en vista de la urgencia, venga en su auxilio y en el de sus compañeros.

Como durante su permanencia en los barracones Cova presencia algunas de las salvajes atrocidades que se cometen con los indios cautivos, a quienes fuerzan a trabajar con las manos engusanadas; con las indiecitas, a quienes los váquiros, látigo en mano, compelen al lecho para que las asalte la hombrada lúbrica, él, el soñador, «por idiosincrasia amigo de los débiles y de los tristes», monta en ira, y al Petardo Lesmes, el sujeto dúctil, petulante y lambón, que quiso —44→ humillarlo y que les había impuesto a los sirringeros el tormento del hambre, le rapa el látigo y le cruza el rostro; se pone de parte de las agobiadas mujeres, y, por último, trata de fomentar una insurrección entre esos infelices, que no aceptan, pues creen que los quiere acaudillar para esclavizarlos cuando pase el golpe o venderlos después.

Entonces El Petardo, para vengarse de Cova, vasa hasta donde El Cayeno, dueño de los gomales, lo pone al tanto de lo que está ocurriendo, inclusive de que la turca por las noches está robándole el caucho de los depósitos.

La turca Zoraida, mujer avarienta e hipócrita, al saber que Arturo es persona de dinero se le entrega, mas no por amor. Pero con el correr de los días su repugnante cicatería se transforma en el más bello amor pasional, episodio que trataré a espacio cuando haga el paralelo de las figuras de las doñas.

Cova aprovecha su intimidad con la madona para obtener los informes que desea sobre Barrera y su gente y aun consigue que le permita entrevistar a la mujer que ha comprado «a precio de costo», la niña Griselda, quien lo puso al corriente de lo que realmente había acontecido en Casanare: que su viaje y el de Alicia debieron a los engaños del enganchador, que a ésta no la habían comprado porque estaba encinta y que junto con los llaneros ya había llegado a Yaguanarí.

Debido a ello Arturo, aun «venciendo esa repulsión que la madona me produce», la convence para que en su batelón «abandonen ese presidio», única manera de llegar rápidamente hasta los enganchados y prestarles alguna ayuda.

En el instante de partir se presenta el Cayeno. A el Váquiro, su administrador, por haber permitido que zarpara la canoa para Manaos, lo trincó sobre el polvo, urgiendo que lo colgaran de los pies y le pusieran humo bajo la cara. Y encarándosele a Zoraida:

-¡Cocota! ¿Qué haces aquí? ¿Dónde tienes el caucho que me robaste?

Ella entonces, convencida de que Cova era persona adinerada, se lo señaló, como diciéndole que él respondería por el valor de la mercancía, —45→ lo que también le había garantizado a el Váquiro. Por lo que el gabacho, amenazante, encaminose hacia Arturo, que estaba sentado porque un ataque de beriberi le había imposibilitado una pierna:

-¡Bandido! ¿Sigues alebrestándome los gomerros? ¡Ponte de pie! ¿Dónde se hallan tus dos amigos?

Y lo cogió a patadas y latigazos hasta dejarlo exánime en el suelo cubierto de sangre.

Vase enseguida a inspeccionar sus depósitos de caucho y en ese momento aparece el Petardo Lesmes, quien sacó de un grupo de indios prisioneros que traía para distribuirlos en las cuadrillas, a el Pipa, al infame Pipa, ¡que tantos favores había recibido de Cova y quien de acuerdo con instrucciones del capataz lo identificó como a un espía!

Apenas reaparece el Cayeno dirígese a Cova:

-¡Colombiano! ¡A decirme dónde está el bongo! ¡A devolverme el caucho escondido! ¡A entregarme tus

compañeros!

Cuando llegan al barco, donde están Franco y el Catire Mesa, el Cayeno, revólver en mano marcha hacia ellos, éstos inesperadamente lo desarman, el gomero lánzase al río y entre todos lo acribillan a balas.

¡Así murió aquel extranjero, aquel invasor, que en los lindes patrios taló las selvas, mató a los indios, esclavizó a mis compatriotas!

Finalmente, Cova localiza a Barrera a orillas del Yurubaxí, e «inerte», se dirige hacia el enganchador, quien, al verlo, abalánzase sobre la ropa a coger el arma. Mas como aquél se interpusiera, sobreviene una titánica lucha entre los dos hombres por la posesión del revólver, hasta que Cova, «casi desmayado, en supremo ímpetu», agrándale con los dientes las heridas que su contendor tenía en la cara, y así, ensangrentado, «rabiosamente» lo sumerge en el agua, donde los caribes lo despedazan en un momento, acabando de esta manera con otra de las más tenebrosas figuras de esas florestas aterradoras.

En Yaguanarí rescatan a Alicia, mas por falta de recursos no pueden —46→ socorrer a los llaneros, que se encuentran hambrientos y enfermos. Y como la ayuda del cónsul no llegase y las circunstancias los obligaran a abandonar ese paraje, se refugian a la entrada de la selva, «buscando la dirección del caño Marie», donde esperarán la comitiva oficial.

El epílogo del libro reza:

El último cable de nuestro cónsul, dirigido al señor Ministro y relacionado con la suerte de Arturo Cova y sus compañeros, dice textualmente: Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva.

Ni rastro de ellos. Los devoró la selva.

Sinopsis de *Doña Bárbara*

El argumento de esta novela se concentra en el llano venezolano. Panchita y José Luzardo han heredado el hato de Altamira, en el cajón del Arauca. Don José está casado con doña Asunción y tienen dos hijos: Félix y Santos. Con motivo del casamiento de Panchita con Sebastián Barquero, de común acuerdo dividen la finca, conservando la

parte que le toca a don José el nombre de Altamira, y a la familia Barquero el nuevo hato, que se bautiza con el nombre de La Barquereña.

Muertos su esposo y su hijo mayor, doña Asunción se traslada a Caracas con Santos para educarlo allí. Mas durante este tiempo aparece en el Arauca un azote en la persona de doña Bárbara, quien, capitaneando una cuadrilla de criminales, roba haciendas y mata a su acomodo, con la venia de las autoridades de San Fernando, que han sido sobornadas por la temible mujerona.

Doña Bárbara pasó su niñez a bordo de un bongo pirata que recorría la selva cauchera; el capitán del barquichuelo, su «taita y protector», quería comerciar con los quince años de la seductora Barbarita, que está enamorada de Asdrúbal, el joven que está enseñándola a leer y escribir. Un día se asesina a Asdrúbal y la marinería abusa de la muchacha, después de matar al capitán. Así esta mujer, injerto de la india sensual y del blanco aventurero, desde ese momento lleva en su trágica y agorera naturaleza el odio implacable al —47→ varón y su vida entera la encaminará a vengarse de él. Para ello se apodera de todos los secretos de la indiada con que pueda causarle algún maleficio; se especializa en la confección de brebajes afrodisíacos para destruirle la vitalidad, anular su voluntad; y se vuelve ladrona, y criminal, para eliminarlo, si fuere necesario, como efectivamente ocurre. Y como de su hombruna naturaleza ha desaparecido todo vestigio de amor, no se le entregará sino por vicio o por lucro.

De ahí que cuando la dignifica la maternidad se avergüence de sí misma y su rencor contra el hombre sea mayor, ya que un hijo en sus entrañas sólo significaba para ella una victoria más del macho; por lo que reniega de su amante, Lorenzo Barquero -su primera víctima- y repudia a su hija Marisela, «que otros pechos tuvieron que amamantar porque no quiso ni verla siquiera».

Lorenzo había llegado al llano en plena juventud y, hechizado por los todavía no despreciables encantos de Barbarita, cae en sus redes. Ella, después de robarle sus haberes y su juventud, lo deja, y el infeliz, atolondrado y ya degenerado por los vicios, desprecia la vida y se entrega perdidamente al alcohol.

Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición,
codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría una
pequeña cosa pura y dolorosa: el recuerdo de Asdrúbal, el
amor frustrado que pudo hacerla buena.

Mientras los años pasan, Santos finaliza sus estudios universitarios. Como su madre ha muerto, decide radicarse en Europa y vender Altamira, que ha venido a menos, pues gran parte de los ganados y leguas y leguas de sabanas altamireñas han pasado a engrosar el hato colindante de El Miedo, de propiedad de doña Bárbara, «a fuerza de arbitrarios deslindes ordenados por los Tribunales del Estado». Vase para el Arauca con el fin de realizar su finca, pero al comprender que las injusticias de que ha sido víctima provienen de que sus administradores y las autoridades están en connivencia con la terrible mujer; al darse cuenta cabal de que la ley del llano es la «ley de doña Bárbara, como por allí se la llamaba, porque a fuerza de dinero había obtenido que se la elaboraran a la medida de sus desmanes», y que esa ley representaba el bandidaje, su

sangre luzarda —48→ reacciona y decide quedarse allí, no tan siquiera por buscar la reivindicación de sus derechos cuanto por «contribuir a la destrucción de las fuerzas retardatarias de la prosperidad del llano».

Y con unos fieles peones lánzase a la arriesgada lucha de destruir el poderío de la doña; y oponiéndosele con sus mismos procedimientos -la fuerza armada- logra exterminar a su cuadrilla de facinerosos con la sonriente complicidad de la mujerona, que se ha prendado locamente de Luzardo.

Aun cuando la bondad de su corazón y su recia contextura moral admirasen la virilidad de doña Bárbara y en alguna ocasión compadecieran sus arrebatos de sensibilidad, Luzardo siempre la despreció, no por el hecho de haberle mermado sus intereses -que ella propuso devolverle- y por ser la responsable de la ruina moral y material de su primo Lorenzo Barquero, cuanto por un irresistible sentimiento de repulsión hacia el alma de esa mujer, algo así como una mezcla de brutalidad y dulzura.

Luzardo, a su vez, está enamorado de Marisela, y doña Bárbara, al saberlo, murmura celosa: «primero muerta que derrotada». Con este ánimo se dirige a Altamira -a donde Santos la había llevado con su padre, compadecido del estado de crápula en que vivían- y, amparada por las sombras de la noche, se dispone a matarla. Pero antes de ver el arma humeante, al contemplar a la niña embelesada con el coloquio de Santos, se arrepiente, pues se ve a sí misma «pendiente de las palabras de Asdrúbal, y el doloroso recuerdo le amansó la fiereza». Y en el más bello arranque de amor maternal con esa hija que había odiado durante toda su vida, abandona definitivamente el Arauca después de nombrarla heredera de todos sus bienes. Luzardo se casa con Marisela, Altamira recobra su antiguo esplendor y por fin el Llano se ve libre del sangriento cacicazgo de la doña.

* * *

Como se ve, la parte básica de las obras, esto es, los argumentos, tomado e inspirado uno en la realidad; de ficción, el otro, lo que de hecho ya establece entre ellos una diferencia sustancial, y los puntos —49→ fundamentales de su desarrollo, lo que es más significativo aún, son en extremo similares, por estas coincidencias:

Primera: porque si en *La vorágine* la violencia está enseñoreada en Casanare y en la selva cauchera, en *Doña Bárbara*, el mismo problema se hace ostensible en el Arauca.

Segunda: porque si las autoridades de Casanare han sido sobornadas -en la selva no las hay-, con las de San Fernando ocurre lo propio.

Tercera: porque los sobornadores de la justicia en ambos lugares son los mismos criminales: Barrera y doña Bárbara.

Cuarta: porque si en la obra de Rivera, Cova, un civilizado, extermina con sus amigos a los principales criminales, en la de Gallegos, Luzardo, otro civilizado, secundado por sus peones, acaba con el bandidaje.

Quinta: porque si el personaje central de Rivera, Arturo Cova, al final de la obra desaparece al internarse en la selva, la principal figura de Gallegos, doña Bárbara, también al finalizar la novela, desaparece del llano al abandonar el Arauca⁴⁴.

La sexta coincidencia es la de que Gallegos persigue con su obra el mismo propósito que Rivera con la suya, porque el objeto primordial que éste buscó con *La vorágine* fue el de que el gobierno colombiano acabara con los abusos que se cometían con los trabajadores en nuestras caucherías.

Del mismo modo Gallegos, con *Doña Bárbara*, espera que las autoridades venezolanas intervengan en los atropellos de que son víctimas los llaneros del Arauca por autoridades y bandoleros. Por eso sus palabras finales, que tan elegantemente ha usado como ritornelo a través de la obra, no son sino una súplica a su gobierno, encaminada a ese fin, palabras que van seguidas de unos dieciséis puntos suspensivos. Helas aquí:

—50→

¡Llanura venezolana! ¡Propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena ama, sufre y espera!...

¿Y qué espera esa raza buena, sufrida? Que el gobierno de Caracas la proteja, así como los caucheros colombianos esperan la protección del gobierno de Bogotá, sugerencia y petición admirablemente expuestas.

—51→

△▽

Doña Bárbara⁴⁵

Dillwyn E Ratcliff

La primera edición de *Doña Bárbara*, tercera novela de Gallegos, se publicó en Barcelona (España), en febrero de 1929. Fue seleccionada como «la mejor del mes» en septiembre del mismo año por la Asociación del mejor libro del mes de Madrid. Una segunda edición, que apareció en Barcelona en enero de 1930, fue cuidadosamente corregida y, en parte, rehecha. Contiene cerca de cuarenta páginas de material nuevo y un *Vocabulario de venezolanismos*.

Esta excelente novela nos da una idea bastante clara de los varios aspectos de la región situada entre los ríos Apure y el alto Orinoco, región que Humboldt llamó un delta de tierra adentro. Las características de estos llanos son: ríos fangosos y amarillentos; los caños⁴⁶, largos canales por los que corre el agua muy lentamente, cuando no se encuentra estancada; vegetación herbácea de la llanura, rota por bajos altozanos y grupos de árboles. Pero el llano es algo más que un simple telón de fondo: llegó a ser un actor en el drama. La tierra, tanto como doña Bárbara, es llamada

devoradora de hombres. «Esta tierra no perdona», dice el padre de Marisela. Pero Santos Luzardo está decidido a civilizar el llano y «matar al centauro que todos los llaneros llevamos por dentro».

Doña Bárbara también nos proporciona cuadros vivos de las faenas y diversiones de los llaneros. Nos habla de la manada de caballos —52→ salvajes que es perseguida día y noche hasta que, agotada por el cansancio y la fatiga, puede ser dirigida hacia un corral hábilmente escondido; vemos también la versión venezolana de la doma de caballos. En la reunión tomamos lugar al lado de los dueños, el blanqueje, para ver a los vaqueros enlazar, herrar, cortar las orejas de becerros, animales sin marca, o los miramos castrar bueyes. Nos enteramos de que también Venezuela tiene falsificadores de hierros y ladrones de ganado. Un cabrestero, acompañado por su caballo y seguido por los bueyes adiestrados para guiar a la manada, se zambulle en un río de varios cientos de metros de ancho, cantando de manera que la manada lo siga, a pesar de que la corriente está infestada de caimanes, tembladores y feroces caribes. La refrigeración y la industria lechera son, por supuesto, desconocidas en el llano; sin embargo, se necesita la leche de muchas vacas para hacer queso, que es un importante artículo de exportación. Un derivado de la fabricación del queso es que el ganado se vuelve más dócil y manejable. Al final de la sequía, el monte seco es quemado para que renazca de nuevo con la llegada de las lluvias. Con las lluvias vendrán las garzas; es la época del desplume, y los llaneros van en botes recogiendo las plumas.

El llanero tiene una copla apropiada para sus alegrías, sus penas, y hasta para cada una de las tareas del rancho. Para él, estos humildes versos son una especie de liberación psicológica. Como se ha dicho arriba, el cabrestero canta al ganado que cruza los ríos. Por la noche, al igual que los vaqueros norteamericanos, el llanero, quien ha reunido la manada, le canta para evitar que se ausente y se espante. En la época del ordeño en las queseras, se entona una copla que contiene versos que riman con el nombre de la vaca para llamarla junto con el becerro. Por ejemplo:

El que bebe agua en tapara
y se casa en tierra ajena
no sabe si el agua es clara
ni si la mujer es buena.

Este es el llamado del gañán para la vaca Azucena. Los llaneros, como los gauchos, gustan de cantar rústicos *tençons* o repetir el debate épico entre el Diablo y el legendario Florentino de Arauca. En —53→ los bailes del campo, los músicos cantan coplas mientras interpretan joropos en la guitarra; las maracas señalan el ritmo.

Un crítico venezolano ve esta novela como un cuadro de costumbres:

Nunca se habían contado en Venezuela estas cosas del llano con tanta exactitud, con tanta lealtad, con tanto fervor: y eso que el autor no es llanero⁴⁷

Doña Bárbara es una bruja. Gallegos cuida su prestigio a través de frecuentes referencias a las supersticiones, muy comunes en los llanos. En el capítulo inicial observamos que el patrón y la tripulación de una piragua que navega por el Arauca, miran nerviosamente hacia uno de los pasajeros porque el hombre era conocido como brujo. El mismo hombre veneraba a un caimán tuerto, con una sensación de temor y miedo, como el que en pasados tiempos sentían sus ascendientes por parecidos monstruos espantosos en los ríos de África y de América precolombina. «El viejito» que acompaña al patrón por el Apure, y que de ningún modo es Dios, es, simplemente, un espíritu que puede ser invocado llamando a Dios y a la Virgen, cuando los barcos dejan los puertos. También se hace referencia a otros espectros conocidos, como La llorona, El ánima sola, y La sayona, así como Mandinga, un espíritu diabólico que vino a América en las repletas bodegas de los cargamentos de esclavos.

Al lado de estas venerables supersticiones, se continúa practicando la religión de iglesias y santuarios. De todos modos, los espíritus y los encantamientos amenazan por doquiera, mientras la religión es, fundamentalmente, inocua o de un beneficio pasajero; el infierno del sacerdote es un largo camino que, después de todo, puede ser evitado. Cuando el llanero, Pajarote, cuenta cómo ha tomado dinero «prestado» de la capilla de El ánima de Ajirelito, emplea un tono de desfachatada familiaridad, que difícilmente consideraría apropiado, si estuviera hablando de Mandinga, el espíritu diabólico. De acuerdo con Pajarote, así fue el asunto:

—54→

...Fue que yo estaba limpio y con ganas de tener plata, que son dos cosas que casi siempre andan juntas, y al pasar por Ajirelito se me ocurrió la manera de conseguirme los centavos que me estaban haciendo falta. Me acerqué al palo, me bajé del caballo, nombré las Tres Divinas Personas y saludé al muerto: «-¿Qué hay socio? ¿Cómo estamos de fondo?». El Ánima no me respondió pero la totuma me les dijo a los ojos: «Aquí tengo unos cuatro fuertes entre estos centavos». Y yo rascándome la cabeza porque la idea me estaba haciendo cosquilla: «-Oiga, socio. Vamos a tirar una paradita con esos fuertes. Se me ha metido entre ceja y ceja que vamos a desbancar el monte -y- dado en el primer pueblo que encuentre en mi camino. Vamos a medias: usted pone la plata y yo la malicia...». Y el Ánima me respondió, como hablan ellas, sin que se les escuche: «-Cómo no, *Pajarote*. Coge lo que quieras. ¿Hasta cuándo lo vas a estar pensando? Si se pierden los fuertes, de todos modos se iban a perder entre las manos del cura». Pues, bien: cogí mi plata y en llegando a Achaguas, me fui a la casa de juego y tiré la paradita, fuerte a fuerte.

-¿Y desbancaste?... preguntó Antonio.

-Tanto como usted que no estaba por todo aquello. Me los

rasparon seguiditos, porque esos demonios de las casas de juego ni a las ánimas respetan. Me fui a dormir silbandito iguanas y de regreso por Ajirelito le dije al muerto: «...Ya usted sabrá que no se nos dio la parada, socio. Otro día será. Aquí le traigo este regalito». Y le encendí una vela -¡de a locha!- que era toda la luz que, cuando más, iban a dar aquellos cuatro fuertes, si hubieran caído en manos del cura⁴⁸.

Superficialmente, esta anécdota sugiere *El préstamo de la difunta*; pero es un eco lejano del indiferentismo escéptico aquí exhibido, de la dolorosamente sincera intensidad del más primitivo pero igualmente materialista héroe de Blasco Ibáñez.

Una creencia que parece peculiar en los llanos es que cada hacienda tenga su familiar. Cuando se funda una nueva hacienda, se abre un hueco muy profundo a la entrada del corral más largo y a la media noche se entierra vivo un caballo viejo o un toro. El fantasma del animal aparece de vez en cuando y trae buena suerte. Doña Bárbara se aprovechó de esta costumbre para deshacerse de su amante que ya no le servía; primero lo hizo emborrachar, después lo apuñaló por la espalda y lo echó al foso junto con el caballo. Pero esto, como «Míster Danger», apuntaba oportunamente, «no estaba en el programa».

—55→

La sensación misteriosa de suspenso, asociada con esta mujer siniestra se mantiene viva en el lector, a través de las referencias a «Los Rebullones», que eran pájaros fantásticos nacidos de la mente alocada de Juan Primito. Para hablar de la bebida que ellos quieren, había una manera metafórica de referirse a los planes y tácticas de doña Bárbara. Si los pájaros querían hiel y miel, significaba que la «devoradora de hombres» iba a iniciar la destrucción de algún hombre haciéndolo su amante; vinagre y aceite significaba el empleo de enredos y pleitos; pero si los recipientes que Juan Primito colocaba en el techo de paja de la casa contenían sangre, era un signo de que pronto se encontraría muerto algún enemigo de doña Bárbara. De tal suerte, no nos sorprende encontrar que doña Bárbara se cree en efecto poseída de fuerzas sobrenaturales y asistida por el espíritu del familiar, «el Socio», que no es otro que el milagroso Nazareno de Achaguas. Mientras vivía entre los indios aprendió acerca de hierbas, ensalmos y pociones amorosas.

Hay que observar, sin embargo, que dondequiera que aparece la magia en la novela, Gallegos tiene cuidado de sugerir una interpretación racional, como un moderno predicador dominical explicando los milagros del Nuevo Testamento. Mucho de su milagrería es pura charlatanería. Ella «ve» a Santos Luzardo en un vaso de agua y lo describe, no haciendo más que repetir lo que uno de sus hombres de confianza le ha dicho confidencialmente unas horas antes; de la misma manera ve y hasta cuenta el ganado, a varias millas de distancia. Cuando manda dos de sus hombres armados con winchesters a cometer un crimen necesario, ella espera hasta oír un disparo de revólver, luego dos detonaciones de rifle seguidas por un silencio. Después de lo cual infunde temor en sus peones diciéndoles suavemente: «Ya Balbino cayó». Pero todo esto no

puede hacernos dudar de su genuina creencia en «el Socio», y en la eficacia de ciertos ensalmos y encantamientos. Por ejemplo, estaba firmemente convencida de que Luzardo podría estar bajo su poder y hacer lo que ella quiera si amarra alrededor de su talle una cuerda del tamaño del hombre.

Esta novela es la historia de cómo el primer amor tierno de una mujer fue brutalmente frustrado, cruelmente burlado y al final, tan sólo tardíamente, hecho realidad en el feliz casamiento de su hija. —56→ Doña Bárbara pasó su niñez en un barco del río. Una noche, cuando apenas tenía quince años, le mataron al hombre que había comenzado a amar, para que no interfiriera en los planes del capitán, que esperaba venderla a un comerciante sirio. Pero la tripulación también había puesto sus ojos sobre ella; mataron al capitán y la raptaron. Más tarde el piloto se la llevó para vivir entre los indios. Después de esa terrible noche, el odio a los hombres y una apasionada naturaleza fueron el origen de que se convirtiera en una devoradora de hombres. Después de varias victorias de ese tipo, su odio se convirtió en desprecio. Con el auxilio del capataz, quien al igual que ella carecía de todo principio, desposeyó al disoluto ranchero de quien era amante. A fin de gozar de la indisputada posesión de la propiedad, mató al capataz, como se relató arriba. Astuta y rica, así como inescrupulosa, se volvió la cacica de la región.

Tenía cuarenta años cuando el propietario de Altamira, una hacienda colindante, vino de Caracas para administrarla en persona. Santos Luzardo era el tipo más fino de hombre que ella jamás había visto. Gallegos muestra bien las progresivas fases de su actitud hacia Luzardo. Primero fue su víctima, un hombre que debía ser destruido como habían sido destruidos los otros. Cuando vio que él no estaba dispuesto a reunir las dos propiedades en una, comenzó a respetarlo.

El respeto se volvió admiración cuando Luzardo mostró que era un enérgico administrador y un litigante tan astuto como ella. Casi de golpe, esta admiración tomó la forma de una pasión que podía casi ser llamada amor, que trataba de convertirse en el que había experimentado veinticinco años atrás. A este más dulce amor, se añade finalmente una melancolía nacida de la resignación.

El personaje Santos Luzardo está encajado enteramente en la tradición de la novela venezolana. El hombre venido de Caracas, la disputa por los límites, preocupación por mejorar los métodos agrícolas así como la cría de animales, son cosas que sugieren a *Peonía* y a *Mimí*, así como a más recientes novelas y cuentos. Los ideales de civilización de Luzardo triunfan al final, pero a través de gran parte de la novela parecen ceder ante la tradición bárbara de los llanos.

La naturaleza simbólica del trabajo pudo servir fácilmente para —57→ socavar la vitalidad de los dos protagonistas. El mismo nombre de Bárbara lleva consigo la amenaza de hacer de la novela una mera alegoría. Gallegos ha sido cuidadoso de no incurrir en este peligro presentando una abundancia de acción, incidentes y caracteres menores. La personalidad de doña Bárbara llega así al final, enteramente ilesa. Sin embargo, Santos Luzardo, por la verdadera naturaleza de las cosas está en una situación más peligrosa, dado que es a un tiempo el portavoz del autor y el campeón de sus ideas. Puede ser que Gallegos, quien es más bien un impaciente predicador de orden y progreso, presente de vez en cuando un arte mezclado con propaganda política; de ser así, es necesario recordar en su favor que se trata de una propaganda generosa y

patriótica, que no ha nacido de prejuicios personales y feudos privados. Aunque es verdad que Luzardo no se convierte nunca en el héroe siempre afortunado, siempre del lado de la verdad, y sin errores personales, no podemos evitar que, en el fondo, el autor lo apruebe. Nos sorprendemos un poco porque Gallegos es, generalmente, un artista objetivo; es también un maestro de escuela y debe saber que mucho joven talentoso ha sido estropeado por habersele permitido ser un «alumno mimado».

Disgustado por la corrupción de los tribunales y la incompetencia de los funcionarios, Luzardo llegó a la conclusión tradicional de todos los hombres sobre un caballo, o sea, que se trata de «la hora del hombre y no todavía la de los principios». Su salvación final se debe al amor de Marisela y al hecho de que los ideales que había abandonado han vuelto para ser aceptados por algunos de los llaneros.

Dos de los peones de Luzardo han sido asesinados, y no se conoce la identidad de los asesinos. Luzardo recibe un mensaje en el que se le dice que vaya sin compañía a un lugar muy solitario y que allí podrá encontrar a alguien que le dirá quién mató a sus hombres. Aunque sospecha de una emboscada maquinada por doña Bárbara, aceptó la cita pero permitió a Pajarote, uno de sus hombres, que lo acompañara. A la hora y en el sitio de la cita encontró a el Brujeador, un sirviente de doña Bárbara quien, en efecto, fue enviado para matarlo. Luzardo y Pajarote disparan al mismo tiempo, pero finalmente se establece que fue el tiro de Pajarote el que lo mató. El episodio es bastante plausible, pero el tratamiento no es del todo satisfactorio. El propósito es mostrar cuán criollo se ha vuelto Santos, pero —58→ el autor se cuida de que su héroe no pueda ser acusado de homicidio. Esto parece estar más allá de lo aconsejable. Para los fines de una ética de todos los días, es suficiente exoneración para Luzardo apelar a la propia defensa; por otra parte, para las más estrictas normas cristianas teóricas, Luzardo es culpable porque disparó con intención de matar y el hecho de una pobre puntería no lo redime. Podríamos añadir que si Luzardo representara al caballero *sans peur et sans reproche*, no ha debido acudir acompañado por Pajarote, puesto que había dado su palabra de ir solo.

Luzardo civiliza y educa a Marisela, transformándola como quisiera transformar el llano y su gente. Cuando el trabajo está hecho, él, como el protagonista de Pygmalion, difícilmente sabe qué hacer con el producto acabado, pero se presume que como el joven de la pieza de Shaw, se casará con ella. Luzardo vacila durante mucho tiempo, en parte por un enlace poco prometedor, y en parte porque ella muestra poco afecto filial por su salvaje madre y su débil y disoluto padre. Santos no insiste en que Marisela se ocupe de los trabajos que siempre le han tocado, los cuales, en este caso, serían más bien ridículos; pero él quiere estar seguro de que ella es tierna y amable como debe serlo una muchacha. (No es este el momento ni el lugar para preguntarnos si es razonable o deseable que tales atributos puedan ser adscritos o impuestos a la mujer de nuestros días).

«Míster Danger» es un buen ejemplo de una presentación objetiva, casi perfecta, de un personaje no del todo simpático. Era una bestia rubia procedente de Alaska y de descendencia escocesa y escandinava. Era valiente y cruel y tenía un vulgar sentido del humor. Probablemente fugitivo de la justicia, llegó a los llanos a saquear la tierra y robar a las gentes, a quienes depreciativamente llamaba «nativos».

Doña Bárbara es una novela abundante, llena de personajes convincentes, lógica, de acción rápida y cuadros de rara belleza y con un aliento de vida que va desde el principio hasta el final.

La personalidad literaria revelada en los cuentos y las novelas de Gallegos es la de un autor que observa de manera cuidadosa y con simpatía, que siempre presenta su material objetivamente y que escribe con una facilidad copiosa. En su obra no se encuentra la agudeza cáustica del escritor satírico; el humor brota, sin duda, del personaje —59→ y la situación. Inclusive, escribiendo de política (que es la prueba definitiva de un escritor venezolano), Gallegos no satiriza, ni se burla, ni se divierte con el abuso personal. Nuestra apreciación es que la actitud del novelista es de interés patriótico, ocasionalmente de desagrado y disgusto.

En general, Gallegos se expresa directamente sin intervención del símil o la metáfora. Podría parecer que casi nunca tiene conciencia de lo que es el estilo. En efecto, la espontaneidad, que es característica de él, casi inevitablemente implica que, en general, no es ni siquiera «conciencia de la construcción» en el uso del lenguaje. En esto, él es como algún otro buen novelista que tiene imaginación, y un excepcional poder de visualización junto con una expresión fluida. Ocasionalmente, sin duda, hay ausencia de claridad, repetición innecesaria o, más frecuentemente, un «período» de una complejidad casi teutónica se arrellana donde dos o tres de las más cortas y concisas frases pudieran hallarse con espacio que compartir. Una comparación de la primera y la segunda edición de *Doña Bárbara* es, no obstante, una prueba convincente de que el novelista posee la habilidad requerida, la inclinación y el talento para corregir la mayoría de sus fallas, sin destruir la fresca espontaneidad que es el encanto de la primera versión. Es de esperar que el señor Gallegos tendrá fortuna en la realización de sus deseos de «novelar los distintos aspectos de la vida de mi país».

Representar la declinación y caída de una familia antiguamente poderosa era un artificio favorito en los escritores de novelas pesimistas al comienzo del presente siglo; la técnica aprendida de Zola, se prestó rápidamente para el tratamiento de tales temas. Entonces llegó el desarrollo más significativo. Hacia 1920 algunos escritores comenzaron a presentar con mayor simpatía al pueblo y sus orientadores. El resultado, en cuanto se refiere a la literatura, ha sido menos amargura y un sentimiento más saludable de optimismo. En vez de denuncia y sátira, comenzamos a encontrar en la prosa de ficción venezolana, humor, serenidad y una perspectiva más filosófica.

Si frecuentemente este estudio ha indicado aprobación de las obras de aquellos escritores conocidos como criollistas, tal aprobación no es debida a ninguna reverencia supersticiosa del criollismo como una fórmula, ni a ningún caprichoso deseo de favorecer un provincialismo —60→ artístico o un particularismo literario. Es preciso admitir que los escritores criollistas tienen fallas y cometieron excesos. Aburren al lector con interminables descripciones y con listas y catálogos que son inventarios completos. Exageran el uso de provincialismos y del dialecto, de una manera consciente que parece decir: «Desde luego, yo conozco el significado de esta palabra, pero apostaré que tú, ¡oh ignorante lector!, no lo sabes». Algunos de ellos suponen gratuitamente que los pequeños asuntos ordinarios que suceden al pueblo son interesantes y significativos, no importando cuán desaliñada e inartística pueda ser la narración. Lo peor de todo es que algunos meramente se imitan buscando sólo «escribir

a la manera criollista». Tan pronto como uno adopta una especial manera de escribir es hora de aprender otro oficio.

Finalmente, una palabra acerca del peligro del provincialismo literario. Puede preguntarse: ¿Por qué tratar de crear obras de arte de limitados recursos cuando se puede aspirar a lo universal? La actitud más propia parece ser no denigrar de los clásicos o de la universalidad de sus temas, pero reconocer que esos temas necesitan ser reafirmados una y otra vez en cada siglo, en cada tierra y en cada país en términos de la vida y la ideología de cada tiempo y lugar. El resultado será una literatura significativa y hasta ocasionalmente grande. En Venezuela, los escritores criollistas eran los mejor dotados para realizar esta importante obra. Ellos están en estrecho contacto no sólo con el idioma de los hombres y las mujeres de su tiempo y su país, sino también con sus entusiasmos, aversiones, esperanzas, temores e ideales.

—61→

△▽

Doña Bárbara, obra de arte⁴⁹

Un ensayo filológico

Ulrich Leo

A José Ramón Heredia

I. Apología

Por fin también puedo yo contarme entre los que han saboreado esta obra considerada como epónima del arte novelístico de la presencia venezolana. Y no quedé desconcertado después de tanta expectación, sino que puedo sin vacilación y sin oportunismo designar a *Doña Bárbara* como una de las mejores novelas que haya leído en toda mi vida. Ese cuento tan fuerte como suave, tan amplio como sutil, tan épico como lírico, expresión del sentimiento íntimo de gente que habita el corazón poco accesible de un país tropical, y, sin embargo, resumen artístico de un aspecto de la vida, valioso por cada horizonte que contiene existencias humanas: puede competir con cualquier célebre novela del moderno mundo europeo y americano. Más que con otros, me parece emparentada su índole artística con tres autores europeos del siglo XIX; Charles Dickens, Alphonse Daudet y más estrechamente aún, Antonio Fogazzaro. Sin embargo, no es europea la novela; es íntimamente venezolana.

¿Qué hace, pues, el llamado «crítico» -o, como preferimos decir, el «intérprete comprensivo», es decir, el filólogo-; qué hace, ya que no sabe expresar en propias palabras poéticas sino solamente en prosa científica una impresión tan fuerte recibida de una obra de arte? Ya lo dijimos. Él trata de «comprender» las bases de tal impresión

estética, para sí mismo y para los que, como él, están interesados, no sólo en «gozar» una impresión estética, sino en analizar, guiados —62→ por la esperanza, nunca muerta, de acercarse por tal camino de análisis estilístico, al misterio, enigma y milagro de lo que se llama «arte de la palabra». Permítasenos repetir una fórmula nuestra, usada en ocasión anterior: «En la obra de historia de acontecimientos reales es importante lo que realmente aconteció; en la obra literaria de acontecimientos fingidos es importante el cómo aconteció; y más que todo lo otro, la forma artística, el estilo, como expresión de la tensión creadora entre el poeta y su asunto».

A tal efecto, debemos acercarnos a *Doña Bárbara*, objeto de nuestro anhelo de comprensión estética y analítica, como si hubiera «llovido del cielo», para expresarnos con Sancho Panza, y llegado a una tierra sin libros, y con un solo lector, que es el «crítico». Dejemos a un lado, por el momento, todo lo que quisiera interponerse entre nosotros y este libro. No nos interesamos por ahora, en la situación de *Doña Bárbara* dentro del marco de la historia de la novela venezolana, como lo hicieron con tan buen éxito Rafael Angarita Arvelo y Mrs. Dillwyn F. Ratcliff⁵⁰; aún menos en su posición dentro del conjunto de la literatura suramericana, como lo hizo, quizás algo rápidamente, Luis Alberto Sánchez⁵¹. No preguntamos, si *Doña Bárbara* en verdad tenga la originalidad que le reconocemos, o si, como —63→ lo sustenta, no sin gran extrañamiento nuestro, F. Aniceto Lugo, no sea sino «un hábil trasunto de *La vorágine*»⁵².

Aislémonos herméticamente con *Doña Bárbara*. Excluyamos de tal encuentro íntimo hasta las otras novelas del mismo Gallegos, y que, por supuesto, tienen cualidades análogas de simbolismo, moralismo, composición artística, como las que estudiaremos en *Doña Bárbara*, interesándonos en ellas, por ahora, únicamente en cuanto se refiere a este único libro. Porque una cosa es seguir el desarrollo del estilo artístico de un autor por toda su obra, y otra, fijarse monográficamente y casi con el microscopio, en el estilo de un solo libro: con esto hay que comenzar, con aquello hay que terminar.

Digamos aquí que en este estudio de arte nos interesa exclusivamente el arte, y que nuestro proceder se limitará estrictamente al estudio filológico. No hablaremos ni del utopismo y progresismo culturales de ese libro, ni de su idealismo optimista, despuntando irresistiblemente de un ambiente realista y pesimista, excepto en los casos en que tales tendencias, sin ser artísticas en sí mismas, se nos descubrirán como elementos de eficacia artística. Y no intentando «criticar» (no siendo crítico), sino «comprender» (única tarea digna —64→ del filólogo que quisiéramos representar), ni siquiera trataremos de abarcar con nuestra interpretación algo como un «total» estilístico, algo como una «síntesis». Trataremos, más bien, de comprender unos elementos resaltantes del estilo de la obra que nos interesa, tocando, de tal modo, con dedo respetuoso en la puerta que conduce al santuario no accesible a ningún método racional, o sea, método de responsabilidad científica.

II. Realismo y simbolismo

Observando, pues, en qué elementos estriba el efecto artístico de nuestra novela, el primero que se ofrece es la descripción detenida y exacta de un ambiente geográfico, natural y cultural, conocido de pocos. Los que han vivido en los llanos de Venezuela largo tiempo, no dejan de confesar que, en esa novela, la vida del llanero se desarrolla ante los ojos del lector como si fuera en una película tomada de la realidad. Para muchos aun, todo el valor de tal obra de arte —65→ consiste en tal realismo que parece repetir y casi reemplazar una realidad conocida por el lector o anhelada por él. Y hasta no ofenderemos a la gran mayoría de los públicos lectores en el mundo, diciendo que suelen contentarse con ver reproducida en palabras, la realidad que les rodea, o mejor aún, una realidad de la cual ellos quisieran estar rodeados. Ley de psicología colectiva, fuente principal del éxito de la novelística llamada «de aventuras», desarrollándose en países exóticos o tiempos pasados y, por supuesto, más felices que los que respectivamente son los nuestros.

Y tan primitivo concepto de lo que es arte se hace sentir hasta en la interpretación popular de las grandes obras magistrales. Hasta el mismo autor del *Don Quijote* repite en las últimas líneas de su obra que su «intención» no había sido sino la de burlarse de las novelas caballerescas; hasta a él mismo, hijo de la época preestética, se ha casi escapado el valor real de su creación que, por encima de un objetivo de actualidad más bien mezquina, abarcó artísticamente, gran parte de lo eternamente humano. Lo mismo, pues, acontece, en el concepto del lector adocenado, con una novela como lo es *Doña Bárbara*. Sus escenas de descripción realista y hasta fotográfica de los llanos y su vida, sin duda son lo que más se fija en la mente del lector sin aspiraciones superiores. Sin embargo, me atrevo a decir que, únicamente con ellas, ese libro nunca habría traspasado los límites de un interés criollo, popular, y que su éxito como obra de arte reconocida como tal en gran parte del mundo cultural, no resulta de la fidelidad admirable con la cual se representa la muerte de un caimán, la doma de un potro, el aspeo de un toro. Resulta, más bien, de la ternura poética y comprensión psicológica con las que el autor, en tales casos, se identifica casi sin decirlo, con el estado anímico del animal torturado, o matado, o violentado. No es la muerte misma del caimán, aunque magistralmente pintada, lo que da el sello de arte sobresaliente al capítulo «El espanto del bramador» (2,6). Es, más bien, el momento en el cual el autor hace salir del agua el monstruo formidable «con la majestad de su vejez y de su ferocidad» (p. 189), dando así un acento de valor ideal, casi algo universal y típico, al cuerpo en sí mismo repugnante de un animal que parece ser solamente odiable; acercando nuestra propia existencia y nuestros valores sobrematerialistas al ser desconocido de una monstruosa presencia —66→ heterogénea a nosotros; transformando, con el amor y el arte, algo meramente espantoso en sustancia anímica a la vez misteriosa, venerable y familiar.

Ni tampoco la representación impecable de la mutilación de un toro fijará como monumento de arte en la impresión de un lector de gusto refinado un capítulo como el llamado «El rodeo» (2,4). Eso por sí es fotografía, resultado de una técnica descriptiva sumamente admirable, pero la cual, por sí sola, ni en épocas del más desenfrenado naturalismo o formalismo y parnasianismo ha merecido el carácter de poesía a las obras artísticas. Este carácter de arte poético en el sentido elevado, se asoma, más bien, en nuestro capítulo, cuando el autor echa una última mirada al toro dejado solo, desesperado, resignado, y que «bramaba sordamente», como si monologara: mirada de compasión y compañerismo del alma humana hacia el alma animal, representando así, en el marco de la vida eterna que los rodea y los asimila, a los seres criados de las diferentes clases, sean hombres, o sean animales⁵³. De tal modo, la genialidad de un

poeta que no es meramente técnico, transforma en símbolo de vida superior un simple episodio de la cruda vida llanera: y -fijémonos bien en esto- en símbolo artístico, símbolo de vista por el espejo del arte. De una escena que, en manos de un cualquiera, habría representado solamente el «grado primero» y más bajo de la novela o sea la «novela de acción», nuestro autor ha logrado hacer salir, por su arte de poeta humano, una joya de la novela tipo del «tercer grado», el más alto y más raro, y que llamo «novela de la vida» (Véase al final la nota 57).

—67→

Los dos ejemplos que analizamos, deben considerarse, pues, como ejemplos de la facultad de nuestro autor de elevar a un nivel estético más alto los acontecimientos meramente materiales; y no como ejemplo de moralismo, mezclado en el arte. Trataremos aquí conceptos sumamente finos y distinciones de sutileza peligrosa. El caimán en su vejez y majestad, el toro en su desolación anímica son seres en vida, evocados artísticamente, ensanchándose de tal modo el marco puramente materialista del asunto en marco de trascendencia superior y más general, cambiándose la oposición de las existencias humana y animal en unión de ambas bajo la estrella de lo que es la «vida misma». Una cosa es el arte profundizado vitalmente, la intención psíquica manifestada en forma estética; otra cosa es el moralismo extraño en el arte, y elemento más bien destructor que constructor en el campo artístico. Una cosa es el «poeta humano», como dijimos, y que, por ser humano, nunca dejará de ser, antes de todo, poeta; otra cosa es el moralista que hace uso de las formas exteriores del arte para fines no artísticos.

No pasemos en alto el hecho innegable de que se encuentra también el puro moralismo, artísticamente no bien digerido, en *Doña Bárbara*; y no tratemos de excusar ante el tribunal del arte autónomo tal hecho, alegando que unos de los mayores novelistas del pasado, al parecer predecesores especiales del nuestro, como A. Daudet y Dickens, de la misma manera han mezclado ideas morales de bien y mal, de evolución de caracteres hacia un fin ideal, de pena y recompensa, de solución favorable, entre sus conceptos legítimamente estéticos e invenciones puramente fantásticas. Elemento simpatiquísimo, y aun, considerado del punto de vista humano y pedagógico, quizás el más importante en nuestra novela, ese anhelo de «nueva vida», de «purificación», de «entrega de sus obras». Elemento que el autor hace destacar en sus tres personajes principales: la heroína eponímica, la joven Marisela, y el buen Santos, ese último un poco la víctima poética de tal moralismo a veces preponderante del autor.

Aún se puede añadir que tal trama moralista y en sí misma no estética, sin embargo ayuda al resultado estético, como lo hemos definido más arriba, y eso, aunque de manera indirecta, en forma bastante interesante y específica. Quiero decir que el arte novelístico que limita sus asuntos a estados primitivos de la vida humana, el arte — 68→ llamado «regionalista» más que otros, la novela que se desarrolla en la campiña y no en la ciudad, y entre caracteres poco diferenciados, siempre se halla expuesta aún más que la novela urbana, al peligro de no penetrar al interior de la vida sino quedarse en el exterior, limitándose a las cosas puramente materiales. Pues bien, ese peligro innegable de la novela criollista o regionalista, de ponerse pobre de psicología y falta de otro interés que no sea material, se lo evita a Rómulo Gallegos, entre estos elementos de su arte⁵⁴, también aquel elemento moralista tan arraigado en su índole. La preocupación rara e ininterrumpida de sus personajes, de «desarrollarse» moralmente, de «mudarse» -

hay un capítulo con el título significativo «Las mudanzas de doña Bárbara» (2,5)-, ese elemento de autoeducación, da interés anímico y valor vital también a aquellos personajes que sin tal anhelo moral, muy raro en la novelística moderna y aun criollista, se habrían quedado más bien, en el estado infrahumano de adornos de un paisaje, átomos de vida materialista, no seres humanos de interés autónomo. -Añadamos aún que tal elemento de «desarrollo» voluntario pertenece como parte integrante a lo que antes llamamos, en nuestra terminología especial, la novela del «segundo grado» o sea de «desarrollo humano»: resultando, de tal modo, el tipo novelístico, de nuestro autor síntesis de la historia literaria del siglo XIX y XX, la novela de «desarrollo» y la de «vida».

—69→

Considerado de tal modo, se puede llamar artístico el moralismo dickensiano de nuestro autor. Sin embargo, lo hemos considerado solamente de paso, para distinguirlo de aquella humanización directamente estética de la pura descripción naturalista, por medio del ahondamiento psicológico.

Interesémonos ahora en la forma del ahondamiento psicológico, que ha revestido aquel elemento de vibración artística de nuestra novela, quiero decir, la forma simbólica. Digamos por lo demás que, si Gallegos es artista del simbolismo, por preferencia, no puede existir obra de arte legítimo que no sea más o menos simbólica, comprendiéndose bajo el mote de «simbolismo» toda forma de lo que también pudiéramos llamar «representación poética», o sea, fuera del símbolo en su sentido estrecho, la comparación y la metáfora, y el alegorismo.

Definamos brevemente dichas tres formas. La comparación poética (inclusive la metáfora), propone, unidas la imagen y su objeto original, aunque muchas veces con perjuicio sustancial del original; porque la imagen a veces oscurece más que aclara a su objeto, o el poeta casi «huye» en la imagen, evitando más o menos la presentación sustancial y directa del original. -En la alegoría se personifica y poetiza cada vez un concepto abstracto, y por sí mismo poco poético. -En el símbolo artístico, tomado en su sentido estrecho, se está expresando poéticamente algo que directamente no se puede expresar, por algo capaz de ser poetizado. -La comparación es añadidura y adorno estético dentro de la sustancia autónoma del poema; la alegoría es puente entre lo lógico y lo poético y tiene naturaleza racional; el símbolo brota del fondo de la existencia irracional y la abre a la expresión poética, salvándola casi de la prisión del silencio eterno. -La comparación y con ella la metáfora es casi el traje gracioso o la capa majestuosa, que viste el objeto de la realidad, desapareciendo éste a veces bajo esa indumentaria. La alegoría es la personificación solemne de lo que como abstracto y sublime desdeña presentarse, si no es transfigurado. El símbolo es la evocación mágica de lo inefable e inaccesible en la vida del mundo y del alma con medios poéticos. Comparada con el realismo que representa directamente y casi como una fotografía lo que el mundo le pone ante los ojos, toda forma de comparación poética, toda alegoría, todo —70→ simbolismo, casi ensancha el horizonte artístico, casi hace sonar la oculta música de las cosas, casi ahueca el suelo bajo la superficie realista dándole una resonancia que antes no tuvo. Ellas establecen la relación entre las raíces accesibles de la oscura existencia y su presentación a la luz del estilo poético; con ellas comienza a vibrar la cuerda tensa entre objetos y palabras. Por eso dije que cada obra de arte verdadero no puede ser establecida sino en un suelo de simbolismo en el sentido más

amplio de la palabra, y que la oposición entre técnica y arte, es casi idéntica a la oposición entre mero realismo y poesía simbólicamente aligerada y profundizada. Un arte de palabras, donde cada palabra tiene nada más que la significación textual, de antemano es menos arte que técnica: aquí están las no consabidas raíces estéticas de una teoría antigua como la del sentido cuádruplo de las Santas Escrituras. Cada «mito» tiene algo de símbolo⁵⁵.

¡Pues bien!, en *Doña Bárbara* hay comparaciones, imágenes, metáforas exquisitas; hay antes que todo un simbolismo elaborado y fundamental, hay hasta alegoría. Entre las comparaciones quisiera hacer resaltar una forma especial más expresiva que el esquema ordinario de «como... así»: quiero indicar las imágenes proferidas mediante dos frases principales, gramaticalmente paralelas, forma que tiene algo épico, alargado, altisonante, y con eso hace destacar a veces una como ansiosa fatalidad y funesta expectación. Unos ejemplos: (A)-«El Orinoco es un río de ondas leonadas, el Guainía las arrastra negras. En el corazón de las selvas las aguas de aquél se reúnen con las de éste... Así en el alma de la mestiza tardaron en confundirse la hirviente sensualidad y el tenebroso aborrecimiento al varón» —71→ (p. 35). -(B)... «¡Si se siente la belleza...! Así debe de sentir el árbol... Así debe de estremecerse la sabana...» (p. 108).- Confrontemos un ejemplo de la forma más acostumbrada: -(C) «...dando la impresión de que las ideas corrieran... por su cerebro, como sombras locas...» (p. 193).

La cualidad sintáctico-estilística de los ejemplos (A) y (B), comparada con el ejemplo © estriba en dos puntos, según me parece. En primer lugar, tal yuxtaposición de dos frases gramaticalmente independientes da más lugar a la descripción detenida, facilita con eso la evocación del objeto encargado de pintar poéticamente el otro objeto. En (A), los ríos Orinoco y Guainía, separados y entonces mezclados, pueden aparecer con toda la majestad lenta de su realidad, porque no dependen de un «como», sino están presentados en frases independientes: el aliento sintáctico de una frase principal es más largo que el de una frase accesoria como las introducidas con «como». Tenemos, pues, ante los ojos toda la realidad de un paisaje de ríos enormes, antes que ese paisaje entre en contacto sintáctico y con eso psíquico-poético, con el «alma de la mestiza», que tiene que ser ilustrada por aquella imagen geográfica. O en el caso (B), precede el sentimiento de la muchacha, de ser bella, siguen desarrolladas con todo detenimiento, porque gramaticalmente independientes dos imágenes de la naturaleza, pintando poéticamente por comparación, tal sentimiento. Así tal forma de comparación, renunciando a la exactitud lógica del «como... así», trueca por ella un avance en la cualidad y expresividad poéticas. Los modelos de esa forma, menos racional y más vital que la ordinaria no se hallan en la prosa lógica sino en los poetas. Tenemos en ella indudablemente uno de los numerosos elementos líricos del estilo prosaico de Gallegos.

Y en segundo lugar, tales comparaciones son características en la índole realista-simbólica del estilo que estamos estudiando. Porque en los casos (A) y (B), a diferencia de (C), la realidad (la naturaleza descrita con detenimiento), se desarrolla libre y pomposamente antes de ser utilizada como símbolo y representación de una idea o un sentimiento; lo real así se pone junto a lo simbólico con iguales derechos; lo simbólico casi brota de lo real como de una planta natural brota, naturalmente, el vástago injertado.

Detenemos aquí el estudio sobre la comparación y su arte en *Doña Bárbara*, renunciando por ahora a analizar unas metáforas con otras formas especiales del arte comparativo y a dibujar la fineza de innumerables observaciones de la realidad y el acierto de las relaciones entre tales objetos y unas particularidades psicológicas o morales que con la ayuda de aquéllos se trasponen en el campo de la poesía.

Hablando, pues, de alegoría, se puede disputar si entre los símbolos de nuestra novela algunos merecen tal nombre anticuado, solemne y racional. Yo, por ejemplo, quisiera notar un olor alegórico y medieval, más que simbólico y moderno en la idea poéticamente fundamental de la «devoradora de los hombres», «que no fue quizá tanto doña Bárbara cuanto la tierra implacable, la tierra brava...» (p. 324). Yo siento cierta rigidez y, quisiera decir, torpeza en tal paralelismo, rudamente proferido por un «quizá» con el cual el autor mismo pone en duda su propia creación; cierta falta de ingenuidad, pero que trae consigo un aumento de solemnidad y énfasis, insistiendo en la idea enorme y hasta espectral de la llanura, vuelta mujer. Idea que se repite como un «leitmotiv» desde el principio del libro («La devoradora de hombres» se llama ya el cap. 1,3), y con reminiscencias reiteradas («la llanura, la maldita llanura, devoradora de hombres» murmura el «ex hombre» Lorenzo, devastado por Doña Bárbara, símbolo de la llanura misma, p. 102); hasta estallar casi a plena orquesta en el lugar citado arriba, con fuerza y pesadez en verdad «alegóricas», iguales a la pujanza imponente y primitivamente cruda de un concepto como el de la naturaleza que «devora» al hombre, siendo más fuerte que él; y que designamos como motivo inherente a la novela tropical en general (Véase nota 52).

III. Naturaleza y hombre

Refiriéndonos finalmente, al simbolismo artístico de *Doña Bárbara* en su sentido más estrecho, nos encontramos, como debíamos esperarlo en un estilo tan equilibrado entre lo realista y lo poético, con un simbolismo muy elaborado, muy sutil y fino, analítico más que sintético, ordenado más que caótico, limitado más que infinito; simbolismo esclarecido por un suave sentimiento y gusto estilísticos, —73→ y que prefieren aclarar el misterio de la vida por los medios poéticos al oscurecerlo. El elemento quizás más fundamental en la índole de nuestro novelista, quiero decir, el equilibrio fundamental entre la descripción realista y su aplicación interior, como lo describimos con motivo de la forma «paralela» de comparación: ahora lo veremos profundizado en el campo del simbolismo equilibrado entre lo que se profiere por palabras y lo que se calla bajo ellas, lo que se dice con voz poética, y lo que se intenta sin decirse. Y digamos aquí que, a nuestro parecer, esta inclinación al equilibrio, expresada en su estilo artístico como en su tendencia extraartística, es lo que al novelista Rómulo Gallegos, ya durante su vida, le ha valido, entre todos los escritores excelentes de su época, el nimbo de un «clásico».

Casi siempre ya el título del capítulo indica tal intento simbólico; y tenemos que añadir que los símbolos en sí mismos, muchas veces, son tan ligeros en su contenido como graciosos en la forma. En el capítulo «Los amansadores» (2,2) el simbolismo se basa en el paralelo bastante popular, caro más que a otros, al llanero, entre el caballo y la mujer. El peón Carmelito está amansando un potro salvaje: Santos Luzardo casi

«amansa» a la niña Marisela. Aún se establece una relación directa entre el símbolo (el potro) y la cosa simbolizada (el alma salvaje de Marisela), regalándose a ella el potro ya domado. El peón malicioso no deja de olfatear el paralelismo diciendo al amo: «Ahí, doctor, ya está cogiendo el paso -(el potro)- «y a usted ¿cómo le va en el suyo?» (p. 149). Y exclama, concluyéndose el capítulo (porque a tan minucioso arte de realismo simbólico pertenecen, como los títulos de capítulo simbólicos, así las conclusiones de capítulos, aludiendo, en forma de «*lumina orationis*» a los títulos y acabando de recalcarlos)-: «ah doctor, como que no somos tan malos amansadores; véale el paso a la Catira» (p. 155); y no olvidemos el sentido doble de la palabra «Catira», como nombre de caballo y sinónimo de «rubia»⁵⁶.

Parecido esquema simbolístico se encuentra en el capítulo «Miel de aricas» (2,7): la miel simbolizando el amor; y la amiga de la amante —74→ desconcertada, concluyendo, otra vez con referencia al título: «ese mal tiene la miel de las aricas: es muy dulce, pero abrasa como fuego» (p. 194). La fineza estriba en que la amiga habla ingenuamente de la miel, y no se da cuenta del sentido simbólico de sus propias palabras, que, para Marisela, encubren la alusión al amor desgraciado. El elemento simbólico, bastante ligero y hasta trivial en sí mismo, entra casi subrepticamente en las palabras de la muchacha; casi les suple el lector consabido ese sentido doble, del cual la que habla no puede darse cuenta.

Otro ejemplo parecido, esta vez en la forma exterior de comparación, pero refiriéndose a todo un horizonte de vida y con eso consiguiendo peso y fuerza de símbolo: «Candelas y retoños» se llama el capítulo (2,8). Se trata de la devastación pasajera y malintencionada del hato de Luzardo, por parte de sus enemigos; y después de haberse eliminado el peligro, dice la última frase del capítulo: «y todo fue como los retoños después de las candelas» (p. 202). El lector tiene que acordarse si no lo sintió ya durante todo el capítulo, que algo como la vida misma, inefable y fundamental, fue agonizando y entonces renaciendo bajo la capa de la descripción de la candela, devastando la superficie de la tierra con su paja. La realidad del capítulo era la candela sobre el pajonal; su simbolismo era aquella vida interior, no expresada sino con tal símbolo, y casi sellada con la última frase, refiriéndose al título. Estamos hablando de cosas sutilísimas de forma y estilo, pero en las cuales estriba, si no nos equivocamos, la cualidad específica de una obra de arte verdadero, distinguiéndose así de una obra de diletantismo.

El mismo esquema, aplicado esta vez a materia grosera: «Los tetozos de Míster Danger» (3,2). El norteamericano bruto y humorístico «retoza» no ya con su cunaguaro, que le había acompañado por gran parte del libro como juguete de sus caprichos, sino -muerto el animalito-, con el mayordomo infiel, traidor traicionado. Esta vez, (y lo verdaderamente artístico en el estilo del artista que estamos estudiando lo encuentro en la continua variedad que llena de vida siempre nueva sus esquemas estilísticos), el simbolismo se hace, no subconscientemente sino con perfecta conciencia del actor principal, Míster Danger, que goza de sus propias bromas. Ya lo dijo la víctima misma: «¿quiere decir que Ud. me ha escogido para que —75→ le hiciera las veces del cunaguaro? ¿No sabe Ud. que esos retozos son muy peligrosos?» (p. 314). Ya lo mismo se expresa en la frase final repitiendo como de costumbre la palabra ductora del título, como si fuera sello formal sobre el símbolo: «y después de este saludable ejercicio de buen humor se durmió... como en vida del cunaguaro, después de los retozos sobre la estera» (p. 315).

La seriedad siniestra, a la cual puede el simbolismo alcanzar, con el «centauro», representativo de la fuerza sobrehumana del llano (p. 97), la encontramos, por ejemplo, en los «rebullones», pájaros de realidad, y, sin embargo fantásticos, de significación mágica y psíquica (2,3). Y a alturas enormes, a tragedia cósmica sube la relación establecida artísticamente entre naturaleza y suerte humana, cuando se prepara, casi como paralelas, con acontecimientos horrorosos y silenciosos en el mundo animal, la última decisión de doña Bárbara misma, su desaparición misteriosa. Aun, como lo dijimos, con tal paralelismo simbólico, se consigue algo así como el entrar del humano corazón en el círculo mayor del cosmos, junto con todo lo que es la vida: una nivelación de todos los límites tradicionales más o menos artificiales entre las clases de los seres y en favor del principio fundamental de la existencia⁵⁷.

Doña Bárbara, con toda su innegable humanidad, elevada y complicada, se convierte en algo así como pariente de la vaca lamiendo la tierra salitrosa y seca: «así ella en su empeñoso afán de saborearle dulzuras a aquel amor que le consumía» (p. 342). Y ¿quién olvidará, después de haberla leído una vez, la escena espantosa de la joven res, lanzada a la muerte por el monstruo del «tremedal», -él también símbolo de «aquel otro tremedal de la barbarie que no perdona a quien se arroja sobre él» (p. 324)- la culebra de aguas, en presencia únicamente de pájaros asustados (p. 343 y ss.)? Escena esa de — 76→ directa relación simbólica con la existencia de doña Bárbara, la cual, pasando en su caballo, lo para, mira «impasible» lo que pasa, murmurando, ya pensando, sin decirlo, en sí misma: «Ya esa no se escapa, hoy come el tremedal» y mira aún, mientras ya están subiendo del fondo del pantano, cerrado otra vez, «pequeñas burbujas de gases»; una de las cuales «más grande, se quedó a flor de agua... como un ojo teñido por la ictericia de la cólera. Y aquel ojo iracundo parecía mirar a la mujer cavilosa» (p. 344). Tenemos aquí en un conjunto simbólico y pintoresco, la imagen comparativa («...como...»), la metáfora («...y aquel ojo»), y el símbolo en el fondo de todo: el tremedal, personificado, como si mirara espectralmente a la mujer, dueña, y sin embargo, esclava suya, la cual, casi imitando a la joven res inconsciente, va a hundirse. Ella también, pero con perfecta conciencia, va a penetrar en la naturaleza primitiva de donde salió una vez o sea en el tremedal, o sea en los grandes ríos, más parecidos a ella, muerte simbólica, o aun alegórica, significativa de la barbarie, que retrocede ante la civilización, muerte quizás tendenciosa, pero envuelta en símbolos poéticos naturalistas; muerte que casi pone el sello a la idea de que naturaleza y hombre, agua y mujer, son cosas emparentadas y parecidas en el marco de la vida cósmica, que los encierra. De la misma manera ya Lorenzo, el ex hombre, había imaginado profundizarse en aquel tremedal, amalgamándose con él (p. 322 y ss.). Fin de «novela de vida», toda penetrada de realismo rico y jugoso, resolviendo en una sola sinfonía de existencialidad vibrante, todos los elementos diferentes de cosas, plantas, animales, pasiones, razonamientos, que la van componiendo: «toda horizontes, toda caminos».

IV. Simbolismo psicológico

Todavía no puedo despedirme del simbolismo. Ya hemos conocido unas formas tuyas en el conjunto estilístico de nuestra novela: el paralelismo entre las cosas exteriores e interiores, expresada en la forma equilibrada de la comparación sintácticamente ensanchada en dos frases independientes, dejando igual espacio y peso a

la descripción y su aplicación, es decir, al realismo y al simbolismo. -No se nos escapó el ancho marco sentimental, desde lo cómico, lo gracioso —77→ y grotesco hasta lo más horriblemente trágico, en el cual se mueve, con igual desenvoltura, tal arte simbólico-. Hemos esbozado también un poquito el simbolismo puramente formal y lingüístico, manifestándose, por ejemplo, en palabras finales de un capítulo como componente de un total rítmico de forma y conceptos que es la novela, y que hacen resonar las idénticas palabras ya puestas en el título, pero que, ahora, se asoman cargadas de un sentido simbólico, conseguido en el transcurso del capítulo mismo. Aludimos, además, a unos lugares que parecen tener carácter solemne y conceptual de alegoría.

Para gozar un poco de todo ese conjunto y estudiar, con el simbolismo, el arte psicológico de nuestro autor, interesémonos en unas páginas que contienen una de las más logradas, una de las magistrales escenas de fantasmas con que ha tropezado en la literatura a su alcance, el que escribe estas líneas de apreciación. Hablo del capítulo «La dañera y su sombra» (2,13, p. 244 y ss.).

Doña Bárbara se encuentra abandonada y sola en un estado de trastorno anímico, por haber sufrido de su hija y de su amante, ofensas y desprecios, nunca experimentados antes por ella. Quiere, pues, ponerse en contacto con el demonio que la acompaña y aconseja, según su propia creencia y no sólo la de sus súbditos. No hay que olvidar, que doña Bárbara, sincera y primitiva aunque altiva, toma por verdaderas sus pretendidas fuerzas sobrenaturales. Por ella, la presencia nocturna de su «Socio» no se considera como algo imaginativo sino como realidad sustancial. El autor, por su parte, ¿cree o no cree tal realidad? Eso no lo trataremos de decidir, ya que aquí nos parece encontrarnos en el umbral de lo más profundo y secreto de esa alma de poeta, y quizás hasta en la frontera no menos secreta y sagrada que divide el arte novelístico de un país como lo es Venezuela, del arte moderno europeo, a pesar de todas las afinidades⁵⁸.

—78→

Digamos, pues, solamente que nuestro autor, con un arte en verdad estupendo, sabe hacer salir de la probabilidad psíquica la realidad material y sustancial de un espíritu infernal, contentando así, con la misma perfección, las exigencias del escepticismo y psicologismo más consumados, y las de la fantasía más poética e ingenua. Tres páginas impresas le bastan para un cuadro de superstición y autosugestión, extraordinario, y aun mezclado a un desarrollo de alma femenina, moral y humano muy conmovedor; y lo que sale así del estado psíquico interior a una luz fantasmagórica de realidad dudosa, no es otra cosa que el símbolo de tal situación anímica de mujer exaltada y desesperada.

Analizando tan extraordinario pedazo de literatura, no importuno a mis lectores si me fijo en cada pequeñez. Un arte sutil de palabras, como el de Gallegos, tiene carácter de mosaico y se comprenden sus condiciones de eficacia solamente considerándose casi cada piedrecita por sí misma. Hay grandes escritores, aun de los más grandes, que tienen otra índole, y siendo más sintéticos que analíticos se comprenden mejor con una mirada a su total, que con muchas miradas a sus particularidades; pero Gallegos no es de éstos sino de los que merecen y exigen que cada sílaba suya se coloque en las balanzas de pesar oro.

Comienza, pues, la escena referida con la acción de doña Bárbara que se quedó sola, de levantar sus objetos santos y de superstición, arrojados al suelo por su hija. La lámpara votiva, que desempeñará un papel de primera importancia en las páginas siguientes, arde solamente chisporroteando, porque con la caída se ha mezclado agua — 79→ al aceite. Eso le proporciona al autor en seguida una imagen para pintar la situación psíquica de la protagonista. «Este» (el «Socio», el demonio familiar) «no acudía a presentársele, porque como en la mecha de la lamparilla, también había inconciliables cosas mezcladas en el pensamiento que lo invocaba». He aquí, pues, preparada la cámara para la vida nocturna del espectro, pero no el alma, como otras veces; ya hay establecido algo como un parentesco entre el alma y la lámpara, entre la psiquis humana y el mundo circundante, con la imagen poética. ¿Cómo se pasará ahora a la presencia anhelada del demonio? Pero ya parece estar presente el fantasma. «Y en seguida la impresión de haber oído una frase que ella no había llegado a pronunciar...: Eran las palabras que había pensado decirse... pero el «Socio» se las arrebató de los labios y las pronunció con esa entonación familiar y extraña a la vez, que tiene la propia voz, devuelta por el eco».

Cada palabra, aun cada sílaba aquí es magistral. Asistimos, en la soledad espectral del cuarto cerrado y poco alumbrado por la lámpara chisporroteante, al momento en que el alma de la mujer comienza a exteriorizar, en formas materiales, su propio interior psíquico. Su pensamiento interior, reflejado del exterior como si fuera eco por eso se le vuelve extraño a ella misma, y ya no solamente parece sino que en realidad es algo como la voz anhelada del «Socio», quien -es verdad- a su vez no es más que el reflejo del alma solitaria de doña Bárbara. Los pretéritos directos «se las arrebató, las pronunció» y otros más, los dice el autor como reemplazando a la mentalidad de doña Bárbara, segura en su superstición: él mismo habría dicho: «Pareció habérselas arrebatado»... De esta forma sintáctico-estilística de «oración viviente» volveremos a hablar.

Tenemos, pues, la voz del «Socio», eco, exteriorización, casi materialización de la voz de ella; y sigue presentándose «la negra silueta del Socio», muy espectacularmente, «en el sitio que hasta allí ocupara su sombra, proyectada en la pared por la luz temblorosa de la lamparilla... Como de costumbre, no pudo distinguírle el rostro...». El autor, pues, se mantiene en la frontera entre realidad e ilusión: la lámpara, fuente de luz incierta proyecta... ¿qué? ¿La sombra misma de doña Bárbara? (Así lo dice también el título: «La dañera y su sombra»: tenemos la relación ya conocida simbólica entre título —80→ y texto). O ¿si está alumbrando la figura infernalmente negra del espíritu, llegado repentinamente y en realidad, como un verdadero espectro? No se sabe: la luz es incierta, como el alma de doña Bárbara; nadie más asiste, y el rostro del espíritu, ella no lo ve, «como de costumbre». Nos hallamos ante un típico caso equívoco de espiritismo, donde nunca se sabe cuándo se trata de sugestión y cuándo de realidad; pero es un espiritismo primitivo, ingenuo, y en el cual el «medio» y el público son una misma persona, es decir, doña Bárbara misma.

Y el autor ahora se atreve a empezar nada menos que un diálogo entre la mujer primitiva y excitada y el espíritu, que quizás no sea más que su otro yo. «Convencida de haberlas percibido (las palabras), como emanadas de aquel fantasma...», ellas las repite en otro sentido, «se habían trocado en cabalísticas al ser pronunciadas por aquél» (el espíritu, de presencia sustancial para ella). Ella se siente «desdoblada» el alma en «dos porciones»: «de lo que era ella y de lo que anhelaba ser». He aquí un ejemplo de la gran

importancia artística, que tiene, en nuestra novela, aquel elemento de desarrollo moral, en sí mismo no estético, del cual hablamos antes; porque con ese motivo de anhelo ético, fundamental en sus personajes, el autor aquí consigue la presencia de algo como dos personas en una, doña Bárbara, y entre las cuales en realidad se desarrolla el diálogo, más bien interior que exterior, que parece realizarse entre la mujer y el fantasma. «De las dos porciones irreconciliables, levantáronse las réplicas». Aquí, pues, el autor comienza a distanciarse de su personaje, poniéndose él del lado de la explicación psicológica y simbólica, mientras que ella sigue creyendo ingenuamente en la sustancialidad de su interlocutor fantástico. «Ya no se podría decir cuándo interrogaba ella y replicaba el «Socio», porque ella misma no sabía dónde había perdido el camino»: así el autor expresa la situación dudosa psíquica.

Y sigue describiendo el estado de un alma que está preguntando con anhelo y no logra recibir contestación satisfactoria (simbolizada por la presencia no segura del «Socio»): «Se buscaba y sin dejar de hallarse, no se encontraba. Quería oír lo que la aconsejara el «Socio»; mas... (las dos frases) ambas eran percibidas por sus oídos como ajenas, siendo sentidas como propias, cual si su pensamiento fuera arrastrado... de ella al fantasma y de éste a ella. Era insólita esta conducta —81→ del demonio familiar...». ¡Insólita! doña Bárbara ni piensa siquiera en la posibilidad de que toda la aparición del «Socio» sea ficción: ella no se siente satisfecha esta vez, pero cree antes que todo, en la legitimidad de la aparición.

Una frase como la de «era insólita» tiene carácter particular bajo el punto de vista estilístico. Ella no sale (pareciéndose en esto a los pretéritos estudiados más arriba «se las arrebató», «las pronunció») directamente de la boca del que cuenta la novela, sino que el que cuenta la profiere casi en el nombre de su propia heroína. Es a doña Bárbara y no a Gallegos, a quien parece «insólita» la conducta del demonio. Tal forma sintáctico-psicológica, llamada filológicamente «oración vivida» («Erlebte Rede», «Style indirect libre»), se encuentra en la prosa artística europea desde el siglo XVIII, pero se elaboró más que por otros, por Gustave Flaubert; Gallegos, usando un instrumento tan fino y expresivo para la diferenciación del cuento psicológico, se muestra de nuevo y completamente al día de la técnica de su arte.

Falta, pues, a doña Bárbara lo «claro y distinto» acostumbrado en sus anteriores diálogos -o imaginados o reales- con su guía espectral, «como originados en un pensamiento que no tuviera comunicación inmediata con el suyo...», mientras que ahora sentía que todo lo que decía y que escuchaba, estaba ya en ella... no obstante lo cual se volvía incomprendible... al ser formulado por el «Socio».

Otra «oración viviente», no opinión directa del autor, sino opinión de la protagonista que el autor solamente relata. La mujer sigue creyendo que ella se encuentra en medio de un diálogo con su acostumbrado «Socio». Lo que resulta es que el diálogo presunto no le sirve como otras veces, así es que ella piensa en dirigirlo de otro modo⁵⁹.

—82→

La escena ya se realiza en un callejón sin salida, del cual la salva una solución en verdad genial del autor, al fin del capítulo. A doña Bárbara, profundizada en su soledad, ya no sabiendo cómo proseguir en tal situación, y mientras sigue chisporroteando más fuerte aquella lámpara, cerca de extinguirse; a la mujer, sola en su falta de consejo, le

llega finalmente «clara y distinta esta frase...» y es la frase que desde ese momento hasta el fin del libro constituirá casi el epígrafe de la conducta de doña Bárbara: «entregar sus obras». Epígrafe de alta moralidad, expresión del anhelo por desgracia retardado de doña Bárbara de rehacerse, casi de comenzar su vida de nuevo. Palabras nuevas para ella, pues, aunque brotadas de las más íntimas raíces de su propio ser, o quizás justamente por eso, ella considera esas palabras como las primeras que en esa noche de inseguridad y desolación le haya dicho su consejero el «Socio», el fantasma medio imaginado, medio real. Y entra en la escena por la última vez la lámpara para terminarla, de manera finísima, en el marco de la invención: «alzó de nuevo la mirada hacia la sombra que por fin le decía algo que ella no hubiera pensado; pero la lamparilla se había extinguido y todo era sombra en torno suyo». Se fue, pues, con la luz vacilante que la había proyectado, la sombra espectral, y nadie sabrá nunca si en fin de cuenta la sombra era la de doña Bárbara o la figura oscura y sustancial de un legítimo espectro. Arte consumado de cuento de fantasma, o para expresar lo mismo más científicamente, de simbolismo psicológico.

V. Composición

¡Ojalá no se impacienten mis lectores, viendo que me preparo otra vez para analizar una escena de nuestra novela! Prácticamente no hay otra posibilidad de darse cuenta concreta y clara de lo que sustancialmente es una obra de arte palábrica, sino por medio de tal análisis. Pido, pues, permiso para tal procedimiento, en apariencia meticoloso, en verdad ineluctable.

El encanto y misterio estilístico de una obra como lo es *Doña Bárbara*, los hallamos, hasta la fecha, en el arte sutil y realista de describir las cosas de la naturaleza, y el entretejido simbólico de tal —83→ capa descriptiva del mundo exterior, con las profundidades anímicas de todo lo que está creado. Vamos a echar, ahora, una mirada al arte formal en el sentido más estrecho (ya que, en el fondo, todo lo que es arte, es forma). Y, como he dicho, procedamos inductivamente como procedimos hasta ahora, renunciando a generalidades, buscando lo concreto que tenemos ante los ojos, en el texto de nuestra novela.

Me interesa seguir a nuestro poeta en el camino, por el cual él en los capítulos «La pasión sin nombre» y «Soluciones imaginarias»: (2, 10, 11) nos conduce desde un diálogo verdadero y otro fingido, sobre un monólogo pensado solamente y no pronunciado, hasta el tercer diálogo, y que decide el asunto de que se trató en ambos capítulos: dialogando la ingenuidad más infantil de muchacha monologando en sí misma la reflexión intelectual del varón maduro, y en fin, peleándose por palabras, chistosa y amorosamente. Encontrámonos, hablando como habla Hegel, ante algo como una línea trazada desde la tesis sentimental sobre la antítesis intelectual hasta una síntesis de armonía vital aunque pasajera.

Encontramos a Marisela en un diálogo (p. 216 y ss.) dramáticamente desnudo de toda introducción o inserción por parte del autor, y al cual faltan hasta los verbos alegatorios «dijo», «contestó» y otros parecidos, relatando sus desaciertos amorosos a su amiga confidencial; diálogo formalmente finísimo, escena de teatro más que de

novela; y sentimentalismo ingenuo de muchacha enamorada según el contenido. Se va, entonces, la amiga; Marisela queda sola y su soledad se traduce en un callado diálogo interior e imaginado (p. 218 y ss.); pero otra vez formado estrictamente como el de un drama, sin intercalar algo entre ella y su amado: «pero esto no sucedió sino en la imaginación de Marisela; quizás habría sucedido realmente si Santos se hubiera acercado al palenque...». Termina la conversación imaginada, con la resolución casi sublime de la muchacha: «¿Adoración...? ¿pero por qué razón todas las cosas deben tener un nombre?» -«*lumen orationis*»-, el cual, como ya lo conocemos por muchos ejemplos, repite subrayándolo y dándole peso, el título del capítulo «Pasión sin nombre». Y pinta el estado de alma de la muchacha, definido muy bien por el autor, como «complicada simplicidad —84→ de espíritu», lejos de la razón lógica, inclinado más bien a dejar en la oscuridad «sin nombre» su propio pensamiento.

Muy interesante me parece y de muy fina psicología lingüística, cómo el autor expresa tales sentimientos caóticos, irrazonables, ilógicos en la forma aparentemente más clara y más lógica que existe en la lengua, es decir, en la «oración directa» y aun en su aspecto más puro, el diálogo dramático ininterrumpido. Hay otras formas de oración, menos claras y lógicas, la oración «indirecta», la -oración «viviente», ya presentada a mis lectores; pero resulta que la oración directa, además de ser la más clara, también es la más popular y natural. El hombre primitivo se sirve casi exclusivamente de ella y cuando tiene que relatar cosas dichas en otro lugar, sin falta las referirá en su forma original, directa, intercalando muchas veces unos «él dijo», «dije yo», y parecidos medios de introducción. Tiene, pues, mucha razón nuestro autor, haciendo proferir a su encantadora joven sentimientos caóticos y oscuros en forma de lenguaje claro, sí, pero también primitivo y natural, es decir, en la forma directa, y aún más haciéndole imaginar también en oración directa el diálogo que con tanto gusto hubiera sostenido en realidad más bien que en imaginación solitaria de amante rechazada.

Y así con la misma intuición psicológica en la naturaleza de la lengua, el autor desarrolla la escena que sigue, opuesta diametralmente en toda su índole a las dos primeras que hemos estudiado, también en forma mucho más complicada: y eso a pesar de que el «actor» ahora es el muy razonable y moralizador hombre maduro, Santos Luzardo, el que es mucho más capaz que Marisela de pensar y expresar claramente sus sentimientos, pero también inclinado más que ella a las formas cultas y variadas del lenguaje. Por eso el autor intercala en el monólogo interior de Santos (p. 220 y ss.) unos trozos de «oración viviente» y unas referencias simbólicas, complicándose así gramaticalmente la expresión de los pensamientos claros del hombre culto, como por el contrario, se había simplificado la expresión de los sentimientos complicados de la muchacha ingenua: ejemplo notable de la influencia del estado cultural y psicológico de diferentes clases de seres parlantes sobre la forma lingüística que adoptan sus ideas cuando se exteriorizan. Se confirma en tales ocasiones la verdad profunda de que la lengua está en relación natural con la psicología, —85→ mucho más que con la lógica: verdad cara al lingüista moderno.

La intención de oponer artísticamente la escena de Santos a la de Marisela, (¡lo que no significa que se haga con el seco cálculo técnico, sino con el acierto instintivo del artista innato!) la revela en seguida el autor, comenzando el cap. 2, 11 («Soluciones imaginarias») con la descripción de la situación de Santos en su escritorio, mientras que Marisela (p. 216) sin ninguna introducción o «nota escénica», había saltado en medio de sus confidencias. Aún abre más el autor el fondo psicológico, mostrando a su héroe

dispuesto a «analizar sentimientos suyos y situaciones difíciles...»; y en seguida he aquí las imágenes y de nuevo los símbolos, ambiente mundial del hombre, no aislado en su individualidad. Santos comienza por ordenar los papeles en su mesa «como si se tratase...», y apoyando las manos sobre unos y otros, «cual si necesitara... convertir en cosas inertes los sentimientos...» (220). Y Santos entabla su monólogo, sin voz, hablando también en «oración directa», pero pensada, no pronunciada. El anhelo del autor de conseguir variedad formal en esa escena, diferente de la uniformidad de la precedente, lo vemos aun cuando después de dos páginas de «monólogo interior», él lo hace cambiar en monólogo hablado en voz alta: «mientras se dice (Luzardo), ya no mentalmente sino con palabras emitidas...» (p. 222). Intercaladas se encuentran otras imágenes simbólicas tomadas del escritorio: «... Pero esto no puede ser. Y movió la mano sobre el papel como para borrar lo que allí estuviese escrito» (p. 221): el juego inconsciente de ademanes de un hombre de estudio, aprovechado simbólicamente por el autor... «Prosiguió su monólogo mental», dice el autor mismo. Sobreviene otro símbolo con el humo del cigarrillo. «Grato es pensar, mirando desvanecerse el humo en el aire, sobre todo cuando los pensamientos se van desvaneciendo a medida que son formulados... Tira el cigarrillo, que ha dado, de pronto, un humo amargo, y con movimientos de atención ausente de ellos, se pone a arreglar los papeles...» (p. 222): síntoma del pensador, funcionando casi mecánicamente el alma y el cuerpo, cada uno viviendo su vida. Me importa insistir en la absoluta falta de tales particularidades psicológicas y simbólicas en la escena antecedente de Marisela mientras que abundan en la de Santos: contraste estilístico que —86→ hace salir a aquélla en su ingenuidad inmediata, a éste en su complicación reflexiva e intelectual.

Sobreviene un momento (p. 223) muy finamente observado, cambiándose la soledad interior del monologador en dualidad, antes que Marisela se presente personal y corporalmente. Él llama a un peón y Marisela le contesta de lejos que aquél no está por allí. Con el sonido de la «clara» voz de la muchacha, los pensamientos muy secos y morales del buen Santos se vuelven más vivos casi involuntariamente: «y -¡cosa extraña!- el problema ha desaparecido de pronto...». Y con el cambio de pensamientos que se suavizan un poco en la dirección del puro sentimiento, cambia también la forma de «oración» que se transforma otra vez en «oración viviente»: «acaso ¿con lo que había descubierto... habían cambiado realmente las cosas...?». Así continúa hablando no ya Santos mismo, sino el autor en la tercera persona por boca de Santos, -o mejor dicho al revés, Santos por boca de Gallegos-. Y es cosa sabida que la «oración viviente», intermedia entre oración «directa» e «indirecta» tiene en su naturaleza algo de vibración sentimental que la «oración directa», más dramática que lírica, según su índole, no suele tener. Con eso la pintura psicológica contenida en tales formas estilísticas, opuestas entre sí, ha hecho un paso adelante y el autor da casi un resumen, confrontando finalmente las dos almas: «pero en realidad, cuando no se tiene el alma sencilla como la de Marisela, o demasiado complicada como la tenía Santos Luzardo, las soluciones» (otra vez referencia al título del capítulo «Soluciones imaginarias», para destacar un lugar decisivo) «deben ser siempre positivas...». Y halla nueva forma de expresión el autor inagotable en matices estilísticos y psíquicos: él mismo ahora parece que habla, casi como a un hermano, a su propio héroe, presentándole la actividad silenciosa pero sensible de la muchacha en su vida, casera y personal. Quiero decir que después de haber continuado por unas líneas la «oración viviente», en tercera persona... «¿está Marisela en la cocina, preparándole la comida...?» más lejos se habla a Santos como de parte de un interlocutor: «vas a sentarte y tienes... Buscas algo y apenas *mueves* el brazo...» (p. 224). Si no es Santos mismo que casi se convierte así en su propio

interlocutor, tiene que ser el autor, y nos acordamos por un momento del diálogo, medio imaginado, medio real de Doña Bárbara con el fantástico —87→ «Socio». En todo caso: pasando desde un monólogo silencioso e interior, entrecortado por observaciones psicológicas e imágenes poéticas, por parte del autor, a un monólogo hablado en alta voz, y más allá a los sentimientos del héroe expresados ya directa ya indirectamente por boca del autor, llegamos otra vez al diálogo fingido, en otras palabras, al margen del diálogo hablado del cual partimos con las escenas dialogadas de Marisela. Después de tantas vacilaciones psíquicas y estilísticas, de tan variadas formas de «oración», expresivas de un estado complicado y desgarrador de una alma insegura de hombre responsable, ya comienza otra vez el diálogo hablado, es decir, legítimo, cumbre y corona de tan sutil desarrollo de escenitas solitarias, no largas, pero que pueden ser más expresivas. Después de haber conocido a los dos amantes separados uno del otro en el paralelismo opuesto de sus lucubraciones solitarias, helos aquí finalmente confrontados corporalmente, juntos en la mesa, «solos en la mesa» (p. 225), retozando, vigilando, dialogando en un diálogo no formalmente desnudo como antes, sino entretejido por una cadena casi ininterrumpida de anotaciones psicológicas por parte del autor, quien así publica el resultado de todo lo que por imágenes, símbolos, auto-manifestaciones, más o menos inconscientes, en diez páginas se había amontonado silenciosamente, en el desarrollo psíquico de dos almas jóvenes. Del paralelismo opuesto de unas escenas solitarias sale el conjunto de una escena entre dos, preparada por aquéllas; de los diálogos y monólogos, separados o fingidos, de estilo a veces dramático, brota como conclusión, el diálogo novelístico consumado (p. 225 y ss.).

Escenas formalmente paralelas, sustancialmente diferenciadas o aun opuestas, como las que acabamos de estudiar, sin duda constituyen una de las más finas formas de presentación estética desde los antiguos tiempos literarios. El muy profundo fundamento de tal extraordinaria fascinación estética quizás consista en que la vida misma tiene, siempre algo igual y al mismo tiempo, siempre variado; así es que con la variación paralelizada, es decir, no desenfrenada sino templada rítmicamente, representada por el arte, se conseguiría en el campo de la forma algo como un símbolo fundamental de la organización fundamental de la vida misma, algo como un realismo metafísico. Sea como fuere, las «anáforas» variadas, las «paronomasias», —88→ cada forma de repeticiones modificadas y rítmicamente eficaces de palabras y, en general, cada paralelismo no mecánicamente idéntico, sino vitalmente matizado: ellos tienen un encanto en el cual se basa todo el arte retórico y toda simetría con su atracción estética misteriosa, que se opone tan sensiblemente a la trivialidad de la simetría mecánica. El paralelismo de composición, no mecánico, sino movido por variación interior, como aparece en tales «escenas paralelas»; sin duda tiene las raíces de su eficacia poética en el mismo suelo de las leyes fundamentales de la vida.

Dirijamos, para terminar, las miradas a otro lugar del libro, gozando de un ejemplo destacado de variación rítmica, ni meramente formal ni meramente de composición, y que representa en sí un surtido de toda la encantadora melodía lírica de la prosa épica de nuestro libro. Estoy hablando del último paseo de doña Bárbara fuera de la ciudad de San Fernando, después de haber experimentado su atracción viciosa sobre el mujerío ocioso, curioso y triste del pueblo, y haberse enterado definitivamente de que sus esperanzas de nuevo amor, de vida nueva, muy probablemente serían ilusorias. En un estado de resignación abismal, ella sale fuera de las calles: los hombres se han callado, comienza a hablar la naturaleza, anocheciendo (p. 336); y nos encontramos frente a aquel hundimiento, ya de nosotros conocido, del ser humano en las cosas no humanas,

ese fundirse de todo lo que es interior y lo que es exterior en el marco cósmico de la vida misma, vida que en ese caso será la muerte. Porque doña Bárbara siente «la fascinación del paisaje fluvial, la intempestiva atracción de los misteriosos ríos donde comenzó su, historia». Se le presenta a la memoria uno de los «leitmotiv» del libro: «las cosas vuelven al lugar de donde salieron»; indicando con la palabra «cosa» a sí misma, ya deshumanizada, ya en su propio sentimiento, llegada a ser elemento con los elementos del todo (p. 337). En ese estado de resignación vital y cósmica se han abierto sus ojos a la vida silenciosa de la naturaleza, la cual, durante su paseo, por la avenida solitaria, a lo largo del río Apure, se desarrolla según aquella ley misteriosa y fundamental de «variación idéntica y rítmica» de la cual hablamos. Todo en ese paseo nocturno acontece y vuelve a acontecer, pero de manera un poco variada; finalmente y casi sin que nos demos cuenta, ya no acontece más. De tal manera el poeta sabe casi — 89→ trasplantar el transcurso del tiempo mismo en su descripción, y las pocas líneas (p. 337), contienen algo como un pedazo de vida inmediata de naturaleza, vuelta poesía por medio de refranes, de ritmo, de imágenes que pasan.

Hagamos desfilar motivo a motivo. «En la balsa conversan los bogas de las piraguas con los palanqueros del bongo y su charla es algo tan lento como la corriente del río... como la marcha de la noche soñolienta de brumas, como los pasos de Doña Bárbara...»: todo, pues, reunido en uno solo, por medio de la comparación poética, la charla, el río, la noche misma y la paseadora silenciosa, centro callado de toda la descripción, que prosigue sin verbos, es decir con frases que gramaticalmente se llaman «elípticas» o «nominales», como si estuvieran cansadas por la noche tropical, y renunciaran a todo lo que es evitable para hacerse comprensibles. Vuelve la charla de los bogas, después de otros motivos que entran nuevamente: «La costa del monte...; el río...; el graznido de un chicuaco que se acerca volando sobre el agua dormida; y la conversación de los bogas con los palanqueros, cosas terribles que han sucedido en los ríos...». Tales cuatro elementos, pues, (la costa, el río, el graznido del pájaro, las charlas de los bogas), llenan la impresión nocturna, recibida por la paseadora silenciosa. Ahora viene lo magistral: las cuatro impresiones, en parte se cambian un poco con el tiempo. «Esto, cuando Doña Bárbara viene...; y esto mismo cuando se revuelve...». Pero si es lo mismo, no por eso es precisamente idéntico. Ha cambiado en el intermedio lo que tenía que cambiar, es decir, el vuelo del pájaro nocturno; y el tema de la charla de los bogas. Pues bien: «...y esto mismo cuando se revuelve: la costa del monte, la noche callada, el río que se desliza...» (esos tres elementos naturalmente han permanecido lo que eran; pero sigamos oyendo): «el graznido del pájaro insomne, que ya se ha perdido de vista»: ¡ha pasado el pájaro, ya desapareció en la noche! rápido, ni siquiera visto, solamente oído por un graznido, acercándose antes, alejado ahora. No sé si logro hacer comprensible a mis lectores mi admiración ilimitada por un lugar poético aparentemente tan ligero, tan insignificante, tan natural, y que, justamente por su ligereza y su naturalidad, me parece la expresión insuperable del más profundo sentimiento simbólico. Porque, en aquella presentación de lo idéntico que se está variando, el —90→ pájaro invisible, siempre el mismo, pero cuya voz pasa con la rapidez del instante mismo, con la rapidez del tiempo que, él también, se desarrolla invisible: oigo expresada la inmensa tristeza de la vida de la heroína, ya abismándose en la oscuridad, ya alejándose hacia lo invisible, ya no mujer y heroína, sino elemento de la vida omnipotente.

Y cambió también aquella charla de los bogas, mientras doña Bárbara terminó su paseo nocturno: «la charla somnolienta de los palanqueros con los bogas: cosas graves que han acontecido en las tierras bárbaras...»: pues ya no «en los ríos». «Doña Bárbara

no mira ni escucha nada más...», y por eso, la noche se calla, (habiendo «hablado» solamente para expresar con símbolos poéticos, lo que se callaba en el alma de la heroína abandonada a la naturaleza). Sin embargo, hay aún una «variación en lo idéntico»: «ya no se habla en la balsa. Pero el río se ha puesto a cuchichear con las negras piraguas».

Terminó, pues, finalmente la charla de los hombres. Los han reemplazado las cosas extrahumanas, el agua misma antes de todas, y la que recibirá muy pronto, en su seno cósmico, a la mujer cansada de vivir. «Habla» ahora el agua con las piraguas. Y a ella vuelve a escuchar doña Bárbara.

Despedida

Con tal mirada sobre la intimidad de la poesía misteriosa y melodiosa de un libro que también, tiene fuerza épica y humorismo jovial, terminemos nuestro ensayo de «comprender», parcialmente, el estilo artístico de *Doña Bárbara*. Nada acabamos; mucho ni siquiera acometimos: El lado humorístico de esa prosa, aunque no menos importante en ella que en las de Dickens y Alphonse Daudet, casi ha quedado fuera de nuestro horizonte. ¡Cuánto nos hubiera gustado analizar los colores palábricos con que pinta nuestro autor dos personajes tan lamentablemente realistas y tan desesperadamente cómicos como lo son Ño Pernalete, el todopoderoso y envidiablemente inculto tirano de despacho, y su esclavo digno de compasión y de desprecio, el inmortal bachiller Mujiquita! Debemos dejarlo para otra —91→ oportunidad. Contentémonos, por ahora, con la esperanza de haber logrado hacer ver, con el procedimiento inductivo, algo de lo que, en su fondo y síntesis, siempre quedará oculto: el secreto del arte.

Caracas, abril 1940

—92→ —93→

△▽

El cuarto de siglo de *Doña Bárbara*⁶⁰

Rene L. F. Durand

I

Es costumbre general en la vida cultural de las naciones celebrar con más o menos fausto sus efemérides literarias. Cincuentenarios, centenarios, sesquicentenarios u otros lapsos todavía más importantes transcurridos desde el nacimiento o la muerte de un escritor, desde la aparición de una obra, permiten útiles conmemoraciones, valiosos

enfoques, exámenes lúcidos de tal vida o de tal libro en los cuales, gracias al tiempo a la vez destructor y revalorizador, quedan relegadas las pasiones ante la serenidad de los juicios basados en la roca dura y firme de la llamada posteridad.

Esta hora tan temible, y en ciertos casos tan alentadora, de la posteridad, acaba de sonar para una obra que cumple un cuarto de siglo de publicada, *Doña Bárbara*. Apenas veinticinco años, pero estos cinco lustros son suficientes para que podamos ya, a la luz de la carrera recorrida por este libro famoso, desentrañar el significado del acontecimiento de su primera edición.

II

La novela venezolana nace tarde como tal, queremos decir como relato bastante copioso, correspondiente a los límites que solemos dar a este género literario, y no como cuento o novelita a lo Fermín Toro. Tendremos, en efecto, que llegar casi al último tercio del siglo XIX antes que las prensas dieran a luz verdaderas novelas, más —94→ o menos buenas, más o menos dignas de despertar nuestro interés. La prosa venezolana se había enrumbado hacia otros derroteros, a pesar del temprano ejemplo dado por escritores extranjeros como Walter Scott, ídolo del sabio Vargas, o la pléyade de novelistas españoles y sobre todo franceses, muchas veces editados y traducidos en la misma Caracas. La prensa venezolana moldeaba con preferencia sabios tratados como los de Bello, la historia de Baralt, indudable obra maestra de estilo, o las extraordinarias campañas periodísticas de Juan Vicente González, escritor monstruo, plagiaro de Michelet y de otros historiadores en sus manuales, pero inmortal autor lleno de colorido, de fuerza y de movimiento de la biografía de Ribas y de las *Mesenianas*, uno de los prosistas de más temperamento romántico en Hispanoamérica. La prosa se había refugiado también en la literatura que podríamos llamar militar, de la cual Bolívar diera en sus proclamas muestras insuperables, sin hablar de su epistolario, menos conocido en aquel entonces, y en la oratoria sagrada y profana. A pesar de que nos faltan, desgraciadamente, documentos al respecto, podemos suponer sin embargo, según fidedignos testimonios, que Venezuela poseyó en un momento dado una excelente pléyade de oradores sagrados. En un estudio para nosotros valiosísimo, declara Juan Vicente González: «Parecerá a algunos paradoja, pero es un hecho cierto, atestiguado por varias obras llenas de originalidad y talento, por fragmentos curiosos y por la tradición, que es en Venezuela, este país tan desgraciado y tan bello, donde ha estado a punto de crearse una gran escuela de elocuencia sagrada, heredera de la fe, el entusiasmo y el poder de la iglesia primitiva y de la sublimidad y elegancia de la gran escuela francesa... El estudio de los Santos Padres y el de los grandes oradores franceses animaron, a fines del pasado siglo, en el ansia de distinguirse por la brillante carrera de la elocuencia sagrada, a una juventud entusiasta de la virtud y el saber. Eran tiempos de paz, en que el monopolio mismo del mando, apartando a los hombres de la política, los lanzaba a carreras diferentes, donde luciesen su ingenio, y en que la fiesta de un santo y el nombre de un orador eran un acontecimiento público que arrastraba a los templos a una multitud creyente pero desocupada, ansiosa de llenar el vacío inmenso que sentía. Ni entonces era el clero lo que hoy. Cada familia, en aquellos días de fervor y —95→ piedad, daba al altar el hijo más distinguido por su moralidad y talento. Sin salir jamás del seno de sus opulentos padres formaban sociedades, verdaderas academias donde se

ejercitaba la juventud, cultivaban la elocuencia, fijaban el gusto con sus discursos, imitaban los buenos modelos y preparaban una edad de oro para la Iglesia venezolana. ¿Quién no conoce los nombres de ambos Urosa, de los dos Castro, de Sojo, Ibarra, Coronado, Arestigueta, Echeverría, Lindo, Rivas, Quintana, Moreno, Blandín, Mendoza, Maya y tantos otros, pertenecientes a las familias más distinguidas del país? Como la Iglesia es lo que existe de más democrático en los pueblos, con esos personajes lucía entre los más encumbrados, por su propio saber y mérito, aquel maestro querido, modelo de sencillez, de originalidad y elegancia, el Dr. J. Antonio Montenegro, tan pobre de cuna como rico de saber y de virtud. Que la guerra y las pasiones que se agitan en medio de las revueltas públicas no hubieran dispersado a estos varones, distrayéndolos de sus estudiosas ocupaciones; y frutos preciosos hubiera recogido de su doctrina y elocuencia la Iglesia venezolana. Miguel Urosa en sus discursos representaba las bellas formas y la acción que admiramos en su discípulo el actual Obispo de Tricala. Castro y Francisco Rivas imitaban la grandiosa elocuencia de Bossuet; Echeverría la palabra persuasiva de Massillon; este último escribió la oración fúnebre de Carlos III, obra llena de todas las bellezas de este difícil género de literatura; a alguna distancia lucía la del ilustrado Oliva; Quintana tenía la noble elegancia y la amable facilidad del panegírico. Él no era de la raza de los Bossuet, pero su oración en las exequias fúnebres del Sr. Ibarra, recuerda las de Fléchier y Massillon... Días gloriosos cuando, mientras la Iglesia venezolana lloraba a su santo, al piadoso y venerable Bello, la piedad pública convertía en altar su sepulcro y por nueve días oradores inspirados derramaban sobre sus cenizas las divinas flores de la elocuencia».

Junto con la elocuencia sagrada había, claro está, la elocuencia profana. Innumerables fueron los discursos académicos en los cuales el gusto de la prosa encontró la manera más adecuada en un principio de expresarse. La oratoria romántica debió estar en más de una ocasión llena de lujosas descripciones, de imágenes brillantes, de pompa y de emoción; y más de un orador, a ejemplo de aquel Escobar, —96→ bogotano, de quien nos habla Francisco Aranda y Ponte, debió «oírse deleitado», al mismo tiempo que deleitaba a los demás.

Sin embargo, a pesar de que por largos años la prosa fue preferentemente el instrumento de géneros nobles o considerados como tales, como la oratoria y la historia, sería injusto no reconocer los tanteos de muchos escritores para aplicarla también convenientemente a la literatura de ficción. La maravillosa eflorescencia de la novela venezolana, a la cual hemos podido asistir en los últimos años, tiene a decir verdad raíces muy remotas, en cuanto intento de hermanar en un estilo adecuado, el mundo de la fantasía y el mundo de la realidad, para llegar a la creación verosímil de la novela.

Hay ya elementos novelísticos, si se quiere, en la Historia de Oviedo y Baños, como en casi todos los historiadores de la Conquista y de la época pre-independiente. Pero será necesario esperar a Fermín Toro para encontrar una elaboración consciente de elementos romanescos. Es tal vez inútil recordar aquí que *La viuda de Corinto* fue publicada por primera vez en 1837, seguida por *Los mártires* en 1842, y *La sibila de los Andes* en 1849. Se trata de novelitas escritas en un tono forzado, frenético y delirante. La prensa de la época nos proporcionaría más de un ejemplo de otras novelitas o relatos que si bien no nos interesan por su contenido, revelan sin embargo un deseo ya bien caracterizado de acercarse a la creación novelística, y que encierran en embrión temas de folletines. La revista *La Guirnalda*, editada en 1839, publica algunos, así como posteriormente el afamado *Mosaico*. A la misma categoría pertenece el cuento o

novelita de *La boda y el desafío* publicada por Juan Manrique Jerez en el poemario de su hermano Manuel, *El arpa del proscrito*, en 1844; o la leyenda *Boves* de Ramón Isidro Montes, interesante por ser de contenido venezolano, que vio la luz por primera vez en el mismo año en el periódico *El Álbum* redactado por Simón Camacho. Las narraciones indigenistas de José Ramón Yepes formaron época, (la *Anaida* es de 1860) por su mismo contenido y el justo prestigio de aquel poeta inspirado, y llegamos por fin a los años de 1863 a 1865 que ven salir verdaderas novelas. En 1863 José Heriberto García de Quevedo, ilustre coriano, reúne las suyas en París en las *Obras* publicadas por el librero Baudry, haciéndolas así accesibles al público venezolano. Guillermo Michelena hace imprimir en 1864 por la caraqueña Imprenta Independiente su estrafalario e insoportable *Gullemiro o las pasiones*. Y en 1865 Julio Calcaño publica su *Blanca* —97→ de Torrestella y su *Rey de Tebas*. Seguirán más tarde las producciones más o menos mediocres de Francisco Añez Gabaldón, de José Ramón Henríquez y de José María Manrique, hasta llegar al *Zárate* de Eduardo Blanco (1882), obra de valor, a pesar de muchos episodios descabellados o rocamboleros. El *Zárate* abunda en elementos venezolanos, y por la pintura general del ambiente, del paisaje y de muchos personajes, merecería tal vez tomar en lugar de *Peonía* el puesto de primera novela «criolla» venezolana. A decir verdad, si bien es indudable que algunas de las novelas (en total poco numerosas) publicadas en Venezuela en la época romántica, pertenecen al género exótico, como las de Calcaño, o *Una noche en Ferrara* del mismo Blanco, hace falta recalcar sin embargo que la preocupación del ambiente vernáculo no está ausente de otro grupo de ellas. Fuera de *Zárate* ya mencionada, la más importante a este respecto, es también de tema venezolano, por ejemplo el complicado y folletinesco *Querer es poder o la casita blanca* (1870) de José Ramón Henríquez, cuya acción se desarrolla en Caracas, en Chacao y en el camino de La Guaira; que pone en escena personajes históricos como José Tadeo Monagas: y que encierra rasgos costumbristas no desprovistos de verdad. El *Carlos Paoli* (1877) de Añez Gabaldón es un episodio histórico del tiempo de los piratas y filibusteros, quienes intentan apoderarse de Maracaibo. Si nos remontamos, pues, hasta el último tercio del siglo XIX, vemos que el movimiento inicial de la novela venezolana, del cual arranca en parte el proceso que la llevará a cuajar en frutos de óptima calidad como *Doña Bárbara*, lleva ya en cierto sentido el sello de la venezolanidad. Se sabe cómo en 1896 Manuel Vicente Romero García le dio en su *Peonía* un impulso decisivo.

El cuadro que acabamos de dibujar resultaría muy incompleto si no mencionáramos como una de las manifestaciones más importantes de la prosa venezolana en el siglo XIX, y antecesor cierto de la novela, el costumbrismo. Desde sus primeras expresiones por los años 1839-40 en el *Correo de Caracas*, el costumbrismo es un terreno maravilloso de observación y en cierta medida de creación de personajes a los cuales falta sólo un ambiente más ancho para llegar a ser héroes de novela. Allí está presente Venezuela con su paisaje, sus tipos y tradiciones, parte de su folklore. Los novelistas posteriores no tendrán más que seguir el camino ya trazado por unos autores —98→ muchas veces menores, pero que supieron volver los ojos hacia la realidad de su país. Por lo que se refiere a *Doña Bárbara*, novela del llano, se nos permitirá recordar que el llanero había cobrado ya derecho de ciudadanía en las letras venezolanas con la inolvidable creación del Palmarote de Daniel Mendoza (1823-1867). Y antes de Mendoza, el tipo de la pampa había sido evocado en el folklore en relatos de los cronistas de las guerras de independencia, y también por otros escritores o periodistas. Así es como encontramos una prefiguración de Palmarote en el Agapito Canelón de Rafael Agostini, cuyas *Cartas de Juan Agapito Canelón y Cachuto al señor Diablo*

Asmodeo (Caracas 1851) son un documento importante para el estudio del costumbrismo venezolano.

III

Cuando sale *Doña Bárbara* en 1929, dos corrientes arrastraban hacia destinos diversos la novela venezolana. Ambas arrancaban de sus mismos orígenes, divididos según hemos visto entre la tendencia a lo exótico y la tendencia a lo vernáculo; ambas tendencias habían promovido en varias ocasiones polémicas ideológicas, muy importantes por cuanto planteaban nada menos que el problema de la legitimidad de tal o cual clase de inspiración. Hoy día vemos las cosas de modo diferente y puede extrañarnos cierto fanatismo. Sin embargo, el romanticismo venezolano tuvo, entre otros méritos, el de ayudar a la literatura nacional a tomar conciencia de sí misma. Fue uno de los servicios más invalorable que le prestó. La prensa de la época se hace a menudo eco de las preocupaciones de cierto sector intelectual a este respecto: véase por ejemplo la serie de artículos sobre «Literatura patria», publicada por José A. Pérez en el *Eco de los Estados* en 1864, o los estudios de Gandolphi en el *Álbum del Hogar* de 1875. Había, hubo, durante mucho tiempo, en Venezuela, cierto malestar literario, originado por la falta de confianza en los destinos intelectuales de la nación. Se nos hace difícil creer ahora que una obra como el *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, editado en 1895, se presentara a los lectores como una especie de testamento desalentado, cuyo «Discurso preliminar» —99→ refleja profunda y conmovedora melancolía: «Estamos amenazados -dice el doctor Rafael Fernando Seijas en un arranque de pesimismo- de ser absorbidos por la inmigración y el idioma, en la casa y la ciudadanía, perdidas, para nosotros, que quedaremos reducidos a menor número. Casi desierto el país que habitamos, él será invadido por el extranjero, que vendrá a conquistar lo que halle a su alcance y se adueñará de todo. Para ese día es para cuando deseamos dejar consignada en este libro la actual literatura, de modo que sirva de término de comparación entre la civilización que se extinga y la que se implante». Un escritor venezolano de gran valor, Simón Camacho (1824-1882), costumbrista muy apreciado, publica en su obra *A Lima* en 1877, una carta a su hijo residente en Estados Unidos, quien le había mandado algunos versos, diciéndole estas palabras estupendas: «Te mando que no escribas, por lo menos en castellano». Camacho cree que en Cuba ya no se hablará español «dentro de un cuarto de siglo». El español es ya sólo idioma «propio de traductores para las cosas útiles y necesarias en la vida, y herencia de poetas, si los hay, que están todavía o imitando a Zorrilla, el gran desmoralizador de la juventud hispanoamericana, o fijando en el papel vaciedades del entendimiento que llaman composiciones literarias, por no decirles su propio nombre». «España, sigue escribiendo Camacho, es un cadáver que se mesmeriza de cuando en cuando y habla bonito por boca de Castelar; pero al llegar al terreno de los hechos, cuando se figura uno que todo lo que dijo 'el organito' era verdad, encuentra con dolor que la voz del tribuno es el eco sonso, si por armonioso grato al oído, que ha quedado vagando entre los escombros de un gran imperio, cuya huella será eterna como el tiempo, pero sobre la cual no se volverá a levantar nada ni nadie, excepto el moho con que la naturaleza cubre los letreros de los sepulcros, como para borrar hasta la memoria de los que no volverán a ser».

He aquí el ambiente moral desolado en el cual transcurren los últimos años del siglo XIX, decisivos sin embargo en la formación y evolución de la novela venezolana. Comprenderemos mejor ahora lo que pudo significar el mensaje de Rómulo Gallegos. Fue un grito de esperanza, venezolano y continental, porque representaba, después de los intentos apreciables de *Zárate* y de *Peonía*, la más hermosa flor, nutrida por una savia ya secular aunque secreta, que brotaba —100→ del tronco de la novela vernácula. Editada en Barcelona de España, *Doña Bárbara* no tardó mucho en hacerse popular en su país de origen, en llevar el nombre de Venezuela a ámbitos dilatados, en ser traducida a varios idiomas. Este éxito editorial, en un plano internacional, es sin precedentes para una novela venezolana. Pero no es sólo éxito personal, en cuanto reflejo de un talento dado. Había llegado el momento en que, después de tanteos, de esperanzas decepcionadas o fallidas, de desalientos momentáneos, la literatura venezolana era capaz de dar en prosa una gran obra significativa, de posible resonancia internacional. La aparición de esta obra probaba que había desaparecido para siempre la época de los testamentos desengañados o de las predicciones fúnebres, para, abandonando la vía de la duda, lanzarse en pos de un porvenir seguro, halagüeño y prometedor. No sólo la acompañó la obra posterior de Gallegos sino también la de novelistas acerca de los cuales es inútil, por bien conocidos, hablar aquí. Una de las últimas producciones de la novelística venezolana, cuya resonancia se puede comparar en cierto modo con la de *Doña Bárbara*, es sin duda, aunque por razones diferentes, el maravilloso y nunca bastante ponderado *Cumboto* de Ramón Díaz Sánchez, obra cumbre de la actual literatura de este país, ya traducida a varios idiomas. *Doña Bárbara* fue piedra miliar. Fue la revelación de un gran escritor, y fue también, en el campo de la novela, la entrada magistral de Venezuela en la palestra mundial y continental. Gracias a ella, la tierra «donde una raza buena, ama, sufre y espera» se hizo acreedora a un mayor prestigio literario e intelectual.

Las calidades intrínsecas de *Doña Bárbara*, que hicieron precisamente posible el papel histórico que acabamos de recalcar, han sido destacadas por la crítica, y tendremos próximamente el gusto de poder leer una obra de Orlando Araujo, actualmente en prensa, que enriquecerá de modo decisivo la bibliografía al respecto. A decir verdad, *Doña Bárbara* es una mina inagotable de cuadros, de retratos, de sugerencias; es un mundo físico y un mundo psicológico; es folklore y es símbolo; es en cierto modo historia social y política; es libro de reivindicación y de superación, es crítica de un presente a la vez triste y preñado de magnífico porvenir; es un libro venezolano, y es también un libro universal, porque, fuera de las fronteras —101→ de una patria dada, nos entrega un mensaje profundamente humano: la confianza en el progreso, en un futuro mejor, en la posibilidad de redención, en el triunfo posible de la civilización sobre la barbarie. Como en toda obra literaria auténticamente valiosa, la riqueza de *Doña Bárbara* se hace suma de conocimientos e impresiones capaces de alimentar a la vez pensamiento y sensibilidad.

El medio físico y humano está presente, por lo que se refiere a una región determinada de Venezuela, el llano, con poderoso relieve. Son inolvidables, sin duda, las descripciones de paisajes y lugares evocados por Gallegos. «¡Ancho llano! ¡Inmensidad bravía! ¡Desiertas praderas sin límites, hondos, mudos y solitarios ríos!». Fiel a la tradición realista de la novela del siglo XIX, el autor pinta con precisión de detalles, de contornos y de colores la salvaje soledad de la pampa. Esta se hace visión obsesionante con su sol enceguecedor, las aguas amarillas de sus ríos, sus matas y árboles (palos de agua, paraguayanes, jobos, dividives, algarrobos, paraparos, totunlos,

merecures), sus animales (bestias y reses, lechuzas, aguaitacaminos, alcaravanes, venados, garzas, sapos, grillos, aves, pericos, paraulatas, güiriríes, corocoras, carraos, tigres, leones, cunagueros, pumas, osos palmeros, zorros, serpientes, patos salvajes, chusmitas, cotúas, gavanos, gallitos azules, chicuacos, turpiales, rayas, tembladores, caribes, caimanes...) El autor ha empezado a compenetrarse con la tierra, observando cuanto palpita y vive en ella, escrutando su mismo silencio, oliendo el fango de las lagunas o los efluvios del mastranto, dejándose acariciar por sus brisas, admirando la suntuosidad de sus lentos crepúsculos. Ha empezado por amoldarse a su ritmo, por colocarse en el estado de gracia necesario que le permitirá captar las voces y mensajes secretos de la tierra «abierta y tendida». He aquí por qué muchos animales tienen tanta vida como algunos personajes. Con humildad y simpatía franciscanas, Gallegos se ha acercado al dolor de toros y caballos cuando pierden la libertad; su Tuerto del Bramador, el caimán encantado, y sobre todo su padrote Cabos Negros son, ellos también, héroes y protagonistas de su inmortal novela. Esta inmersión en el cosmos, en la recia lucha de la naturaleza, en la vida libre de la llanura, en su poesía dulce o sombría, en su elegía y su epopeya, constituye uno de los mayores atractivos del libro. Porque ha sabido escuchar la llamada fatal de los espejismos —102→ de un país que no perdona, implacable y embrutecedor, en el cual la muerte se mueve como un péndulo de una a otra estación, será dado a Luzardo contemplar el estremecimiento del palmar «como un bosque sagrado en el silencio del alba».

Esta es una de las grandes lecciones de *Doña Bárbara*: el amor a un país duro y su inefable recompensa.

En un marco geográfico magníficamente evocado y comprendido, se mueve el elemento propiamente humano de la novela. En este aspecto también es *Doña Bárbara* verdadera suma, animada película coloreada y pintoresca, en la cual vemos desfilar y proyectarse con sorprendente fidelidad los habitantes del llano, francos, rudos y crédulos, desconfiados y supersticiosos, sobrios y maliciosos, trabajadores e indómitos, recelosos y leales, «humildes a pie y soberbios a caballo». Y nos imponemos de sus costumbres, de su manera de vivir, de comer, de divertirse, de trabajar, de morir; penetramos en sus humildes viviendas, tocamos sus muebles sencillos, sus vestidos; compartimos sus enfermedades y miserias; vamos con ellos a domas y ojeos, a los rodeos donde lucen su destreza, a las vaquerías, apartes, hierras y batidas, a fabricar quesos con sus rutinarios procedimientos, a cazar caimanes, pescar galápagos, castrar colmenares, recoger plumas de garza; asistimos a sus joropos, a sus pantomimas, escuchamos el cuatro y las maracas, sus leyendas, corridos, décimas, cuentos y cantares. Gallegos se muestra en este aspecto verdadero novelista en el sentido de la creación bien lograda de los personajes que actúan en el escenario que les ha asignado. Santos Luzardo, Marisela, Pajarote, Carmelito López, María Nieves, Venancio, Melesio, Antonio Sandoval, por una parte; por otra, Doña Bárbara, El Brujeador, Balbino Paiva, Juan Primito, los Mondragones, Mister Peligro, Ño Pernalete; y entre estos dos grupos, Lorenzo Barquero, el patrón del bongo, Mujiquita, los mismos palanqueros, atestiguan un vigor y una variedad en la creación reveladores de estupenda habilidad técnica. El autor, bien se ve, se ha mostrado en todo momento en su obra dueño de sus recursos y de su facultad de invención. La soltura, la facilidad, con que da vida literaria a los seres de un medio real considerado o de su propia fantasía, la sugestión del paisaje, sobria, justa y poética, la evocación de los dramas humanos tejidos en torno a una intriga principal sólidamente trabada, cuyo interés —103→ subsiste vivo hasta el fin del libro,

hacen de *Doña Bárbara* una obra digna de tomar lugar entre los mejores aciertos de la novelística hispanoamericana.

Es probable que, en el porvenir, la novela venezolana, ya tan fecunda y valiosa, dé todavía otros frutos dignos de gran estimación. No nos está prohibido imaginar que tal vez dé algún día una de estas obras maestras excepcionales dignas de proporcionar perenne esplendor a la literatura de la patria de Bolívar. Pero *Doña Bárbara* seguirá siendo el glorioso punto de partida, en cuanto novela vernácula de resonancia continental e internacional, de la brillante carrera de una rama floreciente de la literatura de este país, merecedora por tantos conceptos de nuestra sincera admiración.

Lectura de *Doña Bárbara*: una nueva dimensión ^{△▽} de lo regional⁶¹

Bella Jozef

Yo escribí mis libros con el oído puesto sobre las palpitaciones de la angustia venezolana.

Rómulo Gallegos

El significado y la función de la Literatura están centralmente presentes en la metáfora y en el mito.

Wellek y Warren

Lo que se debe exigir del escritor ante todo, es cierto sentimiento íntimo, que lo vuelva hombre de su tiempo y de su país, aunque trate de asuntos remotos en el tiempo y en el espacio.

Machado de Asís

I. Introducción

Con Rómulo Gallegos se inicia el siglo XX en la literatura venezolana. Y se termina el XIX. Es habitual mostrar los elementos tradicionales y su visión «pasadista» en relación a su novela *Doña Bárbara*. No la consideramos su obra maestra, pero la lectura que vamos a hacer de ella tiene el intento de aclarar algunos aspectos no tocados aún por la crítica. Queremos demostrar cómo la ideología progresista del autor-narrador lleva a la plenitud el código lineal de la novela criollista. Se salva del localismo, incorporando los contextos sociales y políticos, al mismo tiempo que busca la perfección esteticista en sus rasgos de renovación modernista. Con esto, Rómulo Gallegos universaliza el modelo y lo trasciende, dándonos el sentido de continuidad de una literatura.

—106→

2. Regionalismo e identidad

En su diversidad estructural, América Latina busca la identidad cultural. La literatura muestra esa búsqueda, que intenta encontrar en la misma tierra, escenario de la tensión entre la influencia europea y las culturas locales, las raíces primordiales. Según Octavio Paz, estamos condenados a la busca del origen, o lo que es también igual, a «imaginarla»⁶². La soberanía de la naturaleza, el mestizaje -resultante de una sociedad híbrida, el primitivismo que se complace en la exaltación de las formas elementales, la interpretación frecuente de la realidad a través de símbolos y mitos son características de la literatura hispanoamericana.

En el Romanticismo, la descripción del paisaje forma parte de un proceso de reconocimiento en que el artista busca volverse conciente de los límites patrios de la naturaleza que lo rodea. Lo que es devaneo para los europeos, es para los hispanoamericanos un acercamiento mayor del suelo patrio, un deseo de ver objetivamente. Buena parte de las obras de ese período enfoca el problema de la naturaleza a través de la lucha entre civilización y barbarie. En el polo de la civilización estaría el orden, el liberalismo (según modelos europeos y norteamericanos); del lado de la barbarie, el caciquismo del señor rural o el estrangulamiento de la libertad⁶³.

Desde la literatura del siglo XIX y con la «novela de la tierra», el hombre se admira ante la naturaleza bravía y busca introducir la civilización en ese medio físico. La naturaleza y su transformación actúan como medio de identificación latinoamericana, denunciando los males sociales e intentando remediarlos. Generalmente esos autores tienen una visión romántica, aún, del choque entre esos elementos, lo que los lleva a poetizar la realidad y no sólo a reproducirla.

El regionalismo, en los países desarrollados y en vías de desarrollo ha sido y sigue siendo una fuerza literaria estimulante, funcionando como descubrimiento, reconocimiento de la realidad e incorporación —107→ a la literatura. Indigenismo, criollismo, regionalismo, naturalismo urbano concurren a una tendencia común -la documental- que trata de ofrecer un inventario de la realidad-raíz-americana.

El regionalismo acentuó particularidades culturales que se habían forjado en áreas o sociedades internas contribuyendo para definir su perfil diferencial. Mostraba inclinación por la conservación de los elementos del pasado que habían contribuido al

proceso de singularización cultural y buscaba transmitirlos al futuro, como una forma de preservar la conformación adquirida. El elemento tradición acaba siendo realzado por el regionalismo (con evidente olvido de las modificaciones que en su época había introducido en la herencia recibida), tanto en el campo de los valores como en el de las expresiones literarias. Buscando resguardar los mismos valores, en verdad los sitúa en otra perspectiva del conocimiento. El regionalismo incorpora nuevas articulaciones literarias que, a veces, va a buscar en el panorama universal, aunque frecuentemente en el urbano latinoamericano más cercano. Posibilitó y condicionó la literatura actual.

La crisis del realismo, a fines del siglo XIX, despierta en los escritores el deseo de superar un «regionalismo» inmediateista, a través de la organización de sistemas de símbolos sociales de contenido universal. *Doña Bárbara* (al lado de *La vorágine* y *Don Segundo Sombra*) es un marco en esta superación, añadiendo a la tradición realista una alta tensión política. La realidad tiende a convertirse en símbolo, uniendo el realismo descriptivo al impresionismo artístico. La estructuración de lo telúrico en *Doña Bárbara* se procesa por la interpenetración de planos impresionistas y expresionistas, a través de lo metafórico y de lo mítico-alegórico. El tiempo mítico y el de la narración se interpenetran y el mensaje crea su propia realidad, transformando los referentes reales al recrearlos en el texto. Los referentes externos a la obra son vaciados de su significado. En este sentido, no denotan lo real sino lo significan. Hay, así, un «efecto de real», una ilusión referencial.

A partir de Gallegos, la narración se transforma en narrativa y el signo mimético es desrealizado en el interior de la obra.

—108→

3. Del mito y de la alegoría

La literatura es modo específico de nucleación de la realidad. En la novela ligada al realismo reflexológico del siglo XIX lo estético se confunde con la materia prima pues el autor se distancia de lo real.

Hasta 1940 las novelas americanas documentaban los padecimientos del hombre sometido a las fuerzas sociales y naturales que se desencadenaban sobre él. Documentado el contorno en que el personaje se mueve, importa dibujar el personaje.

Sin olvidar la incorporación de nuevos espacios humanos, no interesa repetir lo que la novela anterior exploró. Se inicia el diálogo de esa realidad americana con la conciencia que la establece. El llamado realismo fantástico surgió como forma de reacción a la condición alienante en la situación del hombre ante el espacio exterior. Esa alienación es determinada por las instituciones culturales. Entre ellas está el lenguaje. De ahí que se hable de la cultura en la percepción y en la determinación de lo que es aceptable como real. Dentro de esa problemática, la literatura se propone recusar el lenguaje como forma de sostener y reforzar una cierta realidad. Al hacerlo, pone en cuestión el propio concepto de lo real, enfocado como una aprehensión unilateral de las cosas, limitadora del conocimiento. Se propone «educar la imaginación para nuevos reflejos» a través de la búsqueda de nuevas imágenes poéticas, negando las formas codificadas por el lenguaje.

Esa tendencia se realiza, en términos literarios, a través de la construcción/desconstrucción de lo real, negando dicotomías como real/irreal, verdad/ficción.

Existe la necesidad de un lenguaje que represente lo que el hombre tiene de esencial y que la cultura recalcó. Pero sólo la transgresión del código lingüístico puede desmontar lo que el lenguaje común llama de realidad denotativa para mostrar lo real verdadero, oculto y mutilado por la lógica convencional. De ahí la necesidad de instituir un nuevo mundo a partir de una nueva disposición de los elementos de la narrativa.

La novela actual realiza el reflejo imaginario de la realidad, instituyéndola como discurso. La obra de arte deja de ser enfocada como —109→ realidad de segundo grado. De ahí, en última instancia, su doble carácter: es la expresión de la realidad, mas al mismo tiempo la crea, una realidad tal que no existe fuera de la obra más incluso apenas en ella. El escritor no crea lo que no existe sino crea lo que antes de él no existía. El realismo pasa a ser textual. El texto, al destituir la realidad como comportamiento, la instituye como discurso.

Hay dos realidades interpenetradas -el texto y el contexto- y su única posibilidad de existencia estética es el hecho de que se valen de los elementos de la lengua. El texto presentifica algo que lo depasa, el contexto lo preserva como ficción y el espacio donde él se realiza. Entre los dos, una aventura para decir lo indecible.

El signo es la posibilidad de actualización del texto y la capacidad de concretización del contexto; el texto es la virtualización del signo y la connotación del contexto. No se puede concebir un enfoque aislado de cada uno de los estatutos que, en su posibilidad polisémica, adquieren dimensiones inmensurables.

Para el reconocimiento consciente de la potencialidad artística de un escritor el texto no puede ser considerado apenas un sustituto de lo real, como espacio del contexto.

La característica real del texto es ser un sentido en busca de significación ya que «la función de la escritura es colocar la máscara y, al mismo tiempo, apuntarla»⁶⁴.

4. Análisis de la obra

Según Northrop Frye, la historia romanesca tiene como característica un ideal proyectado por la clase social dominante (o clase intelectual) donde un héroe representa este idealismo. En el caso de la novela *Doña Bárbara*, el personaje título es la heroína de la clase oponente, que amenazaría el predominio de la otra, representada por Santos Luzardo, «el salvador, el buen patrón». La aventura para Frye significa una sucesión y progresión de aventuras menores en la historia romanesca, siendo esta aventura-mayor el elemento principal de la trama. La aventura-mayor es enunciada comúnmente desde el —110→ inicio y se completa al final de la obra, dando forma de búsqueda al conjunto de pequeñas aventuras en una totalidad novelesca.

Para que la forma de historia romanesca sea perfecta es necesario que el final sea favorable al héroe. En el caso, la victoria de la civilización sobre la barbarie. También es necesario una estructura cuaternaria:

1) *Conflicto* (agon-cap. 1 al XII)-se configura cuando Santos Luzardo resuelve permanecer en el llano y administrar sus tierras:

dispón de lo necesario para que mañana se proceda a la reparación de la casa. Ya no venderé Altamira.

(p. 53)⁶⁵

Doña Bárbara, la opositora, «cacica de cuatrerros y brujeadores», crea sus propias leyes e instaura un régimen de barbarie, violencia y crímenes:

¿La Ley del Llano? -replicó Antonio, socarronamente. ¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida.

2) *Lucha* (pathos, tema arquetípico de la tragedia) - Va a haber una oposición de valores, un enfrentamiento, que se extiende por una serie de conflictos hasta que en el capítulo 3 de la tercera parte Santos Luzardo opta por una reacción de acuerdo con los hábitos de la tierra, reacción que llega al clímax con la muerte de Melquíades (8º capítulo de la tercera parte).

Santos Luzardo

Doña Bárbara

/civilización, cultura/ley (orden, buena voluntad de los peones al servicio de la paz y del trabajo)

/barbarie, retraso/(bandidismo, soborno, crímenes, amenazas, traiciones mutuas, violencias)

elemento racional

supersticiones

demarcación de tierras

cambio de los marcos, no-límites

amistad

interés comercial

—111→

3) *Desaparecimiento del héroe* (apanagmos) -El héroe adopta una posición igual a aquéllos contra quienes luchaba.

4) *Exaltación del héroe* (anagnorisis) -Santos Luzardo implanta sus valores traídos de la civilización, probando ser un bienintencionado héroe romanesco, o sea, el que pretende y consigue alcanzar sus objetivos. Todo se esclarece (cap. XII, XIII, XIV) y se anula el conflicto.

La forma básica de la historia romanesca de búsqueda (o deseo, intención, necesidad...) es el tema de la muerte del adversario, generalmente bajo un aspecto ritual. Doña Bárbara es un personaje demasiado fuerte para un final vulgar. Su «muerte» o desaparecimiento será simbólico, envuelto en misterio. Extendiéndose más, sería no apenas la muerte de la «devoradora de hombres», sino el exterminio de toda la barbarie. Se observa, al nivel del enunciado que ella se deja envolver por el aspecto immaculado del carácter del héroe en el recuerdo de su amor sereno y virginal por Asdrúbal:

...se había visto, de pronto, a sí misma, bañada en el resplandor de una hoguera que ardía en una playa desierta y salvaje, pendiente de las palabras de Asdrúbal, y el doloroso recuerdo le amansó la fiereza

(p. 289).

Los personajes principales -héroe/enemigo- son necesarios a la historia romanesca de la búsqueda, que envuelve el conflicto. Esa estructura dialéctica va a llevar a la tensión:

Protagonista Santos Luzardo/Antagonista doña Bárbara.

Ambos deben poseer calidades míticas:

SL = civilización (bien) doña Bárbara = barbarie (mal)

En la medida en que la obra se acerca al mito, podemos dar a Santos Luzardo características divinas mesiánicas -el héroe es un libertador que viene de un mundo superior-. En el mito solar, el héroe viaja peligrosamente a través de un laberinto o mundo inferior, en que un monstruo intenta derribarlo o impedir la realización de sus ideas positivas. Santos Luzardo llega por el río con sol viajando en un barco:

Un sol cegante, de mediodía llanero, centellea en las aguas amarillas y sobre los árboles que pueblan sus márgenes... Se acentúa el bochorno del mediodía...

(p. 10).

—112→

El héroe deja su tierra y su herencia (salida de Altamira después de la muerte del padre), recorre el laberinto o espacio de tiempo (época de su educación en Caracas), se perfecciona y después llega a la Tierra Prometida o Paraíso Reconquistado, en una vuelta a su estado original:

Santos (Luzardo) continuó saboreando, sorbo a sorbo, el café tinto y oloroso, placer predilecto del llanero, y, mientras

tanto, saboreó también una olvidada emoción

(p. 44).

El antagonista posee siempre calidades demoníacas. Doña Bárbara representa el mundo inferior, la esterilidad social. Su conducta contra-ideológica (en relación a la norma social vigente) no puede ser aceptada por las leyes de la civilización, ya que no corresponde a los preceptos de determinado sistema. Apenas engendró una hija, renegada, siendo que el padre era Lorenzo, nieto de un Luzardo, su oponente.

Cabe observar que lo mítico en Bárbara es falseado. Frecuentemente el narrador nos recuerda que todo se pasa en el plan de la mentira, lo que lleva a un distanciamiento entre lector y personaje:

Acababa de servirse un vaso de agua y se lo llevaba a los labios, cuando, haciendo un gesto de sorpresa, echó atrás la cara y se quedó mirando fijamente el contenido del envase suspendido a la altura de sus ojos. Enseguida, la expresión de extrañeza fue reemplazada por otra, de asombro.

-¿Qué pasa? -interrogó Balbino.

-Nada. El doctor Luzardo que ha querido dejarse ver -respondió. El Brujeador se retiró de la mesa con estas frases mentales:

-Perro no come perro. Que te lo crea Balbino. Todo eso te lo dijo el peón.

Era, en efecto, una de las innumerables trócalas de que solía valerse doña Bárbara para administrar su fama de bruja y el temor que con ello inspiraba a los demás

(p. 57).

Hay varias otras negaciones de las brujerías de doña Bárbara.

En términos de «hechura literaria», se podría ver un trazo de la modernización del autor, cuestionando la mistificación, en la misma obra.

Los personajes son alegóricos en la medida que personifican dos fuerzas opuestas.

En Santos Luzardo hay el predominio de la civilización, pero también fuertes trazos de su barbarie de origen. Poco a poco surgen modificaciones en su carácter, y el comportamiento, a partir de ahí será justificado por el medio ambiente y la necesidad de lucha con las fuerzas contrarias. En este sentido se procesan dos niveles en el conflicto: cosmológico y noológico. Santos Luzardo lucha con doña Bárbara para que la civilización se implante en el ambiente primitivo y lucha consigo mismo para que su parte «salvaje» no se pierda en el hábitat natural.

En Marisela (la novia del héroe romanesco) vemos la ambigüedad, pues es hija de la Bruja y de Lorenzo Barquero, nieto de José de los Santos Luzardo. Lorenzo, primo de Santos, era el modelo en la infancia de éste. También abogado, también estudiante en la capital. El origen de Lorenzo estaba en la tierra y la barbarie lo devoró: «Es necesario matar al centauro que todos los llaneros llevamos por dentro» (p. 85).

Marisela es encontrada por Santos Luzardo en su estado primitivo, como la tierra no violada, «era la naturaleza misma, sin bien ni mal» (p. 196). «¡Marisela, canto del arpa llanera, la del alma ingenua y traviesa, silvestre como la flor del paraguatán, que embalsama el aire de la mata y perfuma la miel de las aricas!» (p. 205).

En la historia romanesca la novia es encontrada siempre en sitio legendario, semi-oculto. Vemos el primitivismo de la barbarie mezclado al mito de la cenicienta, según el capítulo titulado «La bella durmiente» (p. 90-91):«...la miseria que reinaba en el rancho de Lorenzo Barquero... su hija, aquella criatura montaraz, greñuda, mugrienta, descalza y mal cubierta por un traje vuelto jirones». Pero, por contraste, «la curva de la espalda y las líneas de las caderas y de los muslos eran de una belleza estatuaria» (p. 91).

Marisela vive en un territorio mediador -ni Altamira ni El Miedo-, cercana al pantano donde nacen puros lirios. «Trataba de ocultarse detrás de una palmera» (p. 81). El palmar apunta hacia arriba en un gesto de esperanza. Para salvación de la heroína, es necesario quitarle un estigma. En Marisela, la barbarie. Ella empieza a civilizarse en la purificación simbólica de lavarse el rostro y las manos. El agua es elemento apocalíptico purificador. Después el baño de purificación impuesto por Santos (p. 94), simbólico en que «Marisela —114→ abandonaba el rostro al frescor del agua» y «advierde que las cosas han cambiado de repente. Que ella misma es otra persona» (p. 94).

Al final, el héroe mata el dragón y se casa con la princesa, pues en lo romanesco siempre vence la pureza. Doña Bárbara y su imagen tan fuerte sólo admite huida mítica o desaparición. Santos Luzardo había llegado en un bongo, remontando el Arauca (p. 9). La cacica del Arauca ha desaparecido. «Se supone que se haya arrojado al tremedal, porque hacia allá la vieron dirigirse... (...); pero también se habla de un bongo que bajaba por el Arauca...» (p. 291).

Como actitud típica de la novela regionalista, el hombre es considerado producto de su medio. Santos Luzardo, nacido en Altamira, luego de su llegada se reconoce un nativo:

Y con esta emoción, que lo reconciliaba con su tierra abandonó la casa de Melesio, cuando ya el sol empezaba a ponerse... (p. 45);...afuera, los rumores de la llanura arrullándole el sueño, como en los claros días de la infancia

(p. 53); Mas al oír sus propias palabras le parecieron ajenas. Así se habría expresado Antonio o cualquier otro ¡lanero genuino; así no hablaba el hombre de la ciudad (p. 177);...las intensas emociones lo hicieron olvidarse otra vez de los proyectos civilizadores. Bien estaba la llanura, así ruda y bravía. Era la barbarie;...tiene sus encantos, es algo hermoso que vale la pena vivirlo, es la plenitud del hombre rebelde a toda limitación (p. 200).

Bárbara también es producto del medio -en su carácter se unen la lujuria, la codicia, la superstición. La pureza existe apenas en su memoria, el recuerdo de Barbarita en su amor irrealizado por Asdrúbal.

A Marisela, a América, ya no basta «escarbar rastros» o «monear palos» para aplacar el hambre, sino de procurarse medios de subsistencia seguros y permanentes... «el paladar rechazaba aquellos groseros alimentos»... (p. 225). Se procesa el pacto de dos civilizaciones, el noviazgo de la tierra virgen con su colonizador.

América pura y joven, América que sale de la cuna salvaje para la doma necesaria, «¡tierra de horizontes abiertos donde una raza buena, ama, sufre y espera!...».

La función del mito en el espacio de *Doña Bárbara* es llenar una carencia que se establece al nivel de lo real. El personaje al ingresar —115→ en el orden de lo real y perdiendo la ambigüedad, puede recobrarla al nivel del sueño.

La estructura romanesca es la búsqueda, por parte de la libido (o el yo que desea) de una realización que la libere de las angustias de la realidad, pero que contenga esa realidad. En términos rituales, es la historia de la fertilidad sobre la tierra estéril.

La familia paradisiaca es la vivencia sin secretos de padre, madre e hijo. La pérdida de uno de los elementos es la deconstrucción, posibilitando el cambio. La manutención de la situación padre-hija, en *Doña Bárbara* implicaría la transformación de Marisela en la madre, en la medida en que llenaría sus funciones. Tal situación no puede existir al nivel de lo real. De ahí, un viaje de huida al deseo (prisión en lo real).

Lo real y lo imaginario son dos escenas codificadas. Lo real en *Doña Bárbara* es el lugar de referencia, el campo en oposición a la ciudad, donde los acontecimientos tienen lugar. La palabra social o comunitaria es tomada como verdad/realidad. Lo nuevo, lo distinto, sin lugar en una comunidad donde las posiciones están definitivamente señaladas, representa lo imaginario. Los dos órdenes se enfrentan: Santos Luzardo, preso a lo real, no tiene posibilidad de conocimiento a este nivel. La visión que tiene del otro (real) es también imaginaria.

Doña Bárbara Santos Luzardo

real imaginario

Los dos polos se conmutan entre sí. El desconocimiento que un orden tiene de otro lo lleva a la representación imaginaria. Los dos órdenes son prisiones. El pasaje de uno a otro o el nivel de la comunidad no traen la libertación: ella sólo puede darse por el rompimiento con las formas culturales. La libertación es la muerte mítica.

El narrador, espacio de tránsito, guía a sus personajes por la estrada de la narrativa. No perteneciendo a ninguno de los dos órdenes, el narrador es el que puede ver y narrar. Buscando la ruptura, o sea, el saber, esto le está prohibido: sería perder el lenguaje, o sea la posibilidad de narrar.

—116→

La muerte mítica es así, la adquisición de un saber que se opone al saber institucional y que no se somete a la palabra social. En ella el sujeto se completa. El otro lado es el eje vertical de la interioridad, la búsqueda/recuperación de su identidad, re-inaugurando el orden paradisiaco. La verdad, única forma de libertación, sólo puede darse del otro lado: al nivel de lo real hay sustituciones de orden. La verdad es la recuperación de la unidad, de lo pleno y de la totalidad, la identidad perdida por la aceptación de la castración/fragmentación social.

Gallegos deplora la cisión del sujeto⁶⁶ cuando de su entrada en la escena simbólica (en lo real) y busca la «palabra plena». Tal búsqueda no puede realizarse en lo real pues a partir de su entrada en lo real el sujeto se pierde, pero puede recobrase en el sueño, en el mito, en la literatura. En lo literario se procesa la recuperación de la totalidad de lo real, por la posibilidad de la escritura.

5. Conclusiones

Centrada en la contradicción cultura X barbarie, la eterna contradicción humana, *Doña Bárbara* aprehende la realidad en forma dualista, en una estructura bipolar, acentuando la separación de categorías, con miras a una denuncia inequívoca del abuso y de la explotación, etapa importante en el proceso de dilucidación de la dinámica social.

La existencia de esta obra no se explica si se la despoja de la polaridad axiológica, proveniente del positivismo y su afán reformista, proyectada simbólicamente.

¡Qué admirable fortuna ésta la de un libro que se transformó en inventario simbólico de una patria y un continente! Armonizando texto y contexto, ahí está todo el proceso de la realidad americana, verdadero documento histórico y humano.

—117→

Gallegos, escritor identificado con su contemporaneidad, en esa «literatura de explicitación», se dedicó a una tarea de autointerpretación, a una reflexión sobre América, su destino y su historia.

Por todo esto, creemos que *Doña Bárbara* representa el paso de la literatura telúrica a una literatura que quiere adentrarse en el hombre, en aquellos problemas que lo hacen de aquí y de todas partes: el hombre, con sus interrogantes, frente a su destino.

—118→ —119→

△▽

***Doña Bárbara: texto y contextos*⁶⁷**

Emir Rodríguez Monegal

I. Perspectivas

Los libros son como ciudades: sucesivas oleadas de lectores los cambian, los descentran, los reescriben. En 1929, *Doña Bárbara* fue una de las obras maestras de la novela regionalista latinoamericana, esa narrativa que desde Arturo Torres Rioseco se llamó «novela de la tierra». Junto a *La vorágine* (1924) y a *Don Segundo Sombra* (1926), que la precedieron, la novela de Rómulo Gallegos contribuyó a certificar una primera conquista de la narrativa hispanoamericana: la del lector hispánico, en un movimiento que podría calificarse de mini-boom de los años veinte y treinta.

Veinticinco años después, al celebrarse su primer cuarto de siglo, el mismo libro ya era leído por algunos críticos (entre los que me contaba) como un anacronismo: Asturias, con *El señor presidente* (1948) y *Viento fuerte* (1950), así como Carpentier, con *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), ya estaban marcando otros rumbos del regionalismo. Sus obras (en las que el paso por el surrealismo había dejado huellas) apuntaban a lo que habría de bautizarse por entonces, con intolerable oxímoron, de «realismo mágico».

Ahora, cumplidos los cincuenta, *Doña Bárbara* puede y debe ser leída fuera del tiempo y de las modas: en la pura sincronía de una perspectiva que hace del *Quijote* y del *Ulysses* dos libros estrictamente coetáneos, ya que ambos pertenecen al mismo género y tradición, la parodia, y son leídos (es decir: reescritos) ahora. Desde esa perspectiva, *Doña Bárbara* no puede ser ya considerada una novela, —120→ buena o mala, convencional o experimental, sino como un texto que escapa a esas clasificaciones de la retórica al uso para situarse en esa zona en que *Facundo* es algo más que una biografía histórica, *Os Sertões* trasciende a la vez el documento político como el geopolítico, y *El águila y la serpiente* no es sólo una crónica de la revolución mexicana. *Doña Bárbara*, qué claro resulta todo ahora, se convierte así en uno de los libros fundacionales de nuestras letras: un libro-nación.

Antes de examinar con más espacio esta hipotética lectura, quisiera revisar los contextos (muy particulares) en que yo leí y reescribí *Doña Bárbara* en estos últimos

cuarenta años. Por demasiado tiempo, los críticos nos hemos empeñado en escudriñar el contexto de los autores sin sospechar siquiera que deberíamos empezar por el propio.

II. Doña Bárbara y yo (memorias íntimas)

La intimidad de un crítico es su biblioteca. No me refiero, es claro, al cuarto, o cuartos, en que guarda sus libros «reales», sino a esa biblioteca virtual que no existe sino en su memoria y que está hecha de los libros que recuerda y los que ya cree haber olvidado, de los textos que nunca entendió del todo y de los que aún puede recitar de memoria, de la huella (visible o perdida) dejada en él por las silenciosas aventuras de su profesión. Si leer es reescribir, como ya en 1939 postula el Pierre Menard de Borges, de lo que voy a hablar ahora es de «mis versiones» de *Doña Bárbara*.

La conocí cuando yo tenía unos diecisiete años apenas, y todavía cursaba Secundaria en el Liceo N° 5, de Montevideo, Uruguay. Me la presentó un profesor de historia, el doctor César Coelho de Oliveira, al que siempre recordaré con gratitud por éste y otros beneficios. Aunque entonces yo ya había descubierto a Borges, en las páginas bibliográficas de *El Hogar*, una revista femenina de Buenos Aires, y también había empezado a leer a Proust, a Joyce y a Kafka, en otras revistas menos especializadas, *Doña Bárbara* me deslumbró por la fuerza de una narración que compromete al lector en sus pasiones y no lo deja elegir.

La leí de un tirón, en una de esas noches de adolescencia que se —121→ convierten en madrugadas por un artificio de abstracción cinematográfica. También leí entonces los otros clásicos de la novela de la tierra (bastante inferiores a éste), así como los de la revolución mexicana. Los trabajos de Torres Rioseco, que descubrí en una colección de la revista *Atenea*, de Santiago de Chile, que tenía un primo mío, completaron mi educación. Ninguno de aquellos textos me causó el impacto de Gallegos. Había algo en él de mágico, que no estaba ni en la trama convencional ni en la escritura decimonónica, sino en el uso de ciertos mecanismos narrativos que yo no llegaba a identificar entonces, o en el trazado de los personajes, más descomunales que la vida misma.

Años después, no recuerdo exactamente cuántos, pero debe haber sido a fines de los cuarenta, volví a encontrar a *Doña Bárbara*, metamorfoseada esta vez en María Félix. El deslumbramiento cambió de foco. Aunque el filme me pareció mediocre, la fuerza de proyección erótica de la actriz mexicana hacía justicia a esa lectura subyacente que *Doña Bárbara* (el libro) ya había suscitado en mi adolescencia. Si rechacé el filme, no olvidé, hasta hoy, los ojos arrasadores de María Félix, su despótica sonrisa.

Ya en 1951, cuando tuve que preparar en las nieblas frías de Londres un resumen de las letras latinoamericanas de este siglo, para un número especial del *Times Literary Supplement* (artículo que salió naturalmente anónimo, como entonces era costumbre en aquella publicación), mi entusiasmo por *Doña Bárbara* se había morigerado. La lectura de Asturias, del primer Carpentier, así como el descubrimiento de los narradores del Nordeste brasileño (Jorge Amado, Lins do Rêgo, pero sobre todo Graciliano Ramos), parecían indicar otra ruta del regionalismo, la posibilidad de una narrativa que fuera al

mismo tiempo moderna (es decir: experimental) y estuviese enraizada en la geografía humana y natural de América.

Por esos años, no sólo había avanzado bastante en mi descodificación de Borges sino que había tenido el privilegio de encontrar, en una librería de viejo de Montevideo, un ejemplar de la primera y entonces única edición, a cargo del autor, de *Macunaíma* (1928), la extraordinaria novela mítica de Mario de Andrade. Entonces eran pocos en Brasil los que la habían leído, o pensaban que valía la pena leerla. Yo escribí mi entusiasmo con estas palabras de 1952:

—122→

Una forma más compleja de la superación de algunas limitaciones regionalistas ha sido intentada por Mario de Andrade, poeta modernista brasileño, en su *Macunaíma* (1928). En esa peculiar novela reelabora Andrade con gracia incesante elementos folklóricos que provienen de todas las zonas de su vasto y caótico país. El experimento es único. No ha tenido y quizá no pueda tener continuación por señalar una posición extrema, una hazaña que sólo la cultura y la sensibilidad de Mario de Andrade hizo posible.

Si escribía así sobre *Macunaíma*, no es difícil imaginar qué escribía sobre *Doña Bárbara*. Apenas si le encontré entonces un lugarcito entre los clásicos del regionalismo, sin registrar en mi artículo ni una sola marca de aquel deslumbramiento que me arrebató una noche de 1938. Esos años cincuenta fueron para mí años de una militancia literaria y política en el semanario *Marcha*, de Montevideo. Todo lo que escribía entonces estaba orientado a defender o atacar ciertas posiciones estéticas que me parecían fecundas o infecundas. Entre estas últimas estaba el realismo, que en la versión stalinista de «realismo socialista», era presentada entonces como la única salida posible para nuestro atraso cultural.

Aunque era obvio que *Doña Bárbara* no pertenecía al realismo socialista, por su adhesión a fórmulas del naturalismo, llevaba agua al molino de los stalinistas. Por eso, en esos años de apostolado crítico, no podía leer a *Doña Bárbara* sin prejuicios. Mi ceguera (en el sentido en que habla Paul de Man, en *Blindness and Insight*) se manifestó brillantemente en un artículo que escribí en 1954, al cumplirse los veinticinco años de *Doña Bárbara*. Allí traté de leer la novela con todo rigor. En el contexto mío de aquellos años en que había comentado con elogio *Los pasos perdidos*, de Carpentier, y *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares, la lectura de *Doña Bárbara* tenía que ser ejemplar. No me fue difícil llegar a la conclusión de que la novela, era ya en el momento de su publicación original, un anacronismo. Por su técnica de narración, a ratos naturalista; por su perspectiva sociologizante; por su escritura, ya regional, ya modernista, me pareció un libro del siglo XIX, extraviado en los años de la vanguardia.

—123→

Y lo era, pero de un modo distinto del que yo decía. De un modo que, paradójicamente, estaba insinuado no en el texto mismo de mi artículo sino en el

subtítulo, más perspicaz de lo que yo podía entonces imaginar. Pero éste es otro capítulo.

III. *Doña Bárbara* como romance

La palabra «romance» es plurivalente. En español, en las letras españolas, define un tipo de poema épico-lírico, de fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna, que Menéndez Pidal ha estudiado exhaustivamente. En el uso popular de nuestra lengua, y por influencia de la subliteratura, del cine y la TV comerciales, identifica una historia de amor, sin distinción de género o medio. Pero en inglés, la misma palabra y con la misma ortografía, indica un poema narrativo medieval, de asunto heroico y fabuloso a la vez, que corresponde aproximadamente a las novelas de caballería en España. Por extensión, el mismo nombre se dio en Inglaterra a las narraciones sentimentales de los siglos XVIII y XIX, en que predominan situaciones prototípicas y que contienen personajes arquetípicos, y cuya cuota de realismo es mínima, o sólo asoma en los personajes secundarios. Romances son, en este sentido, las novelas góticas de Ann Radcliffe y *El monje*, de Lewis, que tanto gustaban a los surrealistas; romances son las novelas históricas de Walter Scott y las alegorías de Nathaniel Hawthorne.

En su *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye distingue esta variedad del género narrativo y la define así con respecto a la novela:

La diferencia esencial entre novela y romance está en el concepto de caracterización. El autor de romances no pretende crear «personas reales», sino figuras estilizadas que se amplían hasta constituir arquetipos psicológicos. Es en el romance donde encontramos la «libido», el «ánima», y la «sombra» de que habla Jung, reflejadas en el héroe, la heroína y el villano. Es por esto que el romance irradia tan a menudo un brillo de intensidad subjetiva que la novela no tiene, y es por esto que una sugestión de alegoría se insinúa constantemente en sus bordes.

—124→

Si se acepta esta caracterización de Frye, que no sólo se refiere a la forma del romance sino también a su simbolismo psicoanalítico, *Doña Bárbara* dejaría de parecer una novela discutible y anacrónica para revelarse como un romance cabal. No es necesario practicar una lectura muy detallada para reconocer en este libro la caracterización arquetípica, que está subrayada hasta por los nombres de los personajes, o sus sobrenombres habituales: Bárbara, Santos Luzardo, Mister Danger, el Brujeador, y también por los nombres de lugares: el Miedo, Altamira.

El propio Gallegos aceptaría este enfoque. Más de una vez declaró explícitamente no ser un escritor realista «que se limite a copiar y exponer lo que observó y comprobó» (como declara en «La pura mujer sobre la tierra», 1949), sino que su intención fue la de

apuntar a «lo genérico característico que como venezolano me duela o me complazca» (como dijo en el mismo texto). También declaró entonces que había compuesto *Doña Bárbara* «para que a través de ella se mire un dramático aspecto de la Venezuela en que me ha tocado vivir y que de alguna manera su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos». En el mismo texto apunta que para la concepción del personaje partió de un personaje de la realidad circundante (como ha demostrado fehacientemente John E. Englekirk en artículo de 1948).

Porque para que algo sea símbolo de alguna forma de existencia, tiene que existir en sí mismo, no dentro de lo puramente individual y por consiguiente accidental, sino en comunicación directa, en consustanciación con el medio vital que lo produce y rodea.

Estas declaraciones de Gallegos contribuyen a situar el aspecto simbólico, es decir: arquetípico, de los personajes. En cuanto al enfoque jungiano que insinúa Frye en su libro, podría anticiparse que Gallegos lo rechazaría. Hay constancia de su reacción negativa frente a otra lectura psicoanalítica de su novela. Aunque ésta fuese crasamente freudiana, y la que se podría hacer a partir de Frye sea jungiana, es difícil imaginar a Gallegos complacido. Sin embargo, cómo resistirse a la tentación de una lectura que la novela parece sugerir: Santos Luzardo, Marisela y doña Bárbara corresponden a las categorías —125→ de «libido», «ánima» y «sombra» a que se refiere Frye en su libro. La dimensión alegórica de la obra estaría dada por su doble trama: Santos Luzardo desciende al llano porque ha escuchado una llamada. Viene a restaurar el dominio de Altamira contra la dueña de El Miedo. Al chocar con la fuerza elemental de doña Bárbara, es casi devorado por ella; es decir: casi cae él mismo en la barbarie y se convierte en uno de sus machos. Pero triunfa al fin y rescata a Marisela (doble inocente de doña Bárbara), para la posesión de las fincas que eran de su madre, y para la civilización.

En casi toda la obra, doña Bárbara es identificada con las fuerzas oscuras y hasta hay un capítulo (II, XIII) titulado: «La Dañera y su sombra». Por otra parte, la tesis liberal y decimonónica de la obra contribuye a acentuar la alegoría. Es la misma de Sarmiento en *Facundo* (1845) y de Euclides da Cunha en *Os Sertões* (1902): civilización contra barbarie. Es una tesis que hoy nos parece ingenua pero que (metamorfoseada por aportaciones marxistas o populistas o nacionalistas) todavía tiene vigencia en nuestra América. Por esa dimensión alegórica y latinoamericana que la sostiene es que cabe hablar de *Doña Bárbara* como libro fundacional. Gallegos aceptaría este enfoque.

Frye también observa que un gran escritor de romances debe ser estudiado de acuerdo con las convenciones literarias que eligió. Aunque el crítico canadiense está pensando en el artista victoriano William Morris, o en el John Bunyan de *The Pilgrim's Progress* o el Hawthorne de *The House of the Seven Gables*, lo que dice es válido para Gallegos y para toda la novela de la tierra. Lo que distingue al regionalismo, desde el punto de vista de sus convenciones poéticas, es que pertenece al modo «pastoral». Es decir: es un tipo de literatura que el escritor culto dirige a un lector culto, pero que trata de un medio y de unos personajes rústicos, o de una clase socialmente menos

desarrollada. Esta útil distinción (propuesta por William Empson en *Some Versions of Pastoral*, ya en 1938) es aplicable no sólo a la literatura pastoril de Europa o a la novela proletaria de los años veinte y treinta, como hace el autor inglés, sino principalmente a la gauchesca del Río de la Plata, o a la regionalista de otras áreas.

—126→

Así encarado, el regionalismo deja de parecer un producto importado de Europa por las modas del siglo XIX, Para constituirse en una corriente fecunda. Pero para entenderlo así hay que ver cuánto hay de romance en la narrativa regionalista de nuestra América. Con excepción de la picaresca o la parodia, las convenciones del romance han regido nuestra narrativa. Ni siquiera el naturalismo se vio siempre libre de la caracterización arquetípica, como lo probarían las novelas de Aluizio de Azevedo en el Brasil, y la incomparable *Gaucha*, de Javier de Viana (1899). Para encontrar un tipo distinto de narrativa hay que buscar en parodistas como Machado de Asís, o en los novelistas de vanguardia de los años veinte.

En mi artículo de 1954 (publicado tres años antes de que se editase el libro de Frye), ya intuía algunas de estas cosas pero no conseguía explicarlas bien. El título completo del trabajo era: «Doña Bárbara: Una novela y una leyenda americanas». Al situar juntas y contrapuestas las palabras «novela» y «leyenda» se insinuaba una posible dicotomía. La misma resultaba explicitada en el siguiente párrafo:

Sólo se salva el contenido simbólico, sólo se salva Doña
Bárbara como personaje mítico, no como ente novelesco.
Porque lo que ha sabido hacer Gallegos es descubrir una
mitología, intuir su naturaleza y esbozar algunos perfiles.

Al retocar el artículo para su inclusión en el libro *Narradores de esta América* (Montevideo, Alfa), agregué una posdata de 1969 en que rectificaba el enfoque y ya citaba a Frye.

IV. Entre la alegoría y la parodia

Diez años después, al volver hoy a *Doña Bárbara* no sólo me siento dispuesto a practicar la lectura del libro como romance, sino que creo necesario extenderla a algunos libros de la nueva novela latinoamericana. Romances son, también, *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, y *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa; *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, y *Terra nostra*, de Carlos —127→ Fuentes; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y *Fundador*, de Nérida Piñón; *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, y *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. O dicho de otro modo: ese género que en Europa y los Estados Unidos no parece sobrevivir al realismo y naturalismo de la segunda mitad del siglo XIX, sigue gozando de buena salud en nuestra América

Y a propósito de estos «romances» de la nueva novela latinoamericana: la relación de algunos de ellos con *Doña Bárbara* es más que casual. ¿Cómo no reconocer el antecedente inmediato del japonés Fuchia de *La casa verde*, en «el sirio sádico y leproso que habitaba en el corazón de la selva orinoqueña, aislado de los hombres por causa del mal que lo devoraba, pero rodeado de un serrallo de indiecitas núbiles, raptadas o compradas a sus padres», a que se refiere Gallegos en su novela?(I, III). ¿Cómo no advertir en el episodio de la muerte de Félix Luzardo a manos de su padre (I, II), el modelo narrativo del encuentro trágico del primer Buendía con el hombre que acabará matando en una riña, y que se convertirá en su fantasma, en la novela de García Márquez? Hasta en los diálogos de *Doña Bárbara*, por lo general, breves, recortados de una lengua popular, llena de tensión, burla e ironía, es posible reconocer el antecedente de esas lacónicas sentencias de Rulfo en *Pedro Páramo* y en sus magistrales cuentos.

Pero éste sería tema de otro trabajo. Queda aquí apuntado.

V. Una ruta propia

Se podría pensar que los indudables vínculos de Gallegos con los nuevos narradores se deben a la influencia de aquel regionalismo que, para muchos críticos, es tan indiscutiblemente latinoamericano. (Olvidan que el regionalismo es, también, invención europea y que en vez de presuponer el subdesarrollo, aparece, como otras formas de la pastoral, en sociedades desarrolladas. Uno de sus más celebrados maestros, el victoriano Thomas Hardy, era estricto coetáneo de la expansión imperialista de la Gran Bretaña. Los poemas pastoriles de Virgilio y Garcilaso marcan el auge, respectivamente, del Imperio Romano y el Español.)

Otra forma de argumentar en favor del regionalismo es la que sostiene que encuentra campo propicio para su caracterización arquetípica —128→ en la idiosincrasia de sociedades en desarrollo, o «primitivas». Desde Lévi-Strauss, esta tesis es insostenible. El pensamiento «salvaje» no es estructuralmente distinto del culto. Como los sueños, como la poesía, usa apenas otro código, no menos sino tan sofisticado como el de las sociedades tecnológicas.

Pero no hay que buscar razones extraliterarias para situar a Gallegos en su tiempo, que es también el nuestro. Él era regionalista (como, a ratos, lo fueron o lo son, Carpentier o Vargas Llosa, Guimãraes Rosa o Graciliano Ramos) porque prefiere la misma convención literaria de sus lectores. Al escribir sobre ambientes rústicos (exóticos) para la gente culta de su país, confirma el modo pastoral del regionalismo. No escribía, se sabe, para los llaneros porque éstos no leen novelas.

La cultura latinoamericana es, necesariamente, de aluvión, de mezcla incómoda de contrarios, de estructuración paródica o satírica de los materiales importados. El romance, género ambiguo, permite incluir en nuestra narrativa una dimensión alegórica que produce, en el plano poético de la narración, el mismo efecto que en el plano satírico produce la parodia: la posibilidad de abarcar en todas sus dimensiones extra-reales una sociedad en formación en la que están en permanente conflicto el utopismo con la miserable realidad.

Al destruir (por la parodia o la alegoría) los moldes del realismo impuestos desde la racional Francia y fomentados por el stalinismo, los narradores latinoamericanos han encontrado caminos por los que nuestra ficción puede andar a sus anchas. La parodia, como la alegoría, se basan en la noción de un doble discurso; en la primera, el discurso es ajeno, en la segunda, es el mismo texto el que se duplica y espejea. Al discurso unívoco y castrante del realismo, oponen el discurso que no cesa de emitir mensajes. De ese modo, alegoría y parodia se han constituido en las letras latinoamericanas en una fuerza auténtica de liberación que oponer a los imperialismos culturales de la derecha o la izquierda. Por medio de la burla sangrienta en la parodia, o por la dimensión trascendental en la alegoría, la narrativa latinoamericana ha encontrado así una ruta propia. En ese descubrimiento cabe a Gallegos el papel de adelantado.

—129→

△▽

Realidad social, dimensión histórica y método artístico en *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos⁶⁸

A. Dessau

I

Los años veinte tienen una importancia particular en el proceso espiritual y cultural de los pueblos latinoamericanos. La reacción contra la penetración imperialista y sus múltiples consecuencias sociales, el surgimiento de movimientos nacionales, democráticos y populares y la repercusión de los grandes acontecimientos internacionales como la Primera Guerra Mundial y la Revolución Socialista de Octubre condicionaron así un cambio profundo con respecto al proceso histórico y las corrientes espirituales y culturales anteriores como el despertar de amplios sectores sociales.

Por consiguiente, los destinos nacionales resultaron uno de los problemas ideológicos centrales, y el pueblo que para muchos escritores había sido hasta entonces una masa amorfa y anónima o una mera figura retórica, comenzó a articular sus intereses y aspiraciones y se convirtió paulatinamente así en el destinatario más o menos conscientemente avisado como en el protagonista de una larga serie de obras literarias. «Expresar lo nuestro» era el gran tema del quehacer literario, y no tanto con la pretensión de describir realidades más o menos superficiales, sino mucho más con la de definir la identidad y las perspectivas del porvenir de los hombres y las naciones de América Latina en un mundo que había entrado en una crisis general cuyo carácter y vías de solución preocuparon a prácticamente todos los escritores latinoamericanos de la época.

—130→

Frente a estos cambios se inició una renovación del arte narrativo que, a través de varias etapas y con sus cambios a veces bastante profundos, resultó en la novela latinoamericana actual. En este sentido hubo, en los años veinte, varias innovaciones que caracterizan la novela latinoamericana de aquel tiempo:

-la preocupación por el contenido y la dinámica del proceso histórico como problemática objetiva así como por la posición y responsabilidad que los hombres tienen dentro de él y frente a sus alternativas como problemática subjetiva;

-la tendencia de definir, dentro de este cuadro general, la identidad de los hombres y las naciones en América Latina así como las perspectivas de un porvenir que resultaría de su realización libre;

-la intención de convertir el quehacer literario así en la expresión de estas nuevas preocupaciones y aspiraciones como en un acto comunicativo y llamativo cuyo destinatario era, por lo menos virtualmente, el pueblo, es decir todos los hombres que vivían en los países latinoamericanos.

A estas innovaciones con respecto al contenido y la finalidad del arte novelístico, que fueron desarrolladas desde diferentes puntos de vista sociales e ideológicos, correspondió la búsqueda de métodos nuevos en la configuración estética y la utilización del lenguaje. Así, por ejemplo, los personajes novelísticos comenzaron a cobrar una nueva trascendencia que paulatinamente los hizo representativos no sólo de ciertas fuerzas sociales sino de valores nacionales y universales más generales. Al mismo tiempo, la atención novelística comenzó a desplazarse desde las vivencias externas de sus protagonistas (peripecias biográficas, elementos anecdóticos, etc.) hacia las internas (apropiación espiritual del mundo y de sí mismo por los hombres) y sus distintas motivaciones y formas. Lograr la identidad de los hombres y las naciones de América Latina resultó, en este sentido, un acto de conciencia y acción, espiritual y práctico, realizado en un ambiente dado y determinado dialécticamente por éste así como por sus propias tradiciones. De ahí que la novelística latinoamericana de aquel decenio comience a dar pasos nuevos en la significación de la realidad. Además, los autores concibieron la búsqueda de la identidad como una tarea a realizar en la literatura y la vida, de manera que escribieron sus obras, en cierto sentido, como «proyectos de identidad», —131→ con lo cual lograron añadir elementos nuevos a la realidad que literariamente configuraron, y darles a sus obras la dimensión del porvenir. Dentro de la realización de tal estrategia narrativa -social, ideológica y estéticamente muy diferenciada- la utilización del lenguaje obedeció no sólo al propósito de reflejar lo americano y popular, sino de ser precisamente forma y expresión de esta apropiación espiritual del mundo y de la identidad de los hombres en las condiciones concretas de los países latinoamericanos. Por fin, la novela dejó paso a paso de ser primordialmente el relato de vivencias o sucesos auténticos para convertirse en metáfora compleja de la vida.

Estas innovaciones se manifestaron en una producción novelística muy variada que, no obstante sus imperfecciones y desigualdades inevitables como «enfermedades infantiles», en no pocos casos contenía los gérmenes de lo que más tarde se dio en llamar «nueva novela latinoamericana». Para mostrarlo basta mencionar a Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Roberto Arlt y Manuel Rojas. De una manera tal vez menos directa, esta observación se refiere también a las tres novelas clásicas de

aquel decenio: *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos.

Dentro de la brevedad a la cual obligan las condiciones de un congreso, esta ponencia pretende analizar cómo, desde su punto de vista social e ideológico, Gallegos ve los problemas históricos de su tiempo y configura estéticamente tal visión en *Doña Bárbara*. Para resaltar las características de este proceso, la novela clásica del maestro venezolano se compara así con *Don Segundo Sombra* y *La vorágine* como con algunas novelas del siglo XIX desde cuya tradición parte para abrir nuevos caminos a la novela latinoamericana.

Don Segundo Sombra crea la imagen y el personaje del gaucho como encarnación de un supuesto carácter nacional argentino que en lo esencial corresponde a una realidad socio-histórica ya desaparecida, pero recordada intensamente no sólo por el autor y sus congéneres sino -y eso es mucho más importante- por amplios sectores populares migrados del campo a la capital, donde habían caído bajo la influencia alienante de relaciones sociales muy distintas. En el fondo, Güiraldes convirtió precisamente estos recuerdos nostálgicos —132→ en la encarnación de un ideal humano que pretendió ofrecer una alternativa destinada a detener los efectos alienantes de un proceso social que conducía inevitablemente hacia un porvenir muy incierto. Tratando de hablar directamente a su pueblo, Güiraldes utilizó el lenguaje de éste así como antiguas tradiciones narrativas que integró en la nueva entidad literaria de su obra. Lo que, en su manera de escribir el *Don Segundo Sombra*, resulta interesante, es que no sólo trate de cerrar el camino del proceso histórico considerado como alienante mediante la evocación del ideal gauchesco que históricamente ya se había esfumado, sino también mediante el esquema estructural que utiliza: contar lo que tiene que decir en tres secuencias narrativas de a nueve partes cada una. Al contrario de lo que permitiría la disposición biográfica de la narración que es de por sí «abierta» por excelencia, la novela de Güiraldes queda encerrada en este esquema, y, por haberse agotado el espacio narrativo, al final no queda nada más para contar. La imagen del gaucho como la novela que lo articula, se cierran en sí mismas y, rebozando de realidad, se niegan a seguir alimentándose de ella y a acercarse al carácter y la dinámica de su proceso evolutivo.

A diferencia de *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* no es la metáfora del distanciamiento frente a un proceso socio-histórico considerado como alienante y de perspectivas inciertas, sino del acercamiento a la realidad socio-histórica en su autenticidad cruel así como a la decisión de hacer algo para cambiarla. Como en *Don Segundo Sombra*, el protagonista sale de una vida efímera para integrarse en una vida auténtica que esta vez no es casi un sueño sino dramáticamente vivida y, por lo menos parcialmente, conocida en su funcionamiento. Cuando el protagonista comienza a integrarse en la vida auténtica, la narración termina. A lo que en *Don Segundo Sombra* es el fin algo trivial de hacerle llegar al protagonista la noticia de que es heredero de una estancia, corresponde en *La vorágine* el desaparecer del protagonista en la selva, la cual no lo devora tanto por su exuberancia tropical sino mucho más porque al autor no le interesaba mostrar lo que el protagonista hacía después de haberse identificado con un ideal humano que a partir de este momento iba a orientar su vida. Al acercamiento a la auténtica realidad socio-histórica corresponde la estructura narrativa de *La vorágine* que se —133→ abre a la realidad, integrando en la trayectoria de Arturo Cova las trayectorias de varias otras personas referidas por sus propios protagonistas, y creando,

de esta manera, una estructura novelesca capaz de reflejar la complejísima realidad colombiana y de darle a la novela una marcada tendencia totalizadora.

Desde puntos de vista muy distintos, así *Don Segundo Sombra* como *La vorágine* cuentan cómo, a través de sus respectivas peripecias y experiencias, sus protagonistas llegan a conocer su posición y responsabilidad frente a los problemas nacionales de sus países, y se deciden a adoptar determinadas normas de conducta humana. Ambas novelas se concentran, de esta manera, en la conciencia y actuación individuales como aspecto subjetivo de ella. Permiten a sus lectores seguir las peripecias de sus protagonistas, identificarse con ellos y sacar las mismas conclusiones. En este sentido son precursores de la novela latinoamericana actual.

II

Doña Bárbara es algo distinta. No pretende en primer lugar que el protagonista y, a través de la identificación con éste, el lector adopte frente a la realidad una posición determinada por la fuerza espiritual de un ideal de conducta humana. Quiere más bien mostrar cómo se mueve y puede ser promovido un proceso histórico y social que existe fuera e independientemente del lector, y que éste quede convencido de que el porvenir será como lo demuestra la novela. La recepción del lema de la lucha entre civilización y barbarie, creado por Sarmiento, que se traduce hasta en el nombre alegórico de la protagonista, es otro indicio muy claro de que *Doña Bárbara* es distinta de las dos novelas restantes. En ellas, la civilización (burguesa) es, en cierta forma, considerada como vida inauténtica, y la autenticidad se busca fuera de ella. En *Doña Bárbara*, por el contrario, la civilización burguesa resulta la meta hacia la cual está orientado el proceso histórico que quiere poetizar y anticipar la novela, que de esta manera resulta sobre todo en la anunciación esperanzadora de lo que va a ser la patria cuando las fuerzas de la civilización hayan triunfado sobre las de la barbarie.

—134→

Desde este punto de partida -que no resulta tan extraño si se considera que en aquella época Venezuela era uno de los países latinoamericanos más atrasados- *Doña Bárbara* participa en la búsqueda de la autenticidad. Pero ésta no consiste en que los protagonistas se busquen y encuentren a sí mismos sino que adopten un ideal de conducta y actuación que prolonga el liberalismo latinoamericano del siglo XIX. Así, Santos Luzardo es representante consciente del progreso social (lo cual no son ni Fabio Cáceres ni Arturo Cova). Se orienta en un ideal que no conquista y adopta desde y a través de sus propias experiencias sino que existe *a priori* e independientemente de él y que le fue revelado en la universidad. De esta manera, humanidad y amor son considerados por Gallegos, en primer lugar, como categorías filosóficas (y casi como fuerzas motrices del proceso histórico). Si en Santos Luzardo hay lucha interna no es por encontrarse a sí mismo sino por no permitir que las fuerzas de la barbarie se apoderen de él. Y Marisela se convierte en un personaje «nuevo» precisamente por la acción educadora (y por ende «civilizadora» por excelencia) de Santos Luzardo con respecto a ella. De esta manera, también las motivaciones espirituales de la conducta y actuación de los hombres resultan objetivizadas y en el fondo, el protagonista es en

primer lugar un instrumento del cual se sirven para imponerse, personificándose en él. Por eso, Santos Luzardo no necesita buscarse a sí mismo (lo que sí es el caso de Fabio Cáceres y Arturo Cova) sino que está al servicio de un ideal y una causa. Por consiguiente, la participación del lector no se opera compartiendo sus experiencias sino adoptando el mismo ideal que él.

La misma relación entre lo objetivo y lo subjetivo existe en la manera de la cual Gallegos poetiza su visión de la historia nacional. En cierto sentido, doña Bárbara es una mujer alienada por la vejación que sufrió cuando joven. En lo individual, esto puede ser comentado según los conceptos freudianos. Pero tal interpretación no podría agotar el contenido del personaje en el cual lo general tiene mucha mayor significación que lo particular y que por ende resulta en primer lugar alegórico. Si se toma en cuenta la promesa esperanzada relativa al porvenir de la nación, que contiene la novela, se impone la conclusión de que la alienación de la protagonista, que es el personaje representativo de la barbarie semifeudal, es necesariamente —135→ algo más que un accidente puramente individual. En primer lugar es la configuración alegórica de una alienación histórica con respecto al destino de plenitud nacional que profesaban muchos autores de la época, siguiendo el concepto de la intrahistoria desarrollado por Miguel de Unamuno. Según esta idea, las naciones latinoamericanas estaban destinadas, por una especie de entelequia histórica, a un porvenir grande y esplendoroso, y la situación en que se encontraban, era precisamente el resultado de una vejación histórica perpetrada por la conquista, que había alienado los pueblos latinoamericanos de la plenitud manifestada, según muchos autores, en los impresionantes monumentos de las culturas precolombinas o lo grandioso de su naturaleza y paisajes.

Lo expuesto permite la conclusión de que, en *Doña Bárbara*, Gallegos poetiza una visión de la historia de Venezuela y hasta de América Latina que amalgama el lema tradicional del liberalismo hispanoamericano formulado por Sarmiento, y elementos esenciales de la llamada utopía americana, muy en boga a partir de mediados de los años veinte. Lo hace desde un punto de vista social que pretende que el pueblo no sea capaz de ser el protagonista de la historia y que por eso sea necesaria una élite culta para liberarlo y dirigirlo. Esta idea, que fue formulada varias veces por el propio Gallegos, influye profundamente en el método y las formas por los cuales el autor poetiza la historia. Explica, por ejemplo, el hecho de que, a diferencia de *Don Segundo Sombra* y *La vorágine* no subjetivice sino objetivice la ficcionalización de la historia. Es precisamente esta actitud con respecto al pueblo que le obliga a Gallegos a presentarse como maestro omnisciente y darle a su novela el carácter de una grandiosa demostración o ejemplificación de la historia como un proceso puramente objetivo, mientras que así Güiraldes como Rivera, que no participaban de esta actitud, podían tratar de comunicar intensamente a sus lectores las experiencias y decisiones de sus protagonistas con la finalidad de que se identificaran con ellos que, al comienzo de su trayectoria novelesca, resultan personajes lo bastante cotidianos y se convierten en «protagonistas» precisamente mediante sus vivencias y su reacción espiritual frente a ellas. Al contrario de este procedimiento novelístico lo bastante «moderno», la novela de Gallegos presenta sus protagonistas desde el principio como seres alegóricos — 136→ y por ende extraordinarios, e insinúa al lector no tanto la identificación con sus experiencias sino mucho más con los ideales que inspiran a los protagonistas buenos. Con respecto a este procedimiento, el lector actual se da cuenta de cierto maniqueísmo y puede encontrar *Doña Bárbara* menos «moderna» que *Don Segundo Sombra* o *La vorágine*, viendo en eso probablemente la mayor debilidad de la obra. Pero si, sin negar

estas diferencias, la novela de Gallegos se analiza dentro de su contexto histórico, su configuración se revela como correspondiente al entusiasmo sentido por amplios sectores sociales con respecto a la llamada utopía americana, mientras que la desilusión con respecto a los ideales de la civilización en sentido sarmientino, que ya se perfila netamente en las obras de Güiraldes y Rivera, comenzó a ser predominante en la novelística latinoamericana algunos decenios más tarde. De ahí que, no obstante todas sus contradicciones inevitables, la inspiración en estos ideales pudo darle a *Doña Bárbara*, un halo épico innegable orientado ostensiblemente hacia el futuro. De esta manera, lo que al lector de hoy puede aparecer como debilidad sustancial de la novela, está ligado directamente a lo que es su logro sobresaliente: la estructura equilibrada, a base de la cual *Doña Bárbara* resultó la primera novela latinoamericana en la cual la historia como proceso objetivo está representada en la unidad del pasado, el presente y el futuro. Junto con la honesta inspiración en los ideales de la utopía americana, este mérito fue una de las causas de la repercusión enorme que la obra tenía entre el público latinoamericano luego de su publicación. No obstante la contradicción mencionada, contribuyó, de esta manera, enormemente al desarrollo de la conciencia nacional del pueblo venezolano y de muchos otros pueblos latinoamericanos.

III

El hecho ya indicado de que *Doña Bárbara* amalgama elementos de la literatura del siglo XIX con los de los años veinte, es manifestado por una serie de rasgos artísticos que caracterizan la obra. Uno de ellos es la trama, es decir, la historia de las relaciones amorosas entre Santos Luzardo y Marisela, hija de su antagonista. Si se despoja — 137→ de su trascendencia algo alegórica, resulta ser una historia de amores casi imposibles pero con solución feliz entre las familias de dos latifundistas enemistados por uno de los litigios más frecuentes entre ellos: la delimitación de sus propiedades. En este sentido, las analogías con la novela latinoamericana del siglo XIX son obvias. Baste mencionar, en este sentido, el casi paralelismo estructural de la trama de *Doña Bárbara* y de *La parcela* (1898), de José López Portillo y Rojas, por ejemplo. Lo nuevo en la novela de Gallegos es, precisamente, que ésta quiere ser la configuración alegórica de una amplia visión de la historia nacional desde un punto de vista que ofrecía, en su orientación reformista, muchas analogías con la del autor mexicano. Además, resulta interesante que este esquema de la trama, cuyos protagonistas pertenecen a la fracción retrógrada y progresista de los latifundistas, respectivamente, ya es, históricamente, algo secundario. La mayoría de las novelas del siglo XIX configuran su trama más como conflicto entre burgueses virtuosos y oligarcas (o clérigos) viciosos, como es el caso de *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana, y *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner.

Al igual que Gallegos, Rivera utilizó la trama amorosa de la novela del siglo XIX. Pero en *La vorágine*, esta trama que, con todo lo que representaba, ya resultó anacrónica en los años veinte, servía únicamente como pretexto del autor que liquidándola durante el desarrollo de la acción novelesca, mediante su utilización realizó la transición del mundo novelesco del siglo XIX hacia una de las zonas más frecuentadas del mundo novelesco latinoamericano del siglo XX, procedimiento en cierto sentido más acorde con el proceso histórico y literario que el de Gallegos.

Otro de los elementos tradicionales del arte narrativo latinoamericano del siglo XIX que se utiliza en *Doña Bárbara*, es el cuadro costumbrista. En las novelas de trama amorosa había servido como trasfondo totalizador. Como metáfora de la realidad, el cuadro de costumbres corresponde a relaciones sociales en las cuales todo existe porque sí, es decir, como costumbre, bajo el peso de la cual los hombres viven en un mundo en el cual pueden reconocer la historia únicamente como fluir circular y repetitivo del tiempo, pero no como proceso de cambios en los cuales ellos mismos tienen una participación activa. En este sentido, el cuadro de costumbres es la configuración — 138→ metafórica de relaciones semif feudales, y como tal puede contentarse con ser un retrato en el cual lo general y lo particular existen casi totalmente identificados.

En la novela de Gallegos, los cuadros de costumbres también juegan un papel importante como trasfondo totalizador de la trama. Pero a diferencia de las novelas de Alberto Blest Gana y Clorinda Matto de Turner, por ejemplo, las relaciones entre las escenas que marcan los acontecimientos más importantes de la trama, y los cuadros de costumbres, resultan desequilibradas porque, no obstante todas las analogías, *Doña Bárbara* no es, de ninguna manera, una novela romántica del siglo XIX. Prolonga, utilizándolos, elementos muy importantes de ella hacia el siglo XX, pero sus propósitos novelescos son otros. Obedecen precisamente a las condiciones e impulsos de un mundo que acabó de entrar en un proceso de movimiento histórico intenso, orientado hacia cambios profundos que rompieran precisamente con la inmovilidad de las relaciones feudales características del mundo de la novela latinoamericana del siglo XIX. En la misma Venezuela, estos procesos se habían manifestado, un año antes de la publicación de *Doña Bárbara*, a través de las luchas estudiantiles y populares de 1928, que en cierta forma ya sobrepasaron a Gallegos y sus aspiraciones. Sin embargo, Gallegos anhelaba la liquidación del estancamiento feudal. De ahí que debiera utilizar un método novelesco distinto del de la novela del siglo XIX. Por eso, sólo formalmente reproduce la trama amorosa típica de ella. Pero no quiere contar la historia particular del triunfo de un individuo burgués, sino que aspira a configurar una metáfora novelesca del proceso histórico nacional tal como él lo veía. Este propósito narrativo le obliga a Gallegos a darles así al escenario como a prácticamente todos los protagonistas relacionados con la trama de su novela, una trascendencia marcable. La misma realidad socio-histórica así como la intención narrativa del autor ya no pueden tener su equivalente narrativo en el relato de acontecimientos real o supuestamente auténticos. Lo que resultó necesario era una generalización artística que permitiera configurar lo general a través de lo particular.

Debido a este procedimiento el escenario y los personajes de la novela cobran una trascendencia marcada. Antiguamente, el escenario de la acción novelística resultó poco importante. No así en *Doña —139→ Bárbara*: los llanos venezolanos, en los cuales se desarrolla su acción, eran la región histórica y económicamente más importante de Venezuela antes de iniciarse la explotación petrolera. Quien quería buscar las raíces de la cultura y del carácter nacional venezolanos, tenía que hacerlo precisamente en esta región. Escoger los llanos como escenario de *Doña Bárbara* era, pues, darle a la novela premeditadamente una dimensión eminentemente nacional. De ahí que la repetida crítica de que quince días de visita en los llanos habían sido muy poco tiempo para documentarse bien, queda más o menos inhabilitada, porque a Gallegos le interesaba mucho más la encarnación de lo nacional que el retrato documental de una región cualquiera.

Lo mismo se refiere a los personajes principales de la novela. Si por un lado es obvio que Gallegos sigue la antigua tradición de la novela latinoamericana de utilizar materiales auténticos, lo cual se manifiesta no sólo en personajes secundarios sino también con respecto a doña Bárbara y Lorenzo Barquero (personera de lo feudal y su víctima), no es menos evidente que este procedimiento ya no es más que el trampolín hacia la generalización artística en el sentido del autor, quien, con Santos Luzardo y Marisela (civilizador e hija del país despierta por su acción), presenta dos protagonistas de su propia invención. Y es precisamente a través de la actuación y las peripecias de estos últimos que Gallegos configura literariamente su pretensión de superar la barbarie y liberar las fuerzas auténticas del país y de sus habitantes.

Es, pues, por la generalización artística que Gallegos logró substituir, en la configuración del escenario y los personajes principales, la antigua casi-identidad de lo general y lo particular, característica de la tradición narrativa anterior en América Latina, por una relación más o menos complicada entre lo general y lo particular, dentro de la cual esto último trasciende sus límites hacia lo general. Por eso, los personajes no sólo son individuos sin más, sino que trascienden las meras peripecias de su propio destino individual y su tipicidad social, y de ahí que *Doña Bárbara* resultara en otra cosa que un relato real o supuestamente auténtico intercalado con una serie más o menos larga de cuadros de costumbres. Pero la ficcionalización necesaria para llegar a tal resultado afectó únicamente lo que —140→ tiene que ver con la trama, mientras que los pasajes descriptivos y totalizadores quedan sin los efectos de esta operación. De esta manera, la novela adolece de la contradicción de ser alegórica y dinámica por un lado y costumbrista por otro, lo cual a su vez manifiesta la amalgamación contradictoria de elementos literarios tradicionales y modernos característica de ella. La transición hacia un nivel más moderno del arte novelesco fue iniciada intensamente, pero sólo realizada parcialmente, lo cual correspondió en primer lugar al estado incipiente del proceso histórico con el cual, desde su punto de vista, estaba confrontado Gallegos.

En el fondo, las novelas de Rivera y Güiraldes están ante el mismo problema, pero le dan otra solución. La intención narrativa así como la orientación más subjetiva de ambas novelas permitieron por un lado utilizar el relato de andanzas individuales (que de por sí resulta aún más tradicional y corresponde más a la realidad sociohistórica de los países latinoamericanos que la trama amorosa) y configurar la narración de manera que el lector puede identificarse con ella más directamente que con la de la novela de Gallegos. También logran integrar los cuadros de costumbres o relatos secundarios en la narración, dándoles un contenido emotivo y espiritual que por lo menos parcialmente supera el carácter auténtico y casi documental que originalmente tenían. Se subordinan al carácter de cada una de las dos novelas y se convierten, de esta manera, en elementos metafóricos más propiamente dichos.

La comparación de *Doña Bárbara* con *Don Segundo Sombra* y *La vorágine* revela otra contradicción de la novela de Gallegos. Fabio Cáceres y Arturo Cova, quienes pasan de una vida inauténtica a una vida auténtica, reflejan espiritualmente este proceso. Lo sienten y lo meditan, y en la unidad de sus acciones prácticas y espirituales se desarrollan de manera que al final de sus respectivas novelas resultan distintos de lo que eran al iniciarse la narración. Con todas las limitaciones -más bien visibles en *La vorágine* que en *Don Segundo Sombra*-, es precisamente el acto de apropiarse práctica y espiritualmente de su mundo y de sí mismos lo que les da verosimilitud a estos personajes y le permite al lector identificarse con ellos y hacer suyas, por lo menos

parcialmente, sus experiencias. El procedimiento de *Doña Bárbara* es distinto. El autor no pretende que —141→ sus protagonistas sean seres vivientes sino alegóricos. De ahí que representen algo general y objetivo y carezcan de la dimensión particular y subjetiva. No se pretenden verosímiles, y por eso el lector no puede apropiarse la novela mediante la identificación con los protagonistas sino con los ideales que los animan y cuya personificación representan. Sin embargo, este tipo de identificación resulta viable y motivó la amplia y entusiasta recepción de *Doña Bárbara* por el público venezolano y latinoamericano en general.

IV

El análisis anterior revela que así con respecto a su contenido ideológico como con respecto a la configuración literaria, *Don Segundo Sombra* y *La vorágine*, por un lado, y *Doña Bárbara*, por otro, representan dos caminos de superar la novela latinoamericana del siglo XIX y abrirle al género el camino hacia nuevos horizontes manifestados ahora en el florecimiento de la novela latinoamericana contemporánea.

Más obviamente que las otras dos novelas, *Doña Bárbara* está, para decirlo así, con un pie en el siglo XIX y con otro en el XX. Por un lado abre el horizonte histórico más amplio de toda la novelística latinoamericana de su época, y en esto reside su grandeza. Por otro, sin embargo, sigue adoptando el antiguo lema liberal de la lucha entre civilización y barbarie como eje conceptual y, debido a los teoremas del liberalismo decimonónico, Gallegos está en la necesidad de presentarse como autor omnisciente y contar lo que tiene que decir, de una manera objetiva. Esto lo obliga al lector a ser testigo de una acción que se desarrolla fuera de él y de la cual no puede apropiarse mediante la identificación con los protagonistas y sus vivencias. Le queda dejarse posesionar por los ideales que animan a Santos Luzardo y ser así objeto de la acción educadora (y por ende civilizadora por excelencia) de Rómulo Gallegos.

Como ya se dijo, Gallegos consideró la civilización burguesa, que en aquel entonces ya había entrado en su crisis, como meta final del proceso histórico. De este anacronismo sustancial, hecho patente en la misma Venezuela por los acontecimientos de 1928, provienen las —142→ contradicciones y limitaciones de la obra. De ahí que Gallegos pueda dirigir su palabra novelística a la nación para anunciarle un gran porvenir y hacerse portavoz de ideales humanos algo abstractos, pero que no pueda pedirle al pueblo o a todos los hombres que sean lo que actualmente se llama «lectores cómplices» y que actúen estética y prácticamente por su propia cuenta.

Siendo así, *Doña Bárbara* contribuyó en un grado muy alto en el desarrollo de la conciencia nacional del pueblo venezolano y tuvo una repercusión enorme dentro y fuera del país. Pero leída con la perspectiva y conciencia de un lector contemporáneo se revela singularmente contradictoria porque lo que narra es una bella utopía fácilmente reconocible como tal con las experiencias históricas contemporáneas. Su belleza alegórica impresiona muy bien como monumento histórico, pero el lector actual ya no puede apoderarse de su mundo y encontrarse a sí mismo mediante la identificación con la novela. Resulta interesante que Gallegos, quien no era ajeno a los antagonismos de la civilización burguesa, siente en *Doña Bárbara* las bases conceptuales para novelas

posteriores. Fiel a las ideas directrices de la utopía americana, da a entender que la civilización debe entroncar en las raíces que existen en la cultura nacional, y que su desarrollo ulterior tenga que partir de este punto de arranque. De ahí que Santos Luzardo se humanice en contacto con la realidad de los llanos y que su relación amorosa con Marisela, hija de doña Bárbara y a la vez mucho más expresión ingenua y un poco salvaje de la espiritualidad «natural» de los llanos y, por ende, de Venezuela, alegorice precisamente la idea que tenía Gallegos de la amalgamación de la civilización con el supuesto carácter nacional. Desde este punto de partida se orienta hacia una visión más antropológica en algunas de sus novelas posteriores, sobre todo *Cantaclaro* (1934), dotando a los respectivos personajes de una sensibilidad humana, popular y, para decirlo así, venezolana, que integra en una visión totalizadora de los problemas de su patria, anticipando, de esta manera, elementos importantes de la novela contemporánea y orientándose más hacia el aspecto subjetivo del proceso histórico. Los otros dos clásicos de los años veinte, Güiraldes y Rivera, ya no se identificaron personalmente con la civilización burguesa, y por eso sus obras abrieron otro camino hacia la novela contemporánea, concentrándose —143→ en el aspecto subjetivo del proceso histórico, sin ocuparse mucho de sus aspectos objetivos.

De esta manera, *Doña Bárbara*, por un lado, y *Don Segundo Sombra* y *La vorágine*, por otro, marcan, separadamente, las dos vertientes de la preocupación por la historia que comienza a predominar en la novela latinoamericana a partir de los años 20: el contenido y la dinámica del proceso histórico como problema objetivo y la posición y responsabilidad que los hombres tienen dentro de él y frente a sus alternativas como problemática subjetiva. Cuando se produce la síntesis de estas dos vertientes, se inicia la madurez de la novela latinoamericana del siglo XX.

Este paso se da, cuando en *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier logró configurar la unidad del pasado, presente y futuro no sólo en lo objetivo (donde había sido realizada por primera vez por Gallegos) sino también en lo subjetivo, es decir la apropiación de la historia en la conciencia de los hombres mediante la unidad del recuerdo del pasado, la vivencia espiritual del presente y el anhelo del porvenir, que se opera en las últimas meditaciones del ex esclavo Ti Noel, quien, no obstante todos los fracasos y desilusiones de su vida, llega a la conclusión de que «la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es». En esta trayectoria, *Doña Bárbara* constituye un eslabón imprescindible.

—144→ —145→

△▽

Doña Bárbara, vigencia de una leyenda⁶⁹

François Delprat

Hablar de la vigencia de un libro cincuenta años después de su publicación deja suponer que se le considera en gran parte desligado de las circunstancias en las cuales se

elaboró y del medio en que lo fue inventando el escritor. En el caso de Rómulo Gallegos es fácil reducir nuestra lectura al contenido simbólico y a lo permanente y universal del mensaje de una novela. A pesar de esto, *Doña Bárbara* ha sido leída y sigue siéndolo, como trasunto de una realidad.

Desde luego, reconocemos, con Pedro Díaz Seijas (*Rómulo Gallegos, calidad y símbolo*, Centro del Libro venezolano, Caracas, 1965), que el alcance universal de la obra es fruto directo del arte del novelista en captar y restituir las vivencias auténticas del hombre venezolano.

Las propias condiciones naturales del marco regional constituyen uno de los aspectos más duraderos en la materia de la novela, junto con la evocación de los usos de la vida diaria y el encanto natural del habla del hombre venezolano, llanero, en sus tareas y en el descanso.

Ahora bien, el problema está en saber si, para el lector, tales condiciones cambian, así como cambian los datos económicos, sociales y políticos, abriendo la tentación de considerar la novela como representación de realidades ya lejanas. En tal caso, sólo quedarla al lector de hoy el nostálgico placer de una pintura del pasado, y, por añadidura, el derecho de buscar a la lección moral del libro una aplicación en el campo contemporáneo.

En mi opinión, la relación entre el interés simbólico de la novela y la concreta realidad de la Venezuela de principios de siglo y la de —146→ hoy, es algo más compleja, pues no queda limitado el mensaje a la circunstancia venezolana de las primeras décadas del siglo.

Esta ponencia no se propone revisar las perspectivas del estudio de *Doña Bárbara*, sino, más modestamente, ajustar y afinar algunos de los enfoques que se le ha dado. Se funda en la idea de que no es lo más importante la realidad circunstancial.

I. El medio natural y la tesis progresista: una realidad económica diacrónica

Antes de que existieran las palabras desarrollo y subdesarrollo, aparecía evidente a los ojos de los venezolanos, el desequilibrio entre la cordillera de la costa y las regiones llamadas «del interior», despobladas, en gran parte inexploradas. En Rómulo Gallegos desde *Doña Bárbara*, hasta *Sobre la misma tierra*, la novela contempla el atraso de la vida rural y la necesidad de un esfuerzo de progreso material y espiritual, por medios relacionados con la tecnología, la administración, la educación, resumidos en la idea de obra civilizadora.

Es conocidísima la diferencia que R. Gallegos introduce en la célebre oposición entre barbarie y civilización, pero pocas veces se señala que atribuye a cada uno de sus protagonistas importantes la posibilidad de escoger entre una u otra, compensando con el «libre albedrío» el peso del determinismo ambiental. En la novela *Doña Bárbara*, el poder de los elementos naturales conforma una sociedad que podemos calificar primitiva. Lo es en su organización social, en la precariedad misma de la vida humana

frente a los peligros de la naturaleza, en el funcionamiento elemental de la vida económica.

El primitivismo es lo que llama la atención y despierta dudas sobre la autenticidad histórica del cuadro natural, y sobre todo de los datos económicos, sociales e incluso culturales. Sabemos que numerosos han sido los amigos llaneros del novelista que manifestaron su admiración, no sin orgullo, por la calidad verídica de la pintura de la vida llanera. En efecto, existe un aspecto documental, en la novela, pero fundado en un lenguaje, en la integración de temas folklóricos principalmente y en la descripción de la actividad campestre —147→ más tradicional. ¿Es posible admitir que tan elemental y frágil fuera la vida en los años 1927-1929, cuando R. Gallegos estudió los llanos? Parece poco probable, a la vista de los libros que posteriormente se han publicado, como el de Calzadilla Valdés (*Por los llanos de Apure*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1940).

Pero al presentar una sociedad muy primitiva tal presentación servía a la tesis. En la novela, la teoría civilizadora no se concibe como una victoria del medio urbano sobre el rural (aunque son de procedencia urbana los valores que asume Santos Luzardo), sino en la victoria en el medio natural de las empresas del hombre ilustrado. La otra posibilidad era la regresión al caos primigenio; lo que da lugar a una trasposición de la tesis sobre un plano puramente moral, de una psicología moderna: la regresión consiste en abandonarse a sus instintos, a la exclusiva sugestión del medio brutal, fascinador, que conmueve en el hombre las más secretas fibras, las del subconsciente. Esta dimensión del libro nos aleja un poco más de la realidad referencial.

En *Doña Bárbara*, el novelista preconiza el triunfo de conceptos que no son nada recientes. En lo económico: la propiedad privada legal, transmitida por herencia, debe sustituir a la apropiación por la fuerza (lo que en el Capítulo XII de la 1ª parte, se llama «el abigeato original»). A la divagación del ganado, expuesto a volverse cimarrón, debe dársele el correctivo de la cerca. Esta cumple múltiples funciones en la novela, al participar en el enredo como causa y propósito. Cobra, al mismo tiempo, valor emblemático del respeto al bien ajeno y a la ley, así como de la necesidad de que a cada uno se le propongan reglas aceptadas, límites a su acción, que preserven la situación de sus prójimos.

En la tecnología ganadera, las queseras contribuyen al amansamiento de los animales, por contacto con el hombre, además, se recomienda el impulso de la agricultura para satisfacer las necesidades locales y se anuncia un proyecto de praderas artificiales. Este es el único rasgo que pueda considerarse avanzado para aquella época de principios de siglo.

El campo de la ganadería, muy concreta, era el que mejor podía dar lugar a una descripción de la situación de la región; sin embargo, R. Gallegos poco insistió en estos datos económicos a los cuales —148→ dedica apenas alusiones: la conducción de una «punta» de ganado a la ciudad, la venta de las plumas de garza y de la sarrapia. En cuanto a los quesos de cincha que salieron de las manos del quesero Melesio, no se evoca su comercialización.

El contenido de la novela da una visión de la vida llanera fuera del momento limitado de la visita de R. Gallegos. Traduce lo que, para sus habitantes, es digno de ser

tenido por llanero. Por ello, importa más la tradición, la recopilación folklórica, que no lo estrictamente documental. No será menos verdadera la pintura, pero no creo que se la pueda tener por realista en propiedad.

De los llanos, *Doña Bárbara* da una imagen válida para un tiempo muy amplio. La evolución ha sido rápida, desde entonces. Las vías de comunicación han puesto a San Fernando al alcance de todos los puntos de actividad del país. El auge demográfico ha provocado un poblamiento acelerado de algunas regiones. Sin embargo, la llanura sigue siendo la región en espera de desarrollo; en que sólo existen unos polos más activos, más o menos experimentales, y donde se siguen cultivando formas tradicionales del trabajo y sobre todo del habla y de las diversiones.

La imagen regional dada en la novela no es independiente de las circunstancias históricas, sino que es como una síntesis. Se mantiene una jerarquía de las formas de vida y organización en los llanos, la idea de la evolución domina la novela, dando una imagen diacrónica de lo que ha sido, es y será la región. Si R. Gallegos hubiera señalado la ruta hacia el porvenir, el progreso, como única, se podría considerar la novela como animada por el sentido de la historia, estrechamente ligada al tiempo, a una cronología.

Pero no es *Doña Bárbara* de tan sencilla construcción. La aventura de la protagonista principal y la de Santos Luzardo, segundo personaje del libro, son de doble dirección. En cada uno se ilustra la posibilidad de seguir un camino determinado: a la regresión o al progreso. La historia no es una vía de sentido obligatorio; no hay una necesidad histórica, sino una alternativa.

Como en las leyendas tradicionales, en particular en la épica, el protagonista puede escoger entre el bien y el mal, entre el amor y el odio, entre la acción constructiva y la destructiva, en ningún caso se sugiere la elección entre las formas del pasado y las del futuro (excepto —149→ al final, cuando Santos Luzardo es mostrado como visionario en sus proyectos de transformación de los llanos.

II. Lo político, lo social y la ética

Para matizar lo anteriormente dicho, es preciso señalar que la novela no está fuera del tiempo; algunos datos invitan al lector a situar la acción en años posteriores a la primera década del siglo XX (Capítulo II de la Primera parte), casi el tiempo mismo en que R. Gallegos empezó a escribir sus primeras novelas. La situación social y la organización administrativa del Estado Apure corresponden, por lo tanto, a la primera presidencia de Gómez, lo que ha dado pie para interpretar la novela como una diatriba contra la dictadura, disimulada en la parábola de una mujer que se deja llevar de su apetito de riqueza y de poder.

Tal lectura, es ayudada por las proyecciones simbólicas de diferentes personajes. Sobre todo de la misma doña Bárbara, mandona obedecida por el Jefe Civil y por el Juez, teniendo a su disposición al mayordomo de su vecino Santos Luzardo y, abiertamente, a gente sospechosa como Melquíades el Brujeador, o a conocidos bandidos, como los Mondragones. Pero lo principal es el caciquismo, del que se ha

destacado durante largo tiempo el grupo gobernante en el país. (Cf. José Antonio Castro, *Caciquismo y caudillismo en las novelas de Gallegos*, in «Caciques», «caudillos» et dictateurs dans le roman hispano-américain, bajo la dirección del Profesor Verdevoye, Editions Hispaniques, París, 1978).

Los rasgos principales que permiten remitir al lector a la situación venezolana histórica son: -la ley del llano, doña Bárbara consiguió que se la «hicieran a su medida». -El compadrazgo existente entre doña Bárbara y el Presidente a quien le mandó una vez hierbas curativas. -El sistemático ensanchamiento de las posesiones de El Miedo.

Ninguno de estos rasgos carece de un valor simbólico que invita a una interpretación más amplia. Por ejemplo, otros dictadores como Cipriano Castro fueron aficionados a curaciones extrañas. Por otra parte el peculado ha sido denunciado por los narradores y ensayistas de Venezuela desde los principios de la nación.

—150—

La hostilidad de R. Gallegos a la dictadura está fuera de dudas. Buena muestra tenemos de ello tanto en su primera novela, con la ardiente empresa civilista de Reinaldo Solar, como en los ensayos que, en tiempos de su juventud, dedicó el novelista a temas sociales. Su carrera política ha demostrado que en toda su vida ha guardado la perfecta coherencia de sus ideas democráticas (cf. Howard Harrisson, *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa en Venezuela*, Monte Avila Editores, Caracas, 1976).

Por lo tanto, queda muy ligera la relación con la circunstancia precisa de la dictadura de J. V. Gómez. En cambio, los rasgos más dominantes de la historia de Venezuela, esta cadena de autócratas que se sucedieron en el país y tuvieron que hacer frente a innumerables insurrecciones en nombre del bien, es figurada a través de la lucha entre Santos y la devoradora de hombres.

Los biógrafos de R. Gallegos (en particular J. Liscano) han mostrado cómo fue la gloria literaria de *Doña Bárbara* la que obligó al novelista a afirmar públicamente su hostilidad a la dictadura, en 1930. Pero la causa estaba en la necesidad en que se encontró de no participar en una sesión parlamentaria que se disponía a violar la Constitución, para que Gómez pudiera ser de nuevo Presidente de la República; los motivos dados por Gallegos eran de dignidad personal, no de hostilidad a la persona del dictador.

En cuanto al contenido de la novela sería difícil afirmar que fuera antidictatorial. Indudablemente, otros escritores célebres tenían una actitud de franca enemistad para con Gómez, José Rafael Pocaterra y Rufino Blanco Fombona en particular. Este, en el prólogo a *El hombre de oro* (1914), denunciaba el poder del dictador Gómez como una «barbarocracia», achacándole la responsabilidad de todos los males económicos y sociales del país. El nombre de doña Bárbara debía inspirar sospechas en las esferas del gobierno. Sin embargo, después de que le leyeran la novela, el dictador quiso recompensar al novelista; no veía en la obra de Gallegos ataque a su sistema político, a su teoría fundada en el orden y el progreso. Para Gómez, imponer la paz y el progreso en Venezuela era la justificación de su autoritarismo. No eran nuevos tales temas; en los discursos políticos, desde el siglo XIX, se han repetido en sucesivas coyunturas históricas.

Hoy, la fórmula puede variar, pero son muchos los países en el —151→ mundo, y especialmente en Latinoamérica donde los vocablos orden, progreso, paz social, pretenden disculpar una violencia institucionalizada.

La originalidad y el valor más duradero de la obra de R. Gallegos, en este terreno es, que al orden prefiere el respeto a la ley, los derechos de cada uno; a la paz social sobrepone la concordia fundada en la comprensión y el amor al prójimo; cifra el progreso menos en su aspecto tecnológico que en la transformación del hombre mismo. Lo político se traspone sobre un plano superior que es el de la ética social.

El humanismo, eje principal de la novela, da a todas las circunstancias un papel de pura imagen, de símbolo. Sólo lo permanente en la naturaleza está desprovisto de significado, independiente de toda interpretación, porque su fuerza poética está en su objetividad. La naturaleza y la conciencia son los dos polos entre los cuales se desarrolla toda la acción, como en las leyendas tradicionales. El hombre moderno, apenas difiere del Pulgarcito, perdido en la selva; necesita del camino de piedrecitas para volver a casa, a la vida organizada, para tener porvenir.

* * *

Nuestro tiempo está necesitado más que nunca de mensaje de fe en el porvenir; la lucha titánica entre la conciencia humana y los instintos sigue vigente lo mismo que antes. Y el valor de *Doña Bárbara*, para el lector de nuestros días no es menor al que tenía en el momento de su publicación.

Mejor que en los primeros lectores de la novela, opera en nosotros la grandiosidad del compendio de la aventura humana en Venezuela, vivida a través de unos personajes casi iguales a los campesinos de hoy, capaces de elevarse a la estatura de los gigantes de la épica, si la circunstancia lo exige.

Para R. Gallegos, no ha de llegar nunca la era de los enanos, su ilimitada confianza en el hombre es su aporte más valioso.

—152→ —153→

△▽

Otra *Doña Bárbara*⁷⁰

Juan Liscano

Para muchos escritores venezolanos que se manifestaron después o cuando la ruptura generacional ocurrida en 1958, tras el derrocamiento de la dictadura de Pérez Jiménez, y el afloramiento de grupos como *Sardio*, *Tabla Redonda*, *El techo de la ballena*, *En Haa*, la obra de Rómulo Gallegos perdió vigencia e interés. Hay quienes la desechan francamente. Otros le conceden méritos relativos, en función de la época en

que se manifestó. Ninguno convive con ella. Sin embargo, el gran público sigue prestándole devoción. Y cabe imaginar que corriendo el tiempo, pasada ya la irritación que produce el enfrentamiento de las promociones literarias, advendrán nuevos escritores que no necesitarán negar a Gallegos para afirmarse, como sucedió en la década 1958-1968. La vida cotidiana de la literatura está regida por ritmos de oposiciones y cada nueva hornada de escritores, para imponerse, suele poner en tela de juicio los valores y las figuras anteriores a ella que la oprimen.

La presión ejercida por la obra y por la personalidad de Gallegos fue y sigue siendo avasallante. Se conjugaron el prestigio literario internacional, la venta masiva de sus libros y su biografía política. Como si no hubiera bastado la gloria literaria, ya cimentada a la muerte de Gómez, en 1936, con el triunfo de *Doña Bárbara* y la publicación de *Cantaclaro* y *Canaima*, se añadió el inicio de una carrera política relevante. Con el ascenso hacia el poder de la generación del 28 y de sus integrantes agrupados en el *Partido Democrático Nacional* y, después, en *Acción Democrática*, ascendió también la estrella política de Gallegos. Alcanzó la Presidencia de la República en las primeras elecciones libres para constituir gobierno. Su derrocamiento —154→ lejos de opacar su prestigio, lo fortaleció por su comportamiento de alto civismo ante los militares insurrectos. La capitalización de que fue objeto su nombre, a lo largo del exilio y, luego, cuando su regreso triunfal al país, derrumbado el régimen corrupto de Pérez Jiménez, alcanzó los más altos dividendos. Esos dividendos beneficiaron no sólo su persona, ya alejada de la creación literaria, sino también a su partido. Y éste no perdió oportunidad de mezclar la resonancia literaria mundial con la causa partidista. Se creó una verdadera inflación galleguiana, y ésta terminó por oprimir a los escritores noveles, tanto más cuanto la gran mayoría adhería a otros postulados políticos que los del maestro y su partido, reformistas ambos. Había sonado la hora del radicalismo castrista, cheguevarista, coincidente con el proceso mundial de descolonización de África, del Medio Oriente, de Asia.

En el campo de la creatividad narrativa también se radicalizaban las concepciones y la escritura. La novela tradicional de héroes y de caracteres, de planteamientos psicológicos esquemáticos, de argumento y escritura lineales, de inspiración épica, era desechada y nuevos procedimientos en todos los campos desarticulaban la vieja estructura fundada en una comunicación directa y simple con el lector. La irrupción del llamado *boom* calificó en América Latina los nuevos procedimientos. Y en Venezuela, las tendencias renovadoras no sólo significaban una atrayente novedad, un ponerse al día del cual siempre están pendientes los artistas latinoamericanos, sino la posibilidad de libertarse de la opresión galleguiana. Se produjo inexorablemente la reacción general contra el maestro envejecido y ya alejado del campo literario, hasta el punto de que no le afectaron en lo personal, ni negaciones ni revisiones a veces crueles y sin fundamento. Su vida se apagó tranquilamente el 5 de abril de 1969, entre las ausencias de una mente afectada en los últimos años por la trombosis cerebral y las vagas rememoraciones de su gloria. El Gallegos ochentón se adormitaba ante sus estatuas.

Los políticos de su partido y la vasta militancia que los seguía, no tenían criterios literarios. Esto resulta obvio. De modo que con empeño táctico siguieron manteniendo, inclusive con medios artificiales, la inflación galleguiana. Tal circunstancia acrecentó la resistencia de las individualidades que se oponían, por lo general, jóvenes —155→ narradores. Y así los términos antagónicos de la valoración galleguiana incurrieron en dislates, se desviaron hacia lo reverencial exterior sin asomo crítico alguno, o hacia la

negación también acrítica. La diferencia estriba en que los seguidores se cuentan por miles y los negadores se cuentan con los dedos. Pero estos últimos son los que conforman la opinión minorista especializada, son los que aparecen como avanzada de la literatura, son los que suscitan admiración en los jóvenes creadores. Y el suntuoso premio de novela Rómulo Gallegos, instituido quinquenalmente por el Estado venezolano, si bien es apetecido por todos los novelistas de habla española, en razón de la cuantiosa suma que se le asigna y de la resonancia publicitaria que produce, no implicó una revaloración de la obra de Gallegos, en función de nuevos parámetros críticos, de ópticas diferentes a las tradicionales del ciclo novelesco latinoamericano fundado en la descripción «de las grandiosas escenas naturales» y «de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia» que dijo Sarmiento en su *Facundo*.

Este ciclo exalta las pruebas vitales del héroe encarado con la naturaleza devoradora y sus emanaciones humanas maléficas, y responde al esquema crítico ulterior llamado *mítico*, fundado en el estudio de *mitemas* y *mitologemas* que enumeran las etapas arquetipales por las que pasa el héroe, en el cumplimiento de su misión y en el proceso de autoidentificación. Este método *mítico* que tiene su obra fundadora en el libro *El héroe de las mil caras*, de John Campbell, se apoya en muchas concepciones de Jung. La analogía entre los grandes mitos de las más diversas colectividades movió a Jung a buscar el denominador común, el cual resultó para él el inconsciente colectivo creador de formas arquetipales. Pero la limitación de Jung era que su trabajo no perseguía específicamente penetración en los mitos, sino aplicarlos terapéuticamente, porque antes que nada, obedecía a su condición de psiquiatra. Otros estudiosos como Gastón Bachelard y Mircea Eliade Censillo, han investigado con mayor propiedad la estructura y la persistencia de los mitos y de los símbolos, en función de ellos mismos.

La obra de Rómulo Gallegos, en la actualidad, debe ser revalorada en función de métodos críticos como el señalado, para lo cual es preciso reducir los valores y colores localistas, folklóricos, nacionalistas, costumbristas, argumentales, textualistas, que son los que —156→ exaltan sus compatriotas y copartidarios y los que aún conceden a sus libros una condición de *best seller*. De manera intuitiva y confusa, mis trabajos sobre Rómulo Gallegos -unos cuatro libros y una decena de ensayos-, se plegaron por una parte, al ceremonial establecido por su partido y por la fama literaria, contribuyendo así a su falsificación y endiosamiento, y por otra señalando *siempre* la necesidad del rescate de la revalorización profunda en función de símbolos, arquetipos, proyecciones trascendentes y contenidos insuficientemente expresados por los significantes.

Ya sería tarde para retomar el asunto, en lo que se refiere a mí. Estoy saturado por el galleguismo, el publicitario y propagandístico, y el mítico. Pero pienso que este año jubileo decretado oficialmente para celebrar los cincuenta años de la aparición de la novela *Doña Bárbara*, sería propicio para intentar dicha revaloración, empezando por el descubrimiento de *otra doña Bárbara*, despojada de la fatigante retórica con que la empobrecieron el propio Gallegos moralizante, los esquemas críticos edificantes, las alegorías políticas de la democracia triunfante sobre la barbarie, las versiones cinematográficas y televisadas y las negociaciones recientes inspiradas quizás inconscientemente por la necesidad de autoafirmación o bien, deliberadamente ajustadas a modelos críticos y gustos de escuela embebida en la creencia de su propia novedad, cuando no simplemente en la moda de ser irreverente.

La amazona

El psiquiatra Rafael López Pedraza, formado en la lectura y la experiencia culturalmente enriquecedora de Jung, me aclaró hace un tiempo la confusión que yo tenía sobre la psicología profunda de doña Bárbara. No era la devoradora de hombres como dice Gallegos, sino la amazona cuyo destino arquetipal se desvía momentáneamente con el encuentro del amor. Yo andaba proyectando un ensayo sobre presencias femeninas del folklore venezolano, apariciones en sitios solitarios de bellas mujeres como ofreciéndose, las cuales una vez abordadas por el transeúnte, se convertían en monstruosas criaturas: sayonas, lloronas, dientonas, empusas. Relacionaba desacertadamente a doña Bárbara con esas fantasmales féminas, en intento —157→ de síntesis. López Pedraza me convenció y desistí de aunar a doña Bárbara con estas figuraciones de terror que derivan de otras vivencias, principalmente del miedo ancestral a la fémina, encarnación de la naturaleza en su aspecto doble de dadora de vida y muerte, miedo que da origen al mito de la *vagina dentada*, aún presente en los indios del alto Orinoco y atenuado en la *Pulówni* de los indios guajiros de la península del mismo nombre, perteneciente a Colombia y a Venezuela. (El antropólogo francés Michel Perrin, en su investigación *Le chemin des indiens morts*, Payot 1976, obra que pronto publicará traducida *Monte Avila*, estudia con profundidad la cultura guajira y el mito de *Pulówni*.)

Gallegos, carácter puritano de moralista y maestro de escuela, encarado con su creación, en parte inspirada por la realidad y en parte fantaseada por su inconsciente, es quien pone los calificativos que yo tomé por verdades. La «esfinge de la sabana», la «devoradora de hombres», la «dañera», etc., era frígida (lo escribe de paso el propio Gallegos), detestaba la presencia masculina, defendía celosamente su privacidad interior, y termina, como amazona, dando todo a la hija. Es, más bien, mujer sin hombre, *Ulidzan*, como en el mito taurepanarekuna-Kamaroto, recogido y publicado por María Manuela de Cora, en su libro *Kuai-Mare (Monte Avila, 1972)*.

El autor suele ser dominado por los fantasmas de su propia creación. Fue el caso de Gallegos. Pero la dominación del fantasma femenino amazónico fue contrarrestado por su vocación docente y transferido a una lección de moral y cívica sobre civilización y barbarie, para lo cual tenía que calificar mal al engendro de su imaginación. Y así lo hizo. No hay que tomar esos calificativos del propio Gallegos como rasgos reales del personaje. Una cosa es cómo lo veía Gallegos, con su óptica reformista y moralista, y otra su contenido específico, en función del símbolo y del arquetipo dominantes. Gracias a López Pedraza vi *otra doña Bárbara*, la que se despoja de las alegorías edificantes que la ponen mal, para ingresar en una categoría arquetipal, ni de bien ni de mal, que ratifica el final de la novela, cuando ella *desaparece*, reintegrándose a la leyenda, reabsorbiéndose en la naturaleza y en el símbolo.

La genial institución creadora de Gallegos no le dejó en paz, hasta que perfeccionó el símbolo amazónico. Por eso fue inventada, en —158→ *Sobre la misma tierra* (el título resulta hartos significativo) una doña Bárbara benéfica y ya francamente sin hombre. Remota Montiel, la *majayura* a quien su propio padre rapta, la Ludmila Weimer de la civilización, la significativamente llamada *walkiria* por los padres adoptivos. Bárbara y Remota son la misma moneda, cara y cruz, representaciones divalentes de la femineidad amazónica, de las mujeres sin hombre, marcadas en los

umbrales de la mocedad por la sombra legendaria del incesto. No olvidemos que el capitán del bongo donde Barbarita es sometida al ultraje de la violación, es su propio padre quien permite que la manoseen y besen tomando parte él mismo en esos juegos procaces. («Eran seis hombres a bordo, y al capitán lo llamaba «taita»; pero todos - excepto el viejo piloto Eustaquio- la brutalizaban con idénticas caricias: rudas manotadas, besos que sabían a aguardiente y a chimó»). La réplica está en *Sobre la misma tierra*. Demetrio Montiel rapta a su hija, Remota, del poblado guajiro, en un juego sin intención, pero viendo su belleza, una vez que huyen en la lancha, piensa violarla. La intervención de Venancio, el leal servidor, impide el acto de suprema transgresión.

Pero Demetrio queda marcado por su intención e inicia una interminable fuga ante sí mismo. Remota permanecerá virgen para redimir el pecado del padre, y se dedicará a servir a su pueblo guajiro.

Vivencias

La carga vivencial de doña Bárbara y de Santos Luzardo, expuesta sin convicción y regusto expresivo por Gallegos, apurado por llegar a sus planteamientos edificantes y por describir una tipología popular, plantea otra novela, otra perspectiva no propiamente del libro, puesto que fue escrito explícitamente, sino del mito, del símbolo, de la imaginación, de la misma lectura. Yo puedo saltarme el material documental costumbrista y detenerme en dos hechos impresionantes y universales: la violación de una adolescente por una tripulación de la que forma parte su padre, y el homicidio que perpetra el padre de Santos Luzardo, don José Luzardo, contra su hijo mayor Félix. El capitán del bongo es asesinado por la tripulación, la que entonces viola a la codiciada adolescente. Don José Luzardo —159→ se deja morir ante el muro donde pensó clavar con la lanza a su hijo, antes del lance en que lo abalea. Estas terribles vivencias de tragedia griega constituyen los materiales novelescos para una versión universalista del relato, para un desarrollo que trascienda lo costumbrista y folklórico. Es preciso penetrar esta creación por dentro, disociar el argumento, borrar lo lineal, olvidar o reducir a manchas los materiales accesorios, para asumir la esencia de esa gran tragedia intemporal que arranca de la sombra del incesto, del filicidio, para contar una historia de amazona en el escenario de la pampa, un encuentro fijado por el destino de dos seres marcados por la violencia en su joven edad, acondicionados por los terribles recuerdos, empeñados en identificarse, asentados en una misma tierra de espantos y horizontes ilímites.

La mestiza

Así como se impone una relectura de *Doña Bárbara*, también conviene modificar su representación visual, a cuya falsificación contribuyó de manera espectacular la actriz María Félix, en la versión cinematográfica mexicana, obra del propio Gallegos, según me refirió Miguel Acosta Saignes, quien asistió al proceso de elección de la intérprete.

Gallegos se dejó impresionar por la belleza, muy occidental, de la Félix y se olvidó de la «trágica guaricha» que venía «de más allá del Meta». Pero ya en la carátula de la primera edición del libro, en febrero de 1929, se inicia la transformación de una mestiza en una española bien entrada en carnes, de pelo liso, piel blanca y labios sensuales. El atuendo de María Félix era también falso. Se vestía como una estanciera tejana, con botas y falda. Ese mismo traje de importación fue el que usó, con admirable plantaje escénico, eso sí, la cantante Morella Muñoz en la ópera compuesta sobre la novela.

Bárbara era hija del capitán del bongo a quien se supone blanco, y de una india baniba. Los banibas se desplazan nómadas entre Venezuela, Colombia y Brasil, por Río Negro y el Casiquiare, al sureste del Territorio Federal Amazonas. De allí que «la hija de los ríos» apareciera «más allá del Meta», poderoso afluente del Orinoco, que al recibir sus aguas, ya gozaba de las del Río Negro y el Casiquiare.

—160→

Remota Montiel será mestiza también, hija de blanco y de india guajira.

Conclusión

La relectura y revisualización de *Doña Bárbara* plantea, en primer lugar, su dignificación. Basta ya de asociarla con los dictadores y con la barbarie política. Su verdadera filiación es la de las Amazonas y así culmina su pasaje por la novela. Entró en el marco del relato sola, llegada del centro de una región de selvas, llanuras y ríos, y sola se aleja o se extingue, desaparece sin dejar huellas, en el paisaje despejado, casi virgen. En segundo lugar, no es una vampiresa de telenovela o de cine, componiendo siempre su gesto y su cabellera, sino una mestiza que lleva en el rostro los rasgos de quienes la engendraron, que después de la violación convive con los indios, no como turista o exploradora, sino como uno de ellos mismos y busca su identidad, hasta que su propia energía la distancia del grupo primitivo y la lanza por el camino que la conducirá al encuentro con el pálido y desvaído Santos Luzardo, y consigo misma, con su intransferible y solitaria individuación.

Dona Bárbara⁷¹



Orlando Araujo

Doña Bárbara, es un libro ya definitivamente vinculado al ser venezolano y latinoamericano. Su estirpe de gran novela ha cruzado airoso el tiempo de la negación generacional y sus personajes, que conservan la edad de su escritura, conviven con el pueblo en la expresión cotidiana de la frustración y la esperanza.

El atrevimiento de un prólogo a un clásico del continente y de la lengua sólo tiene justificación, en una colección popular, cuando con él ayudamos al lector a establecer ciertas relaciones de tiempo y espacio literarios y motivamos algunas reflexiones sobre el oficio y la función de escribir, derivadas de la obra del autor y de la huella de su paso por el mundo: lo que el tiempo cierne y va quedando como añadidura del hombre a lo que encontró ya hecho, la lección que perdura y la armonía o el desequilibrio entre la letra y la vida.

Por impresión de borrosas lecturas, cuando no por prejuicio literario, a Gallegos suele considerársele como narrador estructural y estilísticamente homogéneo. Hay aquí un error de apreciación. Como escritor realista, de formación positivista, en sus novelas hay ciertamente una reiteración temática e ideológica que responde y expresa, casi obsesivamente, su angustia ante las fuerzas y riquezas naturales no explotadas para el provecho de la nación; angustia ante el derroche alardoso de las mejores energías del hombre de estas tierras, puestas en el azar de la aventura, en la revuelta armada y en aguardiente y amoríos; angustia ante la impotencia y resignación de los ofendidos y humillados por el ejercicio impune de la fuerza bruta. Y, en contrapartida (obsesiva también, como es propio de un temperamento hipersensible al drama de su pueblo) los enviones de la —162→ esperanza en la fe sobre la cual se afirma repetidas veces la lucha por la justicia y la defensa de los oprimidos.

Pero esta visión activa y participativa de su mundo real y de su época se reitera en situaciones siempre renovadas, porque si algo caracteriza a Gallegos como narrador es su fecunda capacidad de cuento, el interés anecdótico y la renovada tensión del relato que agarra al lector, lo seduce y lo incorpora al ritmo de la «inteligencia ordenadora» del universo modelado; y cuando al final lo suelta, o mejor, lo desenlaza, ya el lector es un cómplice.

No es monocrorde el instrumento de sus escrituras: antes y después de *Doña Bárbara*, Gallegos protagoniza una continua búsqueda, tantea, ensaya, avanza y retrocede. De ninguna manera se adormece en una fórmula, ni se da por satisfecho cuando *Doña Bárbara* lo consagra internacionalmente. Me he dedicado a demostrar esto en mis trabajos sobre el novelista. Lo han demostrado mejor que yo críticos más autorizados. Lo sigue demostrando, mejor que nadie, la nerviosa constelación de sus trabajos: *Reinaldo Solar*, en estructura y estilo, es obra muy distinta de *Doña Bárbara*; o si se quiere, no puede ser apresada en el esquema de comienzo, nudo y desenlace, para utilizar el lenguaje preceptivista con que se ha pretendido minusvaler técnicamente la novelística de Rómulo Gallegos. *Canaima* es un increíble poema épico del Orinoco, la culminación de los asedios de la palabra escrita sobre el inmenso río y la añadida selva. Novela homérica para decirla en voz alta, sin posible caída en la tensión del discurso. *Cantaclaro* es la novela que Gallegos había sacrificado para salvar, también como novela, a *Doña Bárbara*. El asunto es sencillo, pero no simple: el llano se le presenta a Gallegos como inmensidad, como bravura y como melancolía. Como naturaleza bravía forjadora de hombres recios. Y como tema catalizado por aquel temperamento épico y formación humanista a que aludimos antes, se resuelve en la síntesis de «Tierra ancha y tendida, toda horizontes como la esperanza, toda caminos como la voluntad», es decir, en *Doña Bárbara*. Si después de leer a *Cantaclaro* (1934) volvemos a *Doña Bárbara* (1929) advertiremos, sin necesidad de prolijos análisis, el tremendo dominio que Gallegos tenía sobre sus materiales y sobre sus propios avasallamientos de creador: la economía narrativa de *Doña Bárbara*, su «inteligencia ordenadora», exigían el sacrificio

—163→ de todo un universo poético, y el autor no vaciló. La violencia de la tentación vencida y la medida de la hazaña literaria nos la da *Cantaclaro*, la novela de un poeta, ya no épico como en *Canaima*, sino juglar de amores, de rebeldías y de caminos en un vasto escenario donde el tiempo cabalga entre la soledad y la muerte.

La crítica de las obras de Gallegos todavía sufre dos extremos: el de la escolaridad apologética y el del rechazo carcomido de heredadas envidias. Sin embargo, y por esa ley biorrítmica del arte que perdura, ya se va imponiendo la hora del lector auténtico: hay, por ejemplo, quienes pretenden rescatar de injusto olvido los magníficos trabajos de Guillermo Meneses mediante la negación de los trabajos de Gallegos, como si las valencias del espíritu creador latinoamericano fueran tan estrechas que no dieran cabida con holgura a dos y más estilos de expresión narrativa en un continente de genio imponderable.

Gallegos y Meneses están separados, desde el punto de vista estilístico, por la distancia que va del clásico al barroco. Desde la perspectiva del modelo galleguiano, la narrativa de Meneses resulta poco firme, con personajes reentrantes que suelen esfumarse buscándose a sí mismos, como si fueran, no personajes sino representaciones. Desde el punto de vista del modelo de Meneses, Gallegos resulta solemne, monótono, con narración sin doble vía. Sucede que los puntos de vista son creadoramente diferentes: Gallegos es todavía un positivista muy siglo XIX, firme en su fe sobre el progreso, la educación y la ley; ganado por el esquema sarmientino de civilización y barbarie y, en cierto modo, cautivo en una novelística del bien y del mal. Sus fuentes son Darwin, Le Bon y los positivistas venezolanos; en lo literario, Homero, Cervantes, Tolstoi, Zola. Meneses es un escéptico, dubitativo espíritu de vanguardia cuyas fuentes inmediatas son en lo filosófico y psicológico, Bergson y Freud; y en lo literario: Proust, Kafka, Joyce y Mann. Asimiladas al paisaje de América, la prosa de Gallegos, de período largo y ondulante, tiene curso de río grande y movimiento de anaconda; la de Meneses tiene el cristal nervioso de las mareas espiadas por los brujos y tiene vibración de cascabel. La autonomía estética y la fecunda obra de estos dos grandes narradores nos representan, sin excluirse, en la plana mayor de nuestra lengua, siempre viva en los proteicos cauces y meandros de lo clásico y de lo barroco.

—164→

En la década del 30 al 40, varios novelistas jóvenes buscan un camino nuevo y propio. Instintivamente algunos y lúcidamente otros, ensayan nuevas formas para romper el esquema ya agotado por la llamada *fórmula criollista*: Uslar Pietri investiga el ser venezolano en los momentos culminantes de nuestra historia y nos da *Las lanzas coloradas*; Díaz Sánchez abre con fuerza la válvula del tema petrolero y escribe *Mene*; Antonio Arráiz, innovador en la poesía de la década anterior, nos da en *Puros hombres* la austeridad de un estilo que no volverá a lograr después; Meneses avanza con singular persistencia, hurgando en la vida marginal, hacia la coherencia ejemplar de una novelística que hoy enriquece nuevas exploraciones; Otero Silva se vuelca con desenfado en el barro febril de su propia circunstancia generacional y escribe *Fiebre*. Junto a ellos, movidos por el mismo afán de renovación expresiva, dos novelistas que vienen de experiencias anteriores, también ensayan y buscan nuevos cauces: son Enrique Bernardo Núñez y Rómulo Gallegos. El primero viene del criollismo modernista y se proyecta hacia el futuro con *Cubagua*; el segundo viene de cerrar un ciclo histórico de la novela venezolana, viene de *Doña Bárbara*, obra que culmina el de

la novela criollista, lo trasciende llevándola a su más alta expresión y lo renueva, proyectando la novela latinoamericana hacia nuevos caminos y, en cierto modo, imponiendo la investigación de esos caminos. Por ello es clásica. El mismo autor habrá de salir, y sale de ella, a nuevas aventuras en el arte de narrar: ni *Canaima*, ni *Cantaclaro* son imitaciones de *Doña Bárbara*; *El forastero* es un experimento de novela política aún no bien atendido por la crítica como lo ha demostrado Luis Beltrán Prieto Figueroa; y, todavía más, las novelas cubana y mexicana, escritas en exilio, comprobaron al propio Gallegos que las obsesiones de su angustia alimentadora de fábulas no era exclusivamente venezolana.

Éticamente, Rómulo Gallegos fue hombre de una sola pieza; pero estéticamente es autor de una versatilidad narrativa cuya riqueza lingüística se ha mostrado hasta hoy superior al esfuerzo de sus mejores críticos, en el caso de la buena fe; y al encono elegante de sus detractores transnacionales, en el caso de la mala. ¿Es intocable Gallegos? Es tocable, asequible, criticable y bien legible. Sus imperfecciones se muestran así de bulto en el territorio aluvional de sus criaturas, —165→ y si algo se impone hoy es el ejercicio de una conciencia crítica continua en la lectura y el estudio de tan vasta obra. Sobre todo por parte de los nuevos narradores a quienes Gallegos dejó el mejor legado: no imitar a los demás, sino crear a partir de lo que recibimos; si Gallegos no imitó ni siquiera a sí mismo, habría que imitarlo, no en estilo ni en factura, sino en la autenticidad con que asumió su destino de escritor y de hombre, y en el esfuerzo continuo de su oficio, siempre vigilante, hasta el final de sus días.

Finalmente, conviene aprovechar la oportunidad de esta edición popular de *Doña Bárbara*, y tal vez justifique la impertinencia de este prólogo, replantear aquí la pregunta que una vez me hicieron los estudiantes en un seminario sobre la obra integral del autor: ¿Cuál es el aporte de Rómulo Gallegos a la narrativa venezolana y continental? ¿Cuál es el legado de Rómulo Gallegos? He revisado la respuesta que di entonces y que anda por allí en ensayos de poca circulación. Es una respuesta pretenciosa y falla, pero es una respuesta que acepta el reto de la pregunta. Tiene, en todo caso, el valor de no esquivar la pregunta, y esa pregunta es fundamental.

Desde Manuel Vicente Romero García hasta Rómulo Gallegos los novelistas venezolanos manejaron los contextos de su época, se desarrollaron dentro de ellos, que eran su circunstancia, y con fortuna diversa trataron de incorporarlos a su obra narrativa: fallaron, por mengua del estilo, aquellos que dieron más importancia a lo que querían y tenían que decir, con detrimento de la manera de decirlo; y fallaron, por mengua de los contenidos, quienes pusieron en el lenguaje un interés y un énfasis que restaron a los contextos sociales e ideológicos. Gallegos es el novelista que logra la expresión cabal de los contextos de su época. Con él concluye una novelística y comienza otra. Visto desde un ángulo, es el último de los criollistas, cuya narrativa él trasciende; y visto desde otro, es el precursor de una novela nueva, que se inicia vigorosamente en la década del 30, desmaya a poco andar y llega a la década de los 60 inconclusa, desorientada y asediada por una praxis nueva, dentro de la cual ya se ha iniciado, también, una renovación novelística.

El legado literario de Rómulo Gallegos podría sintetizarse del siguiente modo:

Incorporación del lenguaje popular a la economía narrativa mediante la estilización de una conciencia lingüística no existente en la novela anterior. Así, los contrasentidos e inconsecuencias lingüísticas (popularismo y cultismo), desde *Peonía* hasta *Reinaldo Solar*, dan paso a una profundización de la interioridad existencial de los personajes a través de la autenticidad de su habla. No olvidemos que éste es el rasgo más característico de la novela hispanoamericana actual y el que ha permitido reestructurar la visión del hombre latinoamericano y de su mundo. Gallegos abre este camino y se detiene en su vista panorámica. No le sigue hasta sus últimas consecuencias por la limitación misma de su modelo extensivo y por el freno de un purismo lingüístico que le cerraba la riquísima cantera de los lenguajes prohibidos.

Nuevo sentido del paisaje. Hay en Gallegos un nuevo sentido o visión, o colocación del y dentro del paisaje y la naturaleza: en primer lugar, un alejamiento del paisaje virgiliano (*Geórgicas*) ofrecido en combinaciones de ciudad y campo (Caracas y sus alrededores de litoral y haciendas). *Reinaldo Solar* y *La Trepadora* rinden, todavía, tributo a esa tradición que se rompe en *Doña Bárbara*, donde el paisaje ya no es naturaleza amansada sino tierra abierta y salvaje. Así el paisaje deja de ser estático marco de romances y costumbres, para incorporarse como factor dinámico de lucha, como personaje. Se abandona el detallismo nativista y se ofrecen grandes conjuntos o masas narrativas mediante una técnica de selección simbólica.

Una narrativa existencial hacia afuera. El desequilibrio estético de la novela galleguiana -y, en general, de la gran novela telúrica- se advierte en la proyección hacia afuera de los personajes y de sus conflictos: el hombre galleguiano -a diferencia del hombre costumbrista- no se contenta con vivir superficialmente entre las cosas ni con sermonear continuamente a los demás, sino que se siente a sí mismo como incógnita y busca su destino, que es buscar la medida de sí mismo. En este sentido, Gallegos está dejando atrás la novelística que hereda y abriendo camino a la que ha de venir. Los personajes galleguianos, los más auténticos (Lorenzo Barquero, Marcos Vargas, Florentino), y aun los más abstractos (Santos Luzardo, Ludmila Weimar), se buscan a sí mismos, pero no mediante la exploración de su mundo interior, sino en el contacto y choque con el mundo —167→ exterior. Ellos se miden y tratan de encontrarse por un proceso de diferenciación y de conflicto frente a la naturaleza o frente a los demás hombres. Intuyen sus fuerzas interiores y son capaces de apreciarlas sólo en la medida en que las comparan y ponen a prueba con el mundo exterior: el hombre galleguiano es un primitivo que quiere, que necesita y que lucha por llegar a conocerse a través del mundo implacable que lo asedia. Este hombre se queda en el choque, en el encononazo. Ya no podrá ser, ya no regresará más nunca al muñeco embelesado de los idilios pseudo-románticos, ni al insulso palurdo de los costumbristas; pero tampoco alcanzará su verdadera dimensión hacia adentro, sino que presiente y ve de lejos la tierra prometida de su mundo interior. Ese personaje queda allí, en los portales de esa visión, como leyenda, como mito o como subhombre.

Esto quiere decir que Gallegos es un escritor épico, en el sentido clásico del término. Sus personajes se destacan por su individualidad heroica en cumplimiento de un destino que se le ha señalado desde afuera y cuyo secreto ellos han arrancado a los ríos, a la llanura, a la selva o a los otros hombres que encuentran en su camino. La épica en que hoy se empeña la literatura hispanoamericana sigue un camino diferente: el hombre de la novela postgalleguiana ya no pregunta «¿Se es o no se es?» a la montaña, al río o a los otros hombres: se interroga a sí mismo, y busca su destino en la exploración lúcida o

intuitiva de su interioridad existencial; y es a través de este rumbo como alcanza su condición social y su lugar en el mundo, y con ello, su ubicación en una lucha que ya no puede inscribirse dentro del marco de un destino heroico al modo griego, sino dentro de una épica social y de un destino individual cuya praxis es estrictamente humana y azarosa.

Gallegos siente el llamado fascinante de esta aventura, pero no se entrega a ella, así como Luzardo siente la tentación de penetrar en el mundo interior de doña Bárbara, pero espolea su caballo y se aleja. De nuevo la atracción se ejerce con más fuerza y mayores efectos en *Cantaclaro* y en *Canaima*, en las cuales se adentra más en una narración hacia adentro, que no llega, sin embargo, a imponerse ni a perturbar la nervadura de su mitología y de su narrativa homérica. Gallegos la anuncia y la prevé, y su obra conduce hacia ella, pero como Moisés ante la tierra prometida, deberá contemplarla desde —168→ lejos. No por eso su obra se empequeñece: como los grandes poetas nacionales, forjadores de un lenguaje, Rómulo Gallegos recibe una herencia de potencialidad dispersa y de aluvión, y devuelve el caudal coherente de una obra sobre la cual puede fundarse una literatura hacia el mundo, siempre y cuando se asimile la lección creadora del propio Gallegos: no imitarlo, sino comprenderlo y superarlo, así como él lo hizo con quienes lo antecedieron en el arte literario. En este sentido, su encuentro personal con Mario Vargas Llosa, poco antes de morir, tiene la ironía de un símbolo típicamente galleguiano: la transmisión de poderes de una novelística a otra.

—169→

△▽

Presencia de Antonio José Torrealba en *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*⁷²

Edgard Colmenares del Valle

Tradicionalmente, a Antonio José Torrealba se le conoce en la historia de la literatura venezolana, sobre todo a través de la crítica de orientación biográfica y sociológica, como el informante que en 1927, en el viaje que hizo don Rómulo Gallegos a las sabanas de La Candelaria, le suministrara una «preciosa documentación» que el novelista utilizaría en *Doña Bárbara* y en *Cantaclaro*. Esto lo reconocen los críticos y el mismo Gallegos, quien en el Prólogo que escribió para la edición conmemorativa de los 25 años de *Doña Bárbara* (1954), del Fondo de Cultura Económica de México, señala que:

En el hato La Candelaria de Arauca, conocí también a Antonio Torrealba, caporal de sabana de dicho fundo -que es el Antonio Sandoval de mi novela- y de su boca recogí preciosa documentación que utilicé tanto en *Doña Bárbara* como en *Cantaclaro*. Ya tampoco existe y a su memoria le rindo homenaje por la valiosa colaboración que me prestó su

conocimiento de la vida ruda y fuerte del llanero venezolano.

A partir de este testimonio de reconocimiento que hace el maestro Gallegos para con Antonio José Torrealba, se documentan varias referencias sobre la relación personal y literaria que existió entre ambos. Al respecto, Subero (1979: 17) recoge parte de esta información, destacando entre otros los nombres de Juan Liscano (1961: 93), Lowell Durtham (1957: 74) y Arístides Bastidas (1969: D-2).

Bastidas, por ejemplo, en entrevista que hizo a Ricardo Montilla, escribe:

—170→

Durante los cinco días que duró su permanencia en La Candelaria, Gallegos cultivó una asidua amistad con el caporal de la misma, Antonio Torrealba, que aparece como Antonio Sandoval, Caporal de Altamira. La razón de este acercamiento estaba en la riqueza narrativa de Torrealba. Poseía un exquisito don de conversación y relataba los episodios más fantásticos sobre la vida llanera, de los cuales Gallegos atento y silencioso tomaba nota.

Pero además de estas referencias, como consecuencia de la investigación que adelantamos, sobre Torrealba hemos documentado una variada información en John Englekirk (1948), Ricardo Mendoza Díaz (1951), Ángel Rosenblat (1964), Ricardo Montilla (1964), Pedro Elías Hernández (1978), Ramón Mota Báez (1978, 1979), Oldinan Botello (1978) y Argenis Méndez Echenique (1981). De particular interés, por su carácter histórico o por lo que en ellos se afirma, resultan los trabajos de Englekirk, Rosenblat y Mota Báez.

El trabajo del profesor John Englekirk, «*Doña Bárbara*, legend of the Llano», data de 1947, año en que fue leído en la Vigésima Novena Asamblea Anual de *The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*. Ese mismo año, Englekirk había estado en San Fernando de Apure y allí, en la joyería Faoro, había entrevistado a Torrealba. Del vínculo habido entre Gallegos y Torrealba, Englekirk dice:

Fue Antonio quien le sirvió de guía y de constante compañero en 1927, quien lo presentó a sus amigos en el ható, y quien le proporcionó una extensa colección de copias y de otras formas de versificación popular que hallarían sitio en *Doña Bárbara* y más tarde en *Cantaclaro*. Antonio José Torrealba Ostó es fácilmente identificable en el peón Antonio Sandoval que da la bienvenida a Santos Luzardo en Altamira. Lo mismo que el Antonio real, el Antonio de la novela está siempre a mano cuando Santos necesita del ponderado consejo de un viejo conocedor de las rutas del

llano y de su gente.

Una vez señalada la relación habida en 1927 entre Gallegos y Torrealba y destacado el paralelismo realidad-ficción, Torrealba-Sandoval, Englekirk agrega:

Antonio Torrealba vive ahora en San Fernando a donde llegó procedente de La Candelaria unos 17 años atrás. No se presta a confusión su «cara redonda, de color aceitunado». El tiempo, indudablemente, ha tallado a este «araucano buen mozo», que se acerca a los 50 años. —171→ Su estatura mediana y su pie izquierdo estropeado parecen acentuar sus 250 libras de peso, y desmentir que fuera el Antonio guía y consejero de otros días. Actualmente trabaja en una joyería, donde limpia y pule cuando no está regalando a cuantos le escuchan con cuentos de la vida llanera, o llenando libros de contabilidad con coplas de la tradición oral o de su propia cosecha.

Al año siguiente, este trabajo apareció publicado en *Hispania* (1948: XXXI, 259-270) y en 1962, el profesor Óscar Sambrano Urdaneta lo traduce y lo publica con el título de «Doña Bárbara, leyenda del llano» en la *Revista Nacional de Cultura* (Nº 155: 57-69). En la edición que hizo de *Doña Bárbara* la editorial Orión (México, 1950), prologada por Mariano Picón Salas, se menciona el trabajo del profesor Englekirk y se precisa que «el investigador norteamericano ha estudiado en su valioso trabajo lo que puede llamarse la topografía del libro». (Cfr. Gallegos, 1950: 27).

Este estudio de Englekirk y dos breves testimonios del profesor Ricardo Mendoza Díaz son las únicas referencias, anteriores al prólogo de Gallegos, que he encontrado en torno a Torrealba. De Mendoza, hablaré más adelante.

Ángel Rosenblat, por su parte, en su trabajo *Los otomacos y taparitas de los llanos de Venezuela*, señala que Torrealba era un «gran conocedor del llano», «nieto de otomaca pura» y, además, que «sirvió de guía a Rómulo Gallegos cuando éste llegó en 1927 al hato de la Candelaria, y le dio rica información que le sirvió para la elaboración de *Doña Bárbara*; en la obra aparece representado en la figura de Antonio Sandoval». Este juicio de Rosenblat, parece basarse en Englekirk, en Gallegos y en su propia experiencia, pues de inmediato agrega: «Cuando llegamos a Cunaviche había muerto hacía un año, pero había dejado una serie de cuadernos con el título de *Diario de un llanero*». (Cfr. Rosenblat, 1964: 284).

En ese viaje que hiciera a Cunaviche en busca de los otomacos, Rosenblat encontró los manuscritos de Antonio José Torrealba. Con él iba su discípulo de entonces Ricardo Mendoza Díaz. A partir de aquel momento los manuscritos recorrerían un largo itinerario lleno de vicisitudes y de polillas, especialmente los que se conocen como los *Libretones* de Torrealba.

A su regreso de Cunaviche, Mendoza publica el 17 de enero de 1951, en *Raudal*, un semanario que él mismo dirigía en San Fernando de Apure, una información sobre Torrealba y sobre sus textos. Esa nota periodística es, después de la de Englekirk, la primera información que se da acerca de Torrealba. Coincidentalmente, aparece el día en que, 68 años atrás, naciera en Cunaviche «el informante de Gallegos»:

Los habitantes de esta región tienen la bondad del cuento. Todo lo dicen, lo comentan, lo explican con frases coloreadas por las comparaciones y por el tabaco que mastican o por el café que absorben a grandes tragos. Representante genuino de este tipo de hombre es don Antonio José Torrealba...

Estos rasgos, estilísticos si se quiere, que Mendoza da como propios de los cunavicheros, son, en parte, los que caracterizan el uso del lenguaje en Torrealba. A continuación se agrega:

...conocido en todos los llanos de Apure, no solamente por sus dotes de hombre alegre, sino también como el que dio a Don Rómulo Gallegos valiosas informaciones sobre costumbres, oficios, leyendas y cuentos del llano, que le sirvieron para elaborar sus novelas *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*; también por tener la manía de anotar todo, desde el *dicho* más insignificante hasta las *historias*, coplas, versos, corridos, canciones, poemas, cuentos, todo tenía cabida en «sus libros».

La cita de Mendoza concluye precisando cuáles fueron los materiales que él y Rosenblat trajeron a Caracas:

Dan testimonio de estas cualidades del «renco» Torrealba - como lo llamaban cariñosamente- cuarenta y un cuadernos manuscritos, que tiene cada uno de ochenta a cien páginas, titulados *Diario de un llanero* y tres «libros», especie de antología, titulados *Versos rústicos netamente llaneros de autores conocidos y desconocidos*.

A la semana siguiente, 24 de enero de 1951, en el mismo periódico, Mendoza publicó el «Corrío del muchacho becerrero y el hombre que mandaba por adivinanzas», uno de los textos de Torrealba que aparece en uno de los tres «libros» antes aludidos.

Con relación a estos materiales, Rosenblat (1964: 285) observa que Torrealba, «sin tener condiciones literarias, fue llenando cuaderno tras cuaderno (más de cuarenta a dos columnas), con escenas, coplas, recuerdos de paz y de guerra y relatos y aventuras diversas. Las —173→ mejores escenas son las que describen la vida animal». La intención de Rosenblat, de acuerdo con lo que él mismo afirma y de acuerdo con lo que he documentado, era la de *armar* una serie de relatos alusivos al llano y sus costumbres, desde luego podando el lenguaje, corrigiendo las construcciones gramaticales y transformando las estructuras narrativas:

...los hemos traído a Caracas, por generosidad de Gregorio Jiménez, su sobrino, biznieto de otomacos, que era entonces secretario de la Corte Superior de San Fernando de Apure. De esos cuadernos esperamos extraer un relato de la vieja vida llanera.

Los manuscritos, además, se «papeletizaron» en parte, con el propósito de extraer información acerca del léxico regional apureño. Alguna de esa información se incorporó al fichero del Instituto de Filología «Andrés Bello» para ser utilizada en el *Diccionario de Venezolanismos* que prepara un equipo coordinado por la profesora María Josefina Tejera. Allí, en el Instituto, con excepción de los que estaban en poder de Ricardo Mendoza, permanecieron, casi olvidados, hasta que la profesora María Teresa Rojas me encomendó que los estudiara. Al respecto, Manuel Bermúdez señala:

Los cuadernos de Torrealba, titulados con el nombre genérico de *Diario de un llanero*, permanecieron arrinconados durante muchos años en el Instituto de Filología «Andrés Bello» de la Universidad Central de Venezuela; y antes de ser devorados por las fauces del aseo urbano, gracias a la intuición crítica de la profesora María Teresa Rojas, directora del Instituto, pasaron a manos y vista de Colmenares, quien, calibrando y valorando el lenguaje y escritura de Torrealba, logró establecer una pragmática de trabajo que va a concluir con la publicación de la obra.

(Cfr. *El Nacional*, 26.5.84; p. A-4)

También como parte del estudio que intentó el profesor Rosenblat con el *Diario de un Llanero*, Carmen de Díaz, en una nota sin fecha, destaca:

Tenemos en estudio, en el Instituto Filológico (sic) «Andrés Bello», que dirige el Profesor Ángel Rosenblat, los numerosos manuscritos de una obra que su autor, el Sr. Torrealba, tituló *Diario de un llanero*.

Después, entre otras afirmaciones, la Sra. Díaz sostiene:

—174→

El Sr. Torrealba no es ni un estilista ni siquiera un escritor de primera fila, pero a mi entender, el interés de su manuscrito supera en mucho al que pudiera tener cualquier costumbrista, que dominando la gramática y a veces usando el diccionario para enriquecer su léxico, pasa a ocupar un lugar en la literatura de cualquier país. (...) Pero lo que en mi concepto da un valor inestimable al manuscrito, es el léxico, riquísimo, empleado en su redacción. (...) A veces, el léxico se hace tan realista, que llega al límite del naturalismo grosero y escatológico; pero lo que es una grave falta literaria, sigue conteniendo un indudable valor lingüístico como exponente fidedigno de la lengua hablada por estos rudos vaqueros.

Desconozco totalmente si esta nota llegó a publicarse junto con algunos textos del manuscrito, tal como lo anunciaba su autora. Del mismo modo, destaco que Rosenblat no poseía todo el material de Torrealba. Unos cuadernos del *Diario de un llanero*, nueve en total, se perdieron («Los primeros cuadernos -dice Rosenblat- se los envió a Rómulo Gallegos y parece que se extraviaron»). Los *Libretones* estaban en poder de Mendoza y hasta ahora, fue cuando llegaron al Instituto de Filología.

Actualmente, el Instituto tiene 30 de los 41 cuadernos del *Diario de un llanero* (del N° 10 al 40; los faltantes quizás estén definitivamente perdidos), los tres *Libretones* y, además un cuaderno en el que hay un relato cuyo título es *Historia de Azabache*, o sea la historia de un caballo contada por él mismo junto con la de sus compañeros de trabajo.

La edición del *Diario de un llanero* se hará mediante un convenio interinstitucional que se firmó, con fecha 2.5.83, entre la U.C.V. y la gobernación del Estado Apure. En ese acto, la Universidad fue representada por el Dr. Carlos Moros Ghersi y la gobernación por el entonces gobernador de esa entidad el Dr. Ismael Colmenares. De acuerdo con el convenio, la Universidad se compromete a realizar: a) Un estudio preliminar que comprenda un acercamiento biográfico a Torrealba y un análisis interpretativo de sus textos y b) Un estudio léxico-semántico de los regionalismos que aparecen en el *Diario de un llanero*. La gobernación, por su parte, se compromete a subvencionar los gastos de transcripción mecanográfica de los manuscritos y su publicación.

La otra referencia que da Mendoza sobre Torrealba, la publicó en —175→ *El Precursor*, un «órgano de expresión de la comunidad educativa del Liceo Francisco de Miranda» de Los Teques. En esa nota, fechada en marzo de 1973, curiosamente, Mendoza no dice nada con respecto a los *Libretones* y con relación al *Diario* y a su autor expresa:

Voy a cantarles algunas coplas recogidas por Antonio José Torrealba Osto en 1927, «gran amigo de Rómulo Gallegos»

este *renco viejo*, que desde la tumba espera que se haga justicia publicando sus manuscritos. La U.C.V. tiene 41 cuadernos suyos con el título de *Diario de un llanero*.

Aparte de estas referencias, más adelante, aludiremos las de Mota Báez (1978, 1979) por considerarlas verdaderamente significativas en cuanto a la motivación y en cuanto al proceso de creación de *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*.

Las citas y comentarios hechos hasta aquí, recogen y sistematizan lo que tradicionalmente se ha dicho de Torrealba y de su vínculo personal y literario con Gallegos. Basándome en esta información, de hecho histórica, y en los indicios aportados por esta investigación, he planteado que Antonio José Torrealba, además de ser el informante principal, es el referente de *Doña Bárbara* y especialmente de *Cantaclaro*. Utilizo el término referente con el valor semiológico que tiene en concepciones como las de Odgen y Richards, Charles Sanders Peirce y Charles Morris, en cuyas doctrinas se define el signo lingüístico como una entidad constituida a base de tres componentes.

De acuerdo con esta tesis, desde luego no compartida por criterios estructuralistas saussureanos, el signo lingüístico, la unidad expresiva verbal por excelencia, está formada por el referente, el símbolo y el pensamiento. El referente se identifica con el objeto, la realidad o cosa; el símbolo con el significante o la palabra propiamente entendida como estructura fónica y, finalmente, el pensamiento se asocia al significado o concepto.

Para Odgen y Richards (1954)⁷³, los elementos constitutivos del signo lingüístico son, como ya afirmé: símbolo, pensamiento y referente. —176→ Por esto la imagen del signo se homologa con la de un triángulo, en cuyos vértices se localizan cada uno de estos constituyentes a fin de establecer las relaciones entre lengua, pensamiento y objeto y, de este modo, representar los hechos de la comunicación. También, teóricamente, se establece que las relaciones entre uno y otro vértice, es decir, entre uno y otro elemento no son de igual naturaleza. Así, la relación símbolo-objeto es diferente de la relación símbolo-pensamiento y ésta, a su vez, de la relación pensamiento-objeto.

El triángulo, a través de sus relaciones, viene a ser un modelo lingüístico-psicológico que se ubica en el nivel de una primera metalengua, el de la Lingüística como ciencia del lenguaje.

Esta concepción del signo como estructura triádica se documenta desde la Antigüedad clásica. Entre sus seguidores en el pasado se cuentan, entre otros, Platón, Aristóteles, los estoicos, San Agustín, los escolásticos, Humboldt, Frege, etc. En el presente, además de Odgen y Richards, Peirce y Morris, están Ullmann, Baldinger y otros cuyas doctrinas en conjunto conforman las teorías referenciales del significado.

Para precisar y delimitar más de cerca los postulados de esta tesis, bastaría revisar su evolución a través del *aliquid stat pro aliquo* formulado durante la antigüedad clásica como explicación de la relación que hay entre la palabra o el objeto; o recordar la

distinción de *terminus*, *ratio* y *res* que manejaban los estoicos; o la fórmula agustiniana de

verbum

dictio res;

dicibile

o a cualquier nominalista de la Escolástica con la frase *vox significat mediantibus conceptibus*; o, en fin, un modelo como el de W. von Humboldt que concibe el signo estructurado a base de *espíritu*, *lenguaje* y *objeto*, es decir, a base de tres constituyentes (los mismos que Umberto Eco describe como el *semainon*, el *semainomenon* y el *pragma*).

—177→

Siguiendo también a Ullmann y a Baldinger en nuestra hipótesis, el referente es el objeto, es decir, la cosa o realidad. «La base del triángulo es en su composición diferente de cualquiera de los otros lados», de manera que entre uno y otro vértice del sistema de relaciones que se establezcan siempre será diferente. Entre el símbolo y el referente no existe una relación de hecho sino atribuida. «El símbolo y el referente no están vinculados en forma directa», en oposición «a una relación real» que se da recorriendo los lados del triángulo. Así, la relación símbolo-referente no conlleva ningún compromiso ontológico; en cambio, entre símbolo y pensamiento y entre pensamiento y referente los vínculos son causales. Del símbolo al pensamiento hay una relación directa y el pensamiento remite siempre al referente.

De este modo, cuando nombramos un objeto, un libro, por ejemplo, la relación entre el nombre libro y el objeto constituyente de la realidad es una relación atribuida, no es una relación de esencia. El libro pudo haber sido designado como mesa, como grabadora, etc., pero una vez que se ha instituido el signo y se ha establecido en una conveniencia social, o en una necesidad como diría Benveniste, ese signo remite a un significado, en este caso «libro» y el significado «libro» tiene la propiedad de evocar los elementos pertinentes para una descripción del objeto. Así, el significado se carga con los semas inherentes al objeto y todo signo, mediante su significado, nos hace pensar, de hecho, en un elemento abstracto o concreto que es el referente.

Así, desde esta perspectiva teórico-conceptual, creo, y lo planteo como hipótesis, que Torrealba es el objeto novelado y que, de este modo, *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, en gran medida, fabulan a base de hechos relacionados directa o indirectamente con Antonio José Torrealba. Para demostrar esta hipótesis, voy, en las próximas líneas, a destacar algunos de los rasgos biográficos que he compilado en torno a Torrealba. Me concretaré en aquéllos que, en una forma u otra, desde una perspectiva semiológica, son indicios en función de la hipótesis formulada.

Antonio José Torrealba Osto nació en San Miguel de Cunaviche el 17 de enero de 1883. Día de San Antonio Abad. Era hijo -según consta en el Acta N° 12 del Libro de Nacimientos del Municipio —178→ Cunaviche de ese año- de Antonio José Torrealba, «de profesión criador» y de Josefa Vinicia Osto, hija de una india otomaca y de Manuel

Solórzano. Del viejo Antonio José se sabe que fue Prefecto de Cunaviche en varias ocasiones, que fue gran amigo de Cosme López Hurtado, un hombre culto y sabio que ya en su época les hablaba a sus paisanos de teosofía, de literatura, de ciencias naturales y les incitaba a aprender «aunque fuera a leer y a escribir». De doña Josefa Vinicia, en cambio, poco es lo que se recuerda. Sólo que al morir, de tuberculosis, al igual que la mayoría de los miembros de las tribus otomacas, yaruras y taparitas diseminadas por el Cajón del Arauca, del Cunaviche y del Capanaparo, dejó dos hijos. Uno, el mayor, de nombre Evaristo, de apenas año y medio. El otro, Antonio José, de sólo seis meses. Evaristo moriría el 13 de junio de 1917 y Antonio José el 14 de julio de 1949 y no el 14 de junio de 1948 como, erróneamente, se afirma. (Cfr. Subero, 1979 y Botello, 1979). Según el acta de defunción -la número 121 del Distrito San Fernando del año 49- para el momento de su muerte, Torrealba era «empleado público» y murió como consecuencia de una «diabetes congénita».

Se cuenta que al morir doña Vinicia, al pequeño Antonio José lo amamantaron con leche de yegua. Una yegua que también amamantaba un potro del que Torrealba se decía hermano. Él lo llamó Jovial. Y tal vez este hecho, mitad leyenda, mitad realidad, lo condicionó y lo marcó para siempre en sus relaciones con los hombres y con los animales. Lo cierto es que en él se sembró desde entonces un sentimiento de afecto y de amor por los caballos y por los demás animales. Cuando bañaba las yeguas de su hatajo, les ponía zarcillos, flores en las crines, en fin, las trataba como a una mujer que se ha hecho merecedora del culto de Eros. Con razón, Elizabeth Fuentes, en entrevista que me hizo en *El Nacional* del 19.2.84, observa que Torrealba «se creía caballo» y «quien sabe -agrega- si aquel maldejo que lo visitó tan temprano (su pie equino) fue más bien las ganas de ser potro que lo acompañaron hasta después de viejo».

Así, el joven Torrealba creció en medio de una naturaleza salvaje, primitiva y violenta, a la que arrancó su esencia y sus secretos a través de los conocimientos que los indios, sus hermanos de sangre, le transmitieron. Junto con ese conocimiento de la naturaleza, también —179→ fue adueñándose de todo el significado de las tradiciones y las costumbres del llano apureño, en particular del llano del Cunaviche y del Cajón del Arauca.

Él y su hermano Evaristo heredaron del viejo Antonio José una extensa sabana que, de acuerdo con el documento de registro, el N° 5, del Tercer Trimestre de 1886, del Distrito San Fernando, abarcaba unas «cinco y media leguas» de «terreno propio para la cría». Al morir Evaristo en 1917, el joven Antonio José quedaría como único propietario. «En verdad -cuenta Gregorio Jiménez- la herencia nunca se repartió porque eran muchos hermanos, hijos naturales del viejo que como buen llanero era muy mujeriego... Nadie procuró que le dieran su parte sino que tío Antonio manejaba todo eso y tenía todo ese gentío a su alrededor, entre ellos mi mamá y yo, que éramos Jiménez».

Algunos de los topónimos que identificaban distintos lugares de esta sabana son Las Tapias, Santa Rita Torrealbera, Burón, Merecurote, Caño Hurtaleño y otros sitios.

Puede, entonces, afirmarse que por herencia, Torrealba fue un llanero de posesión. Una posesión que, con el transcurso del tiempo, perdió al no poder cancelar una hipoteca contraída a favor de Esteban Vivas Torrealba. Según Gregorio Jiménez, el verdadero causante de esta pérdida fue el general Vicencio Pérez Soto, para ese

entonces Presidente del Estado. El motivo, un tanto folklórico, en la medida en que aparece parte de esa aureola mítico-legendaria que envuelve a Torrealba, fue que Pérez Soto *se enamoró* de una de las dos inmensas lagunas que había en Santa Rita. Pérez Soto, entonces, le propuso a Torrealba que le vendiera ese pedazo de sabana. Torrealba se niega y como excusa pone el que la tierra que posee es una herencia del viejo y no quiere desprenderse de ella. Ante esta negativa, se cuenta que Pérez Soto se hace de la hipoteca y, de esta manera, lo obliga a entregar su propiedad. «El precio de la venta - según se lee en el Acta N° 31, folios del 48 al 50, del Protocolo Primero, Primer Trimestre del año de 1922- es de Seis mil bolívares cuya suma la he imputado en pago del crédito que contraje a favor del prenombrado Vivas». Hay quienes recuerdan que antes de que se consumara la liquidación, varios amigos de Torrealba le recomendaron —180→ que se fuera a Colombia, por el Arauca, y evadiera así el zarpazo de Pérez Soto. Torrealba, sin embargo, prefirió enfrentar las circunstancias.

Este hecho, decisivo en la vida de Torrealba, con todos sus antecedentes y consecuencias, Gregorio lo evoca así:

Él estuvo trabajando hasta el año 21 en su fundo. Tenía varias leguas de sabana y más de 3.000 reses, pero era apático y despreocupado. Adquirió una cuenta y cuando a poco lo embargaron, más que todo por influencias políticas porque el general Vicencio Pérez Soto le propuso comprarle el hato. «-Es que me he enamorado de la Laguna de Santa Rita»- argumentó Pérez Soto. Era una laguna grandísima y muy honda, nunca se secaba y siempre había pescado en cantidad. Entonces, bueno, le llegó el embargo y se vio obligado a entregarlo a Esteban Vivas que era el fiador de él. Entonces él salió de ahí y vino a trabajar en el hato La Candelaria, propiedad del Benemérito. También, obligado por estas circunstancias, trabajó en Palambra, en Burón, en San Pablo, Los Cocos, El Milagro y en Corozo Pando y Flores Moradas que son del Guárico.

En 1948, en «Añoranzas de mi tierra», una extensa composición en versos rústicos, una especie de diálogo con sentido tono bucólico, Torrealba evocó esta laguna y a ella, entre otros momentos de su vida, le contó su encuentro con Gallegos en Los Cañitos:

De no ir a Santa Rita

tenía veinticinco años,
donde nací y me crié
donde tenía mis rebaños.

De aquellos tiempos tan bellos

de cuando existía el llano,
ya no existen los caminos
sólo bosques intrincados.

Llegamos a la laguna,
aquella laguna bella,
no tiene cristalinas aguas
sus aguas están revueltas.
—181→

En el hato Los Cañitos
a Gallegos conocí,
es un grande novelista
a él le hablaba de ti.
Él nos sacó en su novela,
hizo conocer el llano,
en la Europa y en América,
una acción de soberano.

A esa laguna, también le hablaría de sus ilusiones y esperanzas presentes:

Ahora es el Presidente
de la amada Venezuela,
con ese hombre es que yo cuento
porque él es persona buena.
Si me ayuda como pienso
somos de nuevo feliz,
viéndote siempre a mi lado
mis coplas serán para ti.

De este modo, al perder su tierra, el dueño deviene en peón. En un peón arruinado totalmente. En esa situación, de caporal de sabana, de dispensero, se lo encuentra Gallegos el año 27 en La Candelaria. Allí había ingresado como peón y había ido ascendiendo -y el testimonio es de Englekirk- por su capacidad de trabajo y por su profundo conocimiento de todas las costumbres y tradiciones del llano. Ya para ese entonces era un hombre maduro y corría su fama de versificador y de extraordinario narrador.

Al conocimiento de la sabana y al conocimiento de las costumbres y faenas llaneras, se sumaba una sensibilidad y una intuición especiales que hicieron de Torrealba una especie de ente mágico, de ser legendario, tal vez extemporáneo, que vivió como el péndulo que va de la realidad a la fantasía, como la misma vida llanera. Cuentan quienes lo conocieron que, con cierta frecuencia, se llevaba de excursión al río a los

muchachos que «estaba criando» y, a veces, al llegar a la orilla, les decía «ahorita no se tiren al agua porque hay caribes y rayas». «Pasado cierto tiempo -recuerda Pedro Velásquez, uno de ellos- después que miraba hacia arriba y miraba hacia el —182→ agua, con cierto misterio nos decía: ahora sí nos vamos a bañar porque las rayas y los caribes se fueron. Y nunca nos picó una raya ni nos mordió un caribe».

Esto, racionalmente, se explica mediante el conocimiento empírico que Torrealba tenía acerca de la naturaleza, adquirido desde pequeño en un contacto directo con la tierra, con los animales, con los indios y con los demás hombres. Los llaneros y, en general, los que conocemos nuestros grandes ríos sabemos que donde revolotean las garzas y las cotúas hay «carnada», es decir, allí anda el cardumen y tras él, desde luego, van los peces grandes, las rayas y también los caribes. Seguro que Torrealba, al ver que las garzas y las cotúas y las otras aves se alejaban, sabía que los caribes y las rayas se habían ido también. «Él -agregan- hablaba con las bestias, con los perros, con los pájaros». En este sentido, puede pensarse que poseía una rara intuición para comprender el funcionamiento de varios sistemas de signos. Esta cualidad, esta capacidad para aprehender el valor semiológico de los signos naturales, le crearon, desde luego, una atmósfera de «hombre sabio y faculto» e hicieron de él, como ya dije, un ente mágico.

De él también se dice que era un magnífico intérprete de los capachos llaneros, que componía «vales silbados» -la frase es de Carmelo Araca, otro de sus discípulos- oyendo a los pájaros cantar, y que, a pesar de su renquera (desde pequeño quedó baldado del pie izquierdo) y de sus 250 libras de peso, era un gran bailador de joropos. «Como pocos -dice Angela Faoro-. Don Antonio bailaba como una pluma. Bailando era un verdadero prodigio». Angela es la viuda de Faoro, el dueño de la joyería donde trabajaba Torrealba cuando Englekirk viajó a San Fernando a entrevistarlo. Allí permaneció hasta 1948, año en que Gallegos, ya Presidente de la República, y Pedro Elías Hernández, gobernador del Estado, por petición del mismo Torrealba, lo mandan de prefecto para Cunaviche, su pueblo natal.

A todas estas creencias y suposiciones en torno a Torrealba, se añade el que practicara el espiritismo; creyera en la Teosofía y en los Rosacruces; y, también, leyera la tradición mitológica greco-latina, la épica española y la francesa y, además, algo de Hugo, de Cervantes, Dumas, Balzac y de otros como el poeta apureño Torres del Valle, —183→ como Arvelo Torrealba, Juan Santaella, Clara Vivas Briceño, Lazo Martí, Gabriela Mistral, Gaspar Marcano, Ismael Urdaneta, Teófilo Trujillo y varios más.

Como indicio funcional, y aun como simple curiosidad, vale la pena recordar los nombres con que identificaba a sus animales. Algunos de esos nombres, insólitos para su época si se toma en cuenta el medio, los tomó Torrealba de la tradición literaria y de lo que podríamos llamar su formación cultural asistemática. Proserpina, La Gioconda, Sandokan, Jorge Abril, Sagitario, Azabache, Vainilla, Jovial y Chichulita son nombres de bestias, caballos y yeguas, que recuerda en sus manuscritos con verdadera devoción.

En la *Historia de Azabache*, uno de sus textos en prosa, Azabache, que es el narrador protagonista, recuerda que «Don Rómulo conoció a mi amiga la yegua Chichulita que era ruana frontina y en su novela figura con el nombre de La Catira».

El nombre mismo de Marisela era el de una novilla que -según cuenta Azabache- era una de las «vacas de ordeño predilecta de mi dueño, que le puso el nombre de Marisela

en recuerdo de la heroína de los llanos». «El nombre de dicha novilla -continúa el narrador- lo personificó (Gallegos) de nuevo en una mujer, la cual no fue una heroína como la que existió, y fue dueña del hato de Los Cañitos».

No menos curiosos resultan los nombres que dio a sus perros: Raffles, Sherlock Holmes, Stalin, Bachiller y Sam Garras, entre otros. A esta peculiaridad se agrega otro hecho importante: él solía firmar sus escritos con el seudónimo Agamenón y en sus relatos suele desdoblarse en dos personajes. Uno, Agamenón, a quien a veces identifica como su hermano y el otro, él mismo, el «Renco» Antonio José.

Sin duda, Torrealba era un ser excepcional. Ángel Méndez, en una reseña que hizo de mi intervención en las Segundas Jornadas de investigación de la Facultad de Humanidades de la U.C.V. (Cfr. *El Universal*, 11.10.83), destaca que Torrealba «era un civilizador. En él está implícita la tesis positivista». Tal vez por influencia del medio, de sus lecturas o de Gallegos. «La tesis -agrega- de la socialdemocracia, la de la democracia cristiana, la tesis de la civilización en procura del bienestar de la humanidad. Pero era rústico, no se puede —184→ decir que era un escritor, en el sentido estricto de la palabra, en cambio, tenía ideas que provenían de un saber universal».

Todas estas afirmaciones, algunas de carácter anecdótico, sirven para delinear la imagen del escritor ingenuo y primitivo que fue Antonio José Torrealba, para describir su personalidad y los hechos y circunstancias en que vivió y, además -tal como lo destaca Manuel Bermúdez en el artículo ya citado-, para revelarnos a «un escritor popular de quien Rómulo Gallegos toma amplia información para la escritura de sus obras *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*».

Torrealba, en síntesis, simboliza un personaje donde leyenda y realidad constituyen un todo indivisible que abre una perspectiva mágico-maravillosa de la que se coparticipa en cada uno de los actos cotidianos. Sus textos, entendidos como actividad metalingüística, se enmarcan dentro del primitivismo más puro y genuino que es paradigma de una temática «íntimamente ligada al paisaje y costumbres de la llanura apureña». En ellos, Torrealba no se limitó a contar sus propias experiencias o a narrar las costumbres y si se quiere a novelar la vida del llano apureño, sino que, en extenso, detalle a detalle, recuerda y deja para la historia su entrevista con Rómulo Gallegos y sus testimonios de amistad desde esa Semana Santa de abril de 1927.

Ese año, según testimonios de sus críticos, (Cfr. Subero, 1979: 17), Gallegos trabajaba en *La casa de los Cedeño*, un proyecto de novela que lo motivó a viajar al llano para documentarse sobre el ambiente en que uno de los personajes pasaría una temporada. Esta documentación parecía inevitable si se considera que el basamento estético de Gallegos es el del Realismo literario y que su formación ideológica deriva del Positivismo. Dentro de estas coordenadas estéticas e ideológicas ya había publicado, entre otras, creaciones como *Los aventureros* (1913), *La rebelión* y *Los inmigrantes* (1922), *El último solar* (1920) y *La trepadora* (1925).

Como se sabe, Gallegos va a Apure y junto con la llanura, «toda horizontes, toda caminos», en pleno Cajón de Arauca, se encuentra con Antonio José Torrealba. A partir de ese momento -y digamos esto con palabras de Englekirk- el personaje de *La casa de los Cedeño* «jamás regresó a las páginas del inconcluso manuscrito, ni el relato fue

publicado». El llano apureño lo deslumbra y aquel encuentro con un fabulador nato como lo era Torrealba sería decisivo en —185→ la vida de Gallegos y en la historia de la literatura venezolana. En este instante, Gallegos -según José Ramón Medina (1966: 54)- «está en la edad más jugosa para la creación, cuando el espíritu y el talento se han nutrido de los mejores zumos humanos y literarios y el instrumento de la palabra es apto para llevar a culminación feliz, en su mejor estilo, la tarea de la comunicación, principal destino de todo escritor».

Cinco días permanece en La Candelaria. Días durante los cuales aquel caporal de sabana lo acompaña a todas partes y «de su boca» le da la información que Gallegos novelaría. Desde luego, «a muchos lectores -dice Bermúdez- les ha sorprendido que tal devorador de hablas y paisajes haya podido beberse tantas leguas de sabana y de gentes en el corto lapso de una semana. Sorprende -prosigue este ensayista apureño- la propiedad y corrección con que el novelista maneja el lenguaje correspondiente a los estratos temporales, geográficos y personales del medio donde se desarrollan las dos novelas».

Esto, en verdad, llama a reflexión y plantea, desde ese mismo momento, la presencia de Antonio José Torrealba en *Doña Bárbara* y en *Cantaclaro*. Al respecto, Ramón Mota Báez ha expuesto una serie de ideas que, en una u otra forma, sistematizan y clarifican, en parte, este planteamiento en torno a la creación galleguiana. El tema no es en sí novedoso, pero siempre despierta expectativas y sugiere la revisión de algunos parámetros de la creación. A pesar de que el profesor Óscar Sambrano Urdaneta (Cfr. *El Nacional*, 29.4.84) afirme que esta relación «no es la primera vez que se trata» y que, además, «el propio Gallegos exaltó su amistad y reconoció su deuda con el amigo llanero».

En Mota Báez (1979c: 2), por ejemplo, tal inquietud lo motiva a afirmar que «a pesar de que Gallegos quiere concretar la participación del Sr. Rodríguez (Cfr. Gallegos: 1964) como fundamentalmente oral, circula una versión no del todo infundada de que Antonio José Torrealba le suministró a Rómulo Gallegos unos cuadernos donde él había ido realizando una serie de recopilaciones, descripciones, poemas, etc., de la vida llanera, y que son probablemente la apoyadura (sic) del nuevo Gallegos escritor que surge desde 1929 con *Doña —186→ Bárbara*». Si esta versión fuera cierta, en ambas novelas de ambiente apureño habría dos niveles de metalenguaje.

En ese mismo artículo, este autor destaca que, a pesar del momento de madurez por el que atraviesa Gallegos, es imposible tal conocimiento de la vida llanera sin la presencia de una información más directa:

...por mucha madurez (Gallegos escribe *Doña Bárbara* a los 45 años) es inaudito el conocimiento que logra el autor en una semana en que visita por primera vez el llano; la transformación del escritor que es Gallegos con la publicación de *Doña Bárbara*, es de tal magnitud que se ha llegado a hablar de «milagros literarios».

Si algo caracteriza a un escritor como Gallegos, es su manifiesta intención de aferrarse a la noción de realidad. En él, la realidad aflora a través del discurso poético-narrativo porque, por su formación ideológica, él tiene una plena conciencia de los aspectos ético, sociológico, económico y político de su realidad. En consecuencia, desde esta cosmovisión, su quehacer artístico-narrativo es didáctico y reformista. Entonces, parece obvio y hasta justificable que; en el caso de *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, gran parte de la noción de *realidad* o de *realismo*, depende del nivel lingüístico en que se ubique uno u otro concepto, la tomara de Antonio José Torrealba.

Gallegos, como profundo conocedor de la psique e idiosincrasia humana, intuyó desde un primer momento que aquel llanero, aquel ente mágico que tenía frente a sí, era un espacio narrativo con voz propia. La diégesis y su sujeto-emisor se habían topado con un novelista. Para decirlo en *fabla* apureña «se ajuntó el hambre con la comía». El novelista captó, desde una perspectiva estética y lingüística, que el hombre que le daba referencias e informaciones sobre el llano, sus costumbres, sus leyendas y sobre sí mismo y que, además respondía con esmero sus preguntas, era un ente novelable. Así, el objeto, en este caso Torrealba, terminó convirtiéndose en expresión lingüística. La realidad, representada por el objeto, se hizo icono de sí misma y terminó convirtiéndose en la más elemental expresión simbólica: un discurso lingüístico-literario.

Creo, entonces, que Antonio José Torrealba es el principal objeto novelado por Gallegos en ambas novelas y éste, mediante la reconstrucción de historias y la recreación de ambientes y situaciones, se —187→ nos revela como un verdadero artífice del lenguaje. La palabra del discurso galleguiano, además, tiene poder encantatorio. En *Doña Bárbara* y en *Cantaclaro*, el lenguaje logra un clímax poético y una dimensión artística sin precedentes dentro del ciclo de la novelística que Gallegos representa. Creo, además, que en la motivación de ese discurso estuvo una información, oral y escrita, que, desde un punto de vista lingüístico y semiológico, representa un primer nivel metalingüístico dada su intención estética. Primitiva y rudimentaria, pero estética al fin. No por ser rústico, el arte pierde su esencia y originalidad. Es Torrealba quien le cuenta a Gallegos historias como la doma del alazán, quien le relata las veladas de vaquerías, quien le habla de las supersticiones del hombre de llano, de sus mitos y creencias en muertos y aparecidos, quien lo lleva a conocer el tremedal, quien le presenta y describe psicológicamente a los llaneros del Arauca, quien le habla de sí mismo, de Evaristo, de Marisela Hortelano, de los indios, de la región del Cunaviche y también, ¿por qué no?, quien le suministra algunos apuntes y observaciones sobre la vida llanera. Entre estas notas, seguramente casi analfabetas, germinó la imaginación. La madurez, el dominio de la lengua y la conciencia estética de Gallegos harían el resto.

Desde luego -sostiene Mota Báez (1979d: 8)- «si Gallegos no hubiera sido un hombre preparado por el trabajo y el estudio, es muy probable que toda la valiosísima información suministrada por Torrealba se habría perdido sin pena ni gloria». O tal vez, agregamos nosotros, se hubieran quedado como curiosidades folklóricas o como testimonios de un uso muy *sui generis* de la lengua.

Mota Báez mismo, en el artículo anteriormente citado, desarrolla un ejercicio retórico que, como técnica y metodología del acto creador, remite al concepto barthesiano de escritura, antepuesto al de literatura. Tomando un texto de Torrealba, publicado en *Cunaviche doscientos años* (Cfr. Hernández, 1978), hace una descripción

de la anécdota «mediante el procedimiento de llevar lo escrito en versos a prosa, utilizando algunos elementos de manera libre, como pudo haberlo hecho Gallegos».

Los versos de Torrealba son los siguientes:

—188→

Pero hacía mucho calor

resolví y me fui al bajío,
llegué a la orilla del río
había ahí nísperos de agua.

Ahí recordé a Gregorio

cuando él estaba niño,
el gran susto del caimán
el salvador de él fue un chigo,

Todavía existe el árbol

en la misma posición:
sesgado hacia el lecho del río
en señal de salvación.

Salí hacia Las Mayitas,

yo cabalgaba en la pampa
a lo lejos se veían
bandadas de garzas blancas.

Las corocoritas rojas,

las corocoritas blancas,
las corocoritas negras
y las garzas se espantaban.

Las cantidades de gabanés

que pasan de cuatro mil,
al conjunto de tantas aves
corresponden colores mil.

Estos versos, mediante el procedimiento ya indicado, se convierten en:

Hacía calor y me fui caminando hasta llegar al bajío: en la orilla del río había nísperos de agua. La vista de todo aquello me recordó aquella tarde de mi infancia, cuando Gregorio y yo pasamos aquel terrible susto mientras nadábamos y se nos acercó un cocodrilo. (...) Allí estaba el árbol en la misma posición, sesgado hacia el lecho del río con las ramas abiertas y extendidas hacia el cielo en señal de salvación. Después de bañarme en el agua fresca salí a Las Mayitas cabalgando la

pampa. A lo lejos se veían bandadas de garzas blancas, corocoritas rojas, corocoritas blancas, corocoritas negras y gran cantidad de gabanes, casi más de cuatro mil. Era tal el conjunto de aves que multitud de colores se podían percibir: el patito tronador y el patito azulejo, —189→ el patito tapondo, el patito bermejo; habían patos grandes que son igual al pato real y llaman forocoteros (...) y en la contemplación del centelleante cromatismo me iba regocijando, pensando en todas esas aves que eran mis paisanas y hacía mucho tiempo que no veía.

Pero la imaginación también germinó a través de un proceso metalingüístico oral. Y esta vez es el mismo referente quien explicita el código:

A mediados de abril del año siguiente, vinieron a pasar Semana Santa y a conocer los llanos del Apure varias personalidades de la Capital; en ellos vino el célebre don Rómulo Gallegos y un hermano. Don Rómulo había venido a tomar datos del llano para hacer una novela. (...) Don Rómulo salió para la despensa, donde estaba Antonio José en aquel momento despachando una herramienta para los trabajadores que iban a coger unos potrillos en los potreros. (...) Don Rómulo lo saludó (...) Antonio José le contestó (...) y le preguntó:

-¿Desea algo, señor, de aquí de la despensa?

-No, muchas gracias, deseo solamente hablar con Ud. sobre unos datos que vengo solicitando porque pretendo escribir algo del llano y don Manuel me lo ha recomendado a Ud. de un modo muy especial, que es Ud. el único que puede darme datos precisos de los que yo ando solicitando.

(«Cuaderno 35». *Diario de un llanero*).

Y además, si nos atenemos a lo que dice Torrealba, se nutrió de algunos apuntes. En efecto, en su *Diario* y en *Azabache*, él insiste en la existencia de «unos papeles», especie de *códice antiguo*, en los que el juglar llanero Agamenón historió la vida del llano:

Don Rómulo le dijo a Antonio José lo que Toledo le había dicho con respecto al manuscrito o diario que llevaba su padre Agamenón.

-Sí, es cierto, don Rómulo, lo que José de la Cruz le ha dicho

a Ud. Agamenón, desde muy pequeño, se dio a la tarea de escribir su vida y todo el llano en que él nació y conoció; él hizo ese trabajo y me encargó lo diera a una persona que quisiera escribir lo que fue el verdadero llano...

(Cfr. «Cuaderno 36»).

A lo que agrega:

-Procuraré sacar ese diario (...) tan pronto lo saque, será para Ud., pero por los momentos le daré lo que pueda darle, sólo quiero que me dé su dirección en la Capital.

-Aquí tiene mi dirección en Caracas, de Balconcito a Cuartel Viejo N° 6. Allí puede dirigir su correspondencia.

—190—

-Con demasiado gusto, don Rómulo, con esa dirección le mandaré todo lo que pueda mandarle; desde ahora le anticipo que perdone la mala letra, procure adivinar lo que le escriba, no he tenido escuela, mucho menos colegio; pero créame sinceramente, que lo que hago es de buena voluntad.

(Cfr. «Cuaderno 36»).

Y, como si estuviera consciente que la escritura como sistema es una especie de memoria externa, recuerda otros detalles:

Dos días después se marcharon los caraqueños de los llanos; un mes más tarde, recibió don Manuel Sánchez una revista de *Elite*, con distintas fotografías sacadas dondequiera, en especial en el charco donde habían matado los caimanes del Caño Manglarito (...) Antonio José tuvo buen cuidado de enviarle al maestro Gallegos un buen legajo de papeles escritos, con lo mejor que él supo escoger de las costumbres del llano y algunas poesías rústicas de su sabana bravía. Un mes más tarde recibió un telegrama, donde don Rómulo le acusaba recibo de haber recibido su envío. Después, más tarde, recibió su libro con el título de *Doña Bárbara*, con una dedicatoria...

(Cfr. «Cuaderno 36»).

En una relación de esta naturaleza, se hace necesario destacar que la lingüística contemporánea, sobre todo a partir de Jakobson, sistemáticamente ha llamado la atención sobre el hecho de que no sólo encontramos un empleo metalingüístico en los discursos formales y de fórmulas. Un modelo de comunicación como el literario, frecuentemente, presenta distintos niveles de metalenguaje. Uno, procede como motivación lingüística y estética de la fuente nutricia: una información oral, un texto escrito, una tradición folklórica, etc. En todo caso, se hace presente un pre-texto, una estructura precedente, que en vínculos como el de Torrealba y Gallegos se define como el referente del discurso literario propiamente dicho. En este nivel se da lo que Harald Weinreich (1981: 110 y ss.) describe como el fenómeno «de la cotidianidad del metalenguaje».

Otro nivel, un segundo, es el del texto en sí como sistema inmanente capaz de estimular una experiencia estética en quien lo decodifica. Y un tercero, que es el que tiene como referente al texto del segundo nivel. Un texto crítico, por ejemplo, que hablando con propiedad se define en función de un meta-metalenguaje.

Así, un capítulo como «La doma» en *Doña Bárbara* (del metalenguaje del segundo nivel) tuvo, según los manuscritos de Torrealba, —191→ su motivación (nivel primario) en la intención de los «rústicos llaneros» de demostrarle al caraqueño cómo se amansa un potro:

-Entonces, don Rómulo, empezaremos porque Ud. se fije en el sistema de mando del servicio de la casa. Por ahorita, vamos para que vea como es que se monta un caballo cerrero en su primera doma. Antonio José había mandado a sacar un caballo con Rafael Luna y Pajarote, y le había dicho a Juan María que le ensillara la yegua castaña Gioconda para amadrinar el caballo con Rafael Luna, el cual tenía otro listo para salir a amadrinar el mostrenco que iba a montar Pajarote.

Cuando don Rómulo llegó acompañado del cojito, estaban empezando a ensillar al mostrenco. Don Rómulo se iba fijando como los llaneros se iban metiendo y lo iba escribiendo en un pequeño librito. Los tres llaneros iban poniéndole los aperos a su caballo y lo decían en alta voz, para que don Rómulo les fuera anotando por su nombre.

(«Cuaderno 35». *Diario de un llanero*).

La diferencia entre un nivel y el otro parece obvia. El novelista, creador absoluto en última instancia, describe y prescribe su morfonovelística siguiendo los parámetros estéticos y actanciales que se ha propuesto. Así, mientras en el texto de Torrealba se cuenta que el alazán fue montado ese mismo día, sucesivamente, por Pajarote, Luna y el

propio Antonio José, en *Doña Bárbara* el único jinete posible era Santos Luzardo porque así lo requiere la historia y el sistema de relaciones intersignificas:

¡La doma! La prueba máxima de llanería, la demostración de valor y de destreza que aquellos hombres esperaban para acatarlo. Maquinalmente buscó con la mirada a Carmelito, que estaba de codos sobre la palizada, al extremo opuesto de la corraleja, y con una decisión fulgurante dijo:

-Deje, Venancio. Seré yo quien lo jineteará.

Además, la «cayapa» hecha por los tres jinetes al alazano fractura el modelo heroico que el novelista intenta diseñar a través de Santos Luzardo. La novela se hace con el segundo nivel de metalenguaje, no necesariamente con el primero. María Nieves, por ejemplo, nunca fue peón candelariero y sin embargo, por voluntad soberana del novelista, del supremo hacedor, aparece en Altamira. Gallegos, tal vez, sólo supo de María Nieves por lo que de él se contaba:

—192→

Allí supe de María Nieves, «cabrestero» del Apure, cuyas turbias aguas pobladas de caimanes carniceros cruzaba a nado, con un chaparro en la diestra y una copla en los labios, por delante de la punta de ganado que hubiera que pasar de una a otra margen.

(Cfr. Gallegos, 1964: 25).

Quizás esta manera de aprehender las cosas, explique esta incongruencia que hay en el capítulo «Coplas y pasajes» de la misma novela. Cuando «las reses van cayendo al río», con María Nieves adelante, el narrador advierte que «ya los corrales del paso se van vaciando por la manga, y en la margen opuesta del Arauca, en una playa árida y triste, bajo un cielo de pizarra, se eleva el cabildeo plañidero de centenares de reses que serán conducidas camino de Caracas, a través de leguas y leguas de sabanas anegadas...» (Cfr. Gallegos, 1954: 312). En la topografía apureña «una playa árida y triste» no es compatible, simultáneamente, con «leguas y leguas de sabanas anegadas».

Por todo esto, desde esta perspectiva, a través de la información oral o escrita, a través de su descripción y de su proyección en historias y personajes diferentes, Antonio José Torrealba es uno de los objetos novelados por Gallegos. Así, el discurso galleguiano formula un planteamiento estético basado en ese referente. Este discurso, a veces descriptivo, esencialmente realista, y con una fuerte inyección de prédica ideológica en su contenido, nos recrea no sólo algunas historias vividas o conocidas por Torrealba, sino también un complejo mundo psicológico en el que Torrealba se reparte en distintos personajes. Torrealba viene a ser, a través de esta formulación, un signo

catalítico que se proyecta, incluso como eje actancial, en diversas historias y conforma la psique de varios personajes.

A manera de praxis, revisemos algunos ejemplos:

En *Doña Bárbara*, en el capítulo «Los amansadores», Carmelito, una vez que ha visto como la Catira coge el paso llevada por Marisela, y una vez que el peón observa que Marisela coge el paso llevada por Santos Luzardo, sale de su mutismo y con franqueza responde al requerimiento del dueño de Altamira confesándole:

-Yo no nací peón, doctor Luzardo. Mi familia era una de las mejores del pueblo de Achaguas, y en San Fernando y en Caracas mismo tengo muchos parientes que quizá conozca usted -y citó varios, gente de calidad, en efecto-. Mi padre, sin ser rico, tenía de qué vivir. El —193→ hato del *Ave María* era suyo. Un día -tendría yo quince años, cuando más- asaltaron el hato una pandilla de cuatrerros, de las muchas que, por entradas y salidas de aguas, andaban por todo este llano, arrasando con lo ajeno. Venían buscando caballos; pero mi viejo los divisó a tiempo y me dijo: «Carmelito. Hay que sacar de carrera esos cuarenta mostrencos que están en la corraleja y esconderlos en el monte. Lévese los peones que están por ahí y no regresen hasta que yo no les mande aviso». Sacamos las bestias, después de haberles amarrado a las colas unas ramas, para que ellas mismas fueran borrando sus huellas, y nos internamos en el monte, tres peones y yo. Pastoreando el bestiaje durante el día y velando en la noche, con el agua a la coraza de la silla, muchas veces -porque aquel año fue bravo el invierno y casi todos los montes estaban anegados- estuvimos durante más de una semana pasando hambre.

(Gallegos, 1964: 213).

El peón cuenta su historia. Una historia que, en su primera parte, coincide con lo que fue Antonio José Torrealba. Semánticamente, este momento de la historia es un rasgo sémico del objeto que se novela. El ejemplo sirve, al mismo tiempo, para ilustrar otra incongruencia. El narrador destaca que borraron las huellas con unas ramas atadas a las colas de los caballos, sin darse cuenta que luego afirma que pastoreaban y velaban con el agua a la coraza de la silla. No había huellas que borrar porque todo estaba inundado. Un equívoco de esta índole, si bien no demerita el discurso novelesco en su orquestación y estructura, produce cierta distonía en la relación naturaleza-verdad que es el fundamento estético del texto.

En *Cantaclaro*, en el capítulo «Un zarpazo de Buitrago», hay también una recreación del informante-referente. En esta sección del texto, el narrador, siempre omnisciente y en tercera persona, habla de una situación en la que el Jefe Civil de la localidad propone a José Luis Coronado que le venda El Aposento:

-Mire, don José Luis -le había dicho hacía algún tiempo- Véndame El Aposento, pero véndamelo barato.

-Pero, Coronel -hubo de replicarle aquél-, si ni barato ni caro quiero yo venderlo. Además, no soy su único dueño y necesitaría el consentimiento de mi madre y de mi hermano, quienes tampoco están dispuestos a desprenderse del ható a ningún precio.

-¡Ah, caramba, don José Luis! ¿No ha oído decir que cuando a uno le proponen comprarle algo debe venderlo incontinenti, pues si no después tendrá de qué arrepentirse?

(Gallegos, 1978: 323).

—194→

Después, en el mismo capítulo, José Luis recuerda a su hermano la necesidad de cubrir la hipoteca que pesa sobre el ható y, asimismo, la posibilidad de que éste caiga en poder de Buitrago ya que este último «supo que los Coronado habían hipotecado el ható y desplegando todo lo tortuoso de sus habilidades logró que el acreedor hipotecario se allanase a venderle su acción».

Si se recuerda lo que ya dije sobre la posesión de Torrealba y sobre el destino de la misma, es fácil adivinar la figura de Pérez Soto tras la de Buitrago y la de Esteban Vivas tras la del intermediario del segundo de los nombrados, desde luego todos modelados artísticamente como planteamiento ideológico y como denuncia, en función de un contexto sociológico, económico y político. Así, a nivel de la relación lengua-objeto o de un primer nivel de metalenguaje, Torrealba cuenta su drama personal a Gallegos y, a nivel de otro metalenguaje, Gallegos lo recrea en el drama de José Luis Coronado hablando con Florentino:

-No se aflija, hermano -interrumpió Florentino-. Ya saldremos de abajo otra vez. Ahora seremos dos para meterle el pecho al trabajo. ¡Y con las ganas que yo tengo de pegarme a la brega!...

-Pero es que hay algo más, hermano -replicó José Luis, pesaroso de tener que destruir aquel entusiasmo explosivo-. Hace dos días que he sabido que la hipoteca que pesa sobre El Aposento la va a tomar en traspaso el coronel Buitrago.

(Gallegos, 1978: 270).

De *Cantaclaro* también son los dos ejemplos que siguen. El primero es del capítulo «Al abrigo de las matas». En éste, Florentino, en diálogo con el baquiano del Caraqueño, oye hablar de un viajero que junto con su familia llega a pernoctar a orillas del Cunaviche y, finalmente, ante la presencia de un ser de ultratumba que no los deja dormir, tiene que abandonar aquel extraño paraje en horas de la madrugada. En la novela, ese personaje es don Manuel Mirabal. A nivel del referente, Manuel Mirabal Ponce. Un llanero amigo de Gallegos y de Torrealba. El y don Rómulo reciben a Torrealba cuando éste viene en 1930 a conocer la Capital. De esta visita hay una extensa relación en el *Diario*. En esta relación Torrealba enfatiza el recorrido que hace por distintos sitios históricos de Caracas, acompañado de sus dos viejos amigos.

Mirabal Ponce es el mismo que en *Fantoches*, el 26 de noviembre —195→ de 1925, dos años antes del viaje de Gallegos, publicó un texto cuyo título es «Florentino el Cantador». En él, se narra la historia de Florentino y, además, se incluyen algunos de los versos cantados por él en su encuentro con el Diablo:

Llaneros del alto llano

llaneros del llano abajo,
ahora mirarán hermanos
al diablo pasá trabajo,
válgame la Virgen Pura
Santísima Trinidad
el Santo Niño de Atocha
San Pedro de Bogotá...

Este texto presenta un Florentino «galanteador como ninguno», que «tenía fama de afortunado entre las hembras que siempre se disputaban las glorias de torcer los cordones de sus barboquejos». Y, aparte de reconstruir cómo fue ese legendario contrapunteo, poniendo de manifiesto la habilidad de Florentino y del Diablo para improvisar versos, precisa cómo fue el trágico final de Florentino:

Naturalmente que semejante victoria hizo crecer en mucho la fama de Florentino, mas no gozó de ella mucho tiempo porque en el verano siguiente un enorme cometa apareció en el horizonte, y aunque Braca, el llanero de más experiencia en todos aquellos contornos, aseguró que se trataba de uno de los Reyes Magos a quienes Dios enviaba algunas veces en esa forma para que se impusieran de lo que pasaba en la Tierra, se comprobó luego que no era así, cuando un día, el mismo en que desapareció el cometa en dirección de Cunaviche, se vio una gran candelada por la noche hacia el rancho de Florentino, y sólo se encontró de éste al día siguiente, como único rastro, un montón de cenizas donde estaba la casa y en el banco cercano a ella, unos huesos calcinados, acaso los del zaino-vainilla que dormía

acomodado a una macoya de vetiber.

El relato sugiere la venganza del Diablo. Este Florentino, al igual que el de Gallegos, se pierde como consecuencia de su victoria sobre las fuerzas del mal. La coincidencia, en el plano psicológico y en el de las relaciones del signo, es patente. Sobre todo al final, de donde se infiere a un Diablo triunfante tarareando a solas:

Señores traigo noticias
para llevarlas al frío
—196→
y a todos les pido albricias
que ya Florentino es mío...

El segundo de estos ejemplos tomados de *Cantaclaro* se relaciona con el uso de los topónimos. En el capítulo «Las humaredas» se lee:

-Y se prendió la sabana- intervino el peón malicioso.

-¡Tú lo has dicho, zambo! Las chispas que cayeron hacia el naciente fueron las que abrieron el fuego en las sabanas de Arauquita, Las Mocitas, Araguaquen, Borjas y Buscarruido...

Y el sujeto-emisor del discurso, fiel a su lineamiento estético, pone en boca del interlocutor una frase que es síntesis de su poética: «Y fíjese que estoy nombrando sitios que no me dejarán mentir». Pero como si esto fuera insuficiente, el diálogo que sigue especifica más aún:

-¿Y las que cayeron hacia el poniente, qué estrago hicieron?

-Esas abrieron el potrero de Santa Rita de Urtaleño, Santa Rita Torrealbera, Las Topias, Burón, Santa Rufina, El Milagro, Palambra, San Rafael de Cunavichito...

(Gallegos, 1978: 180, 181).

Varios de estos topónimos son nombres de hatos donde trabajó Torrealba. Otros son designaciones de sitios de su propia sabana y, desde luego, se registran en los documentos de propiedad y venta de la misma:

...los derechos de terrenos que poseemos en la posesión proindivisa denominada Las Tapias, sita en jurisdicción del Municipio Cunaviche, bajo los linderos siguientes: Norte, Río Cunaviche; Sur, terrenos del Milagro, separados por el Río Clarito; Naciente, terrenos de Merecurote y Poniente, terrenos de Carretero y Burón...

De nuevo se palpa la presencia del referente. Una toponimia, baquiiana y auténtica como la de Gallegos en ambas novelas, no se internaliza tan fácilmente por quien la visita sólo una vez.

De este mismo tenor podemos citar varios ejemplos más que pueden ser cotejados no sólo a través de una interpretación biográfica o con un arqueo de fuentes, sino con los testimonios que da el mismo Torrealba en sus manuscritos. Esta proposición, en modo alguno, menoscaba la creatividad y el ingenio de Gallegos. «Gallegos -dice Bermúdez- no queda descalificado como pretendió hacerlo el colombiano Jorge Añez, en un libro de triste recordación». Pero —197→ sí permite, como mínimo, proponer tres ideas en torno a la novelística galleguiana. La primera, ya conocida y estudiada, es la reafirmación de un acendrado realismo que le sirve de soporte estético y en el que la significación del texto se da a través de su identidad con una realidad geográfica, topográfica, sociológica, política, etc.

La segunda propone el reconocimiento de la presencia de Antonio José Torrealba como informante y como referente de las novelas ambientadas en Apure. «Gallegos y Torrealba -precisa Mota Báez (1979d)- se tendieron una mano que quedará en los siglos sucesivos imperecederamente unida a través de las obras resultantes de la amistad honesta y sincera entre el intelectual provinciano y el intelectual capitalino, entre la barbarie y la civilización».

Y por último, la necesidad de acercarse a Gallegos con una óptica diferente. Es erróneo pensar que sólo a base de una confrontación literatura-realidad se reconoce el hecho estético. La obra literaria es un sistema articulado de signos en los que se fundamenta un mensaje. Este sistema se describe en tres niveles: el pragmático, el sintáctico y el semántico. La relación Torrealba-Gallegos es una relación pragmática, no semántica como lo plantea la crítica socio-biográfica. Concebida así, esta relación enriquece el texto al ubicar al referente como vínculo signo-usuarios y permitir, al mismo tiempo, que la relación signo-significación tenga carácter inmanente. Esta lectura, esencialmente semiológica, está más cercana a la *literariedad* misma del texto y deslinda lo propiamente semántico y estético de lo ideológico. Lo que interesa, en todo caso, es no dejarse alienar la lectura o, si se quiere, desalienar la lectura de la novelística de Gallegos. Esta alienación no deja, a mi juicio, apreciar el sentido del texto como discurso social y ha constituido una especie de paradigma ideológico en torno a este narrador y en torno a su creación.

Antes de concluir, a fin de convalidar mi hipótesis, quiero precisar otras coincidencias entre hechos o rasgos sémicos del referente y hechos novelados por Gallegos. Obviamente, de modo expreso, las referencias a la fauna y a la flora porque estos conocimientos pueden adquirirse por otras vertientes distintas a Torrealba.

Personajes como Melquíades Gamarra, como Balbino Paiva, Carmelito López, Genoveva, el mocho Encarnación, Pajarote, el viejo Melesio y otros encuentran su motivación y su *alter ego* en los manuscritos —198→ de Torrealba. De Pajarote, por ejemplo, dice que era Pablo Mirabal, uno de sus compañeros de faenas. Carmelito es Rafael Anselmo Luna. Melquíades el Brujeador era Juan Ygnacio Fuenmayor. Melesio, el padre de Antonio Sandoval es don Brígido Reyes, «un anciano de piel cuarteada, pero con la cabeza todavía negra» a quien Manuel Díaz Rodríguez en sus «Apuntes de viaje» escritos a raíz de su viaje a La Candelaria, unos tres meses antes que Gallegos, describe como un «anciano, cenceño de pies descalzos». (Cfr. 1935: 400). Curiosamente, el viejo Melesio, padre de Antonio, es el renco en la novela y no este último. Este hecho prueba el carácter catalítico que le asignamos al referente.

Situaciones derivadas de hechos como «Las mudanzas de doña Bárbara», el rodeo, los bailes y festejos, los cuentos de muertos y aparecidos, el tremedal, la muerte del tuerto del Bramador, etc., también tienen su referente a través de la versión dada por Torrealba en el *Diario*. Con razón, el profesor Englekirk afirma que «su regocijo y su orgullo, acentuados por los años, consisten ahora en evocar todos sus momentos con don Rómulo, en identificar nombres de lugares y de personajes en *Doña Bárbara*, y en detallar cualquiera de las escenas o sucesos que Gallegos roza apenas en la novela».

Con relación a Marisela, Torrealba también da su propia versión. Su historia presenta a un personaje femenino, amiga entrañable de Agamenón, de nombre Marisela Hortelano y Barquero, que «fue dueña del hato de Los Cañitos», y era hija de una india y de un padre alcohólico que la abandonaron. Como se sabe Los Cañitos es el referente de Altamira, el hato de los Luzardo. Hasta el momento, no poseo ningún documento que pruebe, históricamente, que sí existió esa tal Marisela Hortelano y Barquero. En uno de los *Libretones*, hay un contrapunteo, con música de Guacharaca, entre Marisela, Agamenón y Santos Ataca. Este último era un cunavichero, amigo fraterno de Torrealba. Oigamos algunas de sus coplas:

Soy Marisela del Carmen

Hortelano es mi apellido,
nombre tan raro como éste
en el Llano no lo habido.

—199→

Tiene cabellera rubia
semeja el oro brillante,
la flor del araguaney
cual un precioso diamante.

Yo sé domar los caballos
y correr en la pradera,
venzo los toros bravíos
con prontitud de llanera.

No cantemos más amores
mi querido payador,

cantémosle a Santos Araca
quien es otro cantador

Oye primo hermano Santos

lo que dice Marisela
que te desafió a cantar
siendo un maestro de escuela.

Me congratulo contigo

buen amigo, Santos Araca
arrímesese al diapasón
cantemos la guacharaca.

Lo que podría llamarse la equivalencia de los personajes alcanza tal deseo de precisión en Torrealba, que éste confiesa que ni él ni sus compañeros candelarieros pudieron identificar quiénes eran Juan Primito, Mujiquita «y la pandilla de bandidos que se encontró doña Bárbara en su juventud». Por Gallegos mismo se sabe que éstos no fueron tomados del medio apureño. (Cfr. 1964: 26).

Si, para finalizar, retomamos la hipótesis, podemos concluir precisando que tanto en *Doña Bárbara* como en *Cantaclaro*, la figura de Antonio José Torrealba, como *designatum* y *denotatum*, para decirlo con términos de Morris, es decir, como referente e informante, se manifiesta en las distintas historias, en los personajes, en la precisión toponímica, en los elementos folklóricos, etc. La parte final de *Cantaclaro*, para mí una novela zigzagueante, con una gran historia que es la de Juan Crisóstomo Payara, pudo haberse nutrido, en ese nivel de informante-referente, de conversaciones habidas entre Torrealba y Gallegos en 1927 y en 1930. En 1931 Gallegos se va a España —200→ y la novela aparece en 1934. El llano como objeto novelado por Gallegos es la metáfora de Antonio José Torrealba. Gallegos lo aprehende y hace de él, en distinto plano metalingüístico, lo que Picón Salas definió como «metáfora y símbolo de la tierra y la estirpe». Esa aprehensión, fundida en simbiosis de armonía, con su morfonovelística y su estilo de escritor racionalista y retórico, lo inmortalizaron.

1927 es sólo el inicio de su consagración y el año del «milagro literario». Fue, además, el año del nacimiento de dos narradores hermanados por un juego dialéctico que a la par que los unía, cada vez los distanciaba más. Uno, culto y racionalista; el otro, silvestre, pero demoníaco.

Por antítesis nació la amistad y el vínculo literario que, indisolublemente, los ataría para siempre. Testimonio de ese nexo inquebrantable fue el encuentro de ambos amigos, en Apure, cuando ya uno de los dos era Presidente de la República. De allí, el demiurgo saldría de Prefecto para su pueblo. Para la historia quedó una foto en la que -como dice Luis Alberto Crespo (1984)- «se ve su cuerpo grande, arriba, en su mulón mosquiao, enfundando sus alpargatas en los estribos de pala, mientras miraba al hombre grave que le sonreía en el aeropuerto de San Fernando como recordando aquella peregrinación a la polvareda del Arauca».

Testimonio también de esta relación, es el deseo, el anhelo de que su amigo, el Presidente, lo ayudara a recuperar las tierras que había perdido en 1922. Su propósito, y así lo expone en los versos que dedica a Santa Rita, era simple, muy simple: llevar la civilización a su tierra:

Dicen que todas las cosas

volverán a su lugar,
esto lo dijo Gallegos
cuando él iba a empezar.

Neptuno quiera entonces

que el presidente Gallegos
nos ayude con cariño a volver
lo que antes éramos.

—201→

Si don Rómulo me ayuda

yo le exijo un internado
para ilustrar a los indios
dejarlos bien educados.

Para que sean gran señores,

personas de Venezuela
y le hagan ver a sus padres
que no son lo que antes eran.

Enseñarles artes y oficios,

y a ser buen ciudadano
y a dejar la poligamia
de casar con tres hermanas.

La misma idea lo animaba en la carta que el 15 de octubre del 48 escribe a su amigo Vicente Gamboa Marcano. Desde Cunaviche, después de saludarlo «en unión a la prole» y pedirle que le salude a «Don Rómulo, Valmore Rodríguez, Guido Grosco (sic), etc., etc.», dice:

Hace un mes le escribí a don Rómulo exigiéndole una ayuda para dar un almuerzo a los niños escolares, ya que muchos de ellos no asisten sino una sola vez a la escuela por falta de alimentación, y el verano cuando fui le hablé de esto y me quedó en que sí me ayudaría con el almuerzo escolar, pero serán tantas sus ocupaciones que no se ha acordado más de esto.

Y de inmediato agrega:

Ahora, yo también le exigí una ayuda a la Junta de Fomento que es la que da más largo el crédito para que de acuerdo con Juan Salerno, ver si podíamos comprar el fundo de los terrenos que eran de mi propiedad, que es el punto mejor de esta comarca; pues tienen dos grandes lagunas donde se puede pescar todo el verano, y también se puede montar una maquinaria para un aserradero, y también se podría montar una maquinaria para hacer casabe fino, y otras cosas que se podrían ir haciendo poco a poco.

Este proyecto fue del conocimiento del maestro Gallegos quien días después fue derrocado. A poco menos de un año, con Gallegos en el exilio, Torrealba, como uno de los personajes de Berceo, «finó en paz». Era el 14 de julio de 1949 y bramaba el invierno en Apure.

—202→ —203→

△

Bibliografía

BASTIDAS, Arístides. (1969). «En una Semana Santa Gallegos tomó del llano la trama de *Doña Bárbara*». *El Nacional*. Caracas: 6 de abril; p. D-2.

BERMÚDEZ, Manuel. (1984). «Los escritos de un caporal de sabana». *El Nacional*. Caracas: 26 de mayo; p. A-4.

BOTELLO, Oldman. (1979). *Personajes de Doña Bárbara en la vida real y apuntes para la genealogía de Rómulo Gallegos*. Maracay: (s/e).

CRESPO, Luis Alberto. (1984). «*Doña Bárbara* y sus dos autores». *Papel literario de El Nacional*. Caracas: 19 de febrero; p. 5.

DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. (1935). «Apuntes de viaje. Apure y Orinoco». *Entre las colinas en flor*. Barcelona (España): Editorial Araluce; pp. 398-411.

ENGLEKIRK, John. (1962). «*Doña Bárbara* leyenda del llano». *Revista Nacional de Cultura*. N° 155. Caracas: Ministerio de Educación; Año XXV, Nov.-Dic.; pp. 57-69.

FUENTES, Elizabeth. (1984). «El caporal de Altamira cuenta su cuento». (Entrevista a Edgar Colmenares del Valle). *Papel literario de El Nacional*. Caracas: 19 de febrero; p. 5 y p. 7.

GALLEGOS, Rómulo. (1964). *Doña Bárbara*. (Con prólogo del autor). Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación; 452 p.

GALLEGOS, Rómulo. (1978). *Cantaclaro*. Caracas: Monte Avila Editores; 366 p.

HERNÁNDEZ, Pedro Elías. (1978). *Cunaviche Doscientos años. 1777-1977*. Cagua (Edo. Aragua): Edición de la Fundación Rómulo Gallegos y la Junta Pro Bicentenario de Cunaviche; 48 p.

—204—

MÉNDEZ, Ángel. (1983). «Antonio José Torrealba o el secreto de Gallegos». (Entrevista a Edgar Colmenares del Valle). *El Universal*. Caracas: 11 de octubre; 4to. cuerpo; p. 1.

MEDINA, José Ramón. (1966). *Rómulo Gallegos. Ensayo biográfico*. Caracas: Editorial Arte; 86 p.

MÉNDEZ ECHENIQUE, Argenis. (1981). «El llanero Antonio José Torrealba o el último otomaco». *Pueblo*. N° 6. Julio. San Fernando de Apure: Publicación de la Fundación Rómulo Gallegos; pp. 4-7.

MENDOZA DÍAZ, Ricardo. (1951). «Cunaviche, último refugio de tradiciones llaneras». *Raudal*. San Fernando de Apure: 17 de enero; p. 3.

MIRABAL PONCE, Manuel. (1925). «Florentino el cantador». *Fantoches*. Caracas: 26 de noviembre.

MOTA BÁEZ, Ramón. (1979a). «Cincuentenario de *Doña Bárbara*. Gallegos: ¿Plagiario?» *La Idea*. N° 77. San Fernando de Apure: 31 de enero; p. 5.

MOTA BÁEZ, Ramón. (1979b). «Cincuentenario de *Doña Bárbara*. Gallegos: ¿El plagiario?» *La Idea*. N° 78. San Fernando de Apure: 8 de febrero; p. 2.

MOTA BÁEZ, Ramón. (1979c). «Cincuentenario de *Doña Bárbara*. Gallegos: ¿El plagiario?» *La Idea*. N° 79. San Fernando de Apure: 15 de febrero; p. 2.

MOTA BÁEZ, Ramón. (1979d). «Cincuentenario de *Doña Bárbara*. Gallegos: ¿Plagiario?» *La Idea*. N° 81. San Fernando de Apure: 1 de marzo; p. 8.

ROSENBLAT, Ángel (1964). «Los otomacos y taparitas en los llanos de Venezuela». *Anuario del Instituto de Antropología e Historia de la UCV*. Caracas: Imprenta Universitaria; I, 227-377.

SUBERO, Efraín. (1979). *Cercanía de Rómulo Gallegos*. Caracas: Cuadernos Lagoven. Ediciones del Departamento de Relaciones públicas de Lagoven; 83 p.

WEINRICH, Harald. (1981). *Lenguaje en textos*. Madrid: Gredos; 466 p.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) 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

