

TELURISMO, VANGUARDIA Y TIEMPO LITERARIO
EN DOÑA BÁRBARA

Miguel Gomes

The University of Connecticut-Storrs

RESUMEN

En este trabajo se examina la relación de la novela *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, con la llamada vanguardia histórica europea y su repercusión transformadora en la vanguardia latinoamericana. Se trata de un análisis que busca reubicar la obra de Gallegos en una dimensión mucho más coherente con su tiempo y con las formas de producción narrativa de su momento histórico.

Palabras clave: novela venezolana, *Doña Bárbara*, vanguardia.

ABSTRACT

TELLURISM, AVANT-GARDE AND LITERARY TIME IN *DOÑA BARBARA*

In this text, there is an analysis of the relation between *Doña Barbara* (1929) by Romulo Gallegos and the so-called European historical avant-garde. Moreover, we analyze the transforming repercussions of this novel on Latin-American avant-garde. This study seeks to relocate Gallegos' work in a much more coherent dimension with its time and with the narrative forms of production.

Key words: Venezuelan novel, *Doña Barbara*, avant-garde.

RÉSUMÉ

TELLURISME, L'AVANT- GARDE ET LE TEMPS LITTÉRAIRE DANS *DOÑA BARBARA*

Dans ce texte, on examine la relation du roman *Doña Barbara*, écrit par Rómulo Gallegos, par rapport à la dénommée avant-garde historique européen, et son retentissement transformateur sur l'avant-garde latino-américain. Il s'agit d'une analyse qui cherche à replacer l'œuvre de Gallegos dans une dimension beaucoup plus cohérente avec son temps et avec les formes de production narrative de son moment historique.

Mots-clés: roman vénézuélien, *Doña Barbara*, avant-garde.

RESUMO

TELURISMO, VANGUARDIA E TEMPO LITERÁRIO EM *DOÑA BÁRBARA*

Neste trabalho examina-se a relação da novela *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, com a denominada vanguardia histórica europeia e sua repercussão transformadora na vanguardia latinoamericana. Trata-se de uma análise que procura realocar a obra de Gallegos numa dimensão bem mais coerente com seu tempo e com as formas de produção narrativa de seu momento histórico.

Palavras chave: novela venezuelana, *Doña Bárbara*, vanguardia.

1. LA HISTORIA LITERARIA COMO ARMA

Las caracterizaciones panorámicas de la vanguardia hispanoamericana suelen coincidir en dos rasgos: la reacción contra el modernismo y el protagonismo de un género, la lírica. El primero, sustentado por numerosos manifiestos y proclamas, resulta indiscutible; le da al arte del Nuevo Mundo un móvil independiente de la guerra contra la tradición —en general— emprendida por la vanguardia europea. La laguna que sugiere el segundo rasgo, sin embargo, es engañosa. No me refiero sólo a que se ignore una vasta producción narrativa o ensayística. La crítica que hacia la mitad del siglo XX evaluó el pasado inmediato contribuyó a borrar de él un hecho esencial: la llamada “narrativa telúrica” o “novela de la tierra” de las décadas de 1920 y 1930, cuyos nombres más destacados son los de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Ricardo Güiraldes —además de otros especializados en subgéneros como el indigenista o el negrista—, es inteligible como fenómeno afín a la vanguardia.

Esporádicamente, varios críticos han tratado de corregir el desacierto. Nelson Osorio fue de los primeros, postulando el sistema plural con que se libró la batalla contra el modernismo:

[La fisonomía de esa etapa parece] no sólo compleja sino aun contradictoria, puesto que [...] los impulsos de superación del Modernismo no se encauzan por una sola vía. En la producción [...] postmodernista [...] se encuentran tanto las obras del llamado Mundonovismo regionalista y rural como las más agresivas creaciones de un vanguardismo urbano y cosmopolita. (1981, pp. 232-233)

En esa estela, con el aporte de matices pertinentes, han seguido otros: el caso de Javier Lasarte (1995) es memorable. En discusiones complementarias recientes, Vicky Unruh (1994) y Gwen Kirkpatrick (2000) asimismo han enfatizado la simultaneidad de manifestaciones vanguardistas y nacionalistas en Latinoamérica.

¿Por qué sucedió la disociación tan radical de los diversos antimodernismos en la perspectiva de muchos lectores? La razón más importante fue que escritores y críticos postvanguardistas o postmundonovistas, para fortalecer su capacidad de persuasión y maniobrar intelectualmente, necesitaron hacer una historia propia en la que figuras encumbradas previas perdieran la autoridad que el reconocimiento internacional les había dado: no poca era la veneración que se sentía por hombres que, como Güiraldes, Rivera y Gallegos, encarnaban

tempranos símbolos de lo “nuestro” o, el tercero sobre todo, de la lucha por el progreso y la democracia¹. La estrategia escogida por los “nuevos” fue apartar a sus antecesores de su contexto antimodernista, omitir su proximidad a las vanguardias para reubicarlos mentalmente en el siglo XIX, como supervivencias de otras eras. Alejo Carpentier sostuvo que las obras del trío mencionado “regresaban a la condición fetal” (Klahn & Corral, 1991); Mario Vargas Llosa los retrató como novelistas “primitivos” (1991) y Gabriel García Márquez vio en ellos, no padres literarios, sino “abuelos” (1991). La crítica que infla el papel del naturalismo en las novelas de la tierra ha contribuido a tal reescritura de la historia. Sugerir, mientras se silencian sus vínculos con la época en que aparecieron, que *Doña Bárbara*, *La vorágine*, *Canaima* o *Don Segundo Sombra* mantienen vivas las enseñanzas de Zola o, según Carlos Fuentes, el “dualismo simple, maniqueo” de Sarmiento (Giacoman, 1971, p. 53), repite el subjetivísimo prejuicio favorecedor de autores posteriores. No cuesta entender que estamos ante una “lucha simbólica” —así las llamó Pierre Bourdieu— en el seno de la sociedad literaria: la puesta en el pasado del canon inmediato potenció las iniciativas de los narradores que en las décadas de 1950 y 1960 se convirtieron en la clase dominante del campo cultural hispánico. En los medios artísticos los movimientos, los géneros o las prácticas estilísticas funcionan como divisas o armas en las transacciones o los combates “eufemísticos” que distribuyen cuotas de un poder intangible mediante el cual se decide quiénes son artistas mayores y menores, centrales y marginales, modernos y anticuados (Bourdieu, 1998). La historia —estética o de cualquier otro tipo— tiene también esa cualidad plástica y legítima a quienes la formulan en sus propios términos.

2. LOS LECTORES VANGUARDISTAS DE *DOÑA BÁRBARA*

Para reconstruir con objetividad la historia literaria reciente, así pues, hemos de distanciarnos de la versión propuesta por el círculo de escritores e intelectuales que en la segunda mitad del siglo XX se presentó a sí mismo como invariable clímax o destino de la tradición. Creo que la relectura de Rómulo Gallegos —autor que pasa del prestigio indisputable a la enconada devaluación, al menos en dicho círculo— puede ser beneficiosa. A ella se dedicarán estas

¹ Todo lo que puede decirse respecto de la figura de Gallegos como factor en las transacciones que se verifican en la sociedad literaria venezolana e hispanoamericana ha sido inmejorablemente formulado por Carlos Pacheco en un artículo de 2006.

páginas. ¿Cómo se conceptuó en las décadas de 1920 y 1930 su labor y, sobre todo, la novela que le granjeó más fama, *Doña Bárbara* (1929)? ¿Se la desgajó de la contemporaneidad? ¿Cómo se explica su rotundo éxito?

El primer paso para reconstruir de modo confiable el horizonte de expectativas inicial no es tanto recordar los premios internacionales, la gran difusión del libro y su consecuente popularización cinematográfica —datos que siempre hemos tenido a nuestra disposición—, sino saber qué opinaban de Gallegos los escritores con los que convivió. Joaquín Gabaldón Márquez, que ha dejado testimonios abundantes del pensamiento de la generación venezolana del 28, en la que se gestó una vanguardia caracterizada por la orgánica fusión de americanismo, voluntad política y estética, describe exactamente cómo los allegados al novelista reaccionaron entre 1927 y 1928 ante la lectura de la todavía inédita *Doña Bárbara*:

Teníamos unas reuniones literarias espontáneas, pudiera decirse, en la Tipografía Vargas [...]. Ardía la “vanguardia” entonces en su original fervor [.] en trance de condensación del grupo [...] Fue allí donde tuvimos noticia directa de cómo Gallegos estaba imprimiendo un libro que debía circular en breve. Fue también allí donde oímos la lectura de algunos capítulos de la obra [“La Devoradora de Hombres” y “El Rodeo”]. Lo cierto es que una fuerte, sincera, verdadera emoción produjeron aquellas magníficas descripciones [...]. ¡Esto también es vanguardia! [...]. Así menudearon los comentarios y las exclamaciones, explosiones de juvenil admiración. Y así quedaba tácitamente incorporado Rómulo Gallegos a la falange vanguardista. (Subero, 1980, p. 79)

Préstese atención a que el criterio de identificación de Gallegos con la vanguardia es textual y no caprichoso: la índole de sus “descripciones”.

Contamos con testimonios adicionales de que en esa época no se percibía a Gallegos como ajeno a las empresas de los más jóvenes. Un elogio a la aparición de *vábulas*, la revista más representativa del vanguardismo venezolano, lo incluye, por ejemplo, encabezando la lista de asistentes al banquete de lanzamiento (“Triunfal irrupción *vábulística*”. *Élite*. 3.121 [7/1/1928]: s.p.) y, como ha señalado Javier Lasarte (1995), aquí y allá se nota una especie de “pacto” entre el espíritu de los innovadores y Gallegos. Cabe agregar que la resistencia a la dictadura de Juan Vicente Gómez formaba parte de ese pacto, y así se encarga Gabaldón Márquez de aclararlo en sus memorias.

El equívoco de separar los telurismos y el experimentalismo de las agrupaciones juveniles también se desmorona cuando nos topamos con textos más

tempranos que los que he señalado. El vanguardismo latinoamericano y sus poéticas aledañas desde el principio tuvieron en la mira un arte que se esforzara en conocer claves autóctonas. Henrique Soubllette, uno de los fundadores, junto con Gallegos, de la revista *Alborada*, ya en 1910 mostraba la inclinación de los posteriores vanguardistas continentales tanto a rechazar el modernismo como aspectos del futurismo italiano, pero no el impulso renovador básico de éste:

[Se] afirma que existen entre nosotros *jóvenes de legítimo talento* que han tomado en serio la cuestión del futurismo [...]. ¡Oh, no, jóvenes, no hagáis tal cosa, no os dejéis arrebatar por los versos del millonario Marinetti! ¡Cantad sí los ferrocarriles, los automóviles y los aeroplanos, que todo eso es la civilización que tanta falta nos hace; cantad las luchas del Hombre con la Selva, que permanece aún dueña y señora de más de las nueve décimas de la patria! [A]cabad, por vida vuestra, con esa cáfila de poetastros afeminados y neuróticos, que bajo un sutil pretexto de exquisitez dedican su vida entera a confeccionar ridículos sonetines, madrigales estúpidos y cuentos o poemitas, cuando más, en que una fácil musiquita suple la falta absoluta de inteligencia [...]. Allá, entreténganse los futuristas del Mediterráneo en quemar museos y aporrear mujeres; nosotros aquí tenemos algo más serio y más grande que hacer: *desmontar una selva de millón y medio de kilómetros cuadrados*. (Osorio 1988, p. 28)

Leídas con detenimiento, las líneas de Soubllette adelantan la ideología en la que cristalizarían las novelas galleguianas. Los “futuristas” del Nuevo Mundo debían entregarse a empresas como la que produciría a *Doña Bárbara* y *Canaima*.

Del período postmodernista se apoderaría un vanguardismo *telúrico*. El adjetivo que elijo me parece justificado: el nacionalismo de la vanguardia latinoamericana (en este punto no debería obviarse a los brasileños) aglutina diversos grupos. La indagación de lo americano atrajo a quienes revisaban el canon modernista criticando su exuberancia; atrajo al sector criollista del modernismo y lo hizo perder la ingenuidad ornamental de su paisajismo; atrajo a los últimos discípulos de Zola o los novelistas rusos, actualizándolos con recursos estilísticos de proveniencia cubista, futurista o expresionista. Podría asegurarse que el compromiso con los avatares continentales a la larga sintetiza todas las sectas vanguardistas hasta hacerlas desaparecer de la perspectiva crítica como entidades independientes unas de otras —como lo ansió el “panbeldokie” del “neocriollista” Alejandro Xul Solar (2005). La vanguardia hispanoamericana se recategoriza a sí misma definiéndose como “americanismo” o “mundonovismo” —nombre que el prestigioso ensayista chileno Francisco Contreras venía dándole desde antes de 1919 al encuentro de vanguardismos provenientes de Europa y postmodernismos locales:

La revolución modernista [...] no significaba más que la búsqueda, en el dominio extranjero, de los elementos culturales necesarios para poder explotar el tesoro propio. Era indispensable un nuevo movimiento que reaccionara contra la actitud falsa del modernismo y adaptara sus verdaderas conquistas [...] al medio hispanoamericano. Este gran movimiento vernáculo se extiende también a las artes [...] La derrota del positivismo [...] rehabilita la tradición nacional y el gusto por las cosas de la tierra [...] No pocos de los seguidores de las modalidades de vanguardia, que penetran en pos de la guerra europea, como R. Güiraldes, Silva Valdés [...], Jorge Mañach se incorporan también a la corriente vernácula; pues si esas modalidades, por su inclinación al cosmopolitismo [,] no pueden convenir a nuestros países [...] son perfectamente adaptables. Puede decirse que todos los escritores de América han comprendido, al fin, que después de haber estudiado [...] el arte europeo era menester crear con su propia alma [...] Ciertos críticos han denominado este movimiento americanismo literario; yo lo he llamado Mundonovismo, porque aquel término sugiere la idea de la acción yanqui, y porque éste significa a la vez arte del Nuevo Mundo y arte del mundo nuevo. (1937, pp. 352-357)²

Hispanistas influyentes de los últimos años —Pedro Lastra, Cedomil Goić, Roberto González Echevarría, entre otros— han propagado el nombre de *mundonovismo* como adecuado para la corriente que dominó la escena hispanoamericana tras el modernismo. Creo que los elementos históricos que intenta congrega la palabra se hallan también en las circunstancias originales de *Doña Bárbara*.

3. ESCRITURA Y TIEMPO LITERARIO

Examinaré ahora algunas operaciones textuales que explican la modernidad vanguardista o paravanguardista que vieron en la novela de Gallegos sus contemporáneos.

En primer lugar, habría que acotar que el inflexible y arcaizante dualismo que se le atribuye es relativo. Aunque el libro esté signado por dicotomías, éstas distan de lo “primitivo”. La disputa de civilización y barbarie se supedita a otra,

² Merece la pena acotar que Alejo Carpentier, en diversas oportunidades, pero particularmente en el prólogo de 1975 a la reedición autorizada por él de *Écue-Yamba-Ó* (primera versión, 1927; primera edición, 1933), reconoce los lazos de la “narrativa de la tierra” y la vanguardia: justo antes de 1927 “dos novelas vienen a romper, en menos de dos años, nuestra visión de la novela latinoamericana: *La vorágine* (1924) y *Don Segundo Sombra* (1926) [...]. Ahí estaban, pues, los modelos. Ése era el rumbo. Pero ahora surgía otro problema: había que ser vanguardista [...]. Había, pues, que ser ‘nacionalista’, tratándose, a la vez, de ser ‘vanguardista’”.

hecha explícita en la que el autor consideró la edición definitiva del libro, de 1954, gracias a un Prólogo provocador desde sus primeras líneas:

Tal vez no les agrade a todos los lectores de este libro que yo les diga que sus personajes existieron en el mundo real, pues si alguna función útil desempeña una novela es la de ser una puerta de escape de ese mundo, donde los seres humanos y los acontecimientos proceden y se producen de un modo tan arbitrario y disparatado que no hay historia de ellos que satisfaga la necesidad de ordenamiento lógico que experimenta el hombre cuando no tiene nada que hacer, o sea, cuando está parada la máquina de los disparates, cuando no de las monstruosidades, mientras que aun en las peores novelas se descubre alguna inteligencia ordenadora [...] Una vez más, en el limbo de las letras todavía sin forma, hubo personajes en busca de autor. A Pirandello lo encontraron los suyos en un escenario de teatro, alzado el telón, sin público en la sala; a mí se me acercaron los míos en un lugar de la margen derecha del Apure, una tarde de abril. Estaba yo escribiendo una novela cuyo protagonista debía pasarse unos días en un hato llanero y, para recoger las impresiones de paisaje y de ambiente, fui yo quien tuvo que ir a los llanos de Apure, por primera vez, en el dicho abril de 1927. (Gallegos, 1977, p.3)

Hacia el final encontramos una nueva manera de presentar la génesis creadora:

Por exigencias de mi temperamento yo no podía limitarme a una pintura de singularidades individuales que compusieran caracteres puros, sino que necesitaba elegir mis personajes entre las criaturas reales que fuesen causas o hechuras del infortunio de mi país, porque algo además de un simple literato ha habido siempre en mí. (p. 6)

Este pasaje evidencia uno de los conflictos registrados en las páginas de *Doña Bárbara*: el de una “simple literatura” y una literatura “algo más”, la de lo “real”; merece nuestra atención porque críticos lúcidos como Juan Loveluck (1969), intentando retratar las fuerzas puestas en juego en la narrativa hispanoamericana, han hablado de un choque de la “novela pura” y la “impura” como fenómeno característico del siglo XX. Pero cuidado: si bien el Prólogo galleguiano saca la conclusión de que el “simple literato” ha sido derrotado, los razonamientos previos lo desmienten. El lector atento notará que la primera oración del texto liminar encierra una ambivalencia; el hablante no dice inspirarse en la realidad para forjar una ficción; si reparamos en las palabras exactas, ocurre lo contrario: “los personajes existieron en el mundo real” —el poder de la ficción es tan grande que puede existir en un ámbito que no le pertenece, *es anterior a*

sí misma y, hasta cierto punto, se creó a sí misma. La mención de Pirandello surte un efecto similar, reforzado cuando se presenta al autor gobernado por su propio libro, arrastrado por él a Apure. Puede ser que la lógica nos convenza de que la novela viene después del viaje, pero el ingenuo método documental expuesto implica un giro de la imaginación poco obvio: la escritura obliga al autor a hacer realidad la ficción y no al revés —la iniciativa de escribir ofrece sus personajes a Gallegos, también un personaje construido paratextualmente³.

Tal como el Prólogo se desmantela gracias a las distinciones que plantea, el resto de la novela está minado de falsas dicotomías que disfrazan mal lo que, en el fondo, son paradojas, enigmas que la razón no logra explicar como defectos de la inteligencia. En ese orden de ideas, me atrevería a afirmar que *Doña Bárbara* reserva todavía sorpresas que niegan el adocenamiento que se le achaca: sus sutilezas, su profunda rebeldía e independencia con respecto a la ideología de Gallegos —el político— la convierten en un texto “moderno” (González Echevarría, 1998), desgarrado y problemático, en lucha con su autor y consigo mismo.

Ahondemos en la realidad que pretende construirse en sus páginas. El narrador posee casi siempre un conocimiento absoluto de todos los seres y sus pensamientos. Es el encargado de dictaminar qué es cierto y qué no lo es; en su omnisciencia, define los límites de la superstición como pérdida del sentido de lo real producido por la barbarie. Doña Bárbara domina a sus hombres manipulando sus percepciones de lo natural y lo sobrenatural: la brujería es una de las líneas fundamentales de su caracterización. Desde el principio la tercera persona omnisciente sugiere que las facultades de la cacica están más cerca de la astucia que de la magia; para ello, suele recurrir al punto de vista de sus allegados. Cuando El Brujeador, por ejemplo, trae a doña Bárbara noticias de la venida de Santos Luzardo, Balbino Paiba presencia crédulamente cómo ésta “ve” el acontecimiento en un vaso de agua; pero El Brujeador es más sabio: “se retiró de la mesa con estas frases mentales: —Perro no come perro. Que te lo crea Balbino” (Gallegos, 1977, p. 46). El escepticismo positivista del narrador se repite en episodios similares. Cuando se refiere la muerte de Paiba ordenada por la cacica, se vale de un peón anónimo:

Oyéronse detonaciones hacia los lados de *La Matica*.

³ Véase al respecto lo comentado por González Echevarría (1998) a partir de un artículo sobre Gallegos de John Englekirk.

—Ya empezaron a trabajar los güinchestes —dijo uno.

—Hay un revólver contestando —añadió otro [...].

Algunos se disponían a encaminarse a *La Matica*, cuando apareció doña Bárbara, diciéndoles:

—No hay necesidad. Ya Balbino cayó.

Volvieron a mirarse las caras los vaqueros, con el supersticioso recelo que les inspiraba la “doble vista” de la mujerona, y cuando ella había entrado de nuevo en la casa, uno insinuó la explicación:

— ¿No se fijaron en que el revólver se calló primero? Los últimos tiros fueron de güinchestes.

Pero ¿quién les quitaba ya de las cabezas a los servidores de la bruja del Arauca que ella había “visto” lo que estaba sucediendo? (p. 225)

Nótese el empleo de comillas: son barrotes detrás de los cuales se coloca el universo de la peonada. Esa técnica de demarcación reaparece al hablarse de creencias llaneras (“el familiar”, “el Cotizudo”, “el Socio”). Sin embargo, no todo en el deslinde queda claro para el lector. Creo que la rigidez que un sector de la posteridad imputa a Gallegos queda desmentida con la introducción paulatina de la ambigüedad en un discurso predominantemente racionalista. Aunque se le reproche también a la novela la falta de elaboración psicológica de sus personajes, la clave está en el interior de Bárbara, ser más denso de lo que permiten suponer las constantes denuncias de sus engañifas. En efecto, las creencias de la protagonista se elevan sobre la superstición:

En cuanto a la conseja de sus poderes de hechicería, no todo era tampoco invención de la fantasía llanera. Ella se creía realmente asistida de potencias sobrenaturales y a menudo hablaba de un “Socio” que la había librado de la muerte, una noche, encendiéndole la vela para que se despertara, al tiempo que penetraba en su habitación un peón pagado para asesinarla [...] De aquí se originó la leyenda de su pacto con el diablo. (p. 29)

La admisión de un matiz posible en el sentido de lo real hecha en los primeros capítulos se desarrollará al final de la Segunda Parte, cuando las conversaciones con el espíritu tutelar se dramaticen desde el punto de vista de Bárbara. La desazón que le causa un enfrentamiento con su hija Marisela, que la llama “bruja”, trastorna a la cacica. Apenas dominándose a sí misma, ésta nota que “el Socio” se independiza:

— ¡Calma! —se recomendó mentalmente—. ¡Calma!

Y enseguida la impresión de haber oído una frase que ella no había llegado a pronunciar:

—Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.

Eran las palabras que había pensado decirse para apaciguar su excitación; 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.

Doña Bárbara levantó la mirada y advirtió que en el sitio que hasta allí ocupara su sombra, proyectada en la pared por la luz temblorosa de la lamparilla, estaba ahora la negra silueta de “el Socio”. (pp. 172-173)

Podría alegarse que, a partir de ese instante, también la otra realidad, la embrionaria desde el comienzo en la creencia de la mujer, se independiza del narrador positivista galleguiano. En el alma de Bárbara no hay testigos que encarnen de pronto la razón y nos hagan ver engaños. De hecho, en ningún momento la hasta ahora omnipotente tercera persona narrativa se atreve a ironizar la relación de la bruja con su tutor fantástico: otras leyes, respetadas por la inteligencia ordenadora del relato, parecen regir la intimidad de la protagonista. Son, precisamente, las que nos conducen al final de la novela y hacen misterioso el destino de Bárbara. Pero ya tendremos oportunidad de ocuparnos a fondo de ello —baste aquí subrayar la seriedad y el verismo con se cuenta el diálogo ritual en que se decide el desenlace. Una sombra parlante: ¿estamos ante un delirio, realidad entrecomillada de una demente, o, más bien, una realidad maravillosa que le gana terreno a la lógica común, civilizada? El texto de Gallegos no ofrece respuesta definitiva.

Con tales medias tintas se relaciona una cuestión estudiada por André Michalski. Sus sugerencias, contra las de la mayoría de los críticos que promocionaron al Boom o la “nueva narrativa” postmundonovista, recalcan el poco primitivo desdoblamiento discursivo al que me refero. La clave, según Michalski (1970), está en la “combinación de simbolismo y realismo” que nos coloca ante una heroína “con dos naturalezas, una humana, racionalista, la de un personaje de novela realista, y otra fabulosa, como los personajes de los cuentos de hadas” (p. 1015). Si, por una parte, el narrador nos prepara para un tipo de relato como los de Zola, donde la cosmovisión del autor implícito está regida por la ciencia y los procesos verosimilizadores de la ficción, por otra, múltiples indicios textuales desvían nuestros códigos de interpretación hacia un género incompatible con la novela realista o naturalista: el cuento popular de corte fantástico. El capítulo que introduce al personaje central “empieza con la triple repetición de unas palabras cabalísticas, propias de una leyenda [‘¡De más allá del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta!’]” (Michalski, 1970, p.1015). Diversos episodios, además, recuerdan lugares comunes de mitos y otras formas

narrativas orales: el viaje en bongo de Santos remite a los barcos encantados y las travesías de los héroes en busca de proezas; la doma del mostrenco es la prueba ritual; los caimanes substituyen a los dragones; Marisela, olvidada por su siniestra madre y descrita como “más arisca que un báquiro” —los compañeros de Odiseo fueron convertidos en cerdos por otra bruja, Circe—, cuando conoce a Santos y se da inicio a su progresiva educación, es “desencantada”: de hecho, hay algo mágico en el momento en que Santos le lava la cara en un capítulo que se titula, para que no queden dudas, “La bella durmiente”. La novela, en suma, es una curiosa mezcla de opuestos, “un mito narrado con la técnica del relato realista”, lo que la sitúa “bastante cerca de lo que hoy se llama *realismo mágico*” (p. 1021). No me parece de más recordar que “lo real maravilloso” o el “realismo mágico” han sido señas de identidad de narradores que tacharon la obra de Gallegos de regresiva u obsoleta.

El reto a la “realidad real” anhelada por el narrador que se presentaba a sí mismo como más que un “simple literato” es más complejo. Aquí conviene considerar lo que Carlos Alonso apunta en torno al papel de la alegoría en *Doña Bárbara*. Este tipo de escritura, sobre todo desde el romanticismo, se asocia desdeñosamente a lo premoderno (Man, 1983). En gran medida, la distancia que suele interponerse entre la “nueva narrativa” y la de Gallegos, percibida como estática o dogmática, se debe a que sólo se presta atención a los niveles alegóricos superficiales de su novela: los onomásticos, demasiado evidentes, anticuados por su método directo de confrontar el altruismo, las miradas a lo alto de la finca Altamira, propiedad de Santos Luzardo —santa luz civilizadora—, y la finca El Miedo, regida por la barbarie hecha mujer. No obstante, advierte Alonso (1989), si bien la alegoría requiere una fijación de significados, es decir, reducir a dos planos —el literal y el figurado— la intelección de lo narrado, *Doña Bárbara* se caracteriza por una “ansiedad de interpretar” que acumula pasajes alegóricos reiterativos de la antinomia básica de civilización y barbarie. Lo literal, así, remite a lo figurado, pero este último nivel puede conducir a una segunda figuración; ésta, a una tercera, y así sucesivamente: no sólo se presenta a Santos en oposición a la “devoradora de hombres”, sino que el gesto se duplica en su educación de Marisela, y se triplica en la doma de la yegua Catira por parte de uno de sus hombres, y se cuadruplica en el adoctrinamiento de Antonio Sandoval, ganado a los métodos legales. Las acciones tejen una red de ecos; nuestra atención, de ese modo, no se concentra en los paralelismos entre escritura y mundo exterior, sino entre una esfera de la escritura y otras, y el resultado —me permito llevar

los planteamientos de Alonso a sus últimas consecuencias— es una autorreferencialidad que anula los efectos iniciales de la alegoría política diseñada por el más que “simple literato”. La mimesis de *Doña Bárbara* es menos un reflejo de la geografía o la sociedad llanera que de la ficción misma.

Lo señalado desemboca en otra atenuación de los efectos de verosimilitud de la novela. Edoardo Crema (1970), al comparar *Doña Bárbara* con *La Vorágine* y *Don Segundo Sombra*, destaca una virtud de la obra galleguiana: la “unidad dramática”. Con esa expresión alude a la simétrica conexión de episodios, el elaborado entrecruzamiento de causas y efectos en la trama y las subtramas que acabará encadenando las transformaciones anímicas de Bárbara, Santos, Lorenzo Barquero y Marisela. Crema concluye que, a diferencia de las flojamente estructuradas obras de Rivera y Güiraldes, la “organicidad” o “cohesión dramática” de *Doña Bárbara* es tal que “difícilmente se podría quitar uno solo de sus acontecimientos sin correr el riesgo de descomponer el drama” (p. 5). Prescindiendo del chauvinismo que se adivina en las comparaciones del crítico, la “perfección” estructural del argumento de Gallegos, el coherente laberinto de hechos y alegorías captado por sus lectores, tiene más que ver con el arte o el artificio que con la naturaleza o la realidad “arbitraria y disparatada” a la que alude el Prólogo a la edición definitiva de la novela —que hablaba de la “inteligencia ordenadora” y el “escape del mundo real” que la literatura puede ofrecer. Por ese camino llegamos a una enorme paradoja: el *Maestro* Gallegos, defensor del compromiso, es autor de una obra, en sus propios términos, “escapista”. Todo eso daría la razón a quienes han sostenido que los discursos alegóricos recalcan la artificialidad de la literatura (Man, 1983).

Vinculado a la cuestión de lo real americano, interés máximo del mundonovismo, está el papel que en la novela desempeña el espacio. En numerosas ocasiones se ha reparado en que el ámbito de las acciones cobra sentido gracias a la ausencia de la ciudad. La misión de Santos es poner en contacto y someter el lugar “bárbaro” al “civilizado”. La naturaleza, que a primera vista es barbarie, pronto se revela como escenario plástico, ni retrógrado ni progresista, sino reflejo de los seres que lo habitan y usan; comprobaremos, por consiguiente, que hay en ella algo parecido a la realidad relativa planteada por la relación psicofísica entre Bárbara y “el Socio”. Avanzada la lectura, no obstante, la ambigüedad del espacio se acentúa, pues si los diálogos de la cacica con seres fantásticos son escasos, la humanización de lo natural persiste, al extremo de que el Prólogo de 1954 aceptó sin rodeos que “el personaje principal de [la] novela” había sido

“el paisaje llanero, la naturaleza bravía [...] ¿No son criaturas tuyas todos los de consistencia humana que en este libro figuran?” (Gallegos, 1970, p. 4). La noción diáfana de lo real que parece tener el narrador se problematiza más cuando el medio adquiere rango de sujeto. La personificación y la prosopopeya son figuras retóricas prominentes: el llano “duerme” o “devora hombres”, el carroa “habla” con Marisela, la tierra cruenta “no perdona”. Pero hay que agregar el aspecto religioso o sobrenatural de muchas analogías, que a algunos críticos les recuerdan la creencia indígena en *nabuas* (Michalski, 1970). Mister Danger y su cunaguaro son uno. El tenebroso Brujeador, secuaz de doña Bárbara, se emparenta con el tuerto del Bramador, gigantesco caimán que vive en El Miedo; el narrador no pierde la oportunidad de enlazarlos: “*El Brujeador* abrió los ojos lentamente, tal como lo hiciera el caimán” (Gallegos, 1970, p. 12). Cuando llega Santos a Altamira los peones aseguran que aparece el Cotizado, fantástico toro protector. Los amantes de la cacica son “bestias que llevaban la marca de su hierro” (p. 126).

Las correspondencias de naturaleza y personajes no se agotan con eso. La estructura de ciertos capítulos dramatiza las analogías: los finales llevan a un clímax las equivalencias, sea a través de metáforas o paralelismos —al estilo, por cierto, del montaje intelectual eisensteiniano. Un buen ejemplo es “El rodeo” donde se alterna la presentación de las faenas de derribar y castrar toros con los intentos de doña Bárbara de seducir a Santos; cuando éste la esquivo y se aleja, en las últimas líneas, la domadora murmura para sí:

—Déjalo que se vaya. Ya ése lleva la sogá a rastras.

Más allá, humillada la testuz contra el pie del árbol, el toro mutilado bramaba sordamente.

Doña Bárbara sonrió de otra manera. (p. 124)

La proyección de emociones, sentimientos o presentimientos sobre el espacio natural y viceversa tiene, probablemente, su manifestación más importante en los lazos entre doña Bárbara y el mundo en que actúa. No olvidemos que la identificación de ambos es tenaz, al punto de que la mujer se proclama como especie de *axis mundi*:

—...yo no soy tan ambiciosa como me pintan. Yo me conformo con un pedacito de tierra nada más: el necesario para estar siempre en el centro de mis posesiones, donde quiera que me encuentre. (p. 93)

De esto a la declaración de omnipresencia hay poco trecho. La identificación de la protagonista con la geografía es múltiple: la captamos en su origen, donde confluyen los ríos; la captamos en su apropiación del paisaje y su lenguaje: “la voz de doña Bárbara, flauta del demonio andrógino que alentaba en ella, grave rumor de selva y agudo lamento de llanura” (p. 120); por último, se despide de nosotros en la secuencia del tremedal, cuando la cacica desaparece sin dejar rastro e intuimos que se confunde con la tierra brutal, la enorme anaconda que apresa por el belfo a la novilla y la arrastra al agua pútrida del pantano, “que se cerró sobre ella con un chasquido de lengua golosa” (p. 116). Una burbuja, “ojo teñido por la ictericia de la cólera [...] parecía mirar a la mujer cavilosa” (p. 117): esa imagen cierra la historia de Bárbara, y el resto se entrega a la leyenda, a quienes se preguntan si se habrá suicidado o habrá regresado al lugar de donde vino. El “montaje” de mujer y tremedal —sigo insinuando el ascendiente eisensteniano— se transforma en identidad, encuentro con el Ser.

La profundidad de esas asociaciones terribles a duras penas proviene de una reutilización galleguiana del lenguaje popular, cargado de comparaciones de hombre y naturaleza; o es atribuible a la tradición romántica, que en Latinoamérica, con pocas salvedades, abundó en amables idealizaciones del paisaje. El efecto pesadillesco, inquietante, resulta más cercano al del expresionismo vigente en Europa entre 1907 y 1930. Ese movimiento, al reaccionar contra la preocupación impresionista por el mundo material, dirigió su atención a “la realidad detrás de las apariencias” (Perkins. 1974, p. 94) y pretendió “intuir en forma inmediata el ser, su verdad propia y auténtica” (Modern, 1965, p. 37), lo que con frecuencia suponía la conversión del hombre “en una naturaleza mitológica” (p. 19) y la obsesión del creador con “el sentir subjetivo sobre las cosas” (p. 26) mediante el desarrollo del potencial del lenguaje cotidiano, capaz de formular frases como “el cielo plácido, el mar amenazador o el paisaje ríe, por ejemplo” (p. 27). El director teatral Max Reinhardt, que tanto influyó en los expresionistas, decía que su ideal visual era el “paisaje imbuido de alma” (en Gianetti, 1982, p. 273). Las citas previas tienen el propósito de resaltar la convergencia de las técnicas de Gallegos y lo hecho por artistas germánicos de la época, validando las lúcidas intuiciones de Enrique Anderson Imbert:

Un análisis estilístico de Rivera, Güiraldes, Gallegos, revelaría los rasgos [...] expresionistas con que animan la naturaleza. Aunque parezca paradójico, yo diría que los escritores que más enérgicamente han presentado las masas naturales como personas activas e intencionadas no son los naturalistas (“el mundo tal

como es”), sino los exquisitos de la percepción (“el mundo [...] tal como lo vivo”) [...] En las novelas de Rivera, Güiraldes, Gallegos, selvas, pampas, ríos, viven, se agitan, quieren y actúan gracias al mismo arte [...] expresionista con que otros escritores se proyectan dentro de cosas que no son necesariamente paisajes. (Loveluck, 1969, p. 85)

Naomi Lindstrom ha apuntado la cercanía de ciertas técnicas de Arturo Uslar Pietri y el expresionismo alemán; Nelson Osorio ha tenido que reflexionar sobre el aire expresionista de algunos relatos del también venezolano Julio Garmendia (*La formación* 5.2). Dada la acumulación de coincidencias en fechas cercanas, no me parece descabellado señalar como campo fértil para una futura investigación la reconstrucción de puentes concretos entre el mundonovismo de *Doña Bárbara* y esa vertiente de la vanguardia —casi ubicua, por la débil organización del expresionismo germánico en grupos y la pronta absorción de sus gustos e imaginерías por otros movimientos internacionales. Me atrevería a aseverar que Gallegos, al menos, tiene tanto de expresionista como de naturalista o realista a secas. Aunque no conste que los escritores de lengua alemana hayan influido en él, la conexión entre su obra y el expresionismo podría explicarse de otros modos: las artes plásticas latinoamericanas, desde México hasta el Cono Sur, registran en esa época la impronta germánica (Paz 1979; Xul Solar, 2005) y el cine apasionó a Gallegos.

La mención del cine exige disquisiciones detenidas, pues completa varios de los argumentos que he desarrollado. Como pocos otros intereses de corte estético, el cinematográfico confirma la sintonía total de Gallegos con su tiempo. A lo largo de su vida, escribiría guiones y argumentos originales para películas, fundaría la empresa Ávila Films y auspiciaría versiones filmicas de sus novelas. Esos proyectos, aunque casi siempre frustrados, demuestran la importancia que la cinematografía tuvo para él. Rodolfo Izaguirre relata que el novelista llegó a usar materiales filmicos como soporte de sus escritos (Pardo & Sambrano, 1986).

Ávila Films se fundó en 1938, pero la atracción del autor por el cine no data de entonces. En 1924 se filmó una versión de *La trepadora* en la que colaboró con entusiasmo. La adaptación “obtuvo un clamoroso éxito y fue considerada como la ‘primera película venezolana de arte’” (Hernández, 1997, p. 200). Lo cierto es que el conocimiento que tuvo Gallegos del cine europeo de los años veinte parece haber sido bueno, tanto por la cosmopolita variedad de películas que se proyectaban en Venezuela desde 1896 como por lo que se desprende

de la educación a la que sometió a los empleados de Ávila Films, según Rafael Rivero: “Un día Gallegos reunió al personal de Estudios Ávila e hizo proyectar *El Acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein. Quedamos impresionados” (Pardo & Sambrano, 1986, p. 317).

Además de la temprana afición cinematográfica de Gallegos, ha de tomarse en cuenta que en 1926, cuando está a punto de entregarse a la escritura de la que sería su obra maestra, recorre durante varios meses España, Francia e Italia. En 1928, regresa a Europa y será en Bolonia donde dé por concluida *Doña Bárbara*. Acceso, ciertamente, tuvo a la cinematografía europea. El éxito del cine alemán en España, para no ir muy lejos, parece haber sido arrollador, por las más de veinticinco mil personas que en sólo ocho días fueron a ver en Barcelona *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (Martínez, 1992). El *Journal* de André Gide comenta que aún en febrero de 1928 el *Nosferatu* de F. W. Murnau seguía fascinando a los intelectuales franceses, que lo habían convertido en objeto de culto e incorporado en 1923 a la imaginería surrealista (Picón, 1995). Recuérdese que, en esas películas y otras de Fritz Lang, Henrik Galeen o Paul Wegener, tal como sucede en *Doña Bárbara*, el mundo exterior se altera o humaniza para expresar las esencias de los personajes, ocurriendo también lo contrario: los personajes se deshumanizan para dar cuerpo a las amenazas de la naturaleza y lo irracional. En *Caligari* las calles, la arquitectura circundante, los campos que rodean a la ciudad se deforman con la locura del narrador; de *Metrópoli* casi podría decirse, a la manera de Gallegos, que el verdadero protagonista es el lugar donde transcurren las acciones —Buñuel, al reseñar la película, se refería a dos obras en una: la del espacio magistralmente creado, “elemento lírico”, y la de la trama, de menor interés (Eisner, 1977, pp. 91-93)—; el conde Orlok del *Nosferatu* era hombre y vampiro a la vez, los murciélagos sobrevolaban sus dominios, los lobos anunciaban su acción maléfica, iba seguido de huestes de ratas a todas partes, las montañas en las que moraba tenían gestos amenazadores, varias secuencias lo comparan implícitamente con plantas carnívoras o mortíferas arañas, su sombra, con vida propia, se cernía sobre inocentes víctimas y, en fin, la luz —¿la “santa luz” que arde?— es lo único que podía liquidarlo: cuando el amanecer lo sorprende, el conde se esfuma sin dejar huellas. Como en *Doña Bárbara*, todos los argumentos de las películas que menciono despliegan batallas del bien contra el mal —y este último, sin duda, es siempre la pieza más atractiva del mecanismo, lo que cautiva al espectador—; también en todas el mal está emparentado con formas de poder —autoritarismo, cacicazgo:

médicos que controlan la voluntad de sus pacientes y los usan para cometer crímenes; dictadores para quienes la vida de los hombres carece de importancia; monstruos de la noche que se alimentan de sangre⁴.

Aparte de la sombra animada con quien Bárbara dialoga o los “rebullo-nes” hematófagos que, según Juan Primito, encarnan la Psique de la devoradora de hombres, me gustaría recordar un pasaje de *Doña Bárbara* que remite a infinidad de imágenes de corte cinematográfico con el cuño del expresionismo y su lúgubre *Stimmung*. Santos decide entrar a la habitación donde había muerto José Luzardo, protagonista de la tragedia que arrojó una “maldición” sobre las tierras donde se desarrolla la novela. Nótese los ingredientes siniestros, incluso en la numerología:

Se levantó de la hamaca, cogió la palmatoria donde ardía una vela y le dijo al peón:

—Abre la sala.

Antonio obedeció y, después de batallar un rato contra la resistencia de la cerradura oxidada, abrió la puerta, cerrada hacía trece años.

Una fétida bocanada de aire confinado hizo retroceder a Santos; una cosa negra y asquerosa que saltó de las tinieblas, un murciélago, le apagó la luz de un aletazo. (Gallegos, 1977, p.41)

La atmósfera sobrenatural se construye, sobre todo, a partir de referencias visuales ya para entonces codificadas tanto en el cine europeo como en el estadounidense, que asimilaba el ejemplo de aquél (Prawer, 1980). Juan Liscano (1969), que ha hablado de sus idas al cinematógrafo con el novelista, asocia a doña Bárbara con “la hechicera, Circe, Medusa, la esfinge, la hembra carnívora, la araña, el vampiro, [mito] divulgado en forma masiva por el naciente cine” (en Gallegos, 1977: xxv).

⁴ Dato de interés, por tratarse de una “lectura” de la novela en la que participa el autor, es el posible influjo del lenguaje del cine expresionista alemán en ciertos pasajes de la versión fílmica de *Doña Bárbara* dirigida en México por Fernando de Fuentes (1943), con Rómulo Gallegos como guionista y asesor y Alex Phillips como director de fotografía. Las escenas donde Bárbara, a solas, hace “trabajos” de brujería están dotadas de un violento claroscuro que recuerda el de muchas películas alemanas de la década de 1920; el uso estratégico de los espejos tiene un valor simbólico similar al que tenía en obras alemanas como *El estudiante de Praga* (dirigida en 1913 por Stellan Rye y en 1926 por Henrik Galeen) o *Sombras* (dirigida por Arthur Robison en 1923); y, finalmente, la escena donde Juan Primito hace una ofrenda a los rebullones coincide, por estar filmada desde un extremo ángulo bajo combinado con una deformación de la perspectiva, con la célebre toma en que el Conde Orlok del *Nosferatu* recorre la cubierta de un barco tras diezmar a casi toda su tripulación.

Más allá del estímulo alemán o soviético, el influjo cinematográfico en la escritura de *Doña Bárbara* adopta otras formas. Varios capítulos calcan las sucintas descripciones del guión o las leyendas del cine mudo —“Un bongo remonta el Arauca” (Gallegos, 1977, p. 7); “Aquella misma noche, en *El Miedo*” (p. 43); “Noche de luna llena, propicia para los cuentos de aparecidos” (p. 47). Tampoco creo soslayable el valor que cobra el obsesivo término “espectáculo” a la hora de caracterizar la historia como acontecimiento para la mirada:

[Santos saboreó una olvidada emoción:] el espectáculo de la caída de la tarde sobre la muda inmensidad de la sabana. (p. 35)

[Santos analizaba sus sentimientos,] lo que había sido fruto de reflexiones ante el espectáculo de la llanura. (p. 40)

[Avanza el amanecer llanero.] Santos contempla el espectáculo desde el corredor de la casa. (p. 56)

A lo que voy con estas citas es a un pormenor que la crítica ensalzadora del nacionalismo o el realismo de Gallegos pasa por alto. Hay en su libro tantas o más remisiones al arte que al mundo. Descontando el “espectáculo” visto en todo por Santos, encontramos seres y sucesos “dramáticos” (pp. 21, 72); el cajón del Arauca es un “cuadro de desolación dentro del marco de la llanura” (p. 36); la belleza de Marisela, consecuente con el Pígalión que hay en Santos, es de “estatua” (p. 74). Piénsese en la presencia del cuento de hadas; la aparición constante de la poesía y la narrativa folklórica llanera, con sus coplas, espantos y diablos; y sumemos a ello que Santos acepta ser un orador: los llaneros “somos de algún modo aficionados a la elocuencia” (p. 69).

Si eso no basta para corroborar que el universo de *Doña Bárbara* es artístico o simbólico antes que reflejo pasivo del exterior venezolano, convendría atender a un último detalle. Cuando la cacica sabe que Santos ha llegado a Altamira, presiente que la confrontación decidirá su destino y una que otra vez tiene visiones de su juvenil y desgraciado amor con Asdrúbal. ¿Qué regresa a ella? Más que su propia memoria, las palabras del narrador en capítulos anteriores, resumidas o citadas incluso con comillas:

Doña Bárbara había depositado el vaso sobre la mesa, asaltada por un recuerdo repentino que le ensombreció la faz:

“Era a bordo de una piragua... Lejos, en el profundo silencio, se oía el bronco mugido de los raudales de Atures... De pronto cantó el yacabó...” (p. 46)

El recurso se asemeja al de ciertas películas que presentan el flujo mental de los personajes con una cámara “omnisciente” (Giannetti, 1982). Pero más significativo es que momentos como ése, que se repiten, subrayan que la realidad textual es el texto mismo: las autocitas confirman su emancipación respecto del mundo. El pasado, la vida, la realidad de Bárbara son los que le ha concedido el narrador.

La cacica del Arauca es literatura o, en sentido amplio, arte: Pirandello, cine soviético o germánico, alta cultura y folklore. Que no se limita a aspirar a la “verdad” lo prueba su fin: el narrador, que parecía al tanto de casi todo, al menos de lo que sucedía fuera del alma de la protagonista, de pronto guarda silencio. Se dice que ésta se ha arrojado al tremedal; se dice que ha remontado el río y ha vuelto a la selva. De Santos y Marisela se conoce el final feliz; Altamira está alambrada y sus linderos ya no constituyen un problema. Pero la “hija de los ríos” escapa de la vigilante omnisciencia. Más que derrotada, podría aseverarse que triunfa recobrando una parte de sí: no se esfuma sin antes actuar maternalmente por primera vez, incapaz de matar a Marisela e, incluso, dejándole una herencia. Por eso doña Bárbara está en el “centro” novelesco y Santos suele desdibujarse en cuanto cerramos el libro. Por eso, también, queda al descubierto la inconsecuencia mayor del Gallegos ideólogo: él, como Santos Luzardo, “había emprendido aquel viaje con un propósito y ya estaba abrazándose a otro, completamente opuesto” (Gallegos, 1977, p. 14); Santos no vende Altamira, sino que decide civilizarla; el autor promete no hacer ficción, promete usarla, pero al ideólogo acaba imponiéndose el “simple literato” y, con él, doña Bárbara con su ficcionalidad a cuestas.

Hay esquematismo y ramplonería en quienes acusan de esquemática y ramplona a una obra como ésta, que prescinde de la condición instrumental a la que quiso sujetarla el escritor. Su mundonovismo no es continuación de lo pintoresco por lo pintoresco: es su superación; deja atrás el criollismo fácil e, incluso, descarta el naturalismo y los conceptos de realidad del siglo XIX para incursionar en un entendimiento de lo americano propenso a lo maravilloso y al lenguaje de las artes de su tiempo. De nuestra percepción actual, sencillamente, se han suprimido los elementos que explican el éxito y las profundas huellas estéticas que dejó la aparición de *Doña Bárbara*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, C.J. (1989). *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Les règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil.
- Carpentier, A. *Écue-Yamba-Ó*. 1933. Barcelona: Bruguera, 1979 [edición idéntica a la aparecida en La Habana: Arte y Literatura, 1977].
- Contreras, F. (1937). *Rubén Darío*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Crema, E. (1970). Características diferenciales de *Doña Bárbara*?. *Imagen*, 70-71, 5-8.
- Eisner, L. (1977). *Fritz Lang*. New York: Oxford UP.
- Englekirk, J. (1948). "Doña Bárbara, Legend of the Llano". *Hispania*, 31, 259-270.
- Gallegos, R. (1977). *Doña Bárbara*. J. Liscano, pról. Caracas: Ayacucho.
- Giacoman, H. F. (Ed.). (1971). *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas.
- Gianetti, L. (1982). *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Gide, A. (1996). *Journal*. E. Marty, ed. Paris: Gallimard.
- González Echevarría, R. (1998). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press.
- González Echevarría, R. (1985). *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- Hernández, T. (Ed.). (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Kirkpatrick, G. (2000). "The Aesthetics of the Avant-Garde". Schelling, V. ed. *Through the Kaleidoscope*. (pp. 177-198) London: Verso.
- Klahn, N y Corral, Wilfrido. (Eds.). (1991). *Los novelistas como críticos*. 2 vols. México: FCE.
- Lasarte, J. (1995). *Juego y nación*. Caracas: Fundarte.
- Lindstrom, N. (1977). *Literary Expressionism in Argentina*. Tempe: Arizona State University.
- Liscano, J. (1969). *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila.
- Loveluck, J. (Ed.). (1969). *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Man, P. de. (1983). *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Martínez, J. (1992). *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid (1896-1920)*. Madrid: Filmoteca Española.

- Michalski, A. (1970). "Doña Bárbara: un cuento de hadas". *PMLA*, 5, 1015-22.
- Modern, R. (1965). *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Nova.
- Osorio, N. (Ed.). (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- Osorio, N. (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Caracas: B. Aca. Nac. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08145069782469137420046/index.htm
- Osorio, N. (1981). Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, 115, ene.-jun., 227-254.
- Pacheco, C. (2006). Texturas de la nación: el intelectual Gallegos como significante político y estético en la cultura venezolana. En Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (Eds.), *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. (pp. 431-449). Caracas: Fundación Bigott / Equinoccio.
- Pardo, I. y Sambrano Urdaneta, Ó. (Eds.). (1986). *Rómulo Gallegos: multivisión*. Caracas: Presidencia de la República.
- Paz, O. (1979). *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- Perkins, G. (1974). *Contemporary Theory of Expressionism*. Bern und Frankfurt: Verlag Herbert Lang.
- Picon, G. (1995). *Surrealists and Surrealism*. Geneva: Booking International.
- Praver, S. S. (1980). *Caligari's Children*. New York: Da Capo.
- Subero, E. (Ed.). (1980). *Gallegos: materiales para el estudio de su vida y su obra*. 5 vols. Caracas: Centauro.
- Unruh, V. (1994). *Latin American Vanguards*. Berkeley: University of California.
- Xul Solar, A. (2005). *Entrevistas, artículos y textos inéditos*. P. Artundo, ed. Buenos Aires: Corregidor.

A 80 AÑOS DE *DOÑA BÁRBARA*:
HACER COSAS CON EL PUEBLO Y LA NACIÓN

Javier Lasarte Valcárcel

Universidad Simón Bolívar

RESUMEN

En este artículo se aborda la obra de Gallegos desde una perspectiva que cuestiona la recurrente interpretación de buena parte de la crítica literaria respecto a las tensiones civilización/barbarie que, se supone, alentaron la producción del autor caraqueño. En este sentido, se hace una lectura que busca revelar otra manera de entender el proyecto galleguiano materializado, principalmente, en *Doña Bárbara*.

Palabras clave: novela, civilización/barbarie, Rómulo Gallegos.

ABSTRACT

DOÑA BARBARA, EIGHTY YEARS LATER: TO DO THINGS WITH THE PEOPLE AND THE NATION

In this article, we tackle Gallegos' work from a perspective that questions the recurrent interpretation of a significant part of literary critic in Venezuela as regards civilization/barbarism tensions. It is supposed that both tensions encouraged this "caraqueño" author's production. In this sense, we take a reading of Gallegos' work which attempts to reveal another way of understanding the "galleguiano" project, mainly materialized in *Doña Barbara* novel.

Key words: novel, civilization/barbarism, Rómulo Gallegos.

RÉSUMÉ

DOÑA BARBARA, QUATRE-VINGTS ANS APRÈS: FAIRE DES CHOSES AVEC LE PEUPLE ET LA NATION

Dans cet article, on s'approche de l'œuvre de Gallegos d'un point de vue qui met en question l'interprétation récurrente d'une grande partie de la critique littéraire par rapport aux tensions civilisation/barbarie. Il est censé que ces tensions ont encouragé la production littéraire de cet écrivain «caraqueño». À cet égard, on fait une lecture qui cherche à faire connaître une autre façon de comprendre le projet «galleguiano» accompli notamment dans son livre *Doña Barbara*.

Most-clé: roman, civilisation/barbarie, Rómulo Gallegos.

RESUMO

A 80 ANOS DE *DOÑA BÁRBARA*: FAZER COISAS COM O POVO E A NAÇÃO

Neste artigo aborda-se a obra de Gallegos desde uma perspectiva que questiona a recorrente interpretação de boa parte da crítica literária com respeito às tensões civilização/barbarie que, se supõe, alentaram a produção do autor caraqueño. Neste sentido, faz-se uma leitura que procura revelar outra maneira de entender o projecto galleguiano materializado, principalmente, em *Doña Bárbara*.

Palavras chave: novela, civilização/barbarie, Rómulo Gallegos.

Una de tantas verdades a medias o poco matizadas, pero repetidas hasta el cansancio, es aquella según la cual Venezuela entró en la modernidad en 1936, tras la muerte de Gómez. El petróleo, “que nos hacía crecer y progresar aun contra nosotros mismos” (Picón Salas, 1983, p. 599), sin duda fue el catalizador de un proceso que transformó la política, la economía y la misma experiencia cotidiana. La Venezuela gomecista de los años 20 vivía ya, gracias a la abrupta irrupción del “excremento del diablo”, cambios perceptibles en su composición social, en instituciones como la banca o el ejército, en el creciente protagonismo de la ciudad y, por supuesto, en el surgimiento de nuevos discursos y prácticas políticas, particularmente visibles para la posteridad en los sucesos de febrero de 1928. Alguna suerte de modernización habría llegado de todas formas y por cualquier otra vía, pero el petróleo, en un sentido, y, en otro, la política, que nacería del 28, imprimían como con hierro de marcar ganado no pocas claves de la cultura local¹.

Tampoco la literatura tuvo que esperar a 1936 para tocar las puertas de la modernidad. Incluso podría decirse que durante el gomecismo se fragua la Edad de Oro de la literatura venezolana moderna. ¿O hay alguna otra época que pueda exhibir nombres equivalentes a los de José Antonio Ramos Sucre, Mariano Picón Salas, José Rafael Pocaterra, Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez, Julio Garmendia, Fernando Paz Castillo, Antonio Arráiz, Arturo Uslar Pietri, Guillermo Meneses o, por supuesto, Gallegos? Mayoría de narradores, ciertamente, unidos por el hecho de que comienzan a publicar durante el “oscurantismo” de la dictadura. De esa época, destacan en la novela un par de años, 1929 y 1931, en los que se editan cuatro de las más importantes novelas venezolanas de cualquier tiempo: *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra en el 29, y *Las lanzas coloradas* de Uslar y *Cubagua* de Núñez en el 31. En este póker de ases novelístico, que se pone sobre la mesa poco después de los sucesos de febrero del 28, es coincidente la voluntad más o menos manifiesta de “hacer cosas” con el pueblo y la nación; voluntad envuelta en la pregunta implícita sobre el “qué hacer” como país ante la encrucijada de la modernización, vivida cada vez más como hecho irreversible y percibida como circunstancia a la vez crucial y amenazante. En esas novelas cuaja, no sólo una brillantez novelística inusitada, sino un abanico de modos diversos de pensar la

¹ En “Los aires del cambio...” (2006) intentaba recoger lo que supuso histórica y culturalmente este período.

Venezuela petrolera y moderna cuya resonancia, de algún modo, perdurará hasta nuestros días. Hoy toca hablar del más conocido de los “ases”: la octogenaria *Doña Bárbara*, por lo que dejo para otro momento la revisión del “abanico” e intentaré decir algo sobre la tradición específica en la que se inscribe la novela de Gallegos.

1. TENTAR LA NACIÓN: BOLÍVAR (HASTA) EN *DOÑA BÁRBARA*

La tendencia —que nos acompaña tercamente— a pensar, imaginar, cuestionar, desear, diseñar el país y su gente desde los discursos culturales se remonta a los inicios de la era republicana. A esos inicios se vuelve desde entonces una y otra vez a lo largo de dos siglos, entre otras cosas porque la república aún pertenece al ámbito del deseo, de la ciencia-ficción. De tal modo que la tentación de volver al origen no vendría a ser ya asunto de nostalgia, como expresasen en sus narraciones Díaz Rodríguez, Blanco Fombona o Pocaterra, sino de melancolía ante la historia, pues los resultados de tanto futuro proyectado con más o menos ilusión no exhibieron nunca otro paisaje que el de la precariedad, lo transitorio y lo trunco, “valores” constituyentes, “señas de identidad” que celebrase irónicamente José Ignacio Cabrujas en “La ciudad escondida”. Quizás por ello propicie la reactivación de los orígenes: las gestiones de sucesivos presentes los sirven en bandeja de plata. Y puesto que creemos que los muertos aún hablan una lengua viva, los orígenes no tienen otro remedio que dejarse hacer sin alternativa. Sus escritos no pueden descansar en paz: no les es dado el beneficio que corresponde a toda joya arqueológica: el museo o las aulas y textos de profesiones memorialistas. ¿O es que nos suena a cosa del pasado en vez de resonar con altavoz la idea de Simón Rodríguez de que nuestros países son “repúblicas sin ciudadanos”; o el recuerdo de sentencias como la de Miranda: “Bochinche, bochinche. Esta gente no sabe hacer sino bochinche”; o, por qué no, las últimas certidumbres de Bolívar: “Uno, la América es ingobernable para nosotros; dos, el que sirve una revolución ara en el mar; tres, la única cosa que se puede hacer en América es emigrar”². (¿Será, además, políticamente incorrecto regodearse

² Aun el uso de Internet, en el particular contexto que se vive en Venezuela en este siglo XXI, ha puesto de moda pasajes inusuales de textos como el “Discurso de Angostura”: “Las repetidas elecciones son esenciales en los sistemas populares, porque nada es tan peligroso como dejar permanecer largo tiempo en un mismo ciudadano el poder. El pueblo se acostumbra a obedecerle y él se acostumbra a mandar; de donde se origina la usurpación y la tiranía”. Quienes difunden esta frase, desde la oposición, silencian

en la tentación adicional de presumir que estas frases de nuestros prohombres no perderán actualidad en la Venezuela de las próximas décadas?).

Quizás a estas alturas no tenga ya sentido advertir sobre el hecho de que todo intento de fijar identidades, imaginar naciones, definir pueblos, parece condenado a ser ejercicio ganado para omisiones, reducciones y exclusiones. Un ejemplo inmejorable lo brinda, ¡cómo no!, Bolívar mismo. La definición de identidad nacional que ha pasado a ser considerada como fundacional es la que el prócer expresara en 1815, en su “Carta de Jamaica”, repitiéndola luego en el “Discurso de Angostura” (1819). Hay dos fragmentos archi-citados del “Discurso...” que dan cuenta flagrante de las contradicciones fijadas en nuestra representación fundacional de identidad:

No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado (Bolívar en Romero, 1977, p. 109).

Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del Norte, que más bien es un compuesto de África y de América, que una emanación de la Europa; pues que hasta la España misma deja de ser europea por su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter (p. 114).

La devoción por Bolívar, establecida en los “templos” erigidos a tal fin por instituciones y discursos a lo largo de dos siglos, y que hoy recrudece con aires de “resistencia”, ha impedido ver lo que podría resultar obvio: la falta de correspondencia entre los sujetos/objetos referidos en el “nuestro” y el implícito “nosotros”, la ironía histórica de que la fundación de la nación se asiente en un cierto acto de violencia. El primer fragmento conviene en que lo “europeo” forma parte de la identidad, a diferencia del segundo que niega el “derecho”, aunque sea moral, a tal adscripción. El primero, corresponde a la imagen de nación que se reduce a la auto-representación del blanco criollo, mentalmente ligado a Europa (no a la africana España) y, por tanto, ciudadano; el segundo,

el hecho de que Bolívar proponía también en ese discurso la instalación de un Senado vitalicio para refrenar cualquier exceso político y moral, y defendía un Poder Ejecutivo cuya fortaleza superase a la del Congreso. Por no hablar del uso presidencial que se hace de los discursos de Bolívar, lleno de contradicciones y silencios.

figura otra nación, la del “pueblo”, vinculado a espacios bárbaros (América, África). El paso del “nosotros” al “nuestro” dice del hiato entre el sujeto criollo y el “otro natural”³; un lejano antecedente, pues, de las “dos Venezuelas” de hoy. Pero además de ello, si el “Discurso de Angostura” es el preámbulo a una segunda toma de posesión por vía de ley del proyecto republicano sobre su territorio y su espacio humano heterogéneo, debería ser inocultable —y no lo es— que la instalación en la legalidad de la república de Bolívar presupone un acto de violencia “hacia adentro”: “el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión”; “naturales” a los que, además, considera, un género humano prácticamente extinto. Este inicio de constitución republicana será a la vez, aunque sin nombrarlo, asiento venezolano del dilema entre civilización y barbarie.

El escenario escindido proyectado por Bolívar en estos fragmentos reaparece en diversas zonas de *Doña Bárbara*. Y no sólo porque ponga en escena el dilema entre civilización y barbarie a partir del enfrentamiento entre ciudad y campo, vehiculado por los nombres emblemáticos de sus personajes centrales, Santos y Bárbara, sino porque remonta la historia de la novela al —bolivariano— “conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión”. Altamira se funda a partir de actos de barbarie cometidos por quien se presumiría representante de la civilización, Don Evaristo Luzardo, “hombre de presa” que “arrebato a los indígenas aquella propiedad de derecho natural, y como ellos trataron de defenderla, los exterminó a sangre y fuego” (Gallegos, 1977, p. 97). Para el Gallegos de *Doña Bárbara*, la violencia es el signo que explica el origen de la historia. Tanto Bárbara como Santos Luzardo son, por igual, sus hijos. Bárbara es fruto y revancha de una doble violación: la del blanco sobre la india madre (p. 39) y la del grupo pirata sobre el cuerpo de la mestiza (p. 44); por lo que es, a la vez que “devoradora de hombres”, “trágica guaricha” (p. 39). Santos, por su parte, es el descendiente de una lucha fratricida alimentada por la codicia: la lucha familiar entre Luzardos y Barqueros, capuletos y montescos criollos, que dividirá la tierra y culminará en el flicidio de Félix Luzardo.

³ Ya más de una década atrás intentaba marcar el carácter vertical del discurso de Bolívar en los textos mencionados (1995). En “Nueva lectura de la Carta de Jamaica” (1997), de Elías Pino Iturrieta, el lector puede encontrar un desarrollo lúcido de este aspecto. Allí Pino Iturrieta señala que “el hombre que escribe en Jamaica no escribe por todos los hispanoamericanos, sino por unos pocos. Quiere que el destinatario comprenda a un puñado de hombres, pero no a todos” (p. 22), “Sólo reflejan la voz del blanco criollo” (p. 27). Y añade más adelante: “Bolívar se aferra a la tradición del derecho de unos pocos, de los blancos descendientes del tronco peninsular, para defender su posición frente al imperio español y frente a la opinión de sus destinatarios extranjeros” (p. 30).

Sin embargo, aunque el emplazamiento de *Doña Bárbara* encuentre su antecedente más lejano en la república imaginada por Bolívar, como marcase Julie Skurski, en “The Ambiguities of Authenticity in Latin America: *Doña Bárbara* and the Construction of National Identity” (1996), creo que la novela de Gallegos entronca más bien con otra tradición, no incompatible con la iniciada por Bolívar, pero diferente en algunos aspectos. Pienso, más concretamente, en la tradición de la vuelta a la tierra y el pacto social, cuyos “picos” literarios decimonónicos bien podrían ser la silva “A la zona tórrida” de Bello, los dos cuadros de costumbres más conocidos de Daniel Mendoza, “Un llanero en la capital” y “Palmarote en Apure” o, por qué no, *Zárate* de Eduardo Blanco.

2. LA OTRA TRADICIÓN DE DOÑA BÁRBARA

El “denuesto de corte y alabanza de aldea” que es la silva de Bello inaugura una línea que contará con no pocos adeptos en el futuro: la figuración de una modernización diferenciada, que tendrá por clave la idea-eje según la cual el modelo de la urbe europea debe ser desplazada por la base que provee nuestra exuberante y pródiga naturaleza; deseo diferenciador que será compartido por textos ensayísticos de esa primera mitad del siglo XIX, como *Sociedades americanas* de Simón Rodríguez (ausente en él la mitificación de la tierra) o *Europa y América* de Fermín Toro. Este punto de partida, la “vuelta a la tierra”, gozará de excelente salud en la literatura venezolana de la era moderna: del bellista Urbaneja Achelpolh o escritores de la vanguardia como el primer Meneses o Díaz Sánchez a narradores y poetas de los años 60. Tras *La trepadora*, que se desarrolla mayormente en Caracas, Gallegos decide emprender un viaje físico y literario al interior, a lo propio desconocido, para con él desarrollar lo mejor de su narrativa: *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima*... novelas en las que sus personajes centrales parten de la ciudad para iniciar un aprendizaje en otro modo de imaginar la nación moderna: aviados con el norte simbólico que han adquirido tras el (re)conocimiento de la tierra y su gente.

Al promediar el XIX aparecen los mencionados cuadros de costumbres de Mendoza, que no siempre son revisados en su conjunto y cuyo interés para el “relato” de “imaginar” la nación aún no ha sido del todo apreciado. Sabemos que “Un llanero en la capital” y “Palmarote en Apure” –como casi todo “II” muy inferior a su original– representan el encuentro, finalmente nada conflictivo, del campo y la ciudad. Ya Paulette Silva señalaba un par de décadas atrás,

contrariando la lectura convencional, que Palmarote, el llanero, funcionaba como agente de la voluntad autorial, gracias al cual Mendoza, burla burlando, se mofaba de nuestra particular urbe moderna y, por supuesto, del “Pepito a la moda”, su otro protagonista. Y podría añadirse que “Palmarote en Apure” va un poco más allá. El viaje al llano del capitalino, ahora menos patiquín, es algo más que una visita de cumplimiento: la concreción de una posible alianza o pacto social, toda vez que el hombre de la ciudad ha convenido en aceptar el “valor” de Palmarote y, de algún modo, en repensar el país. Con algo de exageración, podría decirse que el cuadro de Mendoza llega incluso a sugerir como modelo alternativo de espacio social, San Fernando de Apure, la “ciudad rural”.

Asimismo, medio siglo después de la silva de Bello, Eduardo Blanco diseñará el pacto del personaje popular, el bandido Zárate y del caballeresco terrateniente Carlos Delamar como una forma de contrarrestar los efectos del símbolo de la modernización burguesa, el inescrupuloso arribista Sandalio Bustillón. Bustillón será pariente lejano de los “hombres de presa” de la novela de Gallegos: el costado varonil de Bárbara, Mister Danger, el Jefe Civil...; pero hay otra curiosa correspondencia de la novela de Blanco con *Doña Bárbara* de Gallegos: la doble personalidad y la auto-inmolación de su personaje principal, Zárate-Oliveros, que se repetirá en el sacrificio de Bárbara, la “devoradora de hombres” / “trágica guaricha”, como el llano, “bella y terrible” a la vez; sacrificio propio de una heroína romántica. Por lo demás, la idea del “pacto” será crucial para cierta lectura de *Doña Bárbara*: la que ve en la proposición central de la novela de Gallegos no sólo la reagrupación utópica de la tierra dividida por la alianza de dueño y peones, sino una suerte de mestizaje cultural, dado en la reconciliación con la figura del centauro, ciudad y llano, mitad Santos mitad Bárbaro.

3. “LECTURAS EN PUGNA”

Obviamente tanto la filiación de *Doña Bárbara* como cualquier afirmación que se haga respecto de su “hacer cosas” con el pueblo y la nación, dependerá no sólo del “lugar” desde donde se lea la novela, sino de “cómo” se la lea. Hace 10 años, cuando *Doña Bárbara* cumplía 70 años de publicada, me tocó hacer intervenciones que dieron origen a un par de artículos. En uno de ellos, “Lecturas en pugna” (2004), intentaba mostrar el grado de “maltrato” que algunos críticos, como Gerald Martin (1989) o Doris Sommer (1993), habían infringido a la

novela, al adscribirla genealógicamente al paradigma-Sarmiento y su tesis sobre civilización vs. barbarie: *Doña Bárbara* no sería otra cosa que la plasmación de una ideología populista y machista, expresada por el triunfo del personaje civilizador, Santos Luzardo, doble de la voz autorial, sobre los sectores populares y la mujer, la barbarie en la novela, por lo que la novela de Gallegos no pasaba de ser otra cosa que recomposición estratégica del orden letrado.

Prefería plegarme, en cambio, a lecturas que, con menor fortuna, prefirieron desestimar la vinculación con Sarmiento y marcar la conciliación de los mundos enfrentados como norte de la novela: Mariano Picón Salas (1983) y Juan Liscano (1980) a la cabeza. Años más tarde, Nelson Osorio pondría de relieve la insuficiencia lectora de la crítica existente: al reducir a Santos Luzardo al rol exclusivo del civilizador, se olvidaba que esa imagen primera es tan sólo “una premisa *previa*, que muestra la ideología del personaje *antes* del inicio de los acontecimientos de la novela”, y que justamente es “*esta premisa la que su nueva experiencia de la vida llanera va a modificar hasta cambiarla y cambiarlo completamente*” (Osorio, 1983, p. 34). Tal comprensión de *Doña Bárbara*, en vez de entregar la imagen de una “antinomía irreductible”, enfatizaba tanto su voluntad de marcar la “conjunción” y “síntesis” de los términos en conflicto (p. 35), como “la superación dialéctica [de lo] que representa Santos Luzardo” (p. 34). Ello es lo que hace posible de mi parte la adscripción de la novela de Gallegos a la idea de un pacto social y cultural. *Doña Bárbara* será entonces, más bien, un proceso abierto que, a partir de los vaivenes del protagonista y de la peripecia novelesca, desvela la posibilidad de un nuevo paradigma, no de una nueva estrategia del liberalismo decimonónico, como han querido hacer ver sus jueces, sino de una nueva política: la del nacionalismo populista.

4. LA OTRA LECTURA

El otro artículo “Mestizaje y populismo en *Doña Bárbara*: de Sarmiento a Martí” (2001), intentaba aportar alguna cosa más a esta línea de lectura. Como rondaba el tema del “hacer cosas con el pueblo y la nación” y dada su escasa –si no nula– circulación en Venezuela, quisiera retomar puntualmente (y a veces textualmente) al menos tres proposiciones de ese artículo:

1) La posibilidad de considerar otra filiación latinoamericana para *Doña Bárbara*, diferente a la limitada relación con Sarmiento, que se ajustaba más orgánicamente al diseño de la novela de Gallegos. Según mi lectura, *Doña Bárbara*

pone en escena los componentes del esquema sarmientino para, al reconocer su escasa viabilidad o su productividad negativa, transformarlos, encauzarlos, manipularlos narrativamente y dar cauce a su “segunda matriz”: la de un texto como “Nuestra América” (1891) de José Martí. *Doña Bárbara* así supondría el paso de la defensa narrativa del proyecto liberal de Sarmiento a la de un mestizaje populista de corte martiano. Para ello tomaba en cuenta una serie de aspectos que reaparecerán en la novela de Gallegos. De entrada, un común punto de partida: la amenaza que suponían tanto la avanzada imperialista –el “tigre de afuera”– como la actuación de viejos y nuevos “hombres de presa”, desde los seguidores de seculares prácticas coloniales hasta los reyezuelos burgueses, “tigres de adentro” causantes de las “degeneraciones morales” y ante los que la tradicional ideología liberal hacía aguas.

El martiano manual para los “príncipes” latinoamericanos del futuro inmediato pedía “la hora del recuento y de la marcha unida” (Martí, 1977, p. 26). El diagnóstico en Martí apuntará, por un lado, a la visión grotesca de naciones desarticuladas por gobiernos continuadores del orden letrado colonial, elitescos y extranjerizantes, y, por otro, a las políticas vigentes, cuyo defecto principal consistía en la ausencia total de adecuación entre gobierno y sociedad: “Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada al potro del llanero” (p. 27), por lo que “No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” (p. 28). La utópica “receta” martiana, de raíces bolivarianas y bellistas, supondrá el diseño de otra política que tenga por ejes la adecuación y la cohesión; en otras palabras, una suerte de nacionalismo populista: “El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país” (p. 27). (¿No consiste en esto el aprendizaje de Santos Luzardo, toda vez que desiste de “matar al centauro” interior?). El nacionalismo habría de ser la resultante de ese principio de adecuación que aplicará el gobernante como fuente básica de legitimidad: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas” (p. 29). Como consecuencia, el “mestizo autóctono” ha de reemplazar como modelo humano y social al “criollo exótico” (es decir, las dos caras o fases de Luzardo).

El nuevo gobernante debe establecer otros lazos sociales, más democráticos y solidarios, una patria para todos: “hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; [...] desestancar al indio; [...] ir haciendo lado al negro suficiente; [...] ajustar la libertad al cuerpo

de los que se alzaron y vencieron por ella” (p. 30). Por lo demás, el nuevo orden social de la nación renacida no se alcanzará, en el deseo de Martí, por vía violenta y revolucionaria, sino por vía conciliadora, caritativa y amorosa: “Cansados del odio inútil, de la resistencia del libro contra la lanza, de la razón contra el cirial, de la ciudad contra el campo, del imperio imposible de las castas urbanas divididas sobre la nación natural, tempestuosa o inerte, se empieza, como sin saberlo, a probar el amor (p. 31)”. Dos claves martianas, pues, para ir a Gallegos. Una: ante el exotismo y el peligro de invasión, la construcción de un real nacionalismo, la vuelta a la patria del “mestizo autóctono”; y otra: ante la enfermedad de la desintegración y la violencia social, la unidad efectiva y solidaria de pueblo y gobernante, por vía amorosa y pedagógica.

2) El pórtico y en general la primera mitad de *Doña Bárbara* abre las puertas para las usuales lecturas sarmientinas de Gallegos, en tanto escenifica la oposición civilización-barbarie, pero también provee de algún equívoco que alimentará la posibilidad de entender la novela como parodia (seria) e inversión del esquema matricial. Las primeras páginas de la novela informan sobre los prototipos: la gallarda y atildada presencia física del civilizador Santos Luzardo, y la leyenda sobre la “bárbara” de la novela, cuyos signos de avanzada son el “asiatismo” del Brujeador, los caimanes y el espacio que impone “la abrumadora impresión del desierto” (Gallegos, 1977, pp. 22-3): un cuadro digno de Sarmiento o Echeverría. A partir de allí, el conjunto será leído por un sector de la crítica como las estrategias (las “estratagemas”), no sólo de doña Bárbara y su mundo, sino del protagonista y del autor para asegurar la conquista del otro y el triunfo de la civilización. Pero otra voluntad lectora puede prestar atención a un “fraseo” diferente que provee también la narración: en Santos hay “dos sentimientos contrarios acerca de las cosas que lo rodean”; luego el bonguero le advierte al protagonista que “el llanero es mentiroso de nación [...], y hasta cuando cuenta algo que es verdad lo desagera tanto que es como si fuera mentira” (p. 27); y, andando en la novela, Antonio dirá, a propósito de un cuento de Pajarote, que “[l]as cosas son verdad de dos maneras” (p. 76). Acaso la narración tenga también algo de engañosa y revele caminos menos rígidos: los de la inversión paródica del modelo inicial (Sarmiento). En su primera parte *Doña Bárbara* establece una genealogía de la patria escindida, reino de la “estratagema” y el sentido torcido, ganada en el presente por el despotismo y la arbitrariedad, lo que permite decir al narrador que “*Altamira* se ha convertido en un verdadero desierto” (p. 115). Pero la novela de Gallegos será el viaje de la restauración del

territorio y del sentido, de la utopía futura de la patria, por lo que al final “todo vuelve a ser *Altamira*” (p. 330), y el Llano, “tierra de horizontes abiertos”, se expande simbólicamente para acoger a esa “raza buena” de la nación que “ama, sufre y espera”.

Para tejer esa imagen última de la unidad del territorio y la comunidad, base de la patria mestiza, la del centauro que quiere renunciar al caciquismo y prepara una nueva epopeya, la novela de Gallegos se vale, como lo hiciera Martí, de un desplazamiento del esquema original: la opción operativa —e ideológica— no por el desarrollo de oposiciones sino por el despliegue de un haz de paralelismos y dualidades que desarrollarán la idea de una segunda oportunidad para la república-Altamira. La idea del centauro resulta crucial en este sentido: antes que matarlo, hay que asumirlo y reencauzarlo. Para ello, Gallegos recurre a una decisión fundamental: hacer flexibles y complejos a sus personajes, y “cruzarlos”. Santos y Bárbara no sólo serán hermanos por el común origen de la violencia. En el transcurso de la novela, Bárbara se “ilumina” y “feminiza”, Santos se “masculiniza” y “barbariza” en más de un sentido, y ello será así porque todo, naturaleza y humanidad, consta de dos caras: lo bello y lo terrible; así la sabana es “toda ella, uno solo y mil caminos distintos” (p. 59), y, en esa humanidad particular, sus costados constitutivos se activan dependiendo de la índole de los intercambios sociales que se produzcan en su espacio. Por relaciones humanas fundadas en la violencia ha llegado a reinar el caciquismo y la barbarie en la patria escindida; y por su eliminación, se habrá de llegar a la construcción de la unidad.

Los personajes no sólo se muestran en sus dualidades sino que parecen duplicados de otros (Lorenzo y Santos, Asdrúbal y Santos, Bárbara y Marisela o Bárbara y la llanura) como para significar la posibilidad de una segunda oportunidad, la de la refundación. Si el Llano, que es incendio, tolvenera o tremedal, es también “[t]ierra abierta y tendida, buena para el esfuerzo y para la hazaña, toda horizontes, como la esperanza, toda caminos, como la voluntad” (p. 85), Marisela, hija de Bárbara y Lorenzo Barquero, es “recia y dúctil a la vez”, “una personalidad del alma de la raza, abierta como el paisaje a toda acción mejoradora” (p. 153). Y, como el de Palmarote por parte del capitalino, el reconocimiento del “valor” del llano y sus llaneros, de parte de Santos Luzardo, y por supuesto, de Gallegos, será la llave de paso para completar el montaje del aparato novelesco que es *Doña Bárbara*. Un pasaje que recoge la reflexión de Santos Luzardo y que cierra la Segunda Parte de la novela es más que sintomática:

Y vio que el hombre de la llanura era, ante la vida, indómito y sufridor, indolente e infatigable; en la lucha, impulsivo y astuto; ante el superior, indisciplinado y leal; con el amigo, receloso y abnegado; con la mujer, voluptuoso y áspero; consigo mismo, sensual y sobrio. En sus conversaciones, malicioso e ingenuo, incrédulo y supersticioso; en todo caso alegre y melancólico, positivista y fantaseador. Humilde a pie y soberbio a caballo. Todo a la vez y sin estorbarse, como están los defectos y las virtudes en las almas nuevas.

[...]

Y de todo esto y por todas las potencias de su alma, abiertas a la fuerza, a la belleza y al dolor de la llanura, le entró el deseo de amarla tal como era, bárbara pero hermosa, y de entregarse y dejarse moldear por ella, abandonando aquella perenne actitud vigilante contra la adaptación a la vida simple y ruda del pastoreo (Gallegos, 1977, p. 232).

Con la representación de las dualidades y la inversión de roles de los protagonistas la narración querrá significar no sólo la vuelta, en el presente de la modernización, a la perdida unidad “natural”: “Las cosas vuelven al lugar de donde salieron” (p. 323). La final vuelta al río de Bárbara, aunque sea por vía de inmolación, significa la posibilidad de retomar el cauce y rehacer la historia, las historias personales y la comunitaria. También significará la potencial ruptura del ciclo fatal de la violencia o la inviabilidad de las opciones de fuerza —el cesarismo democrático del “buen cacicazgo”; tentación en la que caerá Santos y del que será librado por Antonio, Marisela, Pajarote y, claro, Doña Bárbara. Y la fusión de los opuestos significará la “mestización” de civilización y barbarie.

3) La patria, pues, para el Gallegos de *Doña Bárbara*, siempre fue mestiza y sólo será nación —y no “desierto”— cuando cese la lucha fratricida y La Chusmita y El Miedo se fundan de nuevo en Altamira, para lo cual será necesario que desaparezcan los tigres de adentro y de afuera, es decir, la Bárbara histórica y Míster Danger. Será la fórmula para sobrevivir a las viejas y nuevas amenazas de la modernización, fábula y utopía de “nuestra América”. El mestizaje que promueve *Doña Bárbara* es fundamentalmente cultural. Marisela es su resultado, pero no tanto porque haya en ella mezcla de sangres sino porque es la fusión en positivo de la civilización y la barbarie, o mejor, el fruto en un proyecto civilizador que, martianamente, se ha transculturado. Y porque la solución es la mixtura resulta tan relevante en la novela construir narrativamente el cambio y la fusión de opuestos, representar la recuperación para el presente de los pasos perdidos, concluir que las cosas deben volver “al lugar de donde salieron” tras salirse de “madre”.

Hay en *Doña Bárbara* una indiscutible crítica a las políticas dominantes de su tiempo: de la “civilización contra la barbarie” al “gendarme necesario”. Gallegos decide, en cambio, apostar por un gesto de apertura. El llamado de *Doña Bárbara* al nuevo gobernante consistirá en la implementación de políticas legítimas, no arbitrarias –como los múltiples abusos de doña Bárbara, el punto sobre la hache del Jefe Civil o los planos de Mister Danger–; esto es: el reconocimiento del otro y el establecimiento de nuevos valores sociales –la solidaridad y el amor–, para reunificar y (re)construir la gran familia de la nación y protegerla de sus amenazas. Al cabo: un pacto populista a la vez modernizador y democratizador, unificador y pacificador. Pero ¿cómo construye ese pacto la novela?

Así como las dualidades e inversiones contribuyen a fijar las bases de una futura cultura mestiza, otros elementos permiten leer (alegóricamente) los signos de la nueva política. Gallegos en *Doña Bárbara* hará de la palabra, recta o amorosa pero siempre educativa, el instrumento de la nueva política: esto es, la política de la cultura. Será así como Santos Luzardo gane el respeto de los peones de Altamira; pero más significativamente, la palabra permitirá –como el beso en la fábula “La Bella Durmiente”– la transformación de las potencias ocultas de la patria, encarnada en Marisela. “Arisca, como el animal salvaje” (p. 109), Marisela es “humanizada por el primer destello de emoción de sí misma” (111). El vehículo que hace posible esa revelación son las palabras: “Las manos le lavaron el rostro y las palabras le despertaron el alma dormida” (p. 112). Y será también el recuerdo de esas palabras del amor, lo que impedirá que Bárbara cometa un segundo filicidio y lo que decretará su cambio definitivo. Asimismo, la palabra hecha canto propiciará el más exaltado acercamiento de Santos Luzardo al mundo de la llanura, reconocido desde entonces como cultura válida y valiosa. *Doña Bárbara* es viaje y viraje de la escritura. Su proceso es la representación de un proyecto de nación y la palabra iluminadora del personaje y la narración permitirá establecer un nuevo orden fundado en el reconocimiento del otro –“descubrir las fuentes ocultas de la bondad de su tierra y su gente” (p. 312) – y en la alianza de lo que antes era diferencia: civilización/barbarie, tradición/modernidad, culto/popular.

En la novela, el reconocimiento del otro social y cultural se manifiesta de diversas maneras. La focalización narrativa en el interior de Doña Bárbara para descubrir en ella “las fuentes ocultas de la bondad”, o el reconocimiento de la nobleza de los peones de Altamira, quizás sean las más relevantes. Pero no lo

es menos el “viraje calificativo” de la narración respecto de manifestaciones de la cultura iletrada. Lo considerado al comienzo como superstición será luego registrado con criterios progresivamente más abiertos. Así, la narración va introduciendo resquicios –“En cuanto a la conseja de sus poderes de hechicería, no todo era tampoco invención de la fantasía llanera” (p. 50) – o concede a la “oralitura” protagonismo en capítulos como “Las veladas de la vaquería” y “Coplas y pasajes”, para hacerse funcional y decisiva narrativamente en “El punto sobre las haches”⁴. Algo similar puede decirse de la discusión que sostiene Bárbara con el Socio, tal como fuese perspicazmente señalado hace ya 67 años por Ulrich Leo; escena en la que el narrador no se ocupa de establecer la verdadera índole de la sombra, sino de aceptar la creencia y acentuar en cambio el dramatismo del conflicto interior del personaje⁵. El viraje de la novela no supondrá desde luego un giro radical, nada hay parecido a la asunción de la perspectiva de la cultura popular –como pudiera haberla en *Cubagua* de Núñez, apreciada sólo algunas décadas después–, pero es el gesto de la amplitud de este nuevo patriarca –autor, narrador, personaje– populista.

La nueva política de la palabra o la nueva palabra política del reconocimiento conducirá al efecto de la apertura democratizadora y el fomento de solidarias relaciones sociales. En cuanto Santos insemna, no la violencia, sino la racionalidad que revela el “alma dormida” de la raza en el personaje popular –Antonio o Marisela–, *produce* el ser del hombre que realizará la utopía de la cultura y la nación mestiza. Narrativamente todo confluye en el alegórico final de la novela, que encuentra al protagonista en situación de caída, de entrega a su costado bárbaro. En ese momento la narración mostrará los frutos exitosos de la empresa civilizadora. Santos Luzardo no recuperará su identidad racional por sí mismo, sino, en un gesto democratizador de la narración, por la activa gestión de sus educandos y por el desinteresado sacrificio de su antagonista. Antonio, que era “la idea del civilizador germinando ya en el cerebro del hombre de ruti-

⁴ Véase Lasarte, Javier. (2004). “Lecturas en pugna: *Doña Bárbara*”.

⁵ Eran las palabras que había pensado decirse para apaciguar su excitación; *pero “el Socio” se las arrebató de los labios [...] // Doña Bárbara levantó la mirada y advirtió que en el sitio que hasta allí ocupara su sombra (...) estaba ahora la negra presencia de “el Socio”*. Como de costumbre, no pudo distinguirla el rostro, pero se lo sintió contraído por aquella mueca fea y triste de sonrisa frustrada. // Convencida de haberlas percibido como emanadas de aquel fantasma volvió a formular, ahora interrogativamente, las mismas palabras que, de tranquilizadoras cuando ella las pensó, se habían trocado en cabalísticas al ser pronunciadas por aquél” (Gallegos, 1977, p. 238).

na” (Gallegos, 1977, p. 253), vigila paternalmente a su patrón y alerta a Marisela sobre los cambios que en él se anuncia; Marisela devuelve la prenda de la palabra emancipadora para salvar a su benefactor con sus propias armas:

Era la luz que él mismo había encendido en el alma de Marisela, la *claridad de la intuición en la inteligencia desbastada por él, la centella de la bondad iluminando el juicio para llevar la palabra tranquilizadora* al ánimo atormentado [...] la tranquilizadora *persuasión de aquellas palabras* había brotado de la confianza que ella tenía en él y esta confianza era algo suyo, lo mejor de sí mismo, puesto en otro corazón.

Aceptó el don de paz, y dio en cambio una palabra de amor (p. 312)⁶.

Pero el pacto populista se sellará definitivamente con el acto de mayor nobleza: la voluntaria desaparición de doña Bárbara. Santos es quien reactiva en Bárbara el recuerdo de las bondadosas palabras de Asdrúbal, pero será ella paradójicamente quien, con su benéfica mentira y su sacrificio de sí, lo salve de la barbarie y lo redima ante la ley. La renuncia a ser lo que pudo ser, a una nueva vida guiada por el amor, su vuelta al tremedal, es su decisión de acabar con el mal impreso en su cuerpo para hacer posible la nación mestiza, Santos y Marisela. Su muerte alegórica es el parto del pacto nacionalista. Son los gestos de la eficaz alianza con lo social y culturalmente diferente, ahora convertido en la gran familia de Altamira/nación o de la nación de Alta-mira.

5. AHÍ ESTÁ EL DETALLE

Pero el planteamiento de *Doña Bárbara* no está exento, ochenta años después, de algunos problemas. Incluso, cabría preguntarse por lo que la novela de Gallegos pueda decir hoy día. Más allá del intento que pueda hacerse aquí por defender o establecer una lectura, la novela en sus actualizaciones tiene una vida que no necesariamente se rige por las pautas y deseos del mundo académico.

⁶ También en Pajarote se observa al final un despliegue de orgulloso razonamiento y de talante democrático: “—Peón es peón y le toca obedecer cuando el amo manda; pero permítame que se lo recuerde: el llanero no es peón sino en el trabajo. Aquí, en la hora y punto en que estamos, no tenemos un amo y un peón, sino un hombre que es usted, y otro hombre que quiere demostrarle que esta dispuesto a dar su vida por la suya [...]. Ese hombre soy yo y de aquí no me muevo” (Gallegos, 1977, p. 291). El desplante no persigue otra finalidad que proteger a Santos, al igual que su simpática explicación del dios vengador a la que recurre para justificar la muerte de El Brujeador y de Balbino (p. 317).

Así, en la crispada Venezuela de hoy, encontramos apelaciones a *Doña Bárbara*, impensables 10 años atrás, que, como las destinadas a Bolívar, aunque no resistan el más mínimo análisis crítico, parecen tener más poder y un mayor “efecto de realidad” que cualquiera de estas páginas. ¿Tendría algún sentido llamar la atención sobre los nombres con los que alegremente se rebautizan hatos tradicionales: Empresa Socialista Ganadera Agroecológica “Marisela”, Empresa Socialista Ganadera “Santos Luzardo”; o, desde otra acera, reparar en la activación del viejo esquematismo que la misma *Doña Bárbara* quería superar: el dilema civilización vs. barbarie, en la convicción de que hemos vuelto a los tiempos de Gallegos? No, al menos no sin una cierta conciencia de su inutilidad. Y a la vez, ¿cómo pensar en la posibilidad de leer un texto como éste de Gallegos, que pone en escena el asunto de “hacer cosas con el pueblo y la nación”, desde un casi imposible “afuera” de la experiencia de esta última década?

Al cumplir su medio siglo, Emir Rodríguez Monegal (1980) nombraba a *Doña Bárbara* “libro-nación”. Aunque feliz, el término no deja de tener alguna connotación sacra, por lo que prefiero pensar la novela, si se me permite el uso relajado de otro término, como una fábula, alegórica, mitológica si se quiere, para la nación. El hecho de serlo facilita sus actualizaciones en estos tiempos difíciles. Pero justamente esa misma condición obliga a confrontarla, en tanto se postula como discurso cultural de inequívoca clave política, con estos ochenta años transcurridos, salvo que se quiera tomar mito por realidad —deporte, por lo demás muy apreciado en lo que va de este siglo XXI globalizado y fundamentalista.

La crítica de la fábula que es *Doña Bárbara* pasaría de hecho, desde la lectura propuesta aquí, por las mismas consideraciones de que podría ser objeto, por ejemplo, el discurso de Martí, el otro paradigma. Me limitaré a enumerar algunas de ellas:

1) La excesiva confianza, de obvia raíz ilustrada, en el poder mágico de la palabra pedagógica como elemento, no sólo sugestivo o iluminador, sino como principio que, además de anular conflictos, posibilita la transformación de la realidad. Quizás esa misma confianza en la palabra sea la que lleve a pensar como posible el pacto, la alianza, la fundación de la gran familia nacional de Altamira (que nunca existió realmente con anterioridad, como cuenta la misma novela). (Se dirá, y con razón, que en este mundo mediático, si bien tal confianza es susceptible de crítica, ha mostrado de sobra su eficacia; pero tampoco faltará razón a quienes crean que a la salida del espectáculo, verbal o mediático, los actores suelen toparse con más de una realidad, de esas que llaman “crudas”).

2) El mestizaje cultural que promueve Gallegos en *Doña Bárbara* es, como diría Graciela Montaldo, un “mestizaje jerárquico”. Ello tiene que ver con que la fuente unívoca de la restauración de Altamira no es otra que la figura de Santos Luzardo, su palabra y su ley. Lo que en este sentido introduce la novela es el gesto populista del nuevo patriarca; gesto motivado por un reacomodo de su racionalidad que lo lleva a acoger al otro y, claro, por la recuperación del poder sobre el territorio, avalada por la legitimidad del nuevo ejercicio. El gesto de Santos Luzardo me recuerda otro: el humanitarista o caritativo y vertical de Martí, quien, más allá de su “bajar hasta los oprimidos y alzarlos en los brazos” (Martí, 1977, p. 37), suerte de alegoría zoológica del buen gobernante respecto de su pueblo, mostraba los alcances “productivistas” de tal gesto: “quien quiere que las ovejas le rindan buena lana y las vacas buenos terneros, las ha de abrigar y cuidar bien, y tratarlas con caridad y ciencia, para que no se le enfermen por incuria, o le den hijos ruines y entecos, como todos los del abandono y la tristeza” (Martí, 1946, p. 952).

3) Si bien *Doña Bárbara* postula la necesidad de un gobierno atento a los suyos y, en esa medida, legítimo, no hay indicios en la novela de que dicha legitimidad se traduzca en una significativa transformación del orden social. La concordia basada en el respeto y el aprecio hacia el otro, se postula como alternativa a la arbitrariedad y la violencia sobre la que se funda la Ley del Llano, pero la novela de Gallegos está muy lejos de plantearse el mayor problema que, aún 80 años después, espera solución más efectiva que discursiva: el logro de la democracia social. Los “amos” de Altamira, Santos Luzardo y Marisela –reeducado uno en el conocimiento de lo propio, ganada la otra para la racionalidad moderna– seguirán siendo los mismos. Podría argumentarse, y no sin razón, que la novela no tiene porqué plantearse tal cometido, y que, cuando lo ha hecho –en el realismo rosado de los años 30, p. e.– ha producido obras narrativamente lamentables. Además, el problema escapaba a la literatura de ficción de la época –incluida *Cubagua*–, y apenas algunos ensayos de Mariano Picón Salas llamaban la atención sobre este asunto capital... Y sin embargo, no son menores los obstáculos que representan una novela populista que pone en escena el patriarcalismo como límite no resuelto o el de una novela sobre la tierra que no desarrolla el problema de su “tenencia”, a pesar de que haga constar la naturaleza difusa o confusa de la legalidad de títulos y linderos.

Del mismo modo, por supuesto, podría enumerar otra serie similar de consideraciones que me permiten apreciar la novela en un sentido opuesto:

1) Más allá de sus límites o contradicciones, *Doña Bárbara* es una novela que debe ser considerada como progresista para su época. No sólo viene a ser la cristalización narrativa del paradigma martiano, sino que se inscribe y adhiere el naciente populismo latinoamericano de aquellos años (Haya de la Torre, Betancourt), nacionalista y anti-imperialista, que se convertiría en la fórmula continental políticamente más exitosa y avanzada hasta hace pocas décadas, cuando daría cuenta abierta de sus dolorosas insuficiencias. Una valoración positiva en este sentido ya fue desarrollada en los trabajos sobre la novela de Gallegos de la citada Julie Skurski (1996) y de John Beverly—quien, por cierto, llegase a afirmar que *Doña Bárbara* “es en cierto modo el texto fundador de Acción Democrática” (Beverly, 1987, p. 108).

2) En uno de los textos más sugestivos que se haya publicado sobre *Doña Bárbara*, “*Doña Bárbara* escribe la ley del llano”, capítulo de *La voz de los maestros*, González Echeverría (2001), además de vincular la novela con Bello y Martí, de reparar en su condición más alegórica que realista, de defender su condición altamente moderna y de atreverse a calificar el llano galleguiano como un espacio “tan elusivo como el desierto borgeano” (p. 94), fue uno de los primeros en señalar cómo, de algún modo, *Doña Bárbara* provee textualmente los elementos para su propia crítica. “El anillo de espejismos que circunda la sabana (...) puesto a girar sobre el eje del vértigo”, y por tanto de “límite[s] engañoso[s] y falso[s]” (p. 95), es el escenario, para González Echeverría, en el que se insertan los litigios por la propiedad en la novela, cuyas escrituras vendrían a consistir finalmente de la misma condición que el espejismo llanero. Si la arbitrariedad y la fuerza son, en última instancia, los fundamentos que soportan a Míster Danger o Doña Bárbara en el ejercicio salvaje de la “Ley del Llano”, el intento del abogado Santos Luzardo por restaurar la racionalidad de lo legal no es otra cosa que, también en última instancia, “simulacro de legitimidad” (p. 94), por el hecho “escriturado” en la novela de que el origen de la propiedad de las tierras reside en el despojo que Evaristo Luzardo comete contra los “naturales”. Dicho en otras palabras, “sin querer queriendo”, al mostrar las arbitrariedades del poder y del saber, *Doña Bárbara* se encarga de desestabilizar la arrogancia del bárbaro pero también la del civilizado, como advirtiendo que en este llano-país todos tenemos los pies de barro.

Por cierto que González Echeverría considera que estas contradicciones no se resuelven en la novela. Por el contrario, creo que la solución ocurre en el “acto” final, ante el Jefe Civil; de hecho es un “pacto final” entre Santos

Luzardo, revivificado por Antonio y Marisela, el peón Pajarote y la misma Doña Bárbara; escena digna del juicio final de la película de Cantinflas *Abí está el detalle* (incluso por más de un toque humorístico que Gallegos introduce alevosamente). Es el nuevo consenso o la nueva alianza que desplazará el “anillo” de espejismos, tremedales, estratagemas, sentidos equívocos o contradictorios, para restablecer la “tierra firme” y el sentido unívoco sobre títulos y linderos; ejercicio populista cuyas limitaciones acabo de señalar.

3) Además del posible progresismo de su política, habría que considerar el hecho mismo de su escritura en tanto discurso de ficción, menos dependiente de aquellos avatares. *Doña Bárbara* no sólo es una de las novelas mejor concebidas o estructuradas y una de las estilísticamente más logradas de nuestra narrativa; es asimismo, como mostrase González Echeverría en su lectura alegórica, y a pesar de los reparos de no pocos narradores —Alejo Carpentier o Carlos Fuentes, entre otros—, novela plenamente moderna, por más que en 1929 el mundo conociese ya las delicias del *Ulises* de Joyce. No obstante, hay aspectos aún que no han sido del todo aceptados ni explorados; por ejemplo, la concreción de personajes, en el mejor sentido, complejos, duales e inestables en su devenir. Y pienso, sobre todo, en Santos Luzardo, pero, aún más, en el personaje que por algo da título a la novela, Doña Bárbara, y en el proceso que logra hacer de la “devoradora de hombres” heroína melodramática (dicho también en el mejor sentido).

Pero, a fin de cuentas, quizás más importante que estas consideraciones políticas o artísticas, siempre sujetas a discusión, sea que la octogenaria goza de inmejorable y renovada salud (que es lo primero también en la vida de las ficciones), que *Doña Bárbara* sigue siendo, por donde se la mire —y ahí está el detalle—, una de nuestras pocas grandes novelas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beverly, J. (1987). Novela y política en América Latina (De *Doña Bárbara* a *Cien años de soledad*). En: *Del Lazarillo al sandinismo* (pp. 99-122). Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature-Prisma Institute.
- Bolívar, S. (1977). Discurso de Angostura. En José Luis Romero (Comp.), *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*, T. II. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gallegos, R. (1977). *Doña Bárbara*. Caracas: Monte Ávila.

- González Echeverría, R. (2001). *Doña Bárbara* escribe la ley del llano. En *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna* (pp.71-109). Madrid: Verbum. [Primera edición en Austin, University of Texas Press, 1988].
- Lasarte Valcárcel, J. (1995). Tú no eres él: dualidad y ambigüedad en las representaciones del otro. En Beatriz González, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, María Julia Daroqui (Coords.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina* (pp. 221-241). Caracas, Monte Ávila.
- Lasarte Valcárcel, J. (2001). *Mestizaje y populismo en Doña Bárbara: de Sarmiento a Martí*. Frankfurt: Iberoamericana.
- Lasarte Valcárcel, J. (2004). Lecturas en pugna: *Doña Bárbara*. *Actualidades* , 11, 22-43.
- Lasarte Valcárcel, J. (2006). Los aires del cambio: literatura y cultura entre 1908 y 1935. En Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz Gonzalez (Coords.), *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp. 379-406). Caracas: Fundación Bigott / Banesco / Equinoccio.
- Leo, U. (1942). *Doña Bárbara*, obra de arte. Un ensayo filológico. En Luis Enrique Osorio (Ed.), *Doña Bárbara ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12937514229073736310624/index.htm>. [Originalmente en: *Estudios filológicos sobre letras venezolanas*. (1942) (pp. 29-67) Caracas: Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos].
- Liscano, J. (1980). *Rómulo Gallegos y su tiempo*. (2da. ed.) Caracas: Monte Ávila.
- Martí, J. (1946). *Obras completas*. (vol. I) La Habana: Lex.
- Martí, J. (1977). *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, n° 15.
- Martin, G. (1989). *Journeys through the Labyrinth*. Latin American Fiction in the Twentieth Century. London-Nueva York: Verso.
- Montaldo, G. (1993). *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Nazoa, A. (1987). *Caracas física y espiritual*. (3ª. ed.) Caracas: Panapo,
- Osorio, N. (1983). *Doña Bárbara* y el fantasma de Sarmiento. *Escritura*, 15, 19-35.
- Picón Salas, M. (1983). *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pino Iturrieta, E. (1997). Nueva lectura de la Carta de Jamaica. *Revista Nacional de Cultura*, LVII, 304-5, 11-53.
- Rodríguez Monegal, E. (1980). *Doña Bárbara*: texto y contextos. En *Relectura de Rómulo Gallegos* (pp. 211-220). Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, t. I.