

HÉROE Y ÁNIMA EN *DOÑA BÁRBARA*

Jaime López-Sanz

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En este artículo se estudia, con base en algunos presupuestos teóricos junguianos, la obra capital de Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara*. Se trata de un análisis psicológico del arquetipo del Héroe y su relación con el del Anima en esa novela del año 1929. Este texto fue originalmente leído en la casa que una vez le sirvió de morada al notable escritor venezolano. El trabajo fue publicado en un libro colectivo, ahora inasequible, por la editorial Monte Ávila; el autor lo ha cedido para esta revista en su versión original completa.

Palabras clave: novela venezolana, *Doña Bárbara*, héroe, ánima.

ABSTRACT

HERO AND SOUL IN *DOÑA BARBARA*

In this paper, there is an analysis of Gallegos' capital work, *Doña Barbara*, on the basis of some Jung's theoretical premises. It is about a psychological analysis of the hero's archetype and its relation with the Anima's archetype (The Soul's archetype) in this novel written in 1929. This text was originally read in the house that once served as a home for this remarkable Venezuelan writer. This work was published by Monte Avila publishing company in a collective book which is currently inaccessible. The author conceded it to this review in its complete original version.

Key words: Venezuelan novel, *Doña Barbara*, hero, soul.

RÉSUMÉ

LE HÉROS ET L'ÂME DANS *DOÑA BARBARA*

Dans cet article, on étudie l'œuvre capital de Rómulo Gallegos *Doña Bárbara* sur la base de certaines présomptions théoriques de Jung. Il s'agit d'une analyse psychologique de l'archétype du héros et sa relation avec celui de l'âme (El Anima), dans ce roman écrit en 1929. Originellement, ce texte a été lu dans la maison qui servait autrefois de demeure pour l'exceptionnel écrivain vénézuélien. Ce travail, maintenant inaccessible, a été publié dans un livre collectif par les éditions Monte Ávila. Ce livre a été cédé par l'auteur pour cette revue dans sa version originale complète.

Mots-clés: roman vénézuélien, *Doña Barbara*, héros, âme.

RESUMO

HERÓI E ÁNIMA EM *DOÑA BÁRBARA*

Neste artigo estuda-se, com base em alguns orçamentos teóricos junguianos, a obra capital de Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara*. Trata-se de uma análise psicológica do arquétipo do Herói e sua relação com o do Ánima nessa novela do ano 1929. Este texto foi originalmente lido na casa que uma vez lhe serviu de morada ao notável escritor venezuelano. O trabalho foi publicado num livro colectivo, agora inasequível, pelo editorial Monte Ávila; o autor cedeu-o para esta revista em sua versão original completa.

Palavras chave: novela venezuelana, *Doña Bárbara*, herói, ánima.

I.

Hablar de ánima es hablar del alma, de una interioridad rica y consistente que provee de significados flexibles y variados a nuestro vivir cotidiano. “Ánima” supone que entre el ego consciente y nuestras complejidades colectivas hay una relación viva, emocionalmente viva y bien contenida. En lenguaje de psicología profunda, decir “ánima desarrollada” significa que el ego se siente conectado a una fuente interior inagotable, de naturaleza femenina, a la que debe el ego su ser, sus transformaciones, sus cambios, sus apetencias, y también sus patologías; sus vacíos, sus enredos, sus obstinaciones y tormentos. Pues, gracias al ánima – una figura femenina interior con la que entablo relación y por la que me sé acompañado– tanto mis apetencias vitales como mis patológicos enredos y mis oscuridades me significan, dan sentido a mi vivir. Sin ánima estoy despersonalizado, una condición clínica en la que todas las funciones del ego pueden operar a las mil maravillas, pero en la que mi sentimiento de ser una persona y el sentido de la realidad del mundo se experimentan como perdidos.

Ella es, en un plano simbólico, la Dama del Caballero, la Virgen que ampara al Santo y la Prostituta Sagrada que espolea al libertino. Lo que en la vida diurna y empírica significa que ella es la Dama que eleva al patán, la verdulera que humilla al presumido, la Virgen que redime al libertino y la prostituta que ampara al virginal.

Ahora bien, hablar del ánima y del héroe, hablar del arquetipo del héroe en contigüidad al del ánima, equivale a arriesgarse a un disparate, pues si algo no entra en la configuración arquetípica del héroe es el ánima: puede entrar la mujer, sí, pero no el ánima en tanto factor psíquico autónomo dador del sentido de intimidad profunda. No existe, como arquetipo, para eso. Emerson lo definió una vez como una personalidad soldada sobre sí misma, un ser sin fisuras interiores. De una sola pieza, decimos en buen castellano. El héroe es, arquetipalmente hablando, un estado de conciencia luminosa y compacta, cuya función, en la historia de la cultura, es encarnar las virtudes –y sólo las virtudes– de una comunidad, de un pueblo, de una sociedad. No es despersonalizado, pero sí una persona colectiva, un valor público, jamás un individuo. Si un ánima desarrollada nos lleva a lo que Jung llamó individuación, realización plena de nuestras potencialidades individuales e íntimas, relación estable y fértil con el inconsciente colectivo de la cultura en que nos movemos, el arquetipo del héroe opera en una dirección del todo opuesta, pidiéndonos borrarlos en tanto

individuos, abolir nuestra dimensión de intimidad para sentirnos personas sólo en tanto dependemos del honor que ganamos a los ojos de los demás. El héroe debe mantener a toda costa ese brillo exterior, y “a toda costa” implica también su posible dimensión femenina, tanto interior como exterior.

El héroe es el Caballero cuya mujer no es una Dama, porque ésta podría resultarle una verdulera. Es el Santo sin Virgen, pues ella podría prostituirlo. Y es el libertino sin sacralidad, ya que su prostituta podría traicionarlo. Todo héroe anhela fidelidad y por ello misoginia, y con ello no estoy diciendo que la fidelidad o la misoginia sean siempre heroicas. Tiene un fuerte componente virginal, y tampoco estoy implicando que todo célibe o su sombra: todo libertino, sean heroicos. Agreguemos perennidad, brillo perenne, por lo que el héroe aspira a una sola muerte, una que ya tiene o le está prevista, una muerte única, literal y definitiva con la que pasa, de cuerpo entero e impoluto, a la memoria de su comunidad, de sus amigos, de todos aquellos a los que no tamizó interiormente y a los que se conformó con ayudar y salvar mediante sus actos ejemplares. El héroe ama sacrificarse por los demás, por los que no son tan luminosos como él. A este arquetipo le debemos, por una parte, nuestro origen como nación o comunidad o familia, pero él alimenta también una dimensión puramente exterior de la vida, basada en principios de conducta fijados de una vez y para siempre, principios que nos exigen, de verse seriamente amenazados, el autosacrificio literal, mortal, honroso. Toda muerte imitativamente heroica puede verse como un suicidio “útil” o autoafirmativo. Según James Hillman, es el arquetipo del héroe el que respalda al ego psicológico, es decir, a la fuente de nuestras identificaciones emocionales más resistentes tanto a los cambios vivenciales como a las adaptaciones. No es un dios, como ven, pero sí un semidiós, un hombre destinado autoconscientemente, que puede servirnos memoriosamente para no perdernos en momentos de graves crisis o peligros colectivos, pero también llevarnos a delegar regresivamente la carga de nuestras difíciles humanidades en la suya: el carismático sentido vivo de una misión autoimpuesta y de una sublimación de nuestros instintos básicos. Aquiles o Eneas, respectivamente. El primero se bate indirectamente por el rescate de la belleza tangible (Helena) y acata una autoridad asimismo tangible, pese a sentirla humillante. El segundo, en cambio, abandona a Dido —quien lo maldice antes de suicidarse— obedeciendo a un mandato paterno y misional: revivir la grandeza de Troya mediante la (re) fundación mítica de Roma. Es este segundo modelo del complejo heroico, el virgiliano, el que se impuso en la conciencia colectiva de Occidente y el que aquí

nos ocupa. Es un modelo que no oculta su carácter de complejo paterno, de obediencia a lo personal sublimado, relegando a lo oscuro la veracidad del mito e incubando para esa noble palabra griega y pagana –mito– la nueva semántica de creencia engañosa. Jesús, entreverado personalmente con su padre divino, encontró en manos de los cristianos el terreno preparado por Virgilio.

Dos esferas de lo arquetipal del todo incongruentes, pues: el ánima y el héroe. El héroe en nosotros sufre cuando el ánima formula sus exigencias: el ánima sufre cuando el héroe impone las suyas. Y sin embargo, del disparate de aproximarlos nació un tipo de experiencia histórica y psicológica característica de la cultura moderna, es decir, de todas las modernidades que nos sea dable concebir, en cualquier época o sociedad. No estoy aludiendo a modernidad cronológica sino psíquica, pues ese disparate es paradójicamente querido por el más rústico y disparatado de los dioses, Pan, señor de la *physis*, de la naturaleza y nuestra instintividad elemental, nada sublime. Tan característica de lo moderno, que esa experiencia de que hablo es uno de los datos infalibles para otear qué es lo moderno y dónde está apareciendo, afuera, en una comunidad dada, o adentro, en nuestras individualidades. Me refiero a lo novelesco, a la aparición de una conciencia novelesca, y por lo tanto, a la posibilidad, por obra del ánima, de convertir a nuestro lado o ego heroico, en un personaje de ficción. Ese género espurio, indefinible e inencasillable que es la novela, resulta bastardo, moderno, porque brota de la aproximación de dos tipos incompatibles de energía arquetipal: ánima y héroe. Si en el héroe hay algo paranoide, en el ánima hay algo torturante. Atiéndase a que no digo femenino y masculino, porque ni lo femenino empírico –la mujer– equivale por fuerza al ánima, ni la figura heroica cubre todo el espectro de posibilidades de lo masculino –el hombre–. Además, por tratarse de arquetipos, ambos están virtualmente lo mismo en el hombre que en la mujer. El ánima, una específica feminidad arquetípica, es un problema tanto para el hombre como para la mujer. Que al fin y al cabo son, somos, humanos corrientes y molientes: pasajeros y apaleados, pero también ligeros y picantes y no poco irracionales. ¿No nos lleva toda nueva novela a ver la vida como *res media, vis media*, cosa de gente sin atributos? Y a eso lo hemos llamado siempre realismo, aunque apenas si advertimos que es gracia de Ella.

La tensión entre estos dos arquetipos incongruentes genera la energía específica, la *poiesis*, de la novela. Que viene a convertirse, después de los sueños de todas las noches y de nuestras fantasías de cada segundo diurno, en el mejor vehículo para restituirnos a la riqueza emocional y reveladora de los mitos. El

estado de conciencia novelesca oscila por eso entre lo trágico y lo cómico, y tiende a alcanzar un punto de equilibrio en la ironía, rozando casi siempre la sátira o lo grotesco. Grotesca es toda mixtura forzada, un cuerpo fantástico: como lo serían héroe y ánima juntos, lo sublime y lo deplorable conviviendo. Si digo Caballero con Dama que podría resultarme solo una labradora, estoy diciendo, por ejemplo, Don Quijote; Dostoiévsky o Madame Bovary –tan diferentes, tan culturalmente diversos– podrían decirse virginalidad que se sospecha prostituable y ansía cumplir su santidad. Libertinaje profano e inocuo el del Sr. Bloom, que así atenúa la obsesión de sus cuernos. La filantropía en Dickens es tan tenebrosa a menudo. En estos disparates se ve maltrecho el héroe y se escucha la queja del ánima: déjate caer, déjate llevar... , pierde en mí tu honor, nutre con ello el mío y te mostraré una conciencia segunda capaz de incluir el Nadie, la Nada, la Noche y el espacio interior del mundo (esta última frase no proviene sin embargo de un narrador, sino de un poeta notable, Rilke).

Queda entendido que el brotar de la conciencia novelesca no es algo sencillo, ni fatal, ni necesario, mucho menos voluntario. Tiene algo de azaroso que caracteriza a lo moderno, y si nos empeñamos en saber qué la favorece o propicia, sólo podemos decir con Cervantes, “la naturaleza”; es decir, la caída en un estado interior de naturaleza –una prisión, algo que se dice fácilmente pero que moviliza inicialmente emociones terribles– por obra del fracaso de nuestros ideales heroicos, sean personales o colectivos. Es una regla psicológica que el ánima –que, repito, no es cualquier tipo de figura femenina interior– aparezca cuando el ego heroico se ve afectado por una seria limitación o una catástrofe. Aquiles, herido por Agamenón en su estima, llora, invoca a su madre y depone su acometividad cuando se le arrebató a Briseida, no sin quejarse a solas de su destino heroico. El ánima es pues naturaleza viva, estética (es decir, sensorial), animada, personificada, antropomórfica: la víctima arquetípica del héroe del segundo tipo ya mencionado, ese agente de limpieza, ese matador de dragones o de “pequeñeces” y de todo lo que él, al aparecer en la modernidad ahora sí histórica, suele llamar irrealidades, “fantasías” o vicios y traiciones. Su vocación de justicia y de acción degenera en concretismos desmesurados y gruesas moralizaciones, privado como está de la intimidad trágica de Aquiles.

¿Arquetipos? Bah, juegos inútiles de artistas (el héroe no juega, su sentido del humor siempre es escaso: se sentiría culpable). El problema es que para los artistas de siempre –psicoterapeutas de siempre– lo irreal es el ego sólido, lo real las emociones y las imágenes; y no sólo las hermosas. Celebremos a Pan.

II.

Tengo la impresión de que entre nosotros, en Venezuela, por regla general se ha intentado novelar desde el héroe; en el personaje o en el autor, lo mismo da: desde una actitud heroica. Poca conciencia de que una cosa es novela de formación y otra novela a secas. Como que se nos confunden búsqueda de afirmación de un ego, de un lado, y un mundo con interioridad, del otro. En períodos iniciales de nuestra historia novelesca se lo hacía —escribir novelas— para exponer y divulgar una tesis de salvación del país; poco a poco, más tarde, porque sí, a fuerza de voluntad, como si fuera necesario o fatal, o por mimetismo, o por cualquier otra razón alimentada por la energía heroica. Como si ser novelista fuera un galardón más para el héroe que llevamos dentro, al parecer no absorbido nunca del todo por la dignidad de su solio —de su tumba— en la memoria. No ha sido entre nosotros habitual esperar a que el tiempo haga con el héroe su trabajo, que no es el del olvido sino precisamente el de darnos conciencia de pasado, y que tampoco es el de acumular experiencias como quien suma riquezas, desde luego, sino, al contrario, el de desencantarnos penosamente de todas ellas, que es donde el ánimo y la conciencia de mis ficciones empiezan su labor amorosa. Esto no quiere decir —sigo con la escritura narrativa— que yo no crea que haya habido en Venezuela excepciones, quizás menos autores que algunas obras, y menos obras que fragmentos, pasajes. Repito: no veo nada de fatal ni de necesario en tener buenas novelas o muchos novelistas “nacionales”, y ya el verbo “tener” nos dice que es el ego heroico —o algo tras éste— el que quiere imponernos, también, catálogos de hazañas literarias. Se ha escrito en Venezuela y eso hay que estudiarlo, pero lo primero es hacerlo deslastrándonos del automatismo heroico que quiere hallar grandeza o importancia donde apenas las hay. Por otra parte, aquel novelar para reseñar lo que pienso, o porque sí, puede ser aprovechado por el ánimo, que esa sí, anda en todas partes y que también allí es capaz de insinuarse, de ensayar mostrarse, de dejarse escuchar. El resultado puede ser entonces una novela enormemente discutible en tanto forma artística, pero muy rica como síntoma, como cuadro problemático, como revelación de cuáles fuerzas arquetípicas y qué complejos mitológicos se constelizan en el venezolano cuando la conciencia novelesca incipiente entra en conflicto con la conciencia heroica dominante. En otras palabras, como documentos de enorme importancia psicológica que nos permiten asomarnos a las configuraciones arquetipales, con sus promesas y sus bloqueos, en el inconsciente colectivo del venezolano.

Hubo un período en la historia de Venezuela en que se habló mucho del “alma de la raza” o del “alma nacional”, el período en que comenzó lo que conocemos como hegemonía política andina, grosso modo, los primeros treinta años del siglo XX. En realidad, ni la hegemonía tachirensis ha cesado (Castro, Gómez y dos Pérez, el último dos veces, han cubierto como “jefes” nuestro siglo XX), ni el tópico de lo nacional perimió, sólo que ahora, desde que somos la Gran Venezuela, la formulación ha cambiado significativamente: demasiada gente pensante está preocupada por la “identidad nacional”, e “identidad” no es jamás lo mismo que “alma”. Pareciera que a comienzos del veinte o bien teníamos una identidad pero no sabíamos de nuestra alma, o bien lo importante no era la identidad sino el alma; y que ahora ni siquiera damos por conocida nuestra identidad. Lo que tal vez beneficie a una inquietud más modesta por el alma sin adjetivos. “Identidad”, me parece, apunta a ego colectivo; “alma”, en cambio, sugiere una ocupación más flexible y profunda, más conectada con nuestro propio cuerpo emocional, sobre todo cuando se le formulaba como “alma de la raza”, aunque entonces parece haber sido más una preocupación, un clisé positivista, intelectual. Formulado de ese modo, el tema del alma se acercaba demasiado a un nacionalismo *filofascista*.

Al margen de las modas intelectuales, ¿qué fue lo que provocó la irrupción del tópico del alma venezolana a comienzos del siglo XX? Sin duda el agotamiento económico y psíquico de los múltiples paisitos encarnados en los muchos caudillos que hicieron de Venezuela, después de Guzmán Blanco, un territorio de escaramuzas bélicas perennes, acto final de un siglo, el XIX, de destrucción del trabajo del campo y del comercio, y de exacciones desaforadas al tesoro público. Cipriano Castro, como es sabido, intentó repetir la Campaña Admirable y llegó a Valencia herido y agotado; allí concurrieron, sin embargo, Andueza y los hombres del poder en Caracas, a entregarle un gobierno que ni Castro hubiera podido obtener por las armas, ni los caraqueños podían ya detentar. El país estaba anarquizado, sus energías físicas y morales agotadas por esa larga guerra civil que fue el siglo XIX. Pónganse una junta a la otra, tal como brotaron históricamente, la pregunta por el “alma de la raza” y la imagen grotesca de los británicos rindiendo Puerto Cabello mediante reparto de pan a cañonazos a sus hambrientos defensores, y se tendrá el cuadro más vivo y real de cómo entró Venezuela al siglo XX. Se tendrá también la prima materia de un psiquismo nuevo, depresivo, del que tal vez naciera una incipiente conciencia novelesca hasta ese momento ensayada por el romanticismo o el esteticismo de nuestros restos patriarcales.

Sólo un hombre tan cerril como Gómez fue capaz de ver en aquello un botín digno de traicionar al compadre. Y es que el país, palúdico, endeudado y abúlico, no daba para más. Quedaba sólo la desatendida tierra y de su entraña titánica y promiscua emergió un tipo de patriarcalismo inédito en nuestra historia, un patriarcalismo telúrico, no el ya perdido de hacienda y trabajo, el que dejó pese a todo la Colonia, sino ahora uno férreo en efecto, titánico, cruel, regresivo, que después de la Independencia existió localmente, pero que ahora se apoderaba de Miraflores (es decir de Maracay, porque para el señorón de la *Tellus Mater*, Caracas no era tierra ni cualitativa ni cuantitativamente. Tampoco tenía que ser ciudad, desde luego: para eso eran ya tradición —desde Guzmán— París o el exilio). Y entonces ocurrió un milagro, ambivalente como todos pero milagro al fin: entró en escena otro regalo de la madre tierra con lo que se llamó El Reventón (1922), lo que desde aquellos años hasta hoy le ha dado a Venezuela la apariencia —y sólo la apariencia externa— de ser un país: el petróleo. Pregunto, me pregunto: de no haber aparecido la renta petrolera, un hecho literalmente de fábula, es decir anti-psíquico, ¿se habría mantenido viva, afinándose en torno a la memoria de una grandeza heroica definitivamente perdida, la pregunta por el alma de la raza y por nuestro cuerpo emocional profundo? Sospecho que la paz gomecista primero y la bonanza petrolera después, si ordenaron el país y silenciándolo le dieron algún respiro, también desviaron o diluyeron el reto psicológico y emocional que el tema del alma suscitó hace ya cien años. Construimos hoy mejores novelas, sin duda, del mismo modo que, cuantitativamente hablando, nos vestimos hoy mejor los venezolanos; novelas mejor diseñadas, más al día, pues estamos más informados, somos más letrados (pero cuidado con creer que aquellos abuelos y bisabuelos nuestros no leían mucho y tal vez mejor, aun si eran comparativamente pocos). Y sin embargo, el sacudón de febrero de 1989 me devuelve al reventón de 1922 y a preguntarme si no concluimos el siglo en peores condiciones cualitativas, psíquicas, dado que ahora ni siquiera atinamos a formular la pregunta por el alma. ¿Encubre acaso el tema de la mujer, por ejemplo, la pregunta que, al menos para mí, sería más pertinente?

Nuestros abuelos —o a lo sumo nuestros bisabuelos—, pues de ellos se trata, formularon mejor, creo, la pregunta que al menos a mí me trajo acá. Aquellos hombres —cuyo olor y cuyos gestos aún recordamos, nos toman de improviso y son a veces los nuestros—, tienen que haber sufrido una gran ansiedad, un desasosiego auténtico, cuando, muerto azarosamente el último caudillo llanero o gobernando ya un rústico de una sevicia sin precedentes entre los mandata-

rios del país, sintieron brotar en su interior lo que algunos como José Rafael Pocaterrea, llamaron decadencia, y también pesimismo vital. Un momento o un período propicio para el ánimo suele ser un momento terrible para el ego. Pues la cuestión del ánimo, del alma, aun si para muchos de aquellos hombres fue pronto una moda intelectual, un tópico positivista, no pudo haber surgido a comienzos del siglo XX venezolano sino de un piso movedizo o de una hondura ctónica o del resquebrajamiento de unas máscaras, que antes de serlo habían sido los rostros de sus propios abuelos. Con ese vértigo emocional, con esa ambivalencia entre el ánimo que pide entrar y el héroe al que me apego afectivamente, urgidos y carentes de una tradición artística a la cual acogerse y en cuyo seno pudieran reflexionar sus incongruencias personales, algunos de ellos intentaron abordar la pregunta en el terreno pertinente: hablar del alma desde el alma, es decir, de lo imaginario mediante lo imaginario. Pero todos, en esas novelas incipientes, se vieron, unos más otros menos, arrollados por el héroe armado de soluciones a inquietudes que el ánimo apenas empezaba a configurar. Quizás por efecto del empaque excesivo de la pregunta (el alma de la raza o nacional, en lugar del alma en mí), solamente sospecharon que la configuración misma del asunto de la autonomía del alma —la novela, en este caso— habría tornado innecesarias e impertinentes las respuestas siempre a mano del héroe. Que lo importante era volverse cuerpo en el seno del problema (sentimientos, emociones, lenguaje con oído, formas plásticas, versiones de la memoria imaginante), no escapar del problema mediante soluciones intelectuales.

-¡Mírame bien, Santos Luzardo! ¡Este espectro de hombre que fue, esta piltrafa humana, esta carroña que te habla, fue tu ideal! Yo era eso que has dicho hace poco y ahora soy esto que ves. ¿No te das miedo, Santos Luzardo?

-Miedo, ¿por qué?

-¡No! No te pregunto para que contestes, sino para que me oigas estotro: este Lorenzo Barquero de que has hablado, no fue sino una mentira; la verdad es ésta que ves ahora. Tú también eres una mentira que se desvanecerá pronto. Esta tierra no perdona. Tú también has oído ya la llamada de la devoradora de hombres. (Gallegos, 1992: 47)

Este pequeño diálogo forma parte de uno más amplio, uno de los fragmentos más consistentes de nuestra literatura novelesca. Al no ser una pregunta teológica ni filosófica o conceptual, la pregunta por el alma empieza adoptando la forma de una pregunta por el héroe, que es lo que Santos Luzardo, sin casi darse cuenta, ha venido a hacer al rendir visita a su ídolo de adolescencia y

alabarlo. Lo encuentra degradado por el alcohol, viviendo en condiciones infra-humanas. Santos se cuida de expresarle el asco y el juicio moral que el Barquero de ahora provoca en él. Rechaza el trago de aguardiente que el visitado le ofrece, resto de humanidad hospitalaria en quien no tiene otra cosa para corresponder a la visita. ¿Nada más? Para sorpresa del lector, pero no para el envarado Santos que lo juzga delirante, Barquero, su temprano héroe, el ideal del joven, le habla a éste como espectro y carroña ahora, consciente de su condición, y le formula la pregunta más pertinente a toda iniciación en los secretos del alma. Pues si no reconoces en ti el miedo o no tienes miedo de ti mismo (el Miedo se llama el hato de Doña Bárbara, Altamira el de Santos Luzardo), la figura femenina a la que intentas abordar sin cautela se te volverá ya no figura humana, la mujer resentida que Doña Bárbara es, sino un elemento destructivo: la tierra devoradora. El miedo sería el precio a pagar para no incurrir en regresiones de lo heroico a lo titánico, algo a lo que un héroe se expone con frecuencia (la *hybris* de Agamenón en *La Ilíada*). El miedo es una emoción primordial, la primera noticia de que somos un cuerpo; el arquetipo que lo respalda es Pan, una figura mixta o compuesta, grotesca, de la que nos viene la noción del cuerpo físico y con éste el pánico: un dios, no un héroe ni un titán ni un elemento natural. Por eso nace con el miedo lo religioso en la psique; la posibilidad de religar con la interioridad y con mi cuerpo: el asiento de mis verdades profundas. Y la pregunta por el miedo no puede tener otra respuesta que sentirlo despertar en mí. Por el miedo enmudece el logos luminoso y empieza el logos del alma, el mitólogo. Pero Santos Luzardo, por el que el narrador toma pronto partido, está, como Rómulo Gallegos mismo, lleno de palabras que son respuestas inmediatas a preguntas que todavía no ha aprendido a escuchar bien. A Luzardo, como a casi todos los personajes masculinos centrales de Gallegos, le da por educar a base de palabras, principios y normas, como quien extirpa monstruos tapiando silencios.

Y sin embargo, en este pasaje de *Doña Bárbara* tenemos un personaje y un estilo; es decir, una representación arquetipal: Lorenzo Barquero encarna otro modelo educativo, uno que se dirige a las emociones mediante ellas mismas, una *paideia* auténtica; lo que ofrece a Santos no es un respaldo a lo que éste tiene en mente: un programa o proyecto civilizador o reformador, sino una reflexión: una imagen especular. “Mírate en mi miseria antes emprender tu proyecto reformador”. Santos ha ido a verlo después de muchos años, le ha confesado cuánto lo admiró siempre desde niño y cómo, ya de joven, esa admiración cuajó en una frase pública de Barquero, dicha en Caracas: “hay que matar al centauro

que llevamos dentro”. Y ahora Barquero, aislado en un paraje estéril sobre el que pesa una antigua maldición indígena, es decir de la tierra, lo deja hablar y lo obliga luego a quedarse, a fin de que Santos lo escuche a su vez. Si está borracho como Santos cree, Barquero no está en *hybris* sino en la sana ebriedad de quien ha incurrido en temeridades titánicas y ha visto el miedo en él mismo. La misma ambigüedad de su apellido rebasa con mucho el vicio galleguiano de las alegorías en esta novela. Habla como un barquero mítico, como queriendo llevar a Santos a otra orilla de las cosas, en un relato que empezó con la imagen de la navegación fluvial y el énfasis en mantener el bongo cerca de la margen derecha siempre. Y dice con la precisa facundia llanera que Santos le admirara antes y ahora desoye. Después de introducir la figura del miedo asociándolo a la tierra que no perdona, prosiguió refiriéndose a ella:

-¡Mírala! Espejismos por donde quiera. ¿Qué culpa tengo de que te hayas hecho ilusiones de que un Luzardo –un Luzardo, porque también lo soy, aunque me duela– podría ser un ideal de hombre? Pero no estamos solos, Santos. Es el consuelo que nos queda. Yo he conocido muchos hombres –tú también, seguramente– que a los veinte y pico de años prometen mucho. Déjalos que doblen los treinta; se acaban, se desvanecen. Eran espejismos del trópico. Pero óyeme esto: yo no me equivoqué nunca respecto a mí mismo. Sabía que todo aquello que los demás admiran en mí era mentira. (Gallegos, 1992: 47.)

Barquero prosigue contando que ya en la Universidad se dio cuenta de que

-Mi inteligencia, lo que todos llamaban mi gran talento, no funcionaba sino mientras estuviera hablando: en cuanto me callaba se desvanecía el espejismo y no entendía nada de nada. Sentí la mentira de mi inteligencia y de mi sinceridad. (Gallegos, 1992: 47)

Así comienzan a aparecer, tras el espejismo de la palabrería brillante, las figuras de un muchacho y de un bribón, de un muchacho que no pudo integrarse al mundo adulto, que no pudo hacer el grado de hombre, sino que lo simuló. Y por saberlo, aborreció Universidad, vida urbana y -atención- novia. Barquero llama a todo esto que vio en sí mismo desde temprano “mixtificación de mí mismo”, apuntando de nuevo a una figura grotesca, a otro *mixtum compositum*. Y entonces, reanuda su discurso cerrando un círculo, retomando, como un gran imaginero, la frase que se acuñó una vez en Santos como el lema de su ideal civilizador.

-¡Matar al centauro! ¡Je! ¡Je! ¡No seas idiota, Santos Luzardo! ¿Crees que eso del centauro es pura retórica? Yo te aseguro que existe. Lo he oído relinchar. Todas las noches pasa por aquí; allá, en Caracas, también. Y más lejos, todavía. Dondequiera que esté uno de nosotros, los que llevamos en las venas sangre Luzardo. Oye relinchar al centauro. ¡Ya tú también lo has oído y por eso estás aquí! ¿Quién ha dicho que es posible matar al centauro? ¿Yo? Escúpeme la cara, Santos Luzardo. El centauro es una entelequia. Cien años lleva galopando por esta tierra y pasarán otros cien. (Gallegos, 1992: 47)

El centauro es en efecto, una entelequia, un arquetipo, una realidad psíquica capaz de regir con sus relinchos no sólo una vida, sino doscientos años de historia de un país. Como arquetipo, apunta a tránsitos entre el animal y el hombre, a reversibilidades entre naturaleza instintiva y naturaleza reflexiva, y por ello, a conflictos adolescentes, en especial a una compleja relación entre el hombre joven y el hombre adulto, entre el padre y el hijo, entre el cuerpo vivo y el cuerpo traspuesto a imagen sentida. El centauro es una imagen mítica, no naturalista, un ser imaginal, y por lo tanto, un vehículo excelente hacia la imaginación, el hacer alma y el crecer sin mengua de lo emocional. Pero también, como imagen de tránsito, alude a dolores, a dificultades enormes, a crecer sin guía espiritual, pero a la vez a crecer sin violentar -matar- a la naturaleza misma. Las palabras de Barquero sobre el centauro sugieren además que la guerra de Independencia aún no ha terminado o no se da por terminada, que fue y sigue siendo hecha otra vez por adolescentes cuya necesidad no es en realidad la independencia heroica sino crecer como individuos. Y, dado que Barquero no separa al centauro de su propia destrucción causada por la tierra devoradora encarnada en Doña Bárbara, parece decirnos también que mientras no veamos al centauro en nosotros en sus propios términos mitológicos, mientras sigamos confundiendo al centauro interior con otro héroe de la Independencia y al varón en nueva crisis adolescente al llegar a su edad mediana con el hombre brillante o solamente sincero, la tierra, uno de los componentes de esta imagen mixta, acabará siempre imponiéndose, en su aspecto destructivo. El pasaje es mucho más rico aún. Hablando desde su conexión con el centauro-Luzardo, a Barquero se le escapan una advertencia y una predicción: la advertencia es casi un desafío no al Santos sordo sino al mismo narrador, que en Gallegos, por obligación a su tesis civilización versus barbarie, se confunde con su persona civil. También a él lo ha llamado ya la tierra devoradora, también él tiene sangre de Luzardo; si no avanza en la escritura -y por lo dicho, también en la vida- con el miedo como

acompañante (¿Con quién vamos?, se titula el capítulo inicial), y sin descuidar al centauro venezolano, se expone a sucumbir a la crueldad de la barbarie. La predicción es más temible si cabe. Consiste en la cifra precisa de “cien años más”. *Doña Bárbara* fue escrita en un asombroso fiebrón creativo que duró menos de un mes, en 1928 o 29..., por un caraqueño que hasta ese momento no conocía el llano y no dominaba el lenguaje llanero; y a mí apenas me cabe duda de que la naturaleza cuasi-apolínea de Santos-Gallegos pudo haberlo hecho presa de ciertos enunciados no sólo estilísticamente oraculares. En el momento de extraño desasosiego del país en que escribo y leo estas líneas, esa predicción de Barquero se me vuelve muy insidiosa. Los oráculos de Apolo en Delfos provenían del interior de la tierra mediante la Pitia, una mujer que balbuceaba extraños borborigmos en estado de trance por intoxicación gaseosa. Me hice antes eco del tópico de nuestro siglo XX signado por una hegemonía andina; del XIX, a partir de la Independencia, decían los historiadores que, con excepción del guzmancismo, estuvo dominado por los caudillos llaneros. Dije también que el Caracazo me llevaba de vuelta al reventón, ignorando si el gasolinazo cerraba un ciclo o si más bien lo prolonga en condiciones más difíciles e inestables todavía para la transformación de la expoliada tierra en un ánima auténtica. Hasta aquí llego, por consejo del mismo Barquero (el miedo). Debo aclararles sin embargo que a todo lector de novelas -al cabo otro modo de tratar con la psique objetiva- no le es tan extraño percibir en las imágenes literarias bien configuradas, fragmentos de tendencias impersonales en las sociedades que las cobijan. Me pregunto sobre cuándo concluye ese segundo siglo que en 1929 le fue anunciado a Gallegos por boca de un personaje extraordinario al que el mismo novelista, como Santos y tal vez nosotros, preferimos creer solo delirante.

Hasta allí el involuntario intento de iniciación de Santos Luzardo por este Quirón que es Lorenzo Barquero. Lo que llamé pregunta por el alma ha sido preparada mediante tres momentos sucesivos: el desengaño respecto a la figura del héroe, el intento de suscitar el miedo a la tierra devoradora y el desinflexo sarcástico del proyecto de matar al centauro interior, que aparentemente desaparecerá por sí mismo cuando se cumpla su ciclo de doscientos años. El siguiente paso del maestro es apuntar hacia el ánima y dejar solo al discípulo, confiando en que éste haya escuchado bien: en que, tras el miedo, la emocionalidad del héroe haya cedido su lugar a la parte instintiva del centauro.

-Marisela -llamó-, ven para que conozcas a tu primo. Pero como dentro del rancho nadie respondía, agregé:

-Esa no sale de ahí ni que la arrastren por los cabellos. Es más arisca que un báquiro... Un báquiro. (Gallegos, 1992: 48)

Todos sabemos, por el modo como se desarrolla y culmina esta novela, que ni Santos Luzardo ni Gallegos escucharon a Barquero, posesos como están por la contaminación del arquetipo del centauro con el arquetipo del héroe. En psicología arquetipal, una contaminación semejante puede provocar una erupción muy irracional que solemos llamar posesión, en este caso posesión por lo subliminal heroico. Parece ser algo como eso lo que le ocurre a Gallegos, cuando, abruptamente, borra en Luzardo su novelesca ambigüedad inicial -en la que dominaba la muy rica palabra “tragedia”- para hacerlo instrumento de su propia versión del complejo independentista: civilización contra barbarie. Santos no había ido al llano a reformar nada sino a vender se desatendida hacienda para marcharse a Europa. Empezó a sentir el llamado de la sangre, de su origen, de la tierra, y de pronto, interesado en conocer a la mujerona para legalizar la extensión y límites de su propiedad, ha sido ganado por la leyenda negra de la Doña. Se pierde así el *mixtum* planteado por Barquero, se pierde la imagen compuesta del centauro, y el trasfondo grotesco de toda auténtica novela se nos empieza a convertir, al menos en su argumento o historia central, en la grotesquería de una novela programática. Por eso lo mitológico, lo que lleva al alma, a duras penas puede abrirse paso entre el enjambre de alegorías; Santos es santo y Luzardo es luz.

Santos decidirá, después de dudarlo mucho, que se ha enamorado de Marisela porque, explica Gallegos, vio en ella el alma de la raza. Aparte de que nadie se enamora pensándolo, y menos por un motivo de monta semejante, ningún centauro se enamora, que sepamos; rapta, eso sí. Pero Santos quiere educarle el lenguaje a Marisela, se niega a bailar joropo con ella y concibe más tarde enviarla a Caracas ¡a un colegio de señoritas! para que complete su formación. Todo esto es de una absoluta incoherencia novelesca, sobre todo porque de la tosca imagen salvaje del báquiro -estado inicial, primera imagen del ánimo, a la que habría que reconectar con la otra, la de “la esfinge del llano”, novelescamente su madre-, se despliega rápidamente en Marisela una espléndida muchacha, pulcra, servicial, enamorada y pícara, que no debió, según eso, haber ido más lejos de habérselo permitido el pedagógico Gallegos. Verosimilitud novelesca aparte, admitamos que la celeridad en los cambios de Marisela, tiene pese a todo mucho de la del ánimo en tanto Psique: un ser efímero y mortal, cuyo tempo

no admite posposiciones porque todo en psique es intensidad, eternidad en el instante. No por nada Jung dice sólo ánima, alma, un recipiente y no un contenido; y no por nada los griegos decían psique, mariposa, no esta o aquella diosa, sino una imagen del todo natural, una imagen de la brevedad intensa de la vida, y de la vida no como progreso, sino como metamorfosis: un milagro natural.

El verdadero personaje de esta novela es, desde luego, Doña Bárbara, madre de Marisela. Alegorías aparte y orillando también el empeño por malignizarla, Gallegos apenas puede ocultar su fascinación por ella, dándonos así su versión mítica de lo femenino venezolano, sin advertir que estaba frente ante lo femenino magnificado, por necesidad de contrapesar a lo masculino solar. En el plano de lo mítico, frente a un adolescente que no se reconoce como tal y actúa como un héroe cultural, una gran madre omnipotente y maligna. Después de todo, cien años de guerras y de muertos, cien años repitiendo aquel “Si la naturaleza se opone...”, son cien años asolando la tierra y violentando a la madre. Al comienzo de la novela Doña Bárbara habla de “regresión moral” y al final, poco antes de renunciar a Santos y de retirarse -según se cuenta- río abajo o de hundirse en el tremedal ahora nefastamente reanimado, reintroduce la famosa frase: “ las cosas vuelven al lugar de donde salieron”, meditación de la misma Doña Bárbara. Pero la novela es tan pobre ya hacia el final, está tan entrada en el sopor no sólo de las soluciones, sino de las soluciones previsibles -como si en efecto se tratase de resolver el acertijo de una esfinge-, que se atenúa demasiado la eficacia de una visión circular de la Madre Naturaleza.

Doña Bárbara es el personaje más fascinante porque más que un personaje literario es una diosa, una figura sobrehumana; y es una diosa, sobre todo, porque el héroe rechaza su anhelo de humanidad, la obliga a volverse aún más salvaje, o a sobrevivir en lo invisible si cabe. Como mujer, su *ánimus* real, el Socio, un dáimon, se había despedido ya de ella con un último consejo: “Entrega tus obras”; enamorada de Santos, Eros, señor de dáimones y puente hacia lo divino, le pide lo que siempre el amor: entrégate, deshaz todo lo que has hecho, quédate con el recuerdo redivivo de tu amor primero, a los 15 años, que fuera vilmente ultrajado. Lo que siente por Santos, luminoso en efecto para ella, había saneado el rencor hacia todo varón. Y Doña Bárbara se entrega, ya sin mucha esperanza (eso es entregarse, ¿no?), queriendo solo aclararle, para liberarse de sus obras, que no fue orden suya el intento de asesinarlo en Mata Oscura. Santos, convencido de la perversidad de la Doña, hace por última vez lo que siempre ha hecho y el narrador reitera con la misma frase: no le permite hablar, le da la espalda

y la deja “plantada en mitad de la llanura”. De ese modo, la extraordinaria, faulkneriana imagen inicial de la lanza clavada en el muro casero, homicida del hijo por su padre Luzardo, se nos vuelve simétrica con esta de Eros desairado, “plantado” en medio del desierto. Si en una escena del todo fría Santos arrancó aquella lanza, curando de un modo mecánico la herida trágica de su familia, ese logro heroico terminó dejando una herida y una espera sobre la tierra misma. Lo que desde luego es tino novelesco versus intención del autor. Contra las intenciones programáticas de Gallegos, el lector se pregunta de qué lado está el mal, se pregunta si es tan luminoso Santos o si Doña Bárbara es solamente destructiva. Si Dido maldijo a Eneas, Doña Bárbara monta en cólera, para bajar luego el arma ahora sí de intención asesina a la vista de Marisela alternando en una ridícula imagen casera, como una niña con su pareja, Santos.

La Dañera vio allí por vez primera a su hija no como rival sino como hija, por fin. Tan lejos llega como personaje, tan variados y difíciles son sus movimientos interiores.

Gallegos, no dejándose guiar por la novela misma, creyó sin embargo haber encontrado en Doña Bárbara el obstáculo para que “el alma de la raza”, su hija Marisela, se desarrollara, y sostuvo a Santos Luzardo como el agente de ese desarrollo. Pero la Gran Madre sólo ha sido excluida, repotenciada por tanto, como la esfinge a la que Edipo creyó haber derrotado. Sólo que el Edipo clásico es una tragedia y esta novela un nuevo canto al optimismo heroico. El problema que nos legó Gallegos consiste en que, pese a las soluciones de la tercera parte de la novela, no sabemos si el vehículo de Santos Luzardo hacia su ánimo es Marisela o es en realidad Doña Bárbara. No se accede a la Kore (eso es exactamente “guaricha”) sin afectar a la madre, puesto que madre e hija son dos polos de un mismo arquetipo. Separarlas por vía heroica sólo puede significar tomar boba a la hija y volver regresiva a la madre. Santos no rapta a la hija y en la madre alborota a la mujer sólo para desairarla. Como no oyó a Barquero, no hay en él conexión alguna con su propio lado sombra, única posibilidad de que el raptor aparezca. Ya dije que a Marisela se acerca por racionalizaciones bondadosas y educativas, asimismo cree que es sólo curiosidad lo que le lleva a Doña Bárbara. El rapto es un evento mitológico que sólo puede ser agenciado, como en el Don Juan español por “un hombre que no tiene nombre”, es decir por una conexión radical con el deshonor, con el Señor del Inframundo. Pero quien no puede avenirse con las emociones y los instintos del centauro, menos aun podría tornar consciente su naturaleza portadora de muerte, el lado daimónico

de lo masculino. En este complejo entran tanto el raptor como la raptada; para él el rapto es un cumplimiento de su virilidad arquetípica; para ella, una entrada en el misterio del destino femenino. Para ambos, el reconocimiento de fuerzas que los rebasan y que por tanto los humanizan: un *tremendum* que nos da sentido de nuestros límites.

III.

Pues es de límites de lo que se trata con *Doña Bárbara* (la novela). Podría describirse bien el tema real de esta novela presentándola como el problema de limitar lo ilimitado, de poner linderos en una vasta superficie salvaje. Esta habría sido la variante galleguiana a la pregunta por el alma: limitar bien la pregunta misma, que también sería reducirla a proporciones menos infladas. La Gran Madre o la *Tellus Mater* es el recipiente más arcaico de lo femenino, y por eso el más vasto, promiscuo e indiferenciado; tan indiferenciado que ni siquiera los límites entre los sexos están allí claros. “Marimacho”, dice Gallegos de Doña Bárbara. Los hijos de la madre telúrica, dice Eliade, no son hijos de padre alguno, sino “del lugar”, o a lo sumo, de espíritus o dáimones de los antepasados. Vista desde la mitología griega, Gea es el correspondiente femenino de las divinidades uránicas -Urano primero y después Kronos, dos titanes celestes, padre e hijo enfrentados-, por tanto titanesa ella misma. Gallegos se ha visto pues llevado a un nivel desmesurado, y ahora sabemos por qué habla de “regresión moral” (piénsese en Gómez, gran padrote, convirtiendo lo que eran campos de labranza en potreros. Mañana ¿en qué?... disculpen, la predicción de Barquero). Ninguna divinidad, sostiene Eliade, aspira a ser todo lo divino ella sola tanto como lo desea la *Tellus Mater*; de allí que, relación titánica al fin, la de Doña Bárbara con la tierra y con el varón sea en principio de poder y de acumulación desmedida. Doña Bárbara no cuenta lo que valen sus morocotas, sino que las apila unas sobre otras para medir la altura a que llegan. Y eso mismo hace con las tierras de las que se apodera con maña, aumentando cantidad física, no valor. Las tiene, sí, pero en gran parte baldías; no son aún valores, son posesiones yertas. La mutación del titanismo en olimpismo es eso: una transformación de lo posesivo en lo valorativo. De Doña Bárbara dicen sus peones que es tacaña. Medir lo que se posee acreciéndolo de continuo es forma secreta, compulsiva, de aspirar a límites. Y ese es el móvil argumental que el relato le da a Santos para relacionarse con ella: restablecer los linderos entre Altamira y El Miedo. Tal es el terreno mítico común -paradójicamente, acordar límites-

que permitiría eventualmente una *coniunctio*, un Eros emergente entre ambos. Eros, eso que no conocen ni Urano ni Kronos —el más alto cielo y la tacañería misma—, como tampoco Gea ni Rea, sus paredros cósmico-femeninos. En una escena que lo sorprende, Doña Bárbara deja en manos de Santos redactar el documento legal que fije sus respectivos linderos, los cuales, vistos desde Eros, serían el territorio común de una pareja. Según esto, parece obvio que Santos y Doña Bárbara debieron ser imagen del alma de uno y la otra o, mejor dicha, las respectivas puertas de acceso de cada uno hacia sus almas. Ciertamente que la novela quiere llegar hasta eso: Doña Bárbara dio el paso, enamorada como está, y en esa misma escena Santos se arredra al percibir en ella por un instante algo suyo, de él, muy oscuro, que le causa, se dice a sí mismo para eludirse, curiosidad solamente. De no ser porque Santos o Gallegos se refrenan, estaríamos ante una escena alquímica o cosmogónica. Santos la aborta al fijarle otro tipo de límite a Doña Bárbara: ocuparse de su hija Marisela. ¡Un baño de agua helada! Y otra vez el lector se hace preguntas: ¿cómo es que en un momento propicio al rapto plantea Santos el complejo madre-hija? ¿Qué complejo reprime en Santos a Eros, o qué complejo frena a este héroe venezolano que no calza siquiera en la figura de Eneas y Dido?

Dicho de otro modo, ¿qué puede contra la *Tellus Mater* un hombre que se cree héroe y en realidad es sólo un adolescente? Algo podría, en realidad, si tan sólo dejara de ver las cosas en términos de oposiciones irreversibles (ese contra, el programa positivista de Gallegos). Si viera, como quiere Barquero, su propio cuerpo salvaje, su naturaleza grotesca, pues simultáneamente, está en la naturaleza de lo femenino, aun de lo femenino como Gran Madre, el anhelo secreto del límite, cuyo otro nombre es rapto. El destino de Gea es abrirse a la dualidad Deméter-Kore, la madre y la doncella, mas no por la vía autoritaria del deber, lenguaje y rasgo de Santos. Y eso es destino, fatalidad, porque ella sólo puede anhelarlo en secreto, pero toca a una divinidad masculina, que desde luego no puede ser un titán pero tampoco un héroe, dar cumplimiento a ese anhelo, hacerlo aflorar en ella.

Así pues, lo que les atrae hacia el otro, lo que, pese a toda la luminosidad de Luzardo y toda la oscuridad de Doña Bárbara, quiere acercarlos, es una fuerza primordial, de orden arquetípico, que lo haría a él crecer desde la fantasía heroica adolescente hasta el varón cumplido y a ella decrecer desde la diosa a la mujer, reconociéndose limitada, situada. Doña Bárbara, esté donde esté, está siempre en el centro (lo dice ella misma o lo dicen de ella), pues la

extensión infinita del llano, al no tener más límites que la inalcanzable altura celeste y el horizonte así mismo inacercable, tampoco tiene otro centro que su figura dominante y arbitraria. A algo que no conoce límites horizontales visibles ni límites superiores, no se le puede llamar alma. Como el dios de la teología medieval, Doña Bárbara lo es todo, el centro y la circunferencia. Por eso está en todas partes, sabe qué se mueve en cualquier lugar lejos de su centro físico: la habitación en que se encierra a hablar con el Socio. Gallegos, que ve estas cosas desde el punto de vista de Santos, se cuida siempre de explicarnos, como si los lectores fuéramos párvulos, que todo es maña y engaño, que ella no tiene en realidad don videncial alguno ni “sabe” de antemano lo que va a ocurrirle a fulano o mengano en determinado lugar alejado, según ha hecho creer a los peones de ambos fundos. Pero engañifas o no, en el terreno titánico ese es de hecho su poderío. Solamente ante ella, no ante Marisela, surgen en Santos imágenes de oscuridad. El amor de Santos por Marisela procede de cálculo, decide que la quiere sopesando los pro y los contra, o porque necesita en casa su voz cantarina, o porque no le da asco su cocina. A Doña Bárbara, por su parte, Santos le hace recordar al único hombre que amó, antes de ser violada a los quince años. Envuelta en esos recuerdos, Doña Bárbara empieza a ceder en la discusión con Santos sobre los límites de las haciendas: “Quien tiene la culpa de eso es usted”, le dice a Luzardo (1992: 85), aludiendo al largo descuido en que éste ha tenido sus tierras. Y luego, insistiendo como Barquero en que Luzardo escuche: “Hágame el favor de oírme esto: si yo me hubiera encontrado en mi camino con hombres como usted, otra sería mi historia” (1992: 85). A partir de esta frase, en ambos empieza a movilizarse un proceso interior; para él todavía es curiosidad de “sondear el abismo de aquella alma recia y brava”; y para ella, en un movimiento vertiginoso, ya no se trata de amor sino de “su verdad interior”, a la que en este momento de intensidad “se encaraba fieramente”. Y allí mismo dice el narrador: “y Santos Luzardo experimentó la emoción de haber oído a un alma en una frase”. ¡La emoción de oír a un alma en una frase! ¿No era eso lo buscado? ¿No es eso caer inesperadamente en el ámbito de Eros y Psique? Allí nada tiene que ver con conveniencias ni cálculos. Doña Bárbara le devuelve entonces las tierras en litigio, y es Santos quien, de súbito arrogante y con una torpeza inesperada en vista de la emoción que acaba de darnos, le pide más: que devuelva a Marisela las tierras de la Barquereña. A la mención de la hija, Doña Bárbara, herida por el desaire, reacciona sarcástica. Santos se siente moralmente ofendido y suspende la conversación con estas palabras: “...yo me

he equivocado al venirle a pedir a usted lo que usted no puede dar: sentimientos maternos. Hágase el cargo de que no hemos hablado una palabra, ni de esto ni de nada” (1992: 86). Ni de esto: la restitución de las propiedades que Doña Bárbara hizo suyas por abandono de Santos y de Barquero, a lo que ella está bien dispuesta...; “ni de nada”: ¿a qué otro asunto alude aquí Santos, qué está denegando con estas palabras?

Todo este pasaje, muy ágil y minado a la vez, con mucho subterráneo insinuándose, comienza por una evocación amorosa por parte de Doña Bárbara que culmina en una declaración audaz y enseguida se transforma en “verdad interior”, un nivel más profundo que lo erótico pero al que Eros introduce, un nivel en que lo erótico, tan ausente de ella durante tanto tiempo y hace apenas un instante tan vivo de nuevo, desaparece del primer plano de su psique para abrir paso a una confrontación con su sino, habiendo movido a Santos a experimentar por fin emoción y alma en unas pocas palabras. Pero el proceso de ahondamiento o el cultivo de ese ahondamiento, se interrumpe cuando Santos, considerándose sin duda vencedor, se muestra no sólo desmesurado en sus deseos defensivos, sino que altera bruscamente el contexto al invocar el sentimiento maternal. Devuelve así todo a la superficie de tierra, literalmente, vedando el raptó al asordar el llamado del alma. Suprime, irritado, la dimensión honda, no celeste ni horizontal, de su propia vida. Cuando lo oscuro se convierte en lo hondo, es el alma, es el subsuelo de las palabras y de la tierra lo que da a éstas límites precisos, haciéndoles ganar en cambio un infinito invisible en lo que habla por debajo. Parece ser ese el sentido de lo que en esta novela es casi un *leitmotiv*, ese obstinado martilleo a los oídos de Santos: que calle y escuche el llamado de la tierra. Rilke exclama alborozado, ya bastante avanzadas sus *Elegías de Duino*: “Tierra, ¿no es esto lo tú quieres: invisible resurgir en nosotros” (p. 114). Porque eso es lo que, vía Santos, quiere Doña Bárbara: el raptó que repare la violencia de su vida y así dé a todo lo vivido una conciliación con su destino. “Calma”, se dice sin violencia dos, tres veces, tomándose la cabeza con las manos, en la formidable escena en que, alterada por el desplante final de Santos, a solas con el Familiar o Socio intenta vanamente que la voz de éste la oriente.

Se desprende del fragmento relativo al encuentro para acordar la firma de los límites, que “alma” es algo interior a lo erótico pero bien diferenciado de lo erótico, algo que conecta lo erótico inmediato con una memoria amorosa y redime del trauma de la violación -ya no personal, sino inmemorial, arquetípico-. “Y fuiste reparada, allí donde tu madre/ fuera violada”, dice San Juan de la

Cruz-. ¿Allí dónde, sino en la tierra bien situada, bien delimitada por el rapto: en tu cuerpo? Algo en lo que la mujer-Gea, la mujer-tierra, confronta por fin su verdad interior, su feminidad real, un espacio autocontenido como un golfo más acá del tiempo, en el que puede ella estar a solas consigo y deponer toda su posesividad. Es entonces Luzardo, temiendo ser raptado al raptar, quien quiere devolverla a su rol de madre y esto la descompone.

Dice James Hillman que el héroe, lo mismo que el *puer*, depende del complejo materno, sólo que por rechazo. En todo caso, este otro fragmento de Gallegos revela que el personaje masculino luminoso entra en ansiedad ante la percepción de lo abismal femenino y el alma, en la mujer y en su propia interioridad, e, incapaz de sostenerse en esa ansiedad, recurre al rol materno de la mujer para restablecer su poderío. Es un heroísmo regresivo (de “la voluntad” lo pretende Gallegos), que libera a Kronos o a Urano de sus no-lugares titánicos. Como en toda la novela, Santos no tiene contexto, parece moverse siempre como fuera de lugar pues como personaje es cautivo de una tesis del autor, no del mismo impulso creativo que dio título a la obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Emerson, R. W. (2010). *Obra ensayística*. Madrid: Artemisa.
- Gallegos, R. (1992). *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hillmann, J. (1998). *El código del alma*. Madrid: Martínez Roca.
- Jung, C. G. (2004). *Obra completa de Carl Gustav Jung. Vol. 8. La dinámica de lo inconsciente*. Madrid: Trotta.
- Rilke, R.M. (1990)[1922]. Elegía IX. En *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo* (pp. 110-115). (Trad. E. Barjau). Madrid: Cátedra.