

## DE CARA A LA CASA EN UN ÁPICE DE LA LITERATURA VENEZOLANA

Pedro Elías Martí  
Universidad Central de Venezuela  
p\_marti@hotmail.com

### RESUMEN

En este artículo se hace una aproximación simbólica al tema de la casa en *Doña Bárbara* (1929), *Cubagua* (1931), *El hombre de hierro* (1907) y *La casa de los Abila* (1946). Se emplean algunos recursos del campo de la psicología arquetipal y de la mitología para proponer un acercamiento a estos textos canónicos. Ahondaremos en puntos como la fundación de lo nacional sin cimientos, las consecuencias de la infantilización de las hierofanías, la casa como un coto artemisal y no como hogar, la preeminencia del personaje femenino "no completado", el protagonista masculino incapaz de cumplir su rol pero llamado a llevar a cabo tareas titánicas y épicas dentro de la paradoja de la fundación de lo nacional. Finalmente, se tratará de demostrar cómo la representación de la diosa Hestia pudiera quedar hipertrofiada en estas novelas.

**PALABRAS CLAVE:** narrativa venezolana, psicología arquetipal, mitología.

### FACING THE HOUSE IN A SPECK OF VENEZUELAN LITERATURE

### ABSTRACT

This article is a symbolic approximation to the topic of the house in a reduced sample of some relevant venezuelan novels of the 20th century: *Doña Bárbara* (1929), *Cubagua* (1931), *El hombre de hierro* (1907) and *La casa de los Ábila* (1946). Some resources, taken from archetypal psychology and mythology, are used to propose an approachment to these canonical texts. We will go into issues such as the founding of the national without the foundations, the consequences of the childisness of hierophanies, the house as an enclosure of Artemis and not as a home, the preeminence of the "unfinished" feminine character, the masculine protagonist unable to fulfil his role but summoned to carry out colossal and heroic tasks within the paradox of the founding of the national. Finally, we will try to demonstrate how the representation of Hesia, the goddess, stays hypertrophied in these novels.

**KEY WORDS:** 20th century venezuelan narrative, archetypal psychology, mythology.

En esta investigación se indaga el significado del espacio sagrado y del simbolismo tradicional de la habitación. Repasando las nociones de casa aportadas por Eliade nos encontramos con que:

La casa no es un objeto, una “máquina para vivir en ella”; **es el universo que el hombre construye para sí mismo imitando la paradigmática creación de los dioses, la cosmogonía.** Toda construcción y toda inauguración de un nuevo edificio son en cierto grado equivalentes a un comienzo nuevo, una vida nueva. (2000: 430) (negritas nuestras)

Por otro lado, sabemos que múltiples homologías destacan el simbolismo fundamental de la experiencia existencial de *estar en el mundo*; experiencia iniciática respecto a entrar en el mundo organizado y significativo. En esas homologías se manifiestan relaciones entre cosmos, país, ciudad, templo, palacio, casa o cabaña. Esto queda efectivamente relacionado con la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio, comparable a la fundación del mundo: dicotomía entre el espacio que es sagrado y todos los que no lo son: esa extensión informe que rodea al primero y que puede llegar a tener, de hecho, un carácter profano.

Con ello se replantea la noción de *centro*, ese punto absoluto revelado por la hierofanía, a partir del cual es posible asirse a una referencia que establezca una *orientación* respecto a la extensión homogénea e infinita que rodea al hombre. Esto desde el punto de vista de lo sagrado, el ámbito en el cual debe reivindicarse, según Eliade, la noción de *centro*, de manera que pueda tener cabida el subsiguiente escenario: el de la *fundación*.

Los hechos de los fundadores venezolanos y de lo que fundaron, es una cuestión que probablemente también quedará irresuelta al término de esta investigación, ya que el problema consiste en que no podemos asegurar, mediante las cuatro novelas venezolanas confrontadas, la repetición del acto cosmogónico que supone toda creación (*fundación*).

Este acto tiene que realizarse, además, dentro de un tiempo concreto, el cual está llamado a proyectarse a su vez en un tiempo mítico, *in illo tempore*, tiempo en que se produjo la fundación del mundo. Es como si lo relatado debiera patentizar, al nivel del temple narrativo, tanto ese trasfondo mítico como la concreción de una

conciencia de realidad humana bien acotada en imágenes espaciales, sensoriales y emotivas. Sin lo uno no habría lo otro, ni habría texto narrativo. *Situación* humana: mito y texto narrativo se dan juntos o no se dan, y en este último caso la narración se vuelve documento sociológico, psicológico o testimonial, pero nunca literatura.

En este sentido, no hay ni pudo ser hallada en el *corpus* narrativo investigado, garantía alguna de la *realidad* y de la *duración* de las construcciones civilizatorias y de la casa, ya que en definitiva no puede asegurarse que en los relatos el espacio profano se transforme en trascendente, ni que el tiempo erosivo se transforme en tiempo mítico. “Y todo estaba como hace cuatrocientos años”, dice la última línea de *Cubagua*. Nada ha sido fundado, tampoco nada se refunda.

La *fundación per se*, nos remonta *in illo tempore, ab origine*, a un ritual que está llamado a ser efectuado por primera vez por un dios, los antepasados o un héroe. Según el planteamiento de López-Sanz, en su ensayo “Héroe y ánimo en *Doña Bárbara*” (1993), hay que recapitular en torno a la figura del héroe, como una persona colectiva, un valor público, jamás como un individuo, sino como síntesis exclusiva de las virtudes de una comunidad; de esta manera podrían tener acaso cabida El Cunavichero y la primera generación de Luzardos, en *Doña Bárbara*, así como los primeros Abila, procedentes de las Islas Canarias, quienes se entregaron con devoción a la dura faena del campo venezolano.

Nuestros narradores aciertan en el hecho de que construir un texto novelesco fundacional requiere imaginar una y otra vez actos fundacionales aun al nivel de la anécdota novelesca. Este es el delgado hilo que permite darle lugar a la sospecha de cierta trascendencia en las construcciones habitables en las novelas y cuentos objetos de esta investigación. Más aún es pertinente acordar con Palacios (2001) la miopía que implica la visión unilateral y estereotipada de la casa como resguardo y centro del mundo, espacio de intimidad y estabilidad; de hecho nuestra investigación no puede estar más lejos de lo que pudiera considerarse como una *visión idealizada* de la casa.

Y es que al fundar una idealidad ésta se convierte también en una carga, en una herencia que, para ser reasumida o revivificada, tiene también que ser profanada o sentirse como profana, como necesitada de refundación.

Por ello, puede ser muy útil la noción de *paraíso perdido* de Eliade:

Queremos decir con ello el deseo de encontrarse **siempre** y **sin esfuerzo** en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad, y de manera abreviada, de rebasar de modo natural la condición humana y recobrar la condición divina, un cristiano diría: la condición de antes de la caída. (2000: 343) (negritas nuestras)

Pareciera que, ya no una idealización, sino una nostalgia paradisíaca impidiera abordar, sin juicios morales, la sombra de los orígenes familiares o deslastrarse del peso moralizante del pasado.

Esta nostalgia por el paraíso perdido no polemiza con esa *visión idealizada* de la casa, ante la que debemos estar al menos alerta como previene Palacios, pero también parece ser un síntoma irrefutable en personajes tan cruciales como Juan de Abila, Crispín Luz y las no estudiadas acá como Blanca Nieves, de las *Memorias de Mamá Blanca* (1929), o Ana Isabel, aquella niña tan decente.

Eso es sin duda lo que intentan llevar a cabo nuestros relatos y en particular nuestros proyectos novelísticos, de un modo casi agónico e inflado, pues en ellos casa y país casi se alegorizan mutuamente. Se diría que se persigue con ansiedad una memoria fundacional sobre la cual reconstruir. Y el resultado -tal vez por esa misma ansiedad- es con frecuencia artificioso: inverosímilmente logrado en *Doña Bárbara* y en *La Casa de los Abila*, patentemente fallido en *Cubagua*.

No obstante, en *El hombre de hierro* hay, a pesar de sus desventajas artísticas, más matización sobre este punto: Crispín se hunde con lo que sabe perdido; María, su esposa, alcanza una autonomía final e inesperada en la que el tema de la casa no se impone por encima del de la pareja:

—Por Dios, Rosalía; no me hables ni me hagas hablar ahora del pobre Crispín.

—¿Les tienes miedo a los muertos, como les tiene Ramón?

—No, no es eso.

—¡Ah! ¿Entonces ya no te inspira horror tu marido?

María no respondió, sino continuaba desvistiéndose.

Rosalía, con buen humor intempestivo, le preguntó:

—Dime una cosa; ¿qué te produciría más espanto: que tu marido se te apareciera muerto, o verlo resucitar?

Y como no obtuvo por respuesta más que un: “jesús, no seas impertinente!”, introdujo Rosalía, ya en camisa, las desnudas piernas morenas entre las frazadas, se acurrucó en su colchón y se arrebujó, mientras la otra mujer de un soplo mataba la luz. (Blanco-Fombona, 1972:11)

A este diálogo, que cierra el primer capítulo de la novela, sigue en la primera mitad del segundo una larga y extraordinaria reflexión de María quien, desvelada, revisa sin cortapisas su vida de pareja y concluye segura de sí, segura de que ahora podrá escoger marido “según las sugerencias de su corazón y de su interés” (p. 45). Marido, óigase bien, no casa...

En este sentido, una vez más es necesario sacar una bandera de advertencia ante el lugar común de la casa como centro del mundo, dentro de lo que Eliade denomina «Repeticiones fáciles del espacio sagrado». Desde este punto de vista, *el hogar* es susceptible de convertirse en una repetición fácil del arquetipo del centro, del *omphalos*, inclusive. Y esa repetición puede ser de hecho la mejor manera de entender la miopía develada por Palacios al argumentar en contra de la visión “idealizada” de la casa en la psicología imaginal de Bachelard o en los trabajos de Bollnow:

(...) y es como eje de esa tensión entre amparo y extrañeza, presión y libertad, entrega y sumisión, que la casa se convierte en el verdadero antagonista de esta Ifigenia criolla. De allí que para aproximarnos a la mitología que la novela despliega alrededor de la casa, conviene quizá que dejemos a un lado la visión unilateral, algo estereotipada ya, de la casa como resguardo, centro del mundo y espacio de intimidad y estabilidad. (Palacios, 2001: 25)

Pero Eliade considera como uno de los rasgos más reveladores del lugar propio en el cosmos “la necesidad que experimenta constantemente el hombre de realizar los arquetipos”, así sea hasta en los niveles más *impuros* y mediatos en su existencia; esto nos

lleva a la nostalgia de las formas trascendentes, es decir, del espacio sagrado. En cualquier caso, hay que evitar la nota de facilidad, de automatismo e incluso de artificio con la que a menudo se abordan los símbolos; por eso estamos del lado de Palacios cuando cuestiona la *visión estereotipada* sin el menor atisbo de duda.

Estos estereotipos o simplificaciones Eliade los califica como creaciones del subconsciente o la infantilización de las hierofanías, “que son un movimiento de la vida que tiende hacia el reposo, y aspira a recobrar el estado original de la materia: la inercia” (2000: 345).

La preeminencia de la inercia, pero captada en un sentido distinto al utilizado por Eliade respecto a las hierofantas, es crucial en cuanto al análisis de estas cuatro novelas venezolanas. El momento y el espacio aurorales, si buscados con ansiedad, pueden atraparnos en la inercia de los comienzos, con su inevitable infantilismo: No en vano los dioses -no Odiseo- deciden el retorno del héroe cuando éste se harta de la ninfa y la isla paradisíacas.

\* \* \*

Cuando *la casa* sale a colación en la citada obra de María Fernanda Palacios, surgen muchas aristas: las de las raíces, los muertos, la inconformidad ancestral del venezolano en la casa, donde “se hace y deshace un país”, la enfermedad (falta de adecuación al lugar) que agobia a los moradores de nuestras casas, el patio y el corral como reservas vírgenes; y también Hestia, diosa custodia de la casa. ¿El eco de una virginidad hogareña?, se pregunta Palacios. De hecho, al final de su obra Palacios afirma que a partir de *Ifigenia* se puede inferir una psique criolla donde el matrimonio no es tanto cuestión de *hacer pareja* sino casa:

Para la mujer el asunto no es el hombre, sino la casa; y para el hombre, el asunto tampoco es la mujer, sino la casa. Y esa cosa, o casa, quedará allí como un espacio sagrado e intocable, un coto artemisal, en el que ambos se sacrifican. (2001: 454)

Tras la Hestia añorada estaba pues en realidad Artemisa, otra virginidad; tras la pareja la casa y tras ésta, lo salvaje, lo sagrado inhabitable y devorador. El *coto artemisal*<sup>1</sup> no es precisamente un

<sup>1</sup> Ese coto en su sentido más literal de terreno acotado para la cacería, donde no sabemos por completo si Artemisa es la única cazadora en ese terreno, aunque sí, seguramente, la más certera e implacable.

ámbito compatible con la Hestia profunda que sí encarna la virginidad del hogar. En este *coto artemisal* se “instala” una pareja a la larga arisca que si comparte el mismo espacio, no se entrega, no intercambia sus “dotes”, por lo que una pareja casada, como institución y a la vez baluarte del matrimonio, entre un Zeus que *completa* y una Hera que es *completada*, no parece viable realmente.

Nos es difícil imaginar pareja y casa en cuerpos en estado de alerta, como a la caza, o como víctimas de un sacrificio conjunto, *mancomunado*. Anillo de bodas y altar de sacrificio simultáneamente, nada más y nada menos, según Palacios. Esto será retomado enseguida, pero antes es justo dedicarle unas líneas al concepto socrático de *Télos*, piedra angular de tantas aristas en torno a lo que se esboza como nuestra casa. Porque *Télos* se define hedonísticamente en el “Protágoras”; por primera vez aparece allí el *fin ideal*. En el ámbito de ese diálogo platónico, la multitud considera al placer como *télos* de todas las aspiraciones y, por tanto, como el *bien*, puesto que toda aspiración termina ahí.

También podía considerarse al *télos* como “fin de la areté”, el “fin de la vida”, no en el sentido de fin en el tiempo sino en el de la finalidad, del fin ideal considerado en la acción. De hecho, se conecta con la verdadera esencia de la educación, con poner al hombre a alcanzar la verdadera meta de su vida, esa aspiración socrática hacia el conocimiento del bien, la *frónesis*: sólo se alcanza *el fin* a lo largo de toda la vida del hombre. Es la finalidad, el sentido. Y ese sentido es ahora el bienestar, el disfrute, el placer. Cuerpo y psique sueltos en estados psíquicos *multitudinarios*; lo contrario de cuerpo y psique en estado de alarma, tensos, comprimidos. (Por “multitud” proponemos entender aquí conexión ajustada con lo colectivo profundo, según entiende Jung a la individuación).

En el mundo griego la acepción general de *télos* es la de llegada, meta, sentido; por ello los misterios (*teles*) tienen una estrecha relación con lo lleno, lo cumplido, lo iniciado. En Eleusis, hombres, mujeres, niños o esclavos vivían los misterios, pasaban por ellos, sin moralidad, pero con mucha comprensión; acaso por ello también el matrimonio en ese contexto mediterráneo haya gozado de tanto sentido, de *télos*, al fin y al cabo. El reposo, sinónimo del espacio habitado, nada tiene que ver con la inercia, pero sí con el cumplimiento.

No en vano, Sócrates en el “Gorgias” (2000) discurre sobre lo no lleno, como en aquel trabajo inútil y eterno que sufren los más

desgraciados del Hades, condensado en la imagen de recoger agua con una criba agujereada para llevarla a un tonel igualmente agujereado. Sócrates delimita una parte del alma (donde residen las pasiones o apetencias) totalmente incapaz de retener nada, almas nunca llenas de los insensatos profanos, de éstos que no han sido iniciados. Un vivir infernal, en suma. De ahí a esa fatídica noche de bodas de las cuarenta y nueve Danaides, quienes en el propio tálamo asesinan a sus esposos.

El castigo será permanente y eterno, y será tan memorable como los de Tántalo, Ixión, Sísifo y Titio. Trabajadores incansables, trabajadores sin fruto. Un castigo que pasará incluso al sabio refranero: “recoger agua con un cedazo”. Insaciadas e incumplidas (es decir, sin *Télos* alcanzado), estas casadas no se anillan ni hacen una casa real que pueda llegar a ser un *hogar*. En este sentido, algo que no puede dejar de mencionarse es esa tendencia innegable del *corpus* narrativo analizado, la de los partos sin *charis*.

Lejos de achacarle alguna responsabilidad directa a las mujeres implicadas, se trata de un asunto más complejo: los nacimientos (las raras veces que se mencionan, nunca ocurren en novelas o relatos), adolecen, como dirían los latinos, de *Venus*, belleza y de *gratia*, favor o agradecimiento, y esta carencia resulta una evidente mella a la mujer y por ende a la familia, ya no vista desde el ángulo de la casa del enredo (que es siempre la familia con sus complejos, como diría Palacios). Al parir sin *charis* quedan, como producto, hijos remedos de Hefesto y del centauro Quirón, tan afines a nuestros niños bastardos, o partenogénicos, como sabemos que los matiza el Dr. Fernando Rísquez (cf. Rísquez, 1997).

El anillo de bodas por lo visto sí tiene cabida, de la misma manera que el sacrificio en el altar de la iglesia o de la casa da lo mismo a estas alturas, porque puede haber casa, de hecho, pero aparentemente es inviable vivenciar el hogar como hogar, y no porque la casa sea virgen necesariamente, pues de hecho esto es como una precondition garantizada por Hestia a los que se casan, sino porque la pareja que la habita se muestra incapaz de desgarrar literalmente el himen de la “casa artemisal”, raja que los lleve al hogar; tal vez también por eso dicha pareja acaso será más incapaz aún de celebrar el fruto de ese hogar, los hijos, la nueva familia.

Sin embargo, esta carencia de *charis* en la pareja y en la aparición de sus frutos no es suficiente, y por supuesto resulta parcial, en cuanto

a los objetivos generales de este trabajo. Más que a Afrodita o a Hera, ¿qué es lo que en nuestros relatos se vincula con Hestia? Nuestro sueño fundacional, nuestro sueño de paz y de reposo *ubicados*, tan fácilmente confundible con la inercia, la disolución y la muerte, ¿cómo es que se desliga del placer de ser iniciados para la vida y se amuralla en nada menos que un coto de caza?

No es suficiente, porque de lo que más parecen adolecer las parejas estudiadas y particularmente las casas, orientales, capitalinas o llaneras, es finalmente de *Hestia*, de ese *principio de impulsión básico, vital*, sin el cual es posible que una estrella poco aciaga tenga un peso tan destructivo en la estirpe de los Abila, por ejemplo. Debemos alzar nuestras plegarias a los dioses para que un personaje como Juan de Abila, o protagonistas que lo superen (lo precisen) desde el punto de vista novelesco, sean capaces, acaso, de sacarnos de tanta inercia; eso sí, no como héroes sino como hombres completos: mortales, verosímiles, adultos. Si lo hacen como héroes míticos, la inercia paradisíaca no tarda en regresar como castigo.

El camino transitado por Pocaterra para purgarnos de la enfermedad injusta de Juan de Abila fue bastante penoso, lleno de dolores y sufrimientos, aunque nunca como los de las Danaides, cuyas faltas no admiten expiación, y cuyo castigo debe ser ejemplar por el carácter incurable del crimen. Cuando volvemos una vez más sobre la pareja en nuestros relatos, podemos retroceder un paso al parto sin *charis*, incluso a la pareja sin hijos, a la que está recién casada; entonces se nos presenta como pareja que se va a sacrificar justamente en ese coto artemisal, aspirando a alcanzar la casa y nada más.

El espíritu de este planteamiento no es confrontar la propuesta de Palacios, que de hecho es muy acertada, tampoco matizarla o tamizarla: cuando precisamos a esa pareja que se sacrifica por la casa y no por ella misma, hablamos precisamente de la rendija que nos permite vislumbrar a un Zeus Gamelio y a una Hera Gamelia (el que completa y la que es completada), en tanto pareja pero no casa. Por eso la cita de Eliade al comienzo de este ensayo es preci(o)sa, ya que la casa objeto de sacrificio artemisal se convierte precisamente, en el cansancio de la cacería mutua, en “un objeto, una máquina para vivir en ella” (2000: 365), donde la pareja como pareja no se verá por ningún lado. Es una casa sin pareja, sin tólos, pero también como el símbolo de un armisticio tácito entre cazador(a) y presa(o). Un lugar para estar, pero no para convivir. Un vacío, no un espacio.

Algo que no puede obviarse en esta instancia es el misterio del parto, vale decir el tabú. El parto que no aparece nunca en los textos, y que cuando lo hace es entre líneas y solamente como *tabú*, desde

el aislamiento profano, sin consagración del nacimiento. Aquí brota una pregunta, facilitada por Palacios en su acuciosa investigación: entonces la mujer cuando se casa, para qué lo hace, ¿para hacer casa solamente o para hacer familia desde la pareja?; y podemos preguntar incluso ¿cómo vive el hombre este hecho crucial? Como una exageración metodológica puede surgir en este punto el detalle de Kristeva en *Sol negro: depresión y Melancolía* (1991), sobre la posibilidad de las mujeres que ansían tener hijos pero sólo como una manera de continuar siendo vírgenes; aunque dentro de nuestra línea de investigación, nos permite formular una pregunta más: una madre que lo es para eludir la pareja, ¿qué clase de hijos cría?

Lo importante en todo caso no es responder esta última pregunta, puesto que nuestros textos apenas si la abordan, sino que esta investigación está basada fundamentalmente en la mujer, no en el hombre. Y es que nuestros autores se ven mayormente arrastrados a mitificar a la mujer hasta un punto que roza con lo arcaico, en dirección a lo telúrico y cosmogónico, punto a partir del cual lo novelesco se pierde, la mujer se borra y toman la imaginación la omnipotencia y el horror grotescos. Véase por ejemplo el Palmar de la Chusmita galleguiano, un espacio absolutamente simbólico y sagrado que devora o reta al varón y para el cual -muy lejos de toda casa u hogar- aquí se nos hace necesario apelar a lo que la antropóloga Jacqueline Clarac de Briceño denomina La Gran Serpiente Mítica (Anaconda del Orinoco, con su vientre lleno de peces, la Gran Culebra de las lagunas sagradas de Mérida y de Colombia, la Sirena de los grupos afrovenezolanos del lago de Maracaibo).

Clarac de Briceño precisa que esa manera de los indígenas venezolanos de concebir a la mujer en la época prehispánica como el símbolo de la fertilidad por excelencia, como base de todo un sistema representativo de la humanidad y el cosmos, obedece a lo autóctono de este tipo de grupos indígenas americanos; el poder simbólico de la mujer estaba estrechamente ligado a los animales míticos o no míticos: La Gran Serpiente Mítica, la Rana y el Sapo, el Rabipelado y el Zorro. Esa serpiente en cuestión:

(...) es la misma mujer-serpiente de los escitas, la Melusina bretona; la Esfinge, la Tarasca provenzal entre otros... representa el agua que puede ser "epifanía de la desgracia de los tiempos", la "expresión misma del miedo" como diría Bachelard, ese arquetipo universal que sería a la vez teriomorfo

y acuático, que constituye el espejo originario ya que “mirarse en el agua es ofelizarse y participar en el mundo de las sombras”; es el espejo-agua-sangre-menstrual-luna-serpiente que van unidos en el “Régimen Nocturno (Femenino) de la Imagen”, de Durand.

En Mérida de Venezuela como en Colombia, la serpiente es una de las principales manifestaciones de la Diosa Tierra-Espíritu del Agua, cuyo vientre es la tierra y el útero la laguna en la cual se han de sacrificar los niños humanos por el bien de la comunidad. (1993: 135-36)

Cuando un narrador literario se ve llevado a semejante nivel primordial, ¿cómo se habla de casa u hogar, cómo hablar siquiera de una mujer y no de una verdadera “Doña”? Por ello, es definitivamente crucial el estrecho vínculo entre Bárbara y el tremedal: ambas se miran como si cada una lo hiciese ante un espejo. La anaconda estrangula y engulle a la novilla en la escena final del tremedal, novilla que en este caso es la víctima sustitutiva del sacrificio de Marisela. La contraparte masculina de ese drama telúrico no es el protagonista Santos Luzardo, sino el *border-line* Lorenzo Barquero, vale decir, lo único centáurico que queda por el lado de los hombres en la novela de Gallegos, nada menos.

Lorenzo Barquero, quien en sus muy pocos períodos de lucidez entre borrachera y borrachera, es ahora sólo guardián de ese tremedal, contemplándolo fijamente. En este sentido, el sacrificio de lo centáurico en algo puede asemejarse al de Cosme en el incendio devastador del Central Valle Hondo, en la novela de Pocaterra, aunque hay una sutil diferencia: nada queda expiado en el acto simbólico del tremedal galleguiano, sino que se está alimentando -simple y llanamente- al gran poder del tremedal más sagrado del Cajón del Arauca.

Escapa a las intenciones de este trabajo el ahondar etnológicamente en las raíces y la vigencia en Venezuela de una potencia femenina tan arcaica como la que respalda a la figura *literaria* de Doña Bárbara. Lo que nos importa es ver con qué abismal figura se vio obligado a toparse Gallegos al plantearse la necesidad novelesca de pretender hacer hogar desde el propósito igualmente desmesurado de “civilizar lo bárbaro venezolano”. Baste decir que dio con la versión *novelada* de *lo femenino* venezolano y que, de ser

verosímil la renuncia de la Doña en beneficio de su hija, apuntó también al autosacrificio de la virgen salvaje para que apareciera una mujer, un personaje literario y no un mito telúrico.

¿Qué rol juega en todo eso la reluctancia del varón? Sabemos que Santos Luzardo no sólo es incapaz de amarla (a la Barbarita que todavía espera en la Doña), sino que es igualmente inepto para el baile a la hora del joropo hasta el amanecer cuando Marisela tanto lo necesitaba, lo mismo que es incapaz de matar al Brujeador en el duelo definitivo para reinstaurar por la violencia el orden de los Luzardo una vez más, y con más méritos “heroicos” aún, luego de todos los estragos causados por la Cacica.

Luzardo pareciera imponerse justamente por vía negativa o ascética, por indiferencia superior, lo que no sabemos si es una variante de la inercia en la que cayó el adolescente *enmatado* (tal como parecen serlo sus frustrados estudios de Derecho), o, como pretende el narrador, la fuerza adquirida al arrancar de la pared la lanza homicida de su padre. De cualquier modo, Santos se muestra inmune a cualquier otro encanto femenino que no sea la compañía sosegada en una casa de la que, una vez más, el narrador no puede o no se atreve a aventurar nada concreto, nada real. Si Santos es “la solución” galleguiana al asunto civilizatorio venezolano, lo único realmente dramático y vivo está del lado de las mujeres, de la madre enamorada y de la hija enamorada también.

Así, vuelta al personaje femenino. Definitivamente, el foco principal de este análisis se basa en el poder de lo femenino, en su preeminencia, y en la comprensión del mismo que pueda permitir, desde él, plantear el tema central de la casa y del hogar, porque lo dramático masculino acaso queda socavado ante las últimas palabras de Lorenzo Barquero:

¡El tremedal! ¡Me traga!... ¡Sosténme, no me dejes hundir!” Fue un grito espantoso, que me parece estar oyéndolo todavía. Después cayó otra vez de espaldas en el chinchorro y empezó a morirse, diciendo a cada rato: “¡Me hundo! ¡Me hundo! ¡Me hundo!” Y me apretaba la mano, con una angustia horrible. (Gallegos, 1980: 286)

Esto lo relata su incondicional hija Marisela, quien de la manera más ingenua nos está informando una noticia muy pertinente para una interpretación simbólica: con la muerte de Lorenzo Barquero se

diluye lo centáurico, lo único *instintivo* y *masculino* que, a nivel de personajes principales, podemos encontrar en las novelas. Lo engulle el tremedal, mediante la Gran Serpiente Mítica precolombina; sin duda todo un privilegio, por cierto, desde el punto de vista simbólico. Aquí es donde reside el reclamo por una mayor exhaustividad simbólica en los análisis futuros de estos textos en especial.

En medio de estas consideraciones, casi se corre el riesgo de caer en el lugar común del péndulo entre lo femenino y lo masculino, pero debe ser propuesto con el propósito de documentarlo ante el tema de la casa. De hecho, primero recordemos que la *pareja casada* es la clave de bóveda de la religión griega, por un lado; por el otro, la *coniunctio primordial* entre Gea y Urano es imprescindible para superar al Caos, mientras que la *coniunctio oppositorum* (Jung) es ineludible para hacer alma. Con estos precedentes concentrémonos en Zeus y Hera, los dioses más potentes del Olimpo, baluartes de la legalidad del matrimonio que viven en el centro del Olimpo, en el palacio más alto construido por Hefesto, tal como el del rey en la ciudad micénica, en la cima más alta de todas. Menuda pareja, por un lado Zeus Gamelios: *dios del Matrimonio*, Teleios *el que concede completitud*, o Heraios: *el Zeus de Hera*; mientras que Hera Teleia: *la Llena*, se convierte en Gamelia, Zygia, Syzygia: la gran Diosa del Matrimonio.

Baluartes de la legalidad del matrimonio, porque en la cultura griega no hay quienes mejor representen y salvaguarden la institución de la *pareja casada*. No en vano en castellano las palabras *casarse* y *casa* están tan cercanas, pero concentremos el análisis en la primera. El *summum* de la *pareja casada* griega no tiene nada que ver con la pareja que habita el hogar burgués del *home sweet home*; es una pareja conformada por una esposa completa en la que convergen simultáneamente Afrodita, Hestia y Hera y un esposo donde tienen cabida Hermes, Apolo y Zeus. Entendamos esto con la mayor amplitud posible, sin rigideces, comprendiendo que los arquetipos son versátiles y permeables, incluso entre los sexos opuestos; tampoco proponemos esto con ánimos de abordar un tema tan complejo como el de la pareja con meras banalidades, y mucho menos utilizando como escudo lo “arquetipal”.

Comencemos precisando que es por todos conocido que tanto Hermes como Afrodita son dioses del *afuera*, de lo imprevisible; el primero aporta a la pareja ese carácter comercial, de intercambio, de canje (incluso sexual), tan vital en las relaciones humanas, mientras que Afrodita aporta la fantasía erótica, el rol de esposa-amante que

toda mujer que se case está llamada a desempeñar (y que no puede desarrollar sin acoger fantasías de infidelidad). De Apolo, excelso garante de la ley, aparte del sentido del orden, de la armonía, de las proporciones que él encarna, es poco más lo que hay que decir; en cambio, respecto a Hestia recordemos que es una diosa del *adentro*, la que le otorga un centro vertical y horizontal a la casa, y a la vez una dimensión delimitada, también la que encarna la virginidad del hogar. Por último, Hera es la esposa por excelencia, la que sabe hacer valer la autoridad de la institución del matrimonio, que es a su vez su poder y su autoridad; mientras que Zeus con su prudencia y poder a la vez, sabe respetar a Hera como su esposa, sabe ser dueño de su casa y de su cama, y sabe respetar de la misma manera la virginidad del hogar encarnada por Hestia. No está limitado a lo interior, pero respeta la diferencia entre el *adentro* y el *afuera*.

¿Cómo enriquecer estos principios de cara a nuestros textos y personajes? Lo primero que tenemos que reconocer es que a los personajes masculinos de *Doña Bárbara*, de *El hombre de hierro* y de *La casa de los Abila*, les encontramos como un déficit en tanto “esposos”, ya que no pueden fungir de Zeus por motivos ya explicados y detallados; así como tampoco tienen actitudes herméticas en cuanto al intercambio, al negocio y a las mujeres (recordemos en este punto la incapacidad de Santos de poner algo en la mesa de negocios, cuando Bárbara le devuelve las plumas de garza y le cede todo el terreno que él necesite para que levante su famosa cerca); también adolecen de un toque afrodítico para el eros. Acaso se trate del mismo marido ausente que remarca Inés Quintero (2007: 205), aunque lo haga al referirse a una ilustre y protagónica pareja de la Historia, no de la Poesía: Ana Teresa Ibarra y Antonio Guzmán Blanco.

El resultado del desconocimiento o repudio de los dioses del *afuera* (Hermes y Afrodita) en los tres protagonistas de estas novelas: Santos Luzardo, Crispín Luz y Juan Domingo Abila, puede tener secuelas muy serias en cuanto a la casa en cuestión; y además, esto se opone diametralmente al campo de las mujeres, donde lo afrodítico está al menos latente en todas, al igual que lo hermético. Recordemos que además los personajes masculinos de dichas novelas también están alejados de lo centáurico, de lo más instintivo, un factor primordial a la hora del rapto, acto fundamental que allana el camino para la pareja casada (*a posteriori* del rapto en sí mismo). Inclusive hasta el mismo impoluto Apolo, aconsejado por el centauro Quirón, rapta en su oportunidad a la virgen silvestre Cirene en los bosques del monte

Pelión para casarse con ella en los remotos confines de Libia.

Si Cecilia y Juan Domingo se terminan casando *a posteriori* en la novela de Pocaterra (hecho que el novelista deja colgando *stand by*), lo harán por uno de los dos motivos siguientes: porque es lo que tácitamente ocurrirá aunque quede entre líneas en la trama, o porque es algo con lo que el autor simplemente no puede lidiar y lo deja como materia vista. El hecho es que ellos dos como pareja prematrimonial no son muy convincentes que digamos, y sobre todo él, ya que Cecilia Prado es un personaje que por razones circunstanciales no se desarrolla a plenitud en la novela, un caso parecido al de María casada en *El hombre de hierro*, e inclusive al de Marisela en *Doña Bárbara*.

De estos tres personajes femeninos, tal vez Marisela sea la más viva novelescamente en este sentido, aunque tampoco nos sirve para leer rastros tras la *pareja casada*, ya que entre Santos y ella no deja de haber una relación padre-hija o maestro-discípula; y en este caso particular vale ratificar que si, por momentos, lo afrodítico en Marisela se evidencia, no es suficiente para darle espacio y garantías a esa *pareja casada*, ya que aunque «la luz haya bajado a la caverna» (como sentencia el autor en el título de su capítulo homónimo), incluso para Marisela, eso no garantiza en absoluto la institucionalidad de esa pareja ni mucho menos su perduración en el tiempo; en cuanto a María, de los tres rasgos mencionados anteriormente el que prevalece y el que la define tanto como casada como ya viuda, es el afrodítico, ya que tiene poco contacto con Hera y Hestia. Siempre a merced de las fantasías de su prima Rosalía, María resulta más audaz que ésta. No obstante, lo que hay que decir de María en cuanto pareja prácticamente se circunscribe a Crispín -aparte de la fantasía erótica que vive ella con su amante idealizado Brummel-, quien si bien no se puede calificar de un esposo modelo, acaso sí pueda llegar a ser un marido bastante “bueno” para María. Crispín no exhibe otra virtud que la ternura y la abnegación, aunque lo matan las sospechas de infidelidad y en su pobreza de iniciativas se constituye en un personaje tan diminuto como su nombre.

Un buen marido porque se desvive por dar a María todo el fruto de su trabajo, a eso se reduce su alma: protegerla, atenderla, etcétera; y sobre todo, por ese sentimiento que explota en él desde el nacimiento del hijo -no suyo sino de Brummel- que a la larga rechaza María, al que si hubiera podido darle el pecho, lo hubiera hecho sin dudar, de estar capacitado biológicamente. Crispín es sin duda el

personaje masculino con mayor relieve novelesco de todos los estudiados, el que se pudiera afirmar inclusive que es el que tiene en su interior más casa, pero nada en él nos recuerda al Zeus y al Hermes mencionados anteriormente.

Aunque apegándonos a la información proveniente de la novela, podría afirmarse que Crispín Luz es el personaje que a pesar de tener (poseer, vivir y lograr) más casa, carece de dos fantasías cruciales: la de eros, y la comercial; la primera más que evidente por todos los datos de exiguo esposo-amante de María a lo largo de la novela, mientras que la segunda no es más que una ironía cruel: a pesar de trabajar en una Casa de Comercio se conforma con ser un empleado ejemplar, con una hoja de vida intachable, pero sin salirse nunca de las exigencias de la Casa, sin tomar iniciativas en el ojo del huracán del comercio de esa época: una compañía como la de Perrín. Esto no es algo que se pague caro, aunque es en efecto un bache que afecta sensiblemente a la pareja; pero primero definamos un rasgo muy importante del *summum* de la pareja griega:

Se habrá notado que cuando Hera deseaba concebir un hijo sin Zeus, era sin embargo escrupulosa en no deshonorar el lecho de su marido; ponía en eso especial énfasis. La forma del matrimonio que ella protegía en tanto diosa nuestra de la pareja, era la monogamia, o si se quiere (viendo las cosas desde el punto de vista de la mujer), la realización de sí misma mediante un único marido, de quien ella sería la esposa única. De allí los celos y el odio a los hijos de Zeus nacidos en otras mujeres. Zeus a su vez no sólo era en nuestra religión, como ella, el dios del matrimonio, sino que representaba también el principio del origen paterno como el más alto, en el que el padre no está asociado a una mujer única ni se mantiene en una relación de servidumbre con la feminidad general (como la relación de los dáctilos con la Gran Madre) y menos aún con una sola mujer, sino que otorga en lugar de ello su progenie a todas las mujeres, como don divino. (Kerényi, 1997: 158)

Esta cita es preciosa para entender en su justa medida a Zeus y también a Hera desde el punto de vista de la *pareja casada*. El lado masculino en las parejas de las novelas estudiadas vemos que carece de los dioses del afuera (sin contar con lo que aportan a esa pareja Apolo y Zeus) y el bache, la brecha en cuestión, se evidencia en la

*hipertrofia de Hestia* (Crispín). Esto hay que entenderlo también en su justa medida desde el punto de vista de la pareja colmada, llena, entre un Zeus Gamelio y una Hera Gamelia, porque Hestia respecto a esa pareja es el centro virginal del hogar que *nutre aunque no fecunde a la vida*, pero aporta la brasa que calienta, que cocina sin chamuscar. Pero en una pareja donde Zeus y Hera no estén colmados (o sin Zeus ni Hera), donde la virginidad de Hestia no sea compensada con lo afrodítico o lo hermético, hay una hipertrofia evidente de Hestia respecto a la casa: centro rígido por tanto del hogar, centro fijo, contrario al intercambio, a la *coniunctio oppositorum* de la vida colmada en pareja.

Nuestros relatos condenan moralmente lo afrodítico y lo hermético; condenan el equilibrio entre el afuera y el adentro, hipertrofiando a ese adentro y por ende, a Hestia. Surge una pregunta clave a estas alturas: ¿La maldición que pesa sobre los Abila es la misma que pesa sobre los Luzardo? La respuesta surge casi inmediatamente al entender que estos últimos parecen sufrir una maldición de la tierra, la cual está sumamente ligada a lo que Kerényi denomina parenticidio; por su parte la maldición que vivencian los Abila parece recaer exclusivamente en el linaje.

A lo que echa mano el autor para explicar esa maldición del linaje es el *delirium socialis*, que visto con mayor profundidad o perspectiva es, como en la época de los judíos errantes de la *Biblia*, asunto de un dios sin morada, nada menos. Concepto que no es indelible de todos los atropellos y las agresiones cometidas por los poderosos (que son tan Abila como Juan Domingo hijo), al igual que el de *Até generacional*<sup>2</sup>. Debemos recordar a estas alturas que quien lo soporta sobre sus hombros -aunque lo evada, aunque trate de matarse tres veces- es precisamente Juan Domingo hijo.

En el cajón del Arauca sabemos que el tema es muy distinto: la maldición de la tierra encajonada en *un palmar* que dio origen a las diferencias (lugar que por referencias de Eliade se verificó como uno de los más sagrados de los textos analizados), por una frase ambigua desde el punto de vista legal en un documento de propiedad; sangre derramada por la misma familia, la cual empezó a correr desde el día

---

<sup>2</sup> Até en el sentido que le otorgaba Zeus en la *Odisea*, distinción indeseable, imprevisible, poderosa e inevitable. El mismo Pocaterra lo denomina la "mala estrella" de los Abila, como una especie de código maldito de ADN al que ningún miembro de la familia puede escapar finalmente.

aquel en que Sebastián Barquero blandió el chaparro para cruzarle el rostro al cuñado José Luzardo -chaparro que a su vez vimos a José blandir frente a su hijo Félix otra tarde-, acción en la que Sebastián fue muerto en un certero tiro en la frente del revólver de José en defensa propia; el mismo revólver por el que Félix Luzardo cayó muerto en la arena una tarde de gallos, cuando su padre defendía su honor de llanero.

Superando un poco el lugar común del hijo ilegítimo en nuestras novelas y retomando lo del personaje tabuado (como puede en efecto considerarse a Crispín Luz), debemos concluir que ese tipo de personajes, convertido sólo por Blanco-Fombona en protagonista, pueden tornarse en los más prolíficos y ricos narrativamente, a pesar de ser el que comúnmente se odia con más abyección, el más enfermo, e incluso el más cornudo. En medio de la patología se hace destino, algo muy distinto a *la mala estrella*, llena de inercia, que paraliza a Juan tres veces ante la muerte: una añoranza mineral en suma, petrificación que puede convertirse en redención, aunque desde la novela de Pocaterra.

Crispín es, de todos los personajes, el que está llamado a cumplir un destino verdaderamente novelesco, pero tendrá que hacerlo en otra novela que está por escribirse. Por otro lado, no podemos seguir formulando, como lo hace el clásico narrador omnisciente (en Pocaterra, en Gallegos), la pregunta por el héroe, ya que ésta trasciende por completo las fuerzas de Juan, las de su generación y acaso las del colectivo venezolano, en su diacronía. Juan quizás no sufra tanto como Crispín, pero es el que lleva más *Até generacional* consigo. Juan: ni el héroe, ni el protagonista, que es lo que se nos vende luego del incendio de Central Valle Hondo; es preferible quedarse con el que se muere antes de estar muerto, el que tiene el corazón petrificado, el que no puede hacer *Télos* en cuanto a pareja, imposibilitado de hacer vida adulta, incapaz de alcanzar la verdadera meta de su vida. Además, quedarnos con el que no llega a tener verdaderamente una crisis subjetiva.

El caso es que a raíz de los textos narrativos analizados, urgen protagonistas *border-lines* auténticos, no que parezcan serlo mientras encubren el anhelo heroico de los autores. Tal vez sus novelas ya existen, o no hayamos logrado aproximarnos a ellas desde la perspectiva que condujo la presente investigación. Y sólo tal vez en ellas sea posible que esos personajes -y nosotros, lectores- acabemos de sentirnos como en casa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco Fombona, R. (1972). *El hombre de hierro*. Caracas: Monte Ávila.
- Clarac de Briceño, J. (1993) Mujer y magia. En Varios. *Diosas, musas y mujeres*. Caracas: Monte Ávila.
- Eliade, M. (2000). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- Gallegos, R. (1980). *Doña Bárbara*. Caracas: Círculo de Lectores.
- Jung, C. G. (1998). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.
- Kerényi, K. (1997). *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila.
- Kristeva, J. (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- López-Sanz, J. (1993) . Héroe y ánima en *Doña Bárbara*. En Varios. *Diosas, musas y mujeres*. Caracas: Monte Ávila.
- Núñez, E. B. (1978). *Cubagua / La Galera de Tiberio*. La Habana: Casa de las Américas.
- Palacios, A. (1981). *Ana Isabel una niña decente*. Caracas: Monte Ávila.
- Palacios, M. F. (2001). *Ifigenia: mitología de la doncella criolla*. Caracas: Fondo Editorial Angria/ CANTV.
- Parra, T. de la. (1972). *Memorias de Mamá Blanca*. Caracas: Monte Ávila.
- Platón. (2000). *Diálogos*. México: Porrúa.
- Pocaterra, J. R. (1973). *La casa de los Abila*. Caracas: Monte Ávila.
- Quintero, I. (2007). *La palabra ignorada. La mujer: testigo oculto de la historia en Venezuela*. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Rísquez, F. (1997). *Aproximación a la feminidad*. Caracas: Monte Ávila.

