

El clasicismo de Rómulo Gallegos

Considero necesario, antes de abordar el tema a fondo, hacer una serie de observaciones sobre el concepto y aparición del clasicismo. En primer lugar, nos encontramos con que en el Renacimiento, el resurgir de los esquemas clásicos tuvo su origen en una crisis popular, económica y social, pero lo que aún interesa más destacar es que este «valor modélico de la Antigüedad no se ejerció sólo como imitación de formas y resultados concretos, sino, sobre todo, de los procesos humanos que facilitaban aquellos»¹. En este aspecto general, no de mera copia de los clásicos —lo que, por supuesto, no se produce— sino de similitud de miras y génesis del desarrollo humano (en cuanto que descubrimiento y análisis del hombre) es en el que voy a analizar la novelística de Rómulo Gallegos.

Coincidiendo con la característica apuntada anteriormente, concuerda la tesis de la narrativa galleguiana centrada en Venezuela, patria que acapara todo su sentimiento. Es en este bucear en la psicología de su pueblo donde entra en juego el clasicismo del autor que llega a formar verdaderos mitos —como veremos posteriormente—: «La visión del mundo de Rómulo Gallegos implica el anhelo de que aquella sociedad venezolana, dominada por la barbarie y por una forma de capitalismo primitivo (...) se transforme en una sociedad civilizada donde una estructura democrático-burguesa garantice los derechos de los ciudadanos y donde el respeto a la ley haya de ser la norma»².

Diversos críticos de una forma más o menos clara han apuntado a la idea de clasicismo en el autor venezolano, Fernando Alegría, señalará que «desde un comienzo Rómulo Gallegos escribe como un anciano patriarca que rememora y revisa las relaciones de familia y saca sus con-

¹ GARCÍA BERRIO: *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid. CUPSA editorial. 1977, p. 30.

² *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Zulia. Junio-diciembre 1973, n.º 5, p. 41.

clusiones y sus moralejas. Sus novelas (...) lucen la armazón del costumbrismo clásico»³.

Desde un primer momento su principal preocupación será la cuestión patria, el problema político, todo aquello que, en sus propias palabras «como venezolano me duela o me complazca»⁴. Es lógico por tanto que se oriente por los senderos de la filosofía política y que, al igual que ocurrió con tantos otros escritores hispanoamericanos, sus primeras obras respondan a esta preocupación, olvidando un tanto el prurito artístico (siempre sin olvidar que todavía Rómulo Gallegos llevará en sus escritos la reminiscencia modernista).

Los artículos aparecidos en *La Alborada*⁵ son la primera plasmación de sus ideas: en estos escritos iniciales aparece ya la denuncia del fracaso de lo legal por la lucha entre facciones opuestas, el fanatismo hacia los caudillos, el afán por las acciones individuales, etc., y a partir de la denuncia se introduce en la averiguación de las causas, y pasa a lo filosófico generalizado, la culpa está en el carácter venezolano que sólo puede madurar si evoluciona y según Juan Liscano dicha evolución para Gallegos «puede ser puesta en marcha por alguna revolución inicial impulsada por el individuo»⁶, individuo no caudillo cacique, sino caudillo civilizador. Por tanto, para propiciar la aparición de éste es imprescindible el auge de lo educativo, sólo la educación puede remediar los males de la patria.

Pronto el gobierno prohibirá la incursión política de la revista y será en este momento cuando Rómulo Gallegos comprenda lo arduo y poco provechoso en la plasmación teórica del pensamiento y se servirá de la narración como praxis más adecuada a sus propósitos. A través de este desarrollo ideológico Gallegos va a llegar a asumir teorías classicistas de tan larga tradición como el «docere-delectare» de Horacio o el aprovechar-imitando de Aristóteles. En enero de 1910 publicará su primera narración en *El Cojo Ilustrado*, con el título «Las Rosas» y que hoy conocemos como «Sol de antaño», el 28 de marzo había salido el último número de *La Alborada*. Sin embargo, su contacto con esta primera revista habrá producido en él el influjo beneficioso de los escritores rusos y de la generación del realismo, escritores en los que se fundamenta para las novelas de tesis que «propician el planteamiento de los problemas sociales»⁷.

³ Fernando ALEGRIA: «Rómulo Gallegos». *Revista Iberoamericana*, n.º 70, enero-marzo 1970, p. 63.

⁴ Rómulo GALLEGOS: *Una posición en la vida*. México, Ed. Humanismo, 1954, p. 404.

⁵ Revista semanal creada por el grupo de Gallegos, que apareció el 31 de enero de 1909. Se suspende por no permitir el gobierno el debate sobre los problemas del país, tan sólo aparecieron ocho números (hasta el 28 de marzo).

⁶ LISCANO: *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas, Monteávil. 1969. P. 46.

⁷ Id.

Ya en sus cuentos aparece la preocupación filosófica (por ejemplo en «Un mialgro» plantea el problema de si el fin justifica los medios) y en general todos sus personajes tienden a la profundización del pensamiento, lo que le acerca en cuanto a origen a la retórica clasicista, donde se unen pensamiento, literatura y vida. Precisamente en *Reinaldo Solar* aparecen acumuladas el mayor número de ideas sobre cultura, sociedad, arte y política, lo que de hecho remite al origen que, como ya señalamos, tienen las novelas de Gallegos: el poner a manera de «exempla» una serie de denuncias, propuestas e ideologías, realizadas a través de la «praxis», esto es, a través de la novela, siguiendo el ya clásico «enseñar deleitando», a fin de que sus obras alcancen a un mayor número de lectores.

Ya en el Renacimiento se consideraba la literatura y en general el arte, como una colaboración entre lector y escritor, teoría tan antigua «como la tradición retórica de actuación conjunto retor-auditorio, en la que al auditorio se le presupone una activa participación y una capacidad de reacción o coprotagonismo, sin contar con las cuales, la labor del retor orador o poeta, se diluye en la ineficacia»⁸. Gallegos, desde la tarea docente de sus escritos, está pendiente de la enseñanza a sus lectores, centrados para él fundamentalmente en el pueblo venezolano⁹, intenta desde el comienzo atraparlos en la magia de las palabras, interesarles desde un principio a través de una situación atractiva, y para conseguirlo se vale de la metáfora, el diálogo interrumpido, el monólogo o la descripción de un paisaje misterioso y exótico sin olvidar, por supuesto, el atractivo de un personaje tan solo perfeccionado en alguno de sus rasgos, pero que aún no actúa. Son todas ellas tareas de captación de su auditorio, de interesarle en aquello que a él mismo le interesa y paulatinamente irle atrayendo hacia sentimientos de odio, compasión o ternura, a fin de lograr una rectificación en la conducta, productora para él de los males de la patria.

Sus obras son obras de tesis porque lo que pretende básicamente es generar algo en el lector, porque su interés por lo novelístico, es un interés social, un acercamiento al pueblo a través de la ficción; en su colección de ensayos señalará que compuso *Doña Bárbara* «para que a través de ello se mire un dramático aspecto de la Venezuela que me ha tocado vivir y que de alguna manera su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos»⁹.

Su novela es una novela de y para la burguesía en cuanto que ésta tiene poder, se encuentra abierta a modificaciones y al mismo tiempo se apoya en la intelectualidad para la manifestación de sus ideas. Por tanto, de la clase media como grupo es de dónde puede surgir el siste-

⁸ GARCÍA BERRIO: Op. cit., p. 64.

⁹ Id.

ma de cambio. Hay en Rómulo Gallegos cierto rechazo de las turbas como símbolo de la incultura. Así lo podemos comprobar en su primera novela, cuando señala que era «un pueblo llevado a la matanza en nombre de un ideal que era una irrisión en boca de los bárbaros gamonales que sólo hacían la guerra para repartirse el botín del tesoro público, que otros bárbaros como ellos se estaban repartiendo en el ejercicio del gobierno»¹⁰. Es sin lugar a dudas un defensor de la democracia, pero en cuya composición entre básicamente la aristocracia intelectual. En la búsqueda de estas ideas y su plasmación, Rómulo Gallegos se nos presenta como un novelista de la praxis y es también si se me permite el término, un novelista katárquico en cuanto que busca la reacción de los espectadores, el movimiento anímico que purifique y salve, puesto que ya desde la Antigüedad se consideraba que «la representación trágica desencadenaba en el sistema psicosomático del espectador efectos de naturaleza benéfica»¹¹. Quizás en esta base de origen didáctico se encuentre el motivo del final trágico y absurdo¹² de *Reinaldo Solar*, en cuanto que es un llamado al pueblo joven, desorientado, que en opinión de Gallegos ha de llevar un esfuerzo continuado a fin de lograr la salvación de la patria. Reinaldo, después de su encuentro con Francisco López adopta la barbarie: «puesto que también, como la muerte era la guerra un camino de desesperación, podrá ser elegida como forma de suicidio: muerte de bala o de barbarie, de la guerra no regresaría Reinaldo Solar»¹³.

La barbarie viene a ser para el escritor venezolano símbolo de los males de la patria, y consecuencia natural de un mal ético: el egoísmo, como «tendencia natural». Precisamente en las otras novelas de Gallegos, triunfa el sensato, o lo que es lo mismo, el hombre o la mujer que saben a tiempo dominar su propio impulso, y favorecer con ello la aparición de la piedad. Si en *Reinaldo* fracasa es porque el hombre carece de sentimientos verdaderos, de ideales prácticos, como concluye Menéndez: «Ya hemos dejado de oír el canto de la Sirena; pero hemos cumplido con la juventud, porque hemos sabido soñar, y con la Patria, porque hemos sufrido su dolor»¹⁴. En cambio, desde *La Trepadora*, la barbarie se transforma, en virtud de un acto de ternura promovido por el recuerdo de algo inconscientemente noble: Hilario Guanipa piensa

¹⁰ Rómulo GALLEGOS: *Obras Completas*. Madrid. Ed. Aguilar. 1969. *Reinaldo Solar*, p. 226.

¹¹ GARCÍA BERRIO: *Introducción a la retórica clasicista: Cascales*. Barcelona, ed. Planeta, 1975, p. 96.

¹² Absurdo que ya intuye el propio protagonista: «la idea del suicidio rozó el alma que ya había visto morir sus ideales y estaba detenida en los umbrales del porvenir sin obras». *Reinaldo Solar*. *Obras Completas*, I, p. 225.

¹³ *Id.*, p. 225.

¹⁴ *Id.*, p. 229.

matar a Nicolás del Casal, «lo miraba como el tigre a la presa, ya para arrojarle encima (...) pero de pronto, empezó a mirarlo de otro modo, y mirándolo, mirándolo, lo dejó pasar... // ¡Era don Jaime del Casal! la misma gallardía, la misma expresión (...) ¡Era su padre quien había pasado!»¹⁵. La solución a estas expresiones, incluso, nos la va a ofrecer el propio autor cuando aclara que era un «sentimiento, blando retoño del amor filial (...) bastante para contenerle en el acto de violencia»¹⁶.

Sentimientos familiares, piedad y ternura que se reiteran de modo muy similar en Doña Bárbara: «Puesto el ojo en la mira que apuntaba al corazón de la muchacha embelesada, doña Bárbara se había visto, de pronto, a sí misma (...) Se quedó contemplando, largo rato, a la hija feliz, y aquella ansia de formas nuevas que tanto la había atormentado tomó cuerpo en una emoción natural, desconocida para su corazón. // —Es tuyo, que te haga feliz»¹⁷.

Precisamente, para Aristóteles, a través de la piedad y el miedo se realizaba la purgación «siendo piedad y miedo, especialmente la primera, emociones éticamente positivas para la moral»¹⁸. Gallegos se fundamenta, si, como hemos visto en la piedad, pero esta piedad habitualmente tiene su origen en un temor: Hilario temerá que el novio de su hija le robe su predominio, Doña Bárbara como ser más complejo teme a un futuro sin salvación. Ambos buscan amor porque saben que a través de él se liberan, y en esta liberación pueden resultar beneficiosos, pero para ello tendrán que entregar su propia condición, su propio egoísmo (aquello en lo que fracasa Reinaldo Solar). El origen está en el temor, éste produce en los personajes bárbaros el afán de lucha, y ésta sólo se abandona a través de la piedad. Tenemos, pues, desarrollado en el escritor venezolano el presupuesto clásico. También Marcos Vargas ante el desastre y el temor a la desesperación, tiene su momento de libertad en un acto de ternura, en la aceptación de Aymar, la india que le dará un hijo, renunciando a la lucha (símbolo continuo para Gallegos de la barbarie y el fracaso de la Patria): «sintió una compasión generosa, mezclada con tristeza de sí mismo y llamó a la mujer colmada de su amor ante el porvenir sin esperanzas: // —Ven acá, guaricha // Le echó el brazo al cuello y la atrajo en silencio hacia su pecho, con ganas de llorar, como si con ella se hubiese quedado solo por algo definitivamente perdido o que nunca llegó»¹⁹.

Lo que busca Rómulo Gallegos es el efecto que tales hechos de renuncia producen en el lector, el efecto del fracaso, como beneficioso para sus fines. Desde su primera novela, presenta Gallegos un epílogo

¹⁵ La Trepadora, *Obras Completas*, I, p. 487-488.

¹⁶ Id., p. 488.

¹⁷ Doña Bárbara, *Obras Completas*, I, p. 795.

¹⁸ GARCÍA BERRIO: *Introducción a la poética clasicista*, op. cit., p. 96.

¹⁹ Canaima, *Obras Completas*, II, p. 332.

en el cual se plasma (sólo en *Doña Bárbara* se sitúa inmediatamente anterior al final) el triunfo de la sensatez en los personajes civilizadores, actores que logran transformar el ambiente «maléfico» que les rodea, gracias al equilibrio (Menéndez y Alcor en *Reinaldo Solar*, Marisela y Luzardo en *Doña Bárbara*, Adelaida —complementada por Nicolás en el aspecto «técnico» en *La Trepadora*, José Luis en *Cantaclaro*, Ureña en *Canaima*, etc.). Generalmente, los personajes «negativos» se plantean en la novela según una idea preconcebida, son víctimas y a la vez producto de ese ámbito que les acapara, reaccionan, lógicamente, según su concepto de barbarie, y, curiosamente, sólo al final, en el rasgo de piedad actúan de modo contrario a sus costumbres. Por tanto, el escritor se vale de la contraposición de los contrarios para producir la reacción salvadora en sus lectores.

En seguimiento de estas ideas, Gallegos se atiene a los rasgos clásicos, los hombres «imitados» según unas normativas más o menos fijas que describen sus costumbres. Esta invariabilidad se produce curiosamente con aquellos personajes secundarios que simbolizan funciones negativas, representantes del mal: Mr. Danger, Balbino Paiba, o Melquíades en *Doña Bárbara*, y lo mismo ocurre con Cholo Parima, Apolonio Alcaraván o Candelario Algarrobo en *Canaima*. De hecho, son seres a las órdenes de otro, pero su maldad es innata, natural, insalvable, proviene del medio y de las circunstancias, de una lucha por la supervivencia en las mejores condiciones posibles, y por tanto, en seguimiento de la ley del más fuerte. Sin embargo, los protagonistas «bárbaros» evolucionan de alguna manera —*Doña Bárbara*, Hilario Guanipa—. Sólo quedan inmóviles los débiles, los incapaces de constancia, los que carecen, incluso, de un primer momento de bondad, aquellos cazados por la mediocridad y el egoísmo.

El juego de las dualidades es otro de los elementos favoritos en la temática de Gallegos, pero no sólo la tan reiterada dualidad civilización/barbarie —que se opone de la misma manera a la dualidad ciudad/campo— sino, lo que es más importante, la dualidad la atribuye el escritor venezolano a todos los aspectos, incluido el ámbito en el que aparecen sumergidos los personajes: el Llano es en su selvaticidad elemento forjador de barbarie, pero es al mismo tiempo fuente de riqueza, producto del que se puede sacar provecho para el hombre (por tanto ámbito que propicia la civilización); por ello merece la pena la lucha, como piensa Santos Luzardo: «meterse en el hato a luchar contra los enemigos (...) a luchar contra la naturaleza, contra la insalubridad que estaba aniquilando la raza llanera, contra la insolación y la sequía»²⁰. Pero el Llano es también hermoso, origen de la serenidad: «los rumores de la llanura arrullándole el sueño, como en los claros días de la infan-

²⁰ *Doña Bárbara. Obras Completas*, I, p. 510.

cia (...) y aquel silencio hondo, de soledades infinitas, de llano dormido bajo la luna, que era también cosa que se oía más allá de todos aquellos rumores»²¹. Por tanto, la dualidad se encuentra dentro de la propia naturaleza, como parte connatural a ella (Cajuña y Canaima, ya señaladas en la novela que Gallegos dedica a la selva, por varios críticos). Si al campo se le opone la ciudad, tampoco en ésta se halla una solución, porque en ella se encuentra agazapado el poder central, porque allí la falsedad y la hipocresía alcanzan cotas más elevadas, porque no tienen la disculpa de la barbarie, y, en general, procede de ella la revolución (directa o indirectamente). De hecho en *La Trepadora*, la ciudad será un peligro real para Victoria, al igual que ocurrirá en *Pobre Negro*, pero también contiene una consideración positiva en cuanto que allí se origina el elemento civilizador. Gallegos nos muestra cómo es la ciudad «un pueblo grande (...) con mil puertas espirituales abiertas al asalto de los hombres de presa, algo muy distante todavía de la ciudad ideal, complicada y perfecta como un cerebro, adonde toda excitación va a convertirse en idea, y de donde toda reacción que parte lleva el sello de la eficacia consciente, y como este ideal sólo parecía realizado en la vieja y civilizada Europa, acarició el propósito de expatriarse definitivamente»²².

En conexión con los personajes la dualidad que interesa analizar, remite de nuevo a la katársis de la tragedia griega, donde ésta aparece unida al tópico de la finalidad del arte (docere-delectare). El malvado no será digno de compasión, pero sí aquél que sufra por algo hecho sin malicia, por imprudencia, ignorancia o error humano. A partir de éste momento tenía que entrar en juego la dualidad, en cuanto que la tragedia se planteaba al considerar que «siendo la esencia trágica fundamentalmente agonística entre un protagonista y un antagonista, resulta obvio que el triunfo de uno tenía que suponer el cambio de suerte inverso en otro. Esto era forzoso que se cumpliera, aún en la fábula más simple, si es que había de ser fábula trágica»²³. Este antagonismo se cumple porfiadamente en todas las obras de Gallegos, cada «civilizador» tiene su «bárbaro», y en esta dualidad se favorece el contraste, origen de conmociones que buscan producirse no sólo dentro del margen de la novela, sino entre los lectores. Reinaldo Solar aparece magníficamente dotado, pero siempre es víctima de pasiones que no ha sabido nunca encauzar. Este personaje tendrá su reverso en otro, quizás no tan dotado (como Menéndez o Alcor) pero que logra su propósito, y no sólo ésto, sino que en su actuación resulta ser el complemento del otro dentro de la estructura de la novela.

²¹ Id., p. 540.

²² Id., p. 509.

²³ GARCÍA BERRIO: *Introducción a la poética clasicista...* Op. cit., p. 315.

Quizás uno de los casos más interesantes nos lo presente Gallegos en *Pobre Negro*, donde Pedro Miguel y Cecilio el joven se complementan: el mantuano, enfermizo, estudioso, hombre de pensamiento básicamente, sereno, reposado y paternal hacia Pedro Miguel, éste, por el contrario personaje cuidado, fuerte, conducido y guiado por otros, hombre de acción que en algún aspecto de su idealismo e inadaptación recuerda a Reinaldo Solar (si bien, en este caso, su modo de ser se justifica). Pero, lo más curioso es que estos personajes entre sí se admiran o se atraen, si bien la permanencia de uno supone la desaparición del otro (Cecilio el joven muere leproso, y este hecho es el que ofrece una solución y un camino a Pedro Miguel). Esta atracción mutua, incluso se perfila ya en *Reinaldo Solar*: «Reinaldo apreció en Alcor aquellos valores no comunes de que Menéndez le hablara. Por su parte, Alcor experimentó una inesperada transición de ánimo: depuesto el recelo (...) lo acogió como al amigo esperado que ya se sabe quién es y qué trae»²⁴, pero también además, se complementan «porque Alcor pedía siempre hechos, mientras que Reinaldo, considerándolos como hechos, andaba siempre entre sueños»²⁵. Aún más, entre ambos personajes el protagonista y su reverso, se reparten el cierre —a manera de epílogo— de la novela.

El único caso en el que Gallegos presenta el complemento entre hombre y mujer, se encuentra en su segunda novela. Hilario Guanipa, decidido, producto de la barbarie, caudillo (en cuanto que tiene el poder de que le obedezcan), símbolo de la fuerza, tiene su complemento y división en su mujer: Adelaida, hecha para la sumisión, la delicadeza y la educación, y que, sin embargo, sufrirá una transformación en defensa de la hija: «Ya no era la Adelaida lánguida, la esposa ofendida y traicionada que había renunciado a sus derechos, sino otra mujer nueva, animosa y resuelta: la madre que había sido amenazada en la hija propia y ahora quería salvar la ajena»²⁶. Aún así, pese a este cambio, Adelaida seguirá siendo la pasividad de la inteligencia en contraposición a la energía continuamente activa de Hilario (y éste a su vez, opuesto a Jaimito del Casal, abúlico, mimado e indiferente, porque, básicamente, no ama la tierra).

Por su parte, Doña Bárbara se complementa —según Glen L. Kolb— con Juan Primito, si bien en el nivel ideológico tiene su oponente en Santos Luzardo: «Juan Primito sirve de espejo a Doña Bárbara (...) se combinan para formar algo a la manera de Don Quijote y Sancho Panza, un complejo psicológico de elementos dispares y complementarios, el cual funciona y se evidencia sólo en la asociación entre los dos»²⁷.

²⁴ Reinaldo Solar: *Obras Completas*, I, p. 90.

²⁵ Id., p. 93.

²⁶ La Trepadora, *Obras Completas*, p. 398.

²⁷ Glen L. KOLB: *Aspectos estructurales de Doña Bárbara*. Revista Iberoamericana, v. XXVII, enero-junio 1962, n.º 53, p. 135.

Pero es también Marisela quien complementa a «La Dañera», por su rasgo de piedad, por su conversión en mujer de hogar, por lo femenino que hay en ella, y por su juventud; y, precisamente, cuando Doña Bárbara se le asimila, es decir, cuando aparece en ella el primer rasgo de ternura, Doña Bárbara desaparece. Lo mismo ocurre en *Canaima* entre Marcos Vargas y Ureña. Podríamos decir que en la casi totalidad de la narrativa galleguiana, siempre se plantea la dualidad, con victoria por parte de la praxis moderna, puesta en contraposición de la barbarie. Ambas se precisan y completan. Sin uno de estos dos elementos (protagonista-antagonista) carecería de significado, se perdería la finalidad de la novelística de Gallegos.

Pero, además, esta dualidad se manifiesta dentro del mismo personaje, cuando éste trata de conocerse para poder asumirse (como forma de supervivencia tras la aceptación), tema que planteará el escritor venezolano desde el principio de su novelística: Reinaldo Solar es al final únicamente un hombre que se contempla a sí mismo en el borde de su fracaso: «me encuentro en la encrucijada, ¡en la perenne encrucijada de la incertidumbre de mí mismo! ¡Esto es horrible, atroz! ¡Buscarse a sí mismo por todos los caminos y no encontrarse! ¡Ser una sombra que no se sabe quién la proyecta!, ¡una voz que no se sabe quién la pronuncia!²⁸. Por su parte, la dualidad en Reinaldo se manifiesta en una oposición entre acción e ideal, porque el ideal está excesivamente lejano y le falta la constancia para cumplirlo.

Lo mismo ocurre con Adelaida, surge un personaje nuevo, dual: «era ella misma (...) había bastado que se decidiera a decir: esto quiero, y una vez dicho vio que era la cosa más fácil y sencilla del mundo; la voluntad redimida, aquella del carácter formado por la obediencia ciega, para la sumisión absoluta, que ahora se decidía a ejercer su incontrastable dominio espiritual sobre el hombre de presa»²⁹.

Pero quizás la dualidad más interesante sea la de Doña Bárbara (que ni se conoce ni pretende conocerse), en cuanto que el mismo autor llena la explicación del sentimiento dual, de metaforizaciones: «Tal como dos masas que chocan en el encontronazo y caen luego desmoronadas, confundiendo sus fragmentos, así sucedió en el corazón de doña Bárbara, cuando en los labios de la hija estalló el epíteto infamante, que nadie fuera osado a pronunciar en su presencia. El hábito del mal y el ansia del bien, lo que ella era y lo que anhelaba ser para que pudiese amarla Santos Luzardo, chocaron, se encresparon y se confundieron, deshechos, en una masa informe de sentimientos elementales»³⁰. Descripción que nos hace pensar en el tema de las máscaras como manifestación de la dualidad dentro de un mismo personaje.

²⁸ Reinaldo Solar, *Obras Completas*, I, p. 221.

²⁹ La Trepadora. *Obras Completas*, p. 400.

³⁰ Doña Bárbara. *Obras Completas*, I, p. 707.

Lo dual rompe, por supuesto, el equilibrio anímico de quien lo padece, y, por tanto, sólo en la unicidad podrá encontrarse a sí mismo. Si no logra esta unidad, muere, si la logra, desaparece, se elimina su sentido de conflicto. Por el contrario, cuando tal dualidad se atribuye a dos personajes dispares (caso anterior que ya he analizado) juega en la estructura de la novela el papel de equilibrio, de búsqueda de lo armónico clasicista en la resolución y asunción de los contrarios, con el fin de lograr la unidad.

La búsqueda del equilibrio supone, además, la negación de la lucha como elemento desestabilizador, puesto que la guerra es al mismo tiempo contradicción histórica, regresión en el camino del progreso. Gallegos es un educador positivista. Por ello procurará destruir la antinomia «entre civilización y barbarie», a Marcos Vargas le hace buscar «un alma nueva, nacida de la inmersión en lo telúrico primordial, fraguada en las pruebas de la selva»³¹. Quiere romper con la razón a fin de lograr la liberación interior del hombre y su posible reintegración en una nueva realidad (unicidad, por tanto), en este propósito ve Juan Liscano unas clara influencia de las teorías de Kierkegaard, Kafka, Novalis, etc. Lo que se trata de implantar es la idea de un hombre nuevo para una nueva tierra, a través de una clara orientación en las distintas fuerzas sociales.

En la búsqueda del equilibrio, casi siempre se realiza la unidad; Marcos Vargas unifica en su propio hijo la problemática de su proceso descivilizador, Santos Luzardo y Marisela se resuelven en complemento de lo intelectual y lo salvaje domesticado, Pedro Miguel y Luisiana unifican el capitalismo y la adaptación a nuevas formas, etc. Los ejemplos son continuos.

En *Canaima* es Ureña quien realiza la síntesis al exponer su pensamiento sobre el hijo de Marcos Vargas: «lo mira a los ojos y ve brillar la inteligencia, le oprime luego los músculos de los brazos y siente la fortaleza, se le queda contemplando, porque ya lo reconoce, y descubre la bondad. Es un mestizo, bien templado el rasgo indio»³². En *Doña Bárbara* aparece a través de la opinión del civilizador, en cuanto que resume su propia actitud y la de Marisela: «Era la luz que él mismo había encendido en el alma de Marisela, la claridad de la intuición en la inteligencia desbastada por él, la centella de la bondad iluminando el juicio (...) su obra, inconclusa y abandonada en un monumento de despecho que le devolvía el bien recibido, restituyéndole a la estimación de sí mismo (...) la tranquilizadora persuasión de aquellas palabras habían brotado de la confianza que ella tenía en él y esta confianza era algo suyo, lo mejor de sí mismo, puesto en otro corazón. // Aceptó el don

³¹ Juan LISCANO. Op. cit., p. 143.

³² Canaima. *Obras Completas*, II, p. 335.

de paz, y dio en cambio una palabra de amor»³³. En *Pobre Negro*, es Luisiana quien lleva a cabo la síntesis³⁴. Pero en todos estos casos, la idea de la unidad, ya sea a través de uno o de dos personajes, se manifiesta a través de los «civilizadores».

Por otra parte, los personajes de Gallegos son arquetipos que se atienen a normas preestablecidas, dado que actúan en función de símbolos: Reinaldo Solar es el fracaso. Adelaidad (La Trepadora), es la constancia, Hilario Guanipa y Doña Bárbara lo salvaje, el Llano inculato, Marisela es el futuro (al igual que Marcos Vargas hijo), Santos Luzardo es el civilizador (con Ureña, Cecilio el Viejo, etc.), Cantaclaro es la copla y el mito, como dirá D. Bohórquez: «Florentino que había asumido la vida como *poiesis*, se había degradado en y por el mito termina fundiéndose a la naturaleza³⁵, es también la patria en armas. Por su parte es Canaima una divinidad maligna que vive en la selva «y es para Gallegos, la naturaleza bárbara que actúa sobre el espíritu del hombre civilizado y lo conduce por un camino regresivo»³⁶ y también Doña Bárbara es una «novela de símbolos fáciles (...) se mueve en función de valores éticos y en función de símbolos. Es la lucha entre el bien y el mal»³⁷.

Orlando Araújo ya había señalado este aspecto de la narrativa galleguiana, añadiendo a lo dual, lo arquetípico: «iba hacia la repartición simbólica del mundo y, dentro de su misticismo telúrico, también necesariamente a la creación de novelas mitológicas que llevarían a mundos de magia y de poesía aquellos áridos esquemas»³⁸.

De esta manera, Gallegos, apoyado en el clasicismo logra a su vez crear personajes clásicos y construye la epopeya venezolana, en cuanto que la épica no trata sino de hechos de hombres poderosos o humildes, siempre que por su valor tengan igualdad con los héroes.

La épica para algunos críticos se encuentra especialmente en Cantaclaro, en cuanto que sus coplas «tienen un sentido histórico y social muy concreto; toda esa realidad fantasmal acumulada sobre estos indi-

³³ Doña Bárbara. *Obras Completas*, p. 781.

³⁴ *Pobre Negro*. *Obras Completas*, p. 642. «Atrás se quedaban por fin la hechura de aquel mundo de ideas y sentimientos de otros: La mujer sufrida y virtuosa (...) mientras que la capitana que ahora iba sobre el mar infinito y bajo el viento libre, de nada era criatura sino de su propia voluntad de encararse con la vida (...). No la mujerona desviada hacia los caminos del hombre para tomar de éste el amor que aún no se atrevía a ofrecerle, sino la mujer auténtica (...) nunca se había sentido tan enamorada como ahora del hombre que la acompañaba, al mismo tiempo que tan confiada en su varonil protección».

³⁵ Douglas BOHÓRQUEZ: «Cantaclaro y la aventura del héroe». *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Enero-junio 1973, n.º 4, p. 101.

³⁶ *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Junio 1973, n.º 5, p. 56.

³⁷ *Id.*, p. 42.

³⁸ Orlando ARAÚJO: *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas. Ed. Tiempo Nuevo. 1972. P. 170.

viduos épicos es producto de la violencia que soportan (...) Cantaclaro es un mito y el mito es una irrealidad»³⁹. La novela se convierte en símbolo político y en esta dimensión se desarrolla el sentido épico. Pero además a todo ello acompaña el sentido tradicional de la copla, como producto de origen medieval.

Por otra parte, la épica debía llegar a un clímax que originase movimientos *katárquicos*, éstos serían quienes condujeran a un desenlace y provocaran al mismo tiempo la admiración en el auditorio. En sus novelas, Rómulo Gallegos presenta a los protagonistas en una situación de cambio (por ejemplo a Santos Luzardo), y les conduce hasta una situación conflictiva (la adopción de fórmulas bárbaras por parte del civilizador). Pero es también este desequilibrio el que produce a su vez, dentro de la estructura de la novela, el conflicto del «antagonista» —por utilizar el término clásico— la resolución de Luzardo al llevarse de nuevo a Marisela, provoca el clímax de *Doña Bárbara*, y al mismo tiempo resuelve la situación dramática. Esta tensión, se repite en las otras novelas de Gallegos, si bien en algún caso (como *La Trepadora*) se retrasa al intercalar otro elemento narrativo (la estancia de Victoria en Caracas), pero, en cualquier caso, el clímax se sigue repitiendo en el resto de sus novelas. Después del conflicto tan sólo tendrá lugar el epílogo. En general, el hilo conductor de tensiones se lleva y orienta a través de los protagonistas. Si, como en el caso de la novela del Llano, los protagonistas, de hecho, son dos —Doña Bárbara y Luzardo— el cúmulo de tensiones que podemos encontrar es doble; es decir, se producen dos situaciones de conflicto, resueltas en tiempos distintos.

Este conflicto se plantea incluso a nivel de símbolos: «el punto de contacto entre la órbita de los dos protagonistas coincide geográficamente con el lindero entre 'El miedo' y 'Altamira'. En esa línea divisoria está situado el palmar de la 'Chusmita', motivo de pleitos y asesinatos entre Luzardos y Barqueros, escena del primer encuentro de Santos y Marisela, y del castigo y muerte de Lorenzo. Y allí mismo también se libra el conflicto entre Santos y Doña Bárbara, o sea entre civilización y barbarie, la razón contra la pasión y el bien contra el mal»⁴⁰. De nuevo la dualidad, la naturaleza en función activa dentro de la creación novelística (como ahora veremos) y la plasmación de tensiones a través de símbolos tomados incluso de los *patronímicos*.

Gallegos posee el sentido del arte como imitación de la naturaleza (en su concepto más clásico), mantiene el equilibrio y la proporción de las partes, pero lo que más nos interesa es destacar el papel preponderante que el escritor otorga a la naturaleza, ella se plantea como modelo, en su contemplación se forma el ser humano y al mismo tiempo

³⁹ D. BOHORQUEZ: Op. cit., pp. 101-102.

⁴⁰ Glen L. KOLB: Op. cit., p. 135.

cumple su función como elemento descivilizador y también como compañera, símbolo y norma. La presencia avasalladora de lo natural se ofrece sobre todo en *Canaima*: «Un día, recién llegado, estando allí fue la lluvia de falenas. Millares de gusanos que pronto comenzaron a caer (...) y treinta días después estando allí no otra vez, sino todavía, pues era como si el tiempo no hubiese corrido, fue la eclosión de las crisálidas, el repentino florecimiento del aire (...) donde de pronto aparecieron revoloteando millares de mariposas... Marcos Vargas se incorporó bruscamente con el sobresalto de las maravillas (...) y se cerró el círculo de la vida en el vuelo nupcial de los insectos recién salidos del letargo creador, se unieron allí mismo los dos extremos del mismo torbellino: la fecundación y la muerte»⁴¹. Esta naturaleza es una actitud de los personajes, e incluso del propio autor, empequeñecido líricamente ante la fuerza de lo natural que llega a cobrar caracteres de personificación. Pero también en la cita podemos comprobar de nuevo el tema continuo de Gallegos, la dualidad, la necesidad de asunción de contrarios («los dos extremos del mismo torbellino»), que, de hecho se realiza en un ser nuevo, futuro desconocido creado por Gallegos.

La naturaleza casi se diviniza, se le atribuyen —inconscientemente, quizás—, caracteres de perdurabilidad que hacen en su infinitud no sólo desigual, sino imposible a veces (caso de *Canaima*) la lucha. Esta naturaleza afín a una divinidad clásica actúa a través de leyes inmutables. Por ello, para el autor es al mismo tiempo respetada y desconocida, turbulenta y misteriosa incluso para los propios civilizadores que, en un momento de debilidad acatan sus premisas. Así lo manifestará Luzardo, cuando decide levantar la cerca sin contar con los documentos que sabe falsificados: «Al atropello, con el atropello. Esa es la ley de esta tierra»⁴². La maldad, para Gallegos, está tanto en una tradición fuera de la ley civil, como en la dureza de la vida por la fuerza de la naturaleza. De todo ello procede todo un cúmulo de mitos y personificaciones que van dando variantes líricas al relato⁴³. De hecho la tesis de Gallegos se fundamenta en la consideración de que «la naturaleza fiera engendra la barbarie que debe ser vencida por la civilización»⁴⁴.

Quizás sea *Canaima* la obra en donde Gallegos expresará de forma más definitiva su concepto de naturaleza, el mismo título, como ya se ha señalado, nombra a la divinidad maligna que habita la selva, la naturaleza bárbara actuando y destruyendo el espíritu del hombre civilizado «la trama de la novela contempla como eje el proceso que sigue la

41 *Canaima. Obras Completas*, II, p. 214.

42 Doña Bárbara. *Obras Completas*, I, p. 744.

43 «Hoy come el tremedal». Doña Bárbara. *Obras Completas*, p.

44 *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Junio 1973, n.º 5, p. 42.

personalidad de Marcos Vargas arrastrada por una fuerza superior, que es la barbarie»⁴⁵.

Por su parte, la copla es también un adorno tradicional que remite a lo clásico: juglares de la edad media, que se repiten en *Cantaclaro*, afines en cuanto a la forma de «andar recitando y cantando sus versos de parte en parte»⁴⁶. Coincidiendo con el origen de la lírica son cantos del pueblo que tienen su raíz en lo histórico, adoptado por el escritor culto⁴⁷. Son hechos de historia por «su carácter épico, cargados de sátira humorística, o la narración en verso de una aventura vivida por personajes célebres de la época»⁴⁸.

El destino de los personajes es otro elemento tan decisivo como la naturaleza, nadie puede zafarse de él. Son seres fatalistas, fundamentalmente aquellos que representan la barbarie, puesto que el «fatum» actúa como norma desconocida, impenetrable, rodeada del misterio. Pero también, curiosamente, se apoderará de uno de los civilizadores como Cecilio el joven «y fue entonces cuando adquirí la convicción desconsoladora de que la vida es, por encima de todo, fatalidad»⁴⁹.

Por último, hay que señalar la preferencia de Rómulo Gallegos por la sentencia. En la Antigüedad, Horacio abogaba ya por un predominio de la res (doctrina) sobre el verba (palabra). Gallegos se sirve de ambos, pero apunta claramente desde el principio hacia lo docente. La sentencia se manifiesta en el escritor venezolano como plasmación del elemento racional que actúa de hilo conductor en la evolución social. Para Aristóteles, la *διανοια* era «el entramado intelectual de la obra, fondo solo aislable desde el punto de vista meramente teórico de su realización idiomática *λεξις* y del argumento o esquema de acontecimientos que corresponde a la materia temática *μύθος*»⁵⁰). Esta *διανοια* se actualiza a través de los personajes centrales que adoptan estos pensamientos, y en los cuales se centra básicamente el énfasis dramático (estos se rodean de discursos intracendentes que les sirven de apoyo). En la novelística de Gallegos encontramos todo tipo de manifestación de pensamiento, a través de monólogos interiores, introspecciones con diversas variantes; en un caso el actor desecha la idea, en otros, se ve cortado por una intervención intempestiva, y en los más se amplía, bien a través de un ejemplo práctico (dada la importancia que el autor concede a la praxis),

⁴⁵ Id., p. 50.

⁴⁶ Adelis LEÓN GUEVARA: *La copla en Rómulo Gallegos*. Mérida. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de los Andes, 1966, p. 17.

⁴⁷ «Historia popular que el historiador culto —en muchas oportunidades— recogerá como suya aprovechándose de la ingenuidad de nuestros narradores». Id., p.

⁴⁸ Id., p.

⁴⁹ Pobre Negro. *Obras Completas*, II, p. 440.

⁵⁰ GARCÍA BERRIO: *Introducción a la poética classicista*. Op. cit., p. 185.

esto es, la acción, bien a través de una explicación, bien a través de diversos símiles que forman la estructura de la novela.

La sentencia, por otra parte, se amolda al concepto novelístico de Gallegos, claramente típico, de frase escueta, que sugiere y profundiza, creando en torno a sí un complejo haz de posibilidades innumerables. Y todo ello, porque al escritor le interesa producir en el ánimo de sus lectores el impulso hacia la reforma social.

Respecto al problema planteado reiteradamente en el Renacimiento entre ingenium-ars, Rómulo Gallegos ofrece, curiosamente, una interpretación que elimina hasta cierto punto la imitatio: «un argumento debe alcanzar su forma final casi subconscientemente, espontáneamente, a medida que se va escribiendo. Y cuando un capítulo está ya redactado ha de ser publicado como quedó, porque a Don Rómulo no le gusta enmendar»⁵¹.

Una vez analizadas las manifestaciones clásicas del autor venezolano, debo aclarar que no por ello deja de ser un escritor de filiación realista, amoldado a los novelistas rusos (Dostoievski plantea, así mismo el juego de las dualidades) o a la llamada generación del 98, pero, sin lugar a dudas, tiene presente la teoría clásica en el desarrollo de las pasiones que forman la estructura de la novela.

ROCIO OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA
Universidad Complutense. Madrid.
(España)

⁵¹ John ENGLEKIRK: Doña Bárbara. «Leyenda del Llano». *Revista Nacional de Cultura*. Noviembre-diciembre 1962, n.º 155, p. 60.