

## ESTUDIOS

### *Doña Perfecta y Doña Bárbara.* Un caso de ramificación literaria<sup>1</sup>

#### I

**H**ACE varios años, hubo una polémica entre escritores colombianos y venezolanos, sobre la cuestión de si, entre las dos obras hasta hoy en día epónimas del arte de la novela de ambos países: *La Vorágine* de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, existe algún parentesco literario. Quien firma las presentes páginas, participó en dicha discusión,<sup>2</sup> empeñándose en borrar el ridículo reproche de “plagiario” hecho al autor venezolano. Ambas obras son tan diferentes una de la otra, como es posible que lo sean dos novelas escritas en la misma lengua, en la misma época, con la misma preocupación social, y casi en el mismo terreno; diferentes en asuntos, personajes, ambiente, estilo, composición, sentimiento estético y moral. No solamente no hay plagio, sino que no existe siquiera relación literaria especial entre una y otra.

De modo que lo que en verdad preocupó al autor de estos renglones, al participar en una contienda en sí misma poco importante, fué el deseo de sacar a luz la legítima significación de términos técnicos de investigación filológica como “plagio”, por un lado, y, por el otro, “imitación”, o sea influencia literaria consciente o subconsciente. Trató de hacer ver que, sin la incesante acción y reacción entre lo que se publica dentro de una nación y en el globo entero, no habría tampoco “literatura”. Se transmiten, de autor en autor, y se modifican de generación en generación, los motivos, las formas estilísticas, las impresiones y las expresiones. La producción

artística es "imitación" esencialmente, y no deja por ello de tener originalidad, o lo que es lo mismo, de ser "expresión".

Tal ramificación de los motivos, muchas veces no intentada por los autores sino haciéndose por una necesidad inherente, puede estudiarse por el caso ya aludido de *Doña Bárbara*, al confrontarla esta vez con un famoso libro español del siglo pasado, *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós; pero que se nos comprenda bien: no sabemos si el autor venezolano ha leído esta novela española, y de saberlo, no nos interesaría por el momento. Lo que nos interesa, es el hecho de la semejanza incontestable de ciertos motivos, existente entre ambos libros; pero dichos motivos se desarrollan en el sentido opuesto, resultando el libro de Gallegos algo como una "palinodia" del de Pérez Galdós. Tratamos, no de encontrar dependencia positiva, sino de estudiar la morfología inmanente de un motivo literario, y sus razones.

## II

Se limitarán las indicaciones del contenido de ambos libros a los puntos indispensables para establecer la confrontación que nos proponemos hacer.<sup>3</sup>

Pérez Galdós, en su libro más conocido hasta ahora, ha establecido dos tensiones bajo cuya presión se desarrolla la acción compleja, desde un comienzo idílico y representado con ironía apacible, hasta un fin trágico y no esperado. La primera tensión: el joven madrileño de índole científica y progresista, que choca con el espíritu clerical de su tía, cumbre social de un pueblo provinciano, de una población que no sabe deshacerse de su orgullo de "behetría" de hace siglos. La segunda tensión: la lucha de la "tropa" del gobierno central contra la facción de la "behetría", que se manifiesta de manera peligrosa. Mediante el entrelazamiento ingenioso de ambos motivos, el privado y el público, llega el autor a la victoria del fanatismo malicioso sobre el espíritu progresista bien intencionado. Con tal solución, se encuentra ante las ruinas de sus propias ilusiones éticas y termina su libro con una exclamación de pesimismo desesperado (p. 287).

Gallegos, ya por el título de su libro —*Doña Bárbara*—, hace recordar el de *Doña Perfecta*. No solamente son dos nombres de mujeres, sino que ambos títulos pertenecen a la minoría de los que

se señalan por el distintivo de “doña” antepuesto al nombre, para indicar que no se trata de una joven.<sup>4</sup> Y hay más: los nombres femeninos, en los dos casos, tienen significación *simbólica*. Doña *Perfecta* es la personificación del pueblo de provincia que se considera “perfecto”; Doña *Barbara* lo es de la “barbarie” de los llanos venezolanos.<sup>5</sup>

A tan evidente analogía de títulos —repiteámoslo: analogía que no debe basarse en imitación intencional—, corresponde un notable paralelismo en el contenido de ambos libros. Sin embargo, debemos eliminar de la comparación lo que llamamos la “segunda tensión”, en la invención de *D. P.*, o sea la guerra civil que en ella acompaña y ensancha el primer motivo de la “guerra” privada;<sup>6</sup> y otro tema de carácter más bien público que particular, el de la Iglesia, fundamental en *D. P.*, no mencionado en *D. B.* Pérez Galdós, aun en esta novela que pertenece a sus “contemporáneas” y no a las “nacionales” o históricas, no ha renunciado a su tendencia interior, más acentuada, de historiar asuntos patrios. A las mejores cosas en *D. P.* pertenecen las contemplaciones en el campo público y de historia, como por ejemplo, el análisis de lo que es un ejército y la reacción del pueblo hacia él (p. 151 y ss.); asuntos completamente ajenos a *D. B.* —Hasta en lo formal le da un carácter semijocoso de novela histórica a su libro “contemporáneo”, cuando introduce el tópico tradicional de la supuesta “fuente” de su “verdadera” invención (pp. 161, 191).

Rómulo Gallegos, no menos interesado que el autor español en la historia de su nación, en obras posteriores, no ha hecho entrar nada de “público” en la acción estrictamente privada de *D. B.* En cambio, lo que tiene mucho más ámbito y repercusión en *D. B.* que en *D. P.*, es la enemistad entre las familias, dibujada como un horizonte de determinismo alrededor de los destinos individuales que van desarrollándose en el curso del libro. También en *D. P.*, libro de índole determinista, se cuenta la prehistoria familiar de Pepe Rey (cap. 3). Pero en *D. B.*, quizás por el mismo hecho de que el autor asigna tanta importancia a la libre voluntad individual de sus personajes, se ha levantado a un nivel de tragedia colectiva la historia de los antecesores de Santos Luzardo, cuya niñez ha sido envenenada por las sangrientas disputas de los Barqueros contra los Luzardos, antes de huir su madre con él, a Caracas (I, cap. 2). Más tarde, tal

prehistoria determina su decisión aparentemente "libre" de hacerse "bárbaro", asunto que trataremos más adelante. Y no basta con tan subrayada influencia de la historia familiar sobre los destinos de los individuos, sino que se anuda, por símbolos, al suelo de los llanos. "Esta tierra no perdona", grita Lorenzo Barquero, ruina humana, resto único de todo un clan, un día floreciente (p. 103); ya sabiendo que pertenece al "tremedal", símbolo siniestro de la destrucción del hombre por la naturaleza tropical; "tremedal donde se había encenagado aquél que fué orgullo de los Barqueros; y ya él también había comenzado a hundirse *en aquel otro tremedal de la barbarie*, que no perdona a quienes se arrojan a ella." (p. 324). El pasado humano y la presencia de la naturaleza, entretejidos inextricablemente, acechan como dos espectros maliciosos, los esfuerzos de los hombres por forjar sus destinos individuales.

El ambiente de *D. P.*, novela española, es más rico en variaciones en cuanto a lo humano. En *D. B.*, novela tropical, no hay, aparte de los tres personajes principales, muchos otros tipos fuera de los primitivos de la gente llanera. Al contrario, lo que apenas existe en un ambiente alejado de la naturaleza como el de *D. P.*, excede en el ambiente todavía virginal de *D. B.*: la interrelación entre lo humano y lo extrahumano. No solamente los animales, la luna y el sol, las plantas, la sequía y el aguacero, y, más que todo, los caminos (pp. 49, 341), desempeñan papeles esenciales; sino que se identifican con los hombres, los reemplazan. Doña Bárbara "es" la llanura: Marisela casi se confunde con su potro (p. 262 y s.); Balbino Paiba hace de "cunaguaro" a Mr. Danger (p. 310 y ss.); y éste quiere que la joven haga de "cunaguara" (p. 128). Los llanos están poblados de espectros (p. 65 y s., y a menudo); Doña Bárbara misma tiene reputación de hechicera, cosa inimaginable en una dama de burguesía respetable como Doña Perfecta, aunque no menos religiosamente acatada por sus servidores que Doña Bárbara por sus peones (*D. P.*, p. 196 y ss.; *D. B.*, p. 89, y *passim*).

En la novela europea es más fácil tener al hombre aislado de la naturaleza, cosa que se impone en la novela tropical. La acción de *D. P.*, no es diferente en esto de la de *D. B.*, se desarrolla lejos de las ciudades; sin embargo, casi no se menciona la natura en *D. P.* Hay la carrera a caballo de Villahorrenda a Orbajosa,<sup>7</sup> única ocasión de poner al lector en contacto fugaz con la hacienda de Pepe

Rey, (p. 11 y ss.); asunto poco menos que abandonado, más tarde, por el autor mismo, mientras que la hacienda de Luzardo forma el centro de la acción exterior en *D. B.* Muy pocas veces, después de dicha escena introductoria, la naturaleza en *D. P.* se despierta de su letargo.

Ahora bien, la casi eliminación de la natura en el libro español, y su importancia central en el libro tropical, cobran repercusión fundamental en el estilo artístico de ambos libros, en cuanto al *simbolismo*. Ya vimos que, sin los símbolos poéticos, *D. B.* no sería lo que es; en *D. P.*, el simbolismo se limita a lo normal de una novela europea del siglo pasado.<sup>8</sup> Porque resulta que *el símbolo poético no crece sino en un suelo de comunidad entre el hombre y el cosmos extrahumano*; comunidad que, de no existir en la realidad, puede ser creada o evocada por el genio del poeta. Ambas condiciones son efectivas en *D. B.*; la segunda solamente se cumple en parte en *D. P.*

Un caso que se encuentra en ambos libros, sirve para demostrar la diferencia entre el simbolismo de adorno, y el simbolismo esencial. Quiero hablar del *centauro*, símbolo aplicado, en *D. P.*, a un caudillo faccioso, gran jinete, tratado por el autor no sin burla (p. 213); de modo que tampoco aquel apodo sacado de la tradición mitológica, en tal ambiente, puede conseguir importancia más que secundaria y medio chistosa (p. 135, y *passim*). — En *D. B.*, el símbolo del “centauro” sale de las entrañas de la existencia llanera, siendo la personificación monstruosa de la interrelación, tratada más arriba por nosotros, entre lo bestial y lo humano, y la victoria trágica e ineluctable de aquello. Existe en el ambiente de una novela como *D. B.*, con su naturaleza todopoderosa y su humanidad primitiva, la condición de dicha interrelación, como existió en tiempos de la naciente mitología griega; podemos decir que el “centauro” casi *renace* del suelo de los llanos tropicales; es decir, se cumple la primera condición. También se cumple la segunda, con la fuerza visionaria del poeta; el ha encontrado la expresión adecuada a la visión, expresión que hace resonar el escalofrío ante el monstruo renacido, y que, por lo tanto, es en verdad mítica, no clasicista. Oigamos las palabras con que dicha visión se evoca, por boca del borracho extático: “Matar al centauro... ¿Crees que eso del centauro es *pura retórica*? Yo te aseguro que *existe*. *Lo he oído relinchar*. Todas las noches *pasa por aquí*... Cien años lleva *galopando* por

esta tierra y pasarán otros cien..." (p. 101). — En *D. P.* el símbolo del "centauro" es un adorno formal y tradicional, no vivido; en *D. B.*, es una creación poética que pertenece al ambiente del libro.

Hemos visto que, en *D. P.*, el hombre se presenta aislado, y en *D. B.*, mezclado a su prehistoria como a su ambiente natural. Ya no nos parecerá tampoco mera casualidad la presencia e importancia constructiva del motivo del individuo *mezclado* en *D. B.*, y su ausencia del horizonte de *D. P.* Dicho motivo asoma, en *D. B.*, bajo las dos formas de mezcla de educación y de sangre. Luzardo, el luchador por la civilización, nació en los llanos, y toda su educación posterior por la ciudad y la universidad no lograron matar en él los instintos primitivos, rebelándose contra los aprendidos. Nada de ello se encuentra en Pepe Rey, representante del papel de civilizador en *D. P.*, hombre nacido y educado en Madrid. Si Rey hubiera tenido en sus venas la "provincia", como tiene Luzardo en las suyas los "llanos", no habría tratado de extranjero despreciable al Caballuco (p. 137); y el Caballuco quizás no habría matado al hombre en cuya personalidad hubiese husmeado algo de su propia índole de hijo de la "behetría". Doña Bárbara, por su parte, es producto trágico de la mezcla de razas, hija —por supuesto, natural— de europeo e india, llevando en su carácter, junto a la actividad del "blanco aventurero" que ha sido su padre (p. 26), también "el fatalismo de india", herencia de su madre. Doña Perfecta, por contraste, es mujer de burguesía impecable, y naturalmente de pura raza española.<sup>9</sup>

### III

Trazados los límites de diferencia esencial entre los dos libros que nos ocupan, acerquémonos al motivo que las dos invenciones tienen en común, o sea la "primera tensión" que hemos indicado, más arriba, en *D. P.*, y que vuelve a aparecer en *D. B.*: el choque de la voluntad civilizadora, personificada en ambos casos por un joven de educación académica y progresista, representante de la ciudad, contra el espíritu de reacción y costumbres primitivas y despóticas, personificado cada vez por una mujer, de edad ya madura, dominadora de la región campesina respectiva. Ambos jóvenes, al llegar al lugar de su destino, todavía no tienen sino propósitos privados: salvar cada uno su hacienda menguada por los hacendados

que con ella lindan, allá lejos, en el interior del país. Está buscando, por lo demás, Pepe Rey a su novia, ya destinada a él y que no logrará conquistar, mientras Luzardo encontrará a la suya sin esperarlo, y la retendrá.

El paralelismo directo de las acciones se acusa, más que en otras partes de ambos libros, al comienzo. Rey es ingeniero, Luzardo es doctor en derecho. Viajan, Rey en tren y a caballo, acompañado por un paisano astuto e hipócrita, emisario de Doña Perfecta; Luzardo en un "bongo", a lo largo de un río inmenso, y le acompaña la amistad de la tripulación supersticiosa, y la falsedad de un emisario de Doña Bárbara; siendo la falsedad substituto, en un ser primitivo, de lo que es la hipocresía en un civilizado. Así se introduce a Luzardo y al lector en el país lleno de misterios, comparado con el cual "Orbajosa" es un ambiente poco interesante. Deben experimentar ambos jóvenes, a su pesar, cada uno el ambiente nuevo, antes de que se les revele, paso a paso, la necesidad de alcanzar sus planes privados, por el camino de hacerse reformadores públicos. Rey quiere ayudar al gobierno central a exterminar el espíritu faccioso (pp. 169 y ss.), además de hacerse ayudar por un amigo de la tropa, en el intento de liberar a su novia de las garras de su tía fanatizada por el clericalismo. Luzardo ve que nunca podrá volver a tener su propiedad, sin cambiar en legalidad la violencia, llamada "ley de los llanos" (p. 115, y *passim*).

Doña Perfecta es tía de Rey, debiendo, por consiguiente, vencer su inclinación natural hacia el joven sobrino y su agradecimiento hacia el padre de éste, su hermano, para poner en libertad sus sentimientos de odio contra el supuesto ateo. Doña Bárbara no está relacionada con Luzardo y no sufre mengua, desde luego, la expresión de su enemistad hacia el hombre de la ciudad a quien ella ha robado la finca; enemistad que, más tarde, se cambia en amor fatal.

La joven Marisela, objeto del amor de Luzardo, es su sobrina, por parte de los Barqueros, como Rosario lo es de Rey. Pero no es, como Rosario, hija protegida y esclavizada de una casa burguesa, sino que la encuentra en un estado de embrutecimiento debido a la llanura; de modo que la obra civilizadora de Luzardo, aplicada a aquélla, va a formar, del animalito semi-humano, a la vez que una mujer, una amante (p. 104 y ss.). Rey, por su parte, tendrá que

alentar a su novia, tan tímida y dócil, a que se liberte de su ambiente familiar, para luchar con él por la dicha futura que ambos esperan en vano (pp. 35, 83, etc.).

Odia la tierna Rosario a su madre legítima, Doña Perfecta, al darse cuenta de que ésta combate su amor (p. 218 y ss.); y el resultado le dará trágicamente la razón. Odia Marisela, una vez despertada de su estado de inconciencia de sí misma, a su madre ilegítima, Doña Bárbara (p. 240 y ss.); y el resultado le negará la razón.

Dichos *resultados* son los siguientes: Pérez Galdós, en *D. P.*, hace vencer la barbarie, con la muerte violenta del civilizador, autorizada por su propia tía (p. 277). Gallegos, en *D. B.*, hace vencer la civilización, con la "entrega de las obras" de la cacica al civilizador, el cual, por fin, logra erigir su "cerca", símbolo de la "ley de los llanos" reformada (p. 112, y finalmente p. 344).

#### IV

¿Por qué, pues, el mismo motivo ha sido llevado a fines opuestos por nuestros dos autores? Comencemos por refutar una respuesta a tal pregunta que consideramos equivocada.

Ambos autores se encuentran ante la civilización y el progreso, sin "poesía", por un lado; y la reacción romántica y altamente "poética", por el otro. ¿No sería, acaso, por inclinación hacia lo histórico y romántico por lo que Pérez Galdós les da la victoria?; ¿y por inclinación hacia el progreso antirromántico por lo que Gallegos le entrega el triunfo? Es decir, ¿no se explican las soluciones, opuestas una a la otra en ambos libros, por gustos personales en los dos autores, acerca de asuntos políticos y estéticos?

Pero es sabido que Pérez Galdós es progresista, por lo menos tanto como lo es Gallegos; sin embargo, hace vencer la reacción.<sup>10</sup> Se sabe, por otra parte, en qué grado Rómulo Gallegos comprende y quiere el alma de su pueblo, cuán interesado está en lo folklórico, en las costumbres regionales, en la naturaleza, en fin en todos los elementos que inexorablemente desaparecen ante la civilización a la cual él, sin embargo, concede la victoria.

Debemos, pues, descartar una solución de nuestro problema por una supuesta predisposición anímica de los dos autores hacia uno u otro lado. La encontramos, más bien, *en el campo de la ética*;

más concretamente hablando, en el motivo del desarrollo moral del individuo por libre voluntad, preponderante en *D. B.*, y que casi no existe en *D. P.* Es en este punto donde estriba, según mi parecer, la diferencia fundamental entre ambos libros; es aquí en donde encuentro la razón por la cual el mismo motivo ha "tenido" que ir por opuestos caminos en ambos casos.

Pero ¿no es paradójico que no sea *D. P.* el libro que pregona la libre voluntad, y *D. B.* el libro fatalista? La novela tropical debería mostrar a sus hombres primitivos, vinculados a la naturaleza, en un estado de ética determinada, carentes de la voluntad de cambio en su carácter, según normas de lo bueno y lo malo; y la novela europea debería proporcionar a sus hombres aislados de la naturaleza, la ley moral como horizonte de su vida anímica. Así pensaría el lector no prevenido. Pero no es así, por lo menos en nuestros dos casos. El libro de Pérez Galdós está basado en un fatalismo ético; el de Gallegos, en un idealismo volitivo. Vamos a detallar esto, en general.

El único personaje en *D. P.* que experimenta algo como un desarrollo anímico consciente, y más bien contra su voluntad, es el único que lucha por las ideas liberales y progresistas, Pepe Rey, quien, al darse cuenta, como lo hará también Luzardo, de que con métodos legítimos no se puede luchar contra el espíritu de la "behetería", ve que debe hacerse "bárbaro" o sea "malo" (pp. 181, 258 y ss.).

Doña Perfecta misma no sería la imponente creación poética que ha llegado a ser, si algo como una idea de cambiar moralmente, de revisar sus prejuicios, entrara en su carácter monumental por petrificación. No importa que su fanatismo de católica haya sido sugerido por el clérigo hipócrita; ya se ha transformado en su propia esencia. Una vez persuadida de que el antes querido sobrino es un ateo —lo que no es (pp. 149, 153 y ss.)—, su único propósito es eliminarlo, para la mayor gloria de Dios. No hay amor en ella, nos lo dice expresamente el autor (p. 271), mientras que en Doña Bárbara, el amor corre parejo con el odio. Doña Perfecta, al cumplirse el destino fraguado por ella, se quedará con los escombros, sin haber cambiado: aún más, llegándose a confirmar su personalidad definitivamente. Su único empeño, desde luego, será el de

rehacer, con su dinero, la antigua pompa del culto católico en Orabajosa (p. 287).

Se queda casi petrificado, en el mismo sentido, don Inocencio, el verdadero culpable. Tampoco él ha cambiado en nada, ni se ha arrepentido de nada, ya que no es arrepentimiento sino desilusión el estado de "tan acongojado, tan melancólico, tan taciturno, que no se le conoce" (p. 285). Así le describe otro personaje persistente hasta el fin del libro en su idea fija, y cuyo interés artístico estriba en dicha persistencia caricaturada —siendo la caricatura una forma, aunque no la única, de "monumentalización" poética de que estamos hablando—: don Cayetano, el docto cantor de la gloria, la pureza, la sublimidad de "Orabajosa" —pías ilusiones que él nunca reconocerá como tales. "Petrificadas" se quedan también las dos víctimas de tan inquebrantables prejuicios: Rosario, loca (p. 284); Rey, muerto. Descansa la idea guiadora del libro de Pérez Galdós como creación artística en la inmutabilidad de sus caracteres humanos.

El verdadero "personaje central", en *D. P.*, es el fenómeno invisible y a la vez invencible, sobrehumano y casi místico, de la "behetría", dominando a los que la sirven como a los que tratan de combatirla. La persuasión casi fatalista del autor consiste en que el espíritu de la facción feudalista y clerical, así personificado, no se someterá al espíritu de la unidad y el progreso. En tal fatalismo arraiga la inmutabilidad de sus personajes intransigentes; a él sacrifica sus propios ideales liberales, representados por sus héroes más queridos, y hasta la unidad artística de su libro. Creemos no equivocarnos en husmear algo de coerción impuesta por el autor a sí mismo, en la tan repentina, y tan poco preparada muerte de Rey, que decide la victoria ya no esperada por el partido de Doña Perfecta; <sup>11</sup> suposición confirmada por la duplicidad de estilo ya mencionada (v. nota 11) y por la abrupta conclusión, del resto, muy impresionante, del libro, cuando el autor parece dejar caer los brazos, después de haberse empeñado en vano de hacer "buenas" a las personas que "no lo son" (cap. 33, p. 287). Es como si la "behetría" venciera no solamente en el libro inventado por el autor, sino hasta en el espíritu del autor mismo, en contra suya.

Todo lo contrario acontece en el libro de Rómulo Gallegos. En el centro de su invención se encuentra la fe idealista y voluntarista en la fuerza natural del alma humana de autoeducarse hacia lo "bue-

no". Ya tratamos de lo inesperado de tal motivo en un ambiente de gente primitiva de los llanos; y se sabe que nuestro autor no solamente esta vez sino en toda su producción literaria ha tenido que luchar entre su pasión pedagógica y sus visiones poéticas. Estamos aquí en el punto en donde, más que en otros, asoma la personalidad espiritual de Gallegos, como fruto de dos culturas, la europea y la criolla, resultando él mismo, en tal sentido, "mezclado". Tan es seguro que el idealismo ético habría podido conducir a Gallegos como a no pocos moralistas europeos y americanos del siglo pasado, a conclusiones bastante triviales,<sup>12</sup> si no fuera embebido, en él, de un misticismo de naturaleza tan vivo, una conciencia tan concreta de lo diabólico en el mundo, y un realismo tan tropical, que sus soluciones morales, destacadas sobre tal fondo, casi siempre resultan interesantes. Arriba hemos hablado de los límites trazados, en *D. B.*, por la fatalidad, en forma de la prehistoria familiar y de naturaleza prepotente, a los esfuerzos de buena voluntad de los individuos.

Notemos ahora que, en *D. B.*, el desarrollo de los dos caracteres centrales —la "cacica" y el "civilizador"— se efectúa orgánicamente, según la índole prefigurada de cada uno. Vuelve Santos Luzardo, a pesar de la cultura académica aprendida, a la "barbarie" de llanero nato que es; y, con tal base, llegará por fin a una síntesis por encima de la cultura y de la barbarie que —según espera el autor— le va a ayudar a hacerse cacique progresista, o sea legítimo civilizador de los llanos (p. 286 y ss.). Doña Bárbara, por su parte, no alcanza una síntesis; trata en vano de volver a la "bondad" primitiva de su niñez, esperando conquistar por tal cambio interior al amado; pero además —y esto me parece una gran idea del autor— atraída por la esperanza misma de comenzar aún una "nueva vida": "no todo era sed de amor, sino también ansia de renovación, curiosidad de nuevas formas de vida, tendencias de una naturaleza vigorosa a realizar recónditas posibilidades postergadas" (p. 280). En lugar de ello, acabará su existencia trágica y paradójica, *desapareciendo en la naturaleza*, (v. arriba, nota 8), pero no sin antes haber impulsado su anhelo hacia lo "bueno" perdido, con no matar a su hija, permitiéndole así la felicidad no alcanzada por ella misma (p. 341); mientras que Doña Perfecta se vuelve asesina y destructora de la dicha y la existencia de su hija, y ni siquiera por amor u odio, sino por frío fanatismo que rehusa todo "cambio".

La idea fundamental del *desarrollo moral* no se limita, en *D. B.*, a los dos casos principales. Se transforma Marisela, de animalito descuidado en una tímida joven amante, y de ésta al sentimiento maduro de responsabilidad hacia su padre y hacia sí misma, (I, cap. 11; II, caps. 7, 10; III, cap. 6). Hasta en Lorenzo Barquero, víctima de la "devoradora de hombres", señal horripilante para el civilizador, se despierta por momentos la conciencia de su miseria moral, irreparable en su caso (p. 262).

Pero, ¿no podía llegar Rómulo Gallegos, con su optimismo voluntarista, al mismo resultado, en el desarrollo del motivo común, al cual ha llegado Pérez Galdós, con su pesimismo fatalista, o sea, a la victoria de la "barbarie" sobre la civilización que trata de imponérsele? Esto lo habría conseguido, al identificar su concepto de "malo" con la civilización de las ciudades, y su concepto de "bueno" con la primitividad de los llanos. A primera vista, esto habría parecido lo más natural: no olvidemos que en un libro más reciente, Gallegos ha mostrado el contraste entre la ciudad petrolera y la vida heroica de los indios autóctonos sobrevivientes en el interior, con desventaja exclusiva de la ciudad civilizada.<sup>13</sup>

Lo que pasa es que, en *D. B.*, el "interior" venezolano no está representado por los pobres y oprimidos aborígenes, con los cuales contrastan los extranjeros explotadores, como acontece en *Sobre la misma tierra*. Más bien, los poderosos en dinero y fuerza aquí son casi exclusivamente venezolanos y no extranjeros; el pueblo humilde aquí está representado por los peones de los hacendados solamente. *El problema social en D. B. es el "cacicazgo"*. Consecuentemente, lo "malo" —en su forma de robo, embuste, violencia hacia los débiles, injusticias en favor de los poderosos, asesinato, avaricia— se presenta aquí como vinculado esencialmente a la existencia del "cacique", todavía no transformado en hacendado progresista, como lo intenta Santos Luzardo.<sup>14</sup> Una persona en la situación de Doña Bárbara no podría mantenerse en pie, según la teoría del autor, sino a condición de ser "mala"; la "ley de los llanos" no puede ser sino fuerza bruta; o como lo expresa socarronamente Antonio Sandoval, amigo y peón de Luzardo: "¿La Ley del Llano? ... ¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de Doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida" (p. 112).

Todo el peso de la discriminación moral lo echa el autor, en *D. B.*, sobre las espaldas del "cacique" y sus instrumentos humanos; de modo que el despertar de un sentimiento de responsabilidad moral en tal personaje, *debe* identificarse con un impulso hacia la "entrega de las obras", o sea la renuncia al cacicazgo en favor de la reforma, como se hace en el caso de Doña Bárbara. Es así como lo "bueno", en la filosofía de este libro, inevitablemente se ha identificado con la civilización y el progreso.

El autor de *D. P.*, por lo contrario, imbuído de un pesimismo patético, resultante del gran pasado y presente desalentador de su nación, *debe* dejar que en su novela sucumban los de buena voluntad, y que venzan "las personas que parecen buenas y no lo son".

Y ya nos parece haber demostrado cómo un motivo ha debido tomar el rumbo opuesto de desarrollo, en dos libros cuyos autores, emparentados por la lengua y la herencia cultural, están separados por las ideas que los dominan, además del Océano que se interpone entre ambos. Rómulo Gallegos, probablemente, no se ha dado cuenta de la proximidad parcial de su libro a un libro español más viejo, cuyo título parece resonar en el suyo. Pero aun de haberse dado cuenta de ello, es decir, aun de haber "imitado" conscientemente un motivo de aquel libro, no obstante, dicho motivo, sometido a la fuerza autónoma e inmanente de la idea guiadora que inspiró al nuevo autor, *debía* desarrollarse de manera que *Doña Bárbara* resultara lo que tenemos ante los ojos: una palinodia —y no un plagio!— de *Doña Perfecta*.

ULRICH LEO,  
*University of Toronto.*

## NOTAS

1 El autor le agradece a su amigo, el señor Kurt Levy de la Universidad de Toronto, el haberle llamado primeramente la atención acerca del paralelismo entre las acciones de las dos novelas, de Pérez Galdós y Gallegos.

2 *La Vorágine* se publicó por primera vez en 1925; *Doña Bárbara*, en 1929. En cuanto a *Doña Perfecta*, había visto la luz en 1876; pero insistamos en que, en el presente trabajo, no se trata para nada de establecer una dependencia *de facto* entre Pérez Galdós y Gallegos. Mis contribuciones a la discusión aludida se intitularon: "*Doña Bárbara y La Vorágine*" (*El Universal*,

Caracas, 7. 7., 1943); y "Epílogo al 'plagio'" (*ibid.*, 27. 4., 1944). Véase, además: "Poetas y críticos" (*Viernes*, Caracas, N° 1, mayo de 1939); "Dos tipos de crítica literaria" (*Boletín del Ateneo de Valencia*, N° VII, 1942); "Simpatía y crítica" (*El Universal*, 13. 10., 1943); "La interpretación como crítica objetiva" (*ibid.*, 28. 10., 1943). Mientras que *Doña Bárbara* es libro épico por definición, hemos llamado *La Vorágine* "la segunda colección de sonetos (de Rivera), pero en prosa, y, por mala suerte, subyugados por una descripción de viaje, pesimista y romántica". Que *La Vorágine* es "lírica por su estilo, ... por la forma ..., por el asunto", lo dice y lo prueba, por análisis detallados, Edmund de Chasca: "El lirismo de *La Vorágine*" (*Revista Iberoamericana*, oct. de 1947, p. 73 y ss). Sobre *Doña Perfecta* acaba de publicarse un interesante artículo de Stephen Gilman: "Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*. Tema y estructura de la novela" (*Nueva Revista de filología hispánica*, III, 1949, p. 353 y ss.).

3 Citaremos *Doña Perfecta* (*D. P.*) según la 5ª ed., (Madrid, 1886); y *Doña Bárbara* (*D. B.*) según la ed. de Barcelona, s. a.

4 Hay un divertido ejemplo que contrasta, ilustración del cambio de estilo como expresión del desarrollo del gusto literario. P. Mérimée, de haber sido "realista" en lugar de "romántico", habría titulado su novela conocida, no *Colomba*, sino *Madame Colomba*, ya que el modelo real de su joven y bella heroína era una mujer de edad madura y de amargas experiencias. Dice su editor francés: "... il (Mérimée) forme l'héroïne: une mère de famille, agée, usée par la vie ..., ne saurait, en 1840, faire un personnage de roman". (Es mía la cursiva.) (Mérimée: *Colomba*. Introd. et notes par Pierre Jourda, (Paris, 1947), p. xxii). Tal dulcificación de una fuerte realidad la habría rechazado el realismo post-romántico. Sin embargo, tampoco nuestros dos realistas se han liberado por completo del espíritu tradicional de galantería literaria: por más que presenten a sus heroínas ya no jóvenes, ambos insisten en su beldad física "aún" conservada: "...era todavía hermosa" (*D. P.*, p. 270); "...era todavía una mujer apetecible" (*D. B.*, p. 39). Por lo demás, la analogía contrastante de *Colomba* con nuestros dos libros, sigue en la invención. También allá el héroe es una persona joven, nacida "bárbara" educada y civilizada"; al volver a su país natal, también se ve obligada a volver a sus costumbres primitivas. Se describe su lucha entre la *conscience* (de civilizado), y los *préjugés* (de corso vengativo), (*Colomba*, ed. cit., p. 82). Hasta aquí la analogía con nuestros dos libros es directa; pero ya volvemos a encontrarnos, en Mérimée, la ligereza del "romántico" mundano, quien prefiere sacar del motivo común un cuento sensacional, superficial, y de mera acción exterior, sin nada de la profundidad humana con que lo han tratado Pérez Galdós y Gallegos. Al fin, Rebbia vuelve a dejar su país; ni muere como Rey, ni vence y permanece como Luzardo.

5 La concentración anímica de los "orbajenses" en torno a su propia "perfección", es típico del libro (v., p. ej., p. 95 y ss., las tertulias en el Casino); tiene su personificación, en don Cayetano, el historiador local de la gloria de Orbajosa. Ambos nombres femeninos, cada uno una sola vez, se encuentran confrontados con su propio sentido figurativo: "Ah, señora mía, usted es demasiado buena. En ocasiones como ésta, conviene ser un poco menos perfecta". (*D. P.*, p. 225). (Quizás no esté demás hacer constar que, por otro lado, *Perfecta* aparece en el libro también como simple nombre cristiano p. 25). "...comprendió que aquel infeliz era también una víctima de la barbarie devoradora de hombres..." (p. 272): señalando, en el lugar aludido, las palabras "devoradora de hombres"—además de la llanura venezolana (v. p. 102)—la heroína del libro, llamada así por su odio demasiado bien fundado contra el otro sexo (p. 26 y ss.) Ambos sentidos se reúnen: "...víctima de la devoradora de hombres que no fué quizá tanto *Doña Bárbara* cuanto la tierra im-

*placable...*" (p. 324). De modo que, en el pasaje de p. 272, la palabra "barbarie" debe comprenderse como juego de palabras directo entre "Bárbara" y "bárbaro". Otra característica del estilo de moderno realismo, comparado con los de siglos anteriores, lo encontramos en el escasísimo uso que en nuestros dos libros, se hace de juegos de palabras con los nombres de los personajes principales, y, por el contrario, el procedimiento "barroco" en un libro como *La estrella de Sevilla*, en donde el poeta no se harta de variar los juegos de palabras entre *Estrella* y *estrella*.

6 En *D. P.*, la lucha entre la tía, el eclesiástico y el joven madrileño se apoda "guerra" más de una vez, con la intención evidente de preparar el paralelo entre ésta y la guerra pública que, más tarde, va a entrar en la acción, como motivo integrante: "Un *casus belli*" (cap. 13, título ); "...hasta que se declare la guerra" (cap. 15, título ); "*más que la guerra pública*, me preocupa una guerra privada... que he declarado hace poco" (p. 166).

7 Es típico en este contexto que, en *D. P.*, los nombres geográficos han sido fingidos (v. p. 1, n.), en tanto que son auténticos en *D. B.*

8 Nos ocupamos detalladamente del simbolismo en *D. B.*, en un artículo "*Doña Bárbara*, obra de arte" (*Estudios filológicos sobre letras venezolanas*, (Caracas, 1942, p. 31 y ss.). Entre los símbolos artísticos de que no es pobre tampoco *D. P.*, pero que no tienen carácter esencial en ella, mencionemos el loro de don Inocencio quien, más tarde, tiene aspecto de pájaro él mismo (p. 44:220 y ss.); el reloj que dice "no" (p. 44); la repentina oscuridad al entrar el canónigo fanático por la puerta (p. 41); el ajo, simbolizando los encantos dudosos de Orbajosa (p. ej. p. 161, en donde hay hasta dos juegos de palabras: "ojos"- "ajos"; "Orb-ajosa"). —Doña Perfecta es símbolo de la "behetría", sin duda; pero no se hace palpable tal simbolismo, como se hace el de Doña Bárbara, personificando los llanos—. Una sola vez hay, en *D. P.*, vida de naturaleza que acompaña y simboliza las emociones del alma humana: la noche siniestra llena de insectos, y el alma inquieta de Rey (p. 144.). El arte más íntimo del simbolismo poético comienza en donde los símbolos materiales llegan a cobrar importancia formal. Esto lo podemos estudiar en un ejemplo de *D. B.* "El bongo Arauca arriba" (v. p. 5) que abre el libro, se refleja, a su último fin, con el "bongo Arauca abajo" (v. p. 344). Ahora bien: una de las revelaciones siniestras en el alma de la heroína luchando en vano para volver a su pureza primitiva, ha sido que "las cosas vuelven al lugar de donde salieron" (pp. 245, 276, 337), admonición ilustrada simbólicamente por aquellos dos bongos que pasan al comienzo y al final del libro, en direcciones opuestas por el río cerca del cual toda la acción se ha desarrollado, indicando, materialmente, el círculo de una existencia que no ha escapado a sí misma, y dando, formalmente, por su posición orgánica, unidad estética al libro que así abarcan. El símbolo que, más que otros, evoca el dominio de la naturaleza tropical sobre el hombre, es el motivo tantas veces variado en novelas venezolanas, colombianas y de otros países vecinos, del hombre que no muere al final de un libro —tópico éste más bien de civilización europea— sino que *desaparece* en la inmensidad de las selvas vírgenes o de las sabanas, o —como Doña Bárbara— sobre un río, ancho y largo como veinte ríos europeos acumulados. Tal motivo, imposible en un libro moderno de los países de clima moderado, se encuentra también en la literatura europea, pero de siglos medievales y renacentistas, cuando, aquel suelo aún tenía secretos y dejaba un espacio libre a la fantasía del poeta.

9 Este motivo de lo "mezclado" de sangre y su tragedia no ha dejado de ocupar la mente del escritor Gallegos, hasta hacer de él el tema central de un libro posterior suyo; nos referimos a *Pobre negro*.

10 No se puede decir que en *D. P.*, como p. ej. en *Los cien mil hijos de S. Luis*, u otras novelas exclusivamente "históricas", Pérez Galdós demuestre predilección, aunque inconsciente, para con el espíritu reaccionario y romántico, simbolizado, en nuestro libro, por "Orbajosa". Lo pinta aquí con conocimiento de causa, pero no de partidario. Ni Doña Perfecta misma, ni mucho menos don Inocencio, parangonado muy impresionantemente con Pilato (p. 258), se presentan bajo una luz muy favorable; y menos aún la serie larga de personajes secundarios. Más bien, la incesante ironía, a veces algo cansona, que les prodiga el autor (p. ej. p. 107 y ss., 192 y ss.), da al libro el estilo vacilante entre lo lúdico y lo trágico, o sea la falta de unidad estética. Odio más bien que amor parece manifestarse hacia el pueblo provinciano (p. 101 y ss., 263) y el fanatismo colectivo, de parte del autor. —De modo que la solución anti-progresista que por fin se da, bastante inesperada, debe basarse en razones independientes de inclinaciones políticas o estéticas—. La ironía profunda y pesimista, fondo emocional del libro, se revela patéticamente al final (p. 287); y los únicos personajes exentos de la crítica irónica del autor son los que luchan contra la reacción, y que al fin sucumben a ella, Rey y Rosario.

11 La muerte de Rey no se cuenta sino en la forma "perspectiva" de relación, en una carta, escrita después de la tragedia, entre otras cosas (p. 285 y ss.); hasta entonces, el lector no ha sabido si el "tiro" (p. 277) ha tenido éxito; ha podido esperar lo contrario, ya que parecía decidido el éxito de Pepe Rey, y resignada la madre a dar a su hija al yerno poco deseable (p. 255 y ss., 266). El "tiro" que lo cambia todo, tiene carácter de mera casualidad (p. 277), o sea de fatalidad ineluctable. —Si, de tal modo, la "invención" de *D. P.* da lugar a la crítica, es sobresaliente su composición, punto éste más débil en *D. B.* Ya hemos especificado cómo, en el caso de la muerte de Rey, la atención del lector se mantiene en suspenso hasta el último momento. Otro procedimiento de composición formal en que descuella Pérez Galdós, en la repetición acentuada —especie de "anáfora"— de un motivo, para hacer destacar una situación. Encontramos, en *D. P.*, tres ejemplos: 1) la corneta de la tropa que se acerca, oída primero por la pareja enamorada (p. 156 y ss.), y (al mismo tiempo) por los orbajenses que se despiertan (p. 157 y ss.); 2) el pufetazo del Caballuco, sellando su determinación de combatir por la "facción", a la satisfacción de los conspiradores (p. 213), pero golpeando como un funesto presagio, a Rosario y Rey que lo oyen de lejos (p. 221); 3) las tres llamadas en la puerta de Remedios (pp. 269-276). Tales y otros artificios de composición "perspectiva", lejos de ser meros adornos, vinculan la invención de una obra de arte a su idea. Se distingue en ellos un libro como *Quatre-vingt-treize* de Víctor Hugo; pero pertenecen en general a la prosa más cultivada del siglo XIX. Me propongo tratarlos en un trabajo futuro; por el momento me refiero a mi artículo "La invención en la novela" (*Rev. Nac. de Cultura*, Nos. 38-40, Caracas, 1943).

12 He aquí cómo un "existencialista" juzga el idealismo ético de la generación pasada: "il n'y a que dans les romans qu'on change ou devient meilleur". (A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, 1942, p. 100).

13 V. nuestro artículo "*Sobre la misma tierra*. Apuntes al estilo de la novela-pélicula." (*Revista Nac. de Cultura*, Nos. 50-52, Caracas, 1945).

14 Es verdad que la civilización de los llanos se presenta en *D. B.*, más bien como asunto de reforma técnica que social. No solamente se expresan a veces poco "democráticamente" tanto Luzardo como Marisela (pp. 285, 290), sino que la "cerca" misma es una meta poco progresista. Luzardo, transplantado a un ambiente de absoluto amoralismo social, lucha, hasta nueva orden, por algo que el mismo autor no define sino como "buen cacicazgo",

(p. 287), o sea un grado de desarrollo social aún bastante bajo. El alto idealismo ético de Gallegos se limita a los casos excepcionales e individuales, adonde pertenece; si se trata de la colectividad, no le falta a nuestro autor el sentido de sobrio realismo. De tal modo, en *D. B.*, nadie se opone con más fuerza a las intenciones generosas de reforma de Luzardo, que los peones mismos quienes, según la teoría democrática, deberían darles la bienvenida. Dice uno de los peones: "Que se deje el doctor, de una vez por todas, de estar pensando en cercas y en cosas que se hacen en otros países de llanos, y haga lo que todo el mundo ha hecho siempre por aquí: cachilapiar... todo el ganado sin hierro que le pise su posesión" (p. 285).

