

TELURISMO, VANGUARDIA Y TIEMPO LITERARIO EN *DOÑA BÁRBARA*

The Telluric, the Avant-garde and the Literary Time in Doña Bárbara

Miguel GOMES

The University of Connecticut-Storrs

Miguel.Gomes@uconn.edu

Resumen

Para legitimar su propia modernidad, los escritores y críticos asociados al Boom solían describir a Rómulo Gallegos como un autor arcaico, neonaturalista o neorromántico, todavía activo en el siglo XX. Este artículo se propone reconstruir el horizonte de expectativas que cimentó el prestigio inicial de *Doña Bárbara*. Se argumenta que su éxito se debió al menos parcialmente a la proximidad —que después dejaría de percibirse con claridad— entre el regionalismo o mundonovismo y la estética de vanguardia. La comprensión del interés de Gallegos en la cinematografía resulta esencial para entender dichas afinidades.

Palabras clave: vanguardia, mundonovismo, regionalismo, Rómulo Gallegos.

Abstract

In order to legitimize their own modernity, the writers and critics associated with the Spanish American “Boom,” used to depict Rómulo Gallegos as a neo-naturalist or neo-romantic author still active in the 20th-century. This article aims at reconstructing the original horizon of expectations of Rómulo Gallegos’s *Doña Bárbara* in order to comprehend its initial impact and prestige. It argues that its success was due in part to affinities between the Latin American literary regionalism and the avant-garde aesthetics. Understanding Gallegos’s interest on cinema is essential to redefine the links of his 1929 novel and the art of his time.

Keywords: Avant-garde, Literary Regionalism, Rómulo Gallegos.

La historia literaria como arma

Las caracterizaciones panorámicas de la vanguardia hispanoamericana suelen coincidir en dos rasgos: la reacción contra el modernismo y el protagonismo de un género, la lírica. El primero, sustentado por numerosos manifiestos y proclamas, resulta indiscutible; le da al arte del Nuevo Mundo un móvil independiente de la guerra contra la tradición —en general— emprendida por la vanguardia europea. La laguna que sugiere el segundo rasgo, sin embargo, es engañosa. No me refiero solo a que se ignore una vasta producción narrativa o ensayística. La crítica que hacia la

mitad del siglo XX evaluó el pasado inmediato contribuyó a borrar de él un hecho esencial: la llamada “narrativa telúrica” o “novela de la tierra” de las décadas de 1920 y 1930, cuyos nombres más destacados son los de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Ricardo Güiraldes –además de otros especializados en subgéneros como el indigenista o el negrista–, es inteligible como fenómeno afín a la vanguardia.

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

[La fisonomía de esa etapa parece] no solo compleja sino aun contradictoria, puesto que [...] los impulsos de superación del Modernismo no se encauzan por una sola vía. En la producción [...] postmodernista [...] se encuentran tanto las obras del llamado Mundonovismo regionalista y rural como las más agresivas creaciones de un vanguardismo urbano y cosmopolita [1981: 232-3].

En esa estela, con el aporte de matices pertinentes, han seguido otros: el caso de Javier Lasarte es memorable [99-100]. En discusiones complementarias recientes, Vicky Unruh [125-169] y Gwen Kirkpatrick [177-178] asimismo han enfatizado la simultaneidad de manifestaciones vanguardistas y nacionalistas en Latinoamérica.

¿Por qué sucedió la disociación tan radical de los diversos antimodernismos en la perspectiva de muchos lectores? La razón más importante fue que escritores y críticos postvanguardistas o postmundonovistas, para fortalecer su capacidad de persuasión y maniobrar intelectualmente, necesitaron hacer una historia propia en la que figuras encumbradas previas perdieran la autoridad que el reconocimiento internacional les había dado: no poca era la veneración que se sentía por hombres que, como Güiraldes, Rivera y Gallegos, encarnaban tempranos símbolos de lo “nuestro” o, el tercero sobre todo, de la lucha por el progreso y la democracia¹. La estrategia escogida por los “nuevos” fue apartar a sus antecesores de su contexto antimodernista, omitir su proximidad a las vanguardias para reubicarlos mentalmente en el siglo XIX, como supervivencias de otras eras. Alejo Carpentier sostuvo que las obras del trío mencionado “regresaban a la condición fetal” [Klahn y Corral: I, 436]; Mario Vargas Llosa los retrató como novelistas “primitivos” [II, 359] y Gabriel García Márquez vio en ellos, no padres literarios, sino “abuelos” [II, 119]. La crítica que infla el papel del naturalismo en las novelas de la tierra ha contribuido a tal reescritura de

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

la historia. Sugerir, mientras se silencian sus vínculos con la época en que aparecieron, que *Doña Bárbara*, *La vorágine*, *Canaima* o *Don Segundo Sombra* mantienen vivas las enseñanzas de Zola o, según Carlos Fuentes, el “dualismo simple, maniqueo” de Sarmiento [Giacoman: 53], repite el subjetivísimo prejuicio favorecedor de autores posteriores. No cuesta entender que estamos ante una “lucha simbólica” –así las llamó Pierre Bourdieu– en el seno de la sociedad literaria: la puesta en el pasado del canon inmediato potenció las iniciativas de los narradores que en las décadas de 1950 y 1960 se convirtieron en la clase dominante del campo cultural hispánico. En los medios artísticos los movimientos, los géneros o las prácticas estilísticas funcionan como divisas o armas en las transacciones o los combates “eufemísticos” que distribuyen cuotas de un poder intangible mediante el cual se decide quiénes son artistas mayores y menores, centrales y marginales, modernos y anticuados [Bourdieu: 234-88]. La historia –estética o de cualquier otro tipo– tiene también esa cualidad plástica y legítima a quienes la formulan en sus propios términos.

Los lectores vanguardistas de *Doña Bárbara*

Para reconstruir con objetividad la historia literaria reciente, así pues, hemos de distanciarnos de la versión propuesta por el círculo de escritores e intelectuales que en la segunda mitad del siglo XX se presentó a sí mismo como invariable clímax o destino de la tradición. Creo que la relectura de Rómulo Gallegos –autor que pasa del prestigio indisputable a la enconada devaluación, al menos en dicho círculo– puede ser beneficiosa. A ella se dedicarán estas páginas. ¿Cómo se conceptuó en las décadas de 1920 y 1930 su labor y, sobre todo, la novela que le granjeó más fama, *Doña Bárbara* (1929)? ¿Se la desgajó de la contemporaneidad? ¿Cómo se explica su rotundo éxito?

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

Teníamos unas reuniones literarias espontáneas, pudiera decirse, en la Tipografía Vargas [...]. Ardía la “vanguardia” entonces en su original fervor[,] en trance de condensación del grupo [...]. Fue allí donde tuvimos noticia

directa de cómo Gallegos estaba imprimiendo un libro que debía circular en breve. Fue también allí donde oímos la lectura de algunos capítulos de la obra [“La Devoradora de Hombres” y “El Rodeo”]. Lo cierto es que una fuerte, sincera, verdadera emoción produjeron aquellas magníficas descripciones [...]. ¡Esto también es vanguardia! [...]. Así menudearon los comentarios y las exclamaciones, explosiones de juvenil admiración. Y así quedaba tácitamente incorporado Rómulo Gallegos a la falange vanguardista [Subero: I, 79].

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

Contamos con testimonios adicionales de que en esa época no se percibía a Gallegos como ajeno a las empresas de los más jóvenes. Un elogio a la aparición de *Válvula*, la revista más representativa del vanguardismo venezolano, lo incluye, por ejemplo, encabezando la lista de asistentes al banquete de lanzamiento [“Triunfal irrupción *valvulística*”, *Élite*, 3, 121 7 ene. 1928: s.p.] y, como ha señalado Javier Lasarte, aquí y allá se nota una especie de “pacto” entre el espíritu de los innovadores y Gallegos [106]. Cabe agregar que la resistencia a la dictadura de Juan Vicente Gómez formaba parte de ese pacto, y así se encarga Gabaldón Márquez de aclararlo en sus memorias.

El equívoco de separar los telurismos y el experimentalismo de las agrupaciones juveniles también se desmorona cuando nos topamos con textos más tempranos que los que he señalado. El vanguardismo latinoamericano y sus poéticas aladañas desde el principio tuvieron en la mira un arte que se esforzara en conocer claves autóctonas. Henrique Soublette, uno de los fundadores, junto con Gallegos, de la revista *Alborada*, ya en 1910 mostraba la inclinación de los posteriores vanguardistas continentales tanto a rechazar el modernismo como aspectos del futurismo italiano, pero no el impulso renovador básico de este [Osorio 1988: 29]:

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

y aporrear mujeres; nosotros aquí tenemos algo más serio y más grande que hacer: desmontar una selva de millón y medio de kilómetros cuadrados [Osorio 1988: 28].

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

Del período postmodernista se apoderaría un vanguardismo *telúrico*. El adjetivo que elijo me parece justificado: el nacionalismo de la vanguardia latinoamericana (en este punto no debería obviarse a los brasileños) aglutina diversos grupos. La indagación de lo americano atrajo a quienes revisaban el canon modernista criticando su exuberancia; atrajo al sector criollista del modernismo y lo hizo perder la ingenuidad ornamental de su paisajismo; atrajo a los últimos discípulos de Zola o los novelistas rusos, actualizándolos con recursos estilísticos de proveniencia cubista, futurista o expresionista. Podría asegurarse que el compromiso con los avatares continentales a la larga sintetiza todas las sectas vanguardistas hasta hacerlas desaparecer de la perspectiva crítica como entidades independientes unas de otras –como lo ansió el “panbeldokie” del “neocriollista” Alejandro Xul Solar [40]–. La vanguardia hispanoamericana se recategoriza a sí misma definiéndose como “americanismo” o “mundonovismo” –nombre que el prestigioso ensayista chileno Francisco Contreras venía dándole desde antes de 1919 al encuentro de vanguardismos provenientes de Europa y postmodernismos locales–:

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

porque este significa a la vez arte del Nuevo Mundo y arte del mundo nuevo [352-7]².

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

Escritura y tiempo literario

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

En primer lugar, habría que acotar que el inflexible y arcaizante dualismo que se le atribuye es relativo. Aunque el libro esté signado por dicotomías, estas distan de lo “primitivo”. La disputa de civilización y barbarie se supedita a otra, hecha explícita en la que el autor consideró la edición definitiva del libro, de 1954, gracias a un prólogo provocador desde sus primeras líneas:

Tal vez no les agrade a todos los lectores de este libro que yo les diga que sus personajes existieron en el mundo real, pues si alguna función útil desempeña una novela es la de ser una puerta de escape de ese mundo, donde los seres humanos y los acontecimientos proceden y se producen de un modo tan arbitrario y disparatado que no hay historia de ellos que satisfaga la necesidad de ordenamiento lógico que experimenta el hombre cuando no tiene nada que hacer, o sea, cuando está parada la máquina de los disparates, cuando no de las monstruosidades, mientras que aun en las peores novelas se descubre alguna inteligencia ordenadora [...]. Una vez más, en el limbo de las letras todavía sin forma, hubo personajes en busca de autor. A Pirandello lo encontraron los suyos en un escenario de teatro, alzado el telón, sin público en la sala; a mí se me acercaron los míos en un lugar de la margen derecha del Apure, una tarde de abril.

² Merece la pena acotar que Alejo Carpentier, en diversas oportunidades, pero particularmente en el prólogo de 1975 a la reedición autorizada por él de *Écue-Yamba-Ó* (primera versión, 1927; primera edición, 1933), reconoce los lazos de la “narrativa de la tierra” y la vanguardia: justo antes de 1927 “dos novelas vienen a romper, en menos de dos años, nuestra visión de la novela latinoamericana: *La vorágine* (1924) y *Don Segundo Sombra* (1926) [...]. Ahí estaban, pues, los modelos. Ese era el rumbo. Pero ahora surgía otro problema: había que ser vanguardista [...]. Había, pues, que ser ‘nacionalista’, tratándose, a la vez, de ser ‘vanguardista’” [7-8].

Estaba yo escribiendo una novela cuyo protagonista debía pasarse unos días en un hato llanero y, para recoger las impresiones de paisaje y de ambiente, fui yo quien tuvo que ir a los llanos de Apure, por primera vez, en el dicho abril de 1927 [3].

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

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

Este pasaje evidencia uno de los conflictos registrados en las páginas de *Doña Bárbara*: el de una “simple literatura” y una literatura “algo más”, la de lo “real”; merece nuestra atención porque críticos lúcidos como Juan Loveluck, intentando retratar las fuerzas puestas en juego en la narrativa hispanoamericana, han hablado de un choque de la “novela pura” y la “impura” como fenómeno característico del siglo XX [17]. Pero cuidado: si bien el prólogo galleguiano saca la conclusión de que el “simple literato” ha sido derrotado, los razonamientos previos lo desmienten. El lector atento notará que la primera oración del texto liminar encierra una ambivalencia; el hablante no dice inspirarse en la realidad para forjar una ficción; si reparamos en las palabras exactas, ocurre lo contrario: “los personajes existieron en el mundo real” —el poder de la ficción es tan grande que puede existir en un ámbito que no le pertenece, *es anterior a sí misma y, hasta cierto punto, se creó a sí misma*—. La mención de Pirandello surte un efecto similar, reforzado cuando se presenta al autor gobernado por su propio libro, arrastrado por él a Apure. Puede ser que la lógica nos convenza de que la novela viene después del viaje, pero el ingenuo método documental expuesto implica un giro de la imaginación poco obvio: la escritura obliga al autor a hacer realidad la ficción y no al revés —la iniciativa de escribir ofrece sus personajes a Gallegos, también un personaje construido paratextualmente³—.

Tal como el prólogo se desmantela gracias a las distinciones que plantea, el resto de la novela está minado de falsas dicotomías que disfrazan mal lo que, en el fondo, son paradojas, enigmas que la razón no logra explicar como defectos de la inteligencia. En ese orden de ideas, me atrevería a afirmar que *Doña Bárbara* reserva todavía sorpresas que niegan el adocenamiento que se le achaca: sus sutilezas, su profunda

³ Véase al respecto lo comentado por González Echevarría (1998: 142-143) a partir de un artículo sobre Gallegos de John Englekirk.

rebeldeía e independencia con respecto a la ideología de Gallegos —el político— la convierten en un texto “moderno” [González Echevarría 1985: 46], desgarrado y problemático, en lucha con su autor y consigo mismo.

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

Oyéronse detonaciones hacia los lados de La Matica.

—Ya empezaron a trabajar los güínchestes —dijo uno.

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

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

—No hay necesidad. Ya Balbino cayó.

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

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

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

Nótese el empleo de comillas: son barrotes detrás de los cuales se coloca el universo de la peonada. Esa técnica de demarcación reaparece al hablarse de creencias llaneras (“el familiar”, “el Cotizado”, “el Socio”). Sin embargo, no todo en el deslinde queda claro para el lector. Creo que la rigidez que un sector de la posteridad imputa a Gallegos queda desmentida con la introducción paulatina de la ambigüedad en un

discurso predominantemente racionalista. Aunque se le reproche también a la novela la falta de elaboración psicológica de sus personajes, la clave está en el interior de Bárbara, ser más denso de lo que permiten suponer las constantes denuncias de sus engaños. En efecto, las creencias de la protagonista se elevan sobre la superstición:

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

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

—¡Calma! —se recomendó mentalmente—. ¡Calma!
 Y enseguida la impresión de haber oído una frase que ella no había llegado a pronunciar:
 —Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.
 Eran las palabras que había pensado decirse para apaciguar su excitación; pero “el Socio” se las arrebató de los labios y las pronunció con esa entonación familiar y extraña a la vez que tiene la propia voz devuelta por el eco.
 Doña Bárbara levantó la mirada y advirtió que en el sitio que hasta allí ocupara su sombra, proyectada en la pared por la luz temblorosa de la lamparilla, estaba ahora la negra silueta de “el Socio” [172-3].

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

bien, una realidad maravillosa que le gana terreno a la lógica común, civilizada? El texto de Gallegos no ofrece respuesta definitiva.

Con tales medias tintas se relaciona una cuestión estudiada por André Michalski. Sus sugerencias, contra las de la mayoría de los críticos que promocionaron al Boom o la “nueva narrativa” postmundonovista, recalcan el poco primitivo desdoblamiento discursivo al que me refiero. La clave, según Michalski, está en la “combinación de simbolismo y realismo” que nos coloca ante una heroína “con dos naturalezas, una humana, racionalista, la de un personaje de novela realista, y otra fabulosa, como los personajes de los cuentos de hadas” [1015]. Si, por una parte, el narrador nos prepara para un tipo de relato como los de Zola, donde la cosmovisión del autor implícito está regida por la ciencia y los procesos verosimilizadores de la ficción, por otra, múltiples indicios textuales desvían nuestros códigos de interpretación hacia un género incompatible con la novela realista o naturalista: el cuento popular de corte fantástico. El capítulo que introduce al personaje central “empieza con la triple repetición de unas palabras cabalísticas, propias de una leyenda [‘¡De más allá del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta!’]” [Michalski: 1015]. Diversos episodios, además, recuerdan lugares comunes de mitos y otras formas narrativas orales: el viaje en bongo de Santos remite a los barcos encantados y las travesías de los héroes en busca de proezas; la doma del mostrenco es la prueba ritual; los caimanes substituyen a los dragones; Marisela, olvidada por su siniestra madre y descrita como “más arisca que un báquiro” –los compañeros de Odiseo fueron convertidos en cerdos por otra bruja, Circe–, cuando conoce a Santos y se da inicio a su progresiva educación, es “desencantada”: de hecho, hay algo mágico en el momento en que Santos le lava la cara en un capítulo que se titula, para que no queden dudas, “La bella durmiente”. La novela, en suma, es una curiosa mezcla de opuestos, “un mito narrado con la técnica del relato realista”, lo que la sitúa “bastante cerca de lo que hoy se llama *realismo mágico*” [Michalski: 1021]. No me parece de más recordar que “lo real maravilloso” o el “realismo mágico” han sido señas de identidad de narradores que tacharon la obra de Gallegos de regresiva u obsoleta.

El reto a la “realidad real” anhelada por el narrador que se presentaba a sí mismo como más que un “simple literato” es más complejo. Aquí conviene considerar lo que Carlos Alonso apunta en torno al papel de la alegoría en *Doña Bárbara*. Este tipo de escritura, sobre todo desde el romanticismo, se asocia desdeñosamente a lo premoderno [Man: 187-208]. En gran medida, la distancia que suele interponerse entre la “nueva narrativa” y la de Gallegos, percibida como estática o dogmática, se debe a que solo se presta atención a los niveles alegóricos superficiales de su novela: los onomásticos, demasiado evidentes, anticuados por su método directo de confrontar el altruismo, las miradas a lo alto de la finca Altamira, propiedad de

Santos Luzardo –santa luz civilizadora–, y la finca El Miedo, regida por la barbarie hecha mujer. No obstante, advierte Alonso, si bien la alegoría requiere una fijación de significados, es decir, reducir a dos planos –el literal y el figurado– la intelección de lo narrado, *Doña Bárbara* se caracteriza por una “ansiedad de interpretar” que acumula pasajes alegóricos reiterativos de la antinomia básica de civilización y barbarie [118-25]. Lo literal, así, remite a lo figurado, pero este último nivel puede conducir a una segunda figuración; esta, a una tercera, y así sucesivamente: no solo se presenta a Santos en oposición a la “devoradora de hombres”, sino que el gesto se duplica en su educación de Marisela, y se triplica en la doma de la yegua Catira por parte de uno de sus hombres, y se cuadruplica en el adoctrinamiento de Antonio Sandoval, ganado a los métodos legales. Las acciones tejen una red de ecos; nuestra atención, de ese modo, no se concentra en los paralelismos entre escritura y mundo exterior, sino entre una esfera de la escritura y otras, y el resultado –me permito llevar los planteamientos de Alonso a sus últimas consecuencias– es una autorreferencialidad que anula los efectos iniciales de la alegoría política diseñada por el más que “simple literato”. La mimesis de *Doña Bárbara* es menos un reflejo de la geografía o la sociedad llanera que de la ficción misma.

Lo señalado desemboca en otra atenuación de los efectos de verosimilitud de la novela. Edoardo Crema, al comparar *Doña Bárbara* con *La Vorágine* y *Don Segundo Sombra*, destaca una virtud de la obra galleguiana: la “unidad dramática”. Con esa expresión alude a la simétrica conexión de episodios, el elaborado entrecruzamiento de causas y efectos en la trama y las subtramas que acabará encadenando las transformaciones anímicas de Bárbara, Santos, Lorenzo Barquero y Marisela [5]. Crema concluye que, a diferencia de las flojamente estructuradas obras de Rivera y Güiraldes, la “organicidad” o “cohesión dramática” de *Doña Bárbara* es tal que “difícilmente se podría quitar uno solo de sus acontecimientos sin correr el riesgo de descomponer el drama”. Prescindiendo del chauvinismo que se adivina en las comparaciones del crítico, la “perfección” estructural del argumento de Gallegos, el coherente laberinto de hechos y alegorías captado por sus lectores, tiene más que ver con el arte o el artificio que con la naturaleza o la realidad “arbitraria y disparatada” a la que alude el Prólogo a la edición definitiva de la novela –que hablaba de la “inteligencia ordenadora” y el “escape del mundo real” que la literatura puede ofrecer–. Por ese camino llegamos a una enorme paradoja: el *Maestro* Gallegos, defensor del compromiso, es autor de una obra, en sus propios términos, “escapista”. Todo eso daría la razón a quienes han sostenido que los discursos alegóricos recalcan la artificialidad de la literatura [Man: 207].

Vinculado a la cuestión de lo real americano, interés máximo del mundonovismo, está el papel que en la novela desempeña el espacio. En numerosas ocasiones se

ha reparado en que el ámbito de las acciones cobra sentido gracias a la ausencia de la ciudad. La misión de Santos es poner en contacto y someter el lugar “bárbaro” al “civilizado”. La naturaleza, que a primera vista es barbarie, pronto se revela como escenario plástico, ni retrógrado ni progresista, sino reflejo de los seres que lo habitan y usan; comprobaremos, por consiguiente, que hay en ella algo parecido a la realidad relativa planteada por la relación psicofísica entre Bárbara y “el Socio”. Avanzada la lectura, no obstante, la ambigüedad del espacio se acentúa, pues si los diálogos de la cacica con seres fantásticos son escasos, la humanización de lo natural persiste, al extremo de que el Prólogo de 1954 aceptó sin rodeos que “el personaje principal de [la] novela” había sido “el paisaje llanero, la naturaleza bravía[.] ¿No son criaturas cuyas todos los de consistencia humana que en este libro figuran?” [4]. La noción diáfana de lo real que parece tener el narrador se problematiza más cuando el medio adquiere rango de sujeto. La personificación y la prosopopeya son figuras retóricas prominentes: el llano “duerme” o “devora hombres”, el carrao “habla” con Marisela, la tierra cruenta “no perdona”. Pero hay que agregar el aspecto religioso o sobrenatural de muchas analogías, que a algunos críticos les recuerdan la creencia indígena en *nahuas* [Michalski: 1019]. Míster Danger y su cunaguaro son uno. El tenebroso Brujeador, secuaz de doña Bárbara, se emparienta con el tuerto del Bramador, gigantesco caimán que vive en El Miedo; el narrador no pierde la oportunidad de enlazarlos: “*El Brujeador* abrió los ojos lentamente, tal como lo hiciera el caimán” [12]. Cuando llega Santos a Altamira los peones aseguran que aparece el Cotizado, fantástico toro protector. Los amantes de la cacica son “bestias que llevaban la marca de su hierro” [126].

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

–Déjalo que se vaya. Ya ese lleva la sogá a rastras.

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

Doña Bárbara sonrió de otra manera [124].

La proyección de emociones, sentimientos o presentimientos sobre el espacio natural y viceversa tiene, probablemente, su manifestación más importante en los lazos entre

doña Bárbara y el mundo en que actúa. No olvidemos que la identificación de ambos es tenaz, al punto de que la mujer se proclama como especie de *axis mundi*:

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

De esto a la declaración de omnipresencia hay poco trecho. La identificación de la protagonista con la geografía es múltiple: la captamos en su origen, donde confluyen los ríos [15]; la captamos en su apropiación del paisaje y su lenguaje: “la voz de doña Bárbara, flauta del demonio andrógino que alentaba en ella, grave rumor de selva y agudo lamento de llanura” [120]; por último, se despiden de nosotros en la secuencia del tremedal, cuando la cacica desaparece sin dejar rastro e intuimos que se confunde con la tierra brutal, la enorme anaconda que apresa por el belfo a la novilla y la arrastra al agua pútrida del pantano, “que se cerró sobre ella con un chasquido de lengua golosa”. Una burbuja, “ojo teñido por la ictericia de la cólera[,] parecía mirar a la mujer cavilosa”: esa imagen cierra la historia de Bárbara, y el resto se entrega a la leyenda, a quienes se preguntan si se habrá suicidado o habrá regresado al lugar de donde vino. El “montaje” de mujer y tremedal –sigo insinuando el ascendiente eisensteniano– se transforma en identidad, encuentro con el Ser.

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

Un análisis estilístico de Rivera, Güiraldes, Gallegos, revelaría los rasgos [...] expresionistas con que animan la naturaleza. Aunque parezca paradójico, yo diría que los escritores que más enérgicamente han presentado las masas naturales como personas activas e intencionadas no son los naturalistas (“el mundo tal como es”), sino los exquisitos de la percepción (“el mundo [...] tal como lo vivo”) [...]. En las novelas de Rivera, Güiraldes, Gallegos, selvas, pampas, ríos, viven, se agitan, quieren y actúan gracias al mismo arte [...] expresionista con que otros escritores se proyectan dentro de cosas que no son necesariamente paisajes [Loveluck: 85].

Naomi Lindstrom ha apuntado la cercanía de ciertas técnicas de Arturo Usler Pietri y el expresionismo alemán [84]; Nelson Osorio ha tenido que reflexionar sobre el aire expresionista de algunos relatos del también venezolano Julio Garmendia (*La formación* 5.2). Dada la acumulación de coincidencias en fechas cercanas, no me parece descabellado señalar como campo fértil para una futura investigación la reconstrucción de puentes concretos entre el mundonovismo de *Doña Bárbara* y esa vertiente de la vanguardia –casi ubicua, por la débil organización del expresionismo germánico en grupos y la pronta absorción de sus gustos e imajinerías por otros movimientos internacionales–. Me atrevería a aseverar que Gallegos, al menos, tiene tanto de expresionista como de naturalista o realista a secas. Aunque no conste que los escritores de lengua alemana hayan influido en él, la conexión entre su obra y el expresionismo podría explicarse de otros modos: las artes plásticas latinoamericanas, desde México hasta el Cono Sur, registran en esa época la impronta germánica [Paz: 68; Xul Solar: 105-7] y el cine apasionó a Gallegos.

La mención del cine exige disquisiciones detenidas, pues completa varios de los argumentos que he desarrollado. Como pocos otros intereses de corte estético, el cinematográfico confirma la sintonía total de Gallegos con su tiempo. A lo largo de su vida, escribiría guiones y argumentos originales para películas, fundaría la empresa Ávila Films y auspiciaría versiones fílmicas de sus novelas. Esos proyectos, aunque casi siempre frustrados, demuestran la importancia que la cinematografía tuvo para él. Rodolfo Izaguirre relata que el novelista llegó a usar materiales fílmicos como soporte de sus escritos [Pardo-Sambrano: 303].

Ávila Films se fundó en 1938, pero la atracción del autor por el cine no data de entonces. En 1924 se filmó una versión de *La trepadora* en la que colaboró con entusiasmo. La adaptación “obtuvo un clamoroso éxito y fue considerada como la ‘primera película venezolana de arte’” [Hernández: 200]. Lo cierto es que el conocimiento que tuvo Gallegos del cine europeo de los años veinte parece haber sido bueno, tanto por la cosmopolita variedad de películas que se proyectaban en Venezuela desde 1896 [172-

3, 212-4, 225-7] como por lo que se desprende de la educación a la que sometió a los empleados de Ávila Films, según Rafael Rivero: “Un día Gallegos reunió al personal de Estudios Ávila e hizo proyectar *El Acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein. Quedamos impresionados” [Pardo-Sambrano: 317].

Además de la temprana afición cinematográfica de Gallegos, ha de tomarse en cuenta que en 1926, cuando está a punto de entregarse a la escritura de la que sería su obra maestra, recorre durante varios meses España, Francia e Italia. En 1928, regresa a Europa y será en Bolonia donde dé por concluida *Doña Bárbara*. Acceso, ciertamente, tuvo a la cinematografía europea. El éxito del cine alemán en España, para no ir muy lejos, parece haber sido arrollador, por las más de veinticinco mil personas que en solo ocho días fueron a ver en Barcelona *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene [Martínez: 191]. El *Journal* de André Gide comenta que aún en febrero de 1928 el *Nosferatu* de F. W. Murnau seguía fascinando a los intelectuales franceses, que lo habían convertido en objeto de culto e incorporado en 1923 a la imaginería surrealista [Picon: 46-7]. Recuérdese que, en esas películas y otras de Fritz Lang, Henrik Galeen o Paul Wegener, tal como sucede en *Doña Bárbara*, el mundo exterior se altera o humaniza para expresar las esencias de los personajes, ocurriendo también lo contrario: los personajes se deshumanizan para dar cuerpo a las amenazas de la naturaleza y lo irracional. En *Caligari* las calles, la arquitectura circundante, los campos que rodean a la ciudad se deforman con la locura del narrador; de *Metrópolis* casi podría decirse, a la manera de Gallegos, que el verdadero protagonista es el lugar donde transcurren las acciones –Buñuel, al reseñar la película, se refería a dos obras en una: la del espacio magistralmente creado, “elemento lírico”, y la de la trama, de menor interés [Eisner 1977: 91-3]–; el conde Orlok del *Nosferatu* era hombre y vampiro a la vez, los murciélagos sobrevolaban sus dominios, los lobos anunciaban su acción maléfica, iba seguido de huestes de ratas a todas partes, las montañas en las que moraba tenían gestos amenazadores, varias secuencias lo comparan implícitamente con plantas carnívoras o mortíferas arañas, su sombra, con vida propia, se cernía sobre inocentes víctimas y, en fin, la luz –¿la “santa luz” que arde? – es lo único que podía liquidarlo: cuando el amanecer lo sorprende, el conde se esfuma sin dejar huellas. Como en *Doña Bárbara*, todos los argumentos de las películas que menciono despliegan batallas del bien contra el mal –y este último, sin duda, es siempre la pieza más atractiva del mecanismo, lo que cautiva al espectador–; también en todas el mal está emparentado con formas de poder –autoritarismo, cacicazgo: médicos que controlan la voluntad de sus pacientes y los usan para cometer crímenes; dictadores para quienes la vida de los hombres carece de importancia; monstruos de la noche que se alimentan de sangre⁴–.

⁴ Dato de interés, por tratarse de una “lectura” de la novela en la que participa el autor, es el posible influjo del lenguaje del cine expresionista alemán en ciertos pasajes de la versión filmica de *Doña Bárbara*

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

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

–Abre la sala.

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

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

La atmósfera sobrenatural se construye, sobre todo, a partir de referencias visuales ya para entonces codificadas tanto en el cine europeo como en el estadounidense, que asimilaba el ejemplo de aquel [Prager: 9-10]. Juan Liscano, que ha hablado de sus idas al cinematógrafo con el novelista [197], asocia a doña Bárbara con “la hechicera, Circe, Medusa, la esfinge, la hembra carnívora, la araña, el vampiro, [mito] divulgado en forma masiva por el naciente cine” [Gallegos: xxv].

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

[Santos saboreó una olvidada emoción:] el espectáculo de la caída de la tarde sobre la muda inmensidad de la sabana [35];

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

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

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

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

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

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

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

El recurso se asemeja al de ciertas películas que presentan el flujo mental de los personajes con una cámara “omnisciente” [Giannetti: 326-7]. Pero más significativo es que momentos como ese, que se repiten, subrayan que la realidad textual es el texto mismo: las autocitas confirman su emancipación respecto del mundo. El pasado, la vida, la realidad de Bárbara son los que le ha concedido el narrador.

La cacica del Arauca es literatura o, en sentido amplio, arte: Pirandello, cine soviético o germánico, alta cultura y folklore. Que no se limita a aspirar a la “verdad” lo prueba su fin: el narrador, que parecía al tanto de casi todo, al menos de lo que sucedía fuera del alma de la protagonista, de pronto guarda silencio. Se dice que esta se ha arrojado al tremedal; se dice que ha remontado el río y ha vuelto a la selva. De

Santos y Marisela se conoce el final feliz; Altamira está alambrada y sus linderos ya no constituyen un problema. Pero la “hija de los ríos” escapa de la vigilante omnisciencia. Más que derrotada, podría aseverarse que triunfa recobrando una parte de sí: no se esfuma sin antes actuar maternalmente por primera vez, incapaz de matar a Marisela e, incluso, dejándole una herencia. Por eso doña Bárbara está en el “centro” novelesco y Santos suele desdibujarse en cuanto cerramos el libro. Por eso, también, queda al descubierto la inconsecuencia mayor del Gallegos ideólogo: él, como Santos Luzardo, “había emprendido aquel viaje con un propósito y ya estaba abrazándose a otro, completamente opuesto” [14]; Santos no vende Altamira, sino que decide civilizarla; el autor promete no hacer ficción, promete usarla, pero al ideólogo acaba imponiéndose el “simple literato” y, con él, doña Bárbara con su ficcionalidad a cuestas.

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

Bibliografía

- ALONSO, CARLOS J. 1989. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, PIERRE. 1998. *Les Règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil.
- CARPENTIER, ALEJO. 1979. *Écue-Yamba-Ó*. [1933]. Barcelona: Bruguera. [Edición idéntica a la aparecida en La Habana: Arte y Literatura, 1977].
- CONTRERAS, FRANCISCO. 1937. *Rubén Darío*. Santiago de Chile: Ercilla.
- CREMA, EDOARDO. 1970. “Características diferenciales de *Doña Bárbara*”. *Imagen*, 70-1: 5-8.
- EISNER, LOTTE. 1977. *Fritz Lang*. New York: Oxford UP.
- ENGLEKIRK, JOHN. 1948. “Doña Bárbara, Legend of the Llano”. *Hispania*, 31: 259-70.
- GALLEGOS, RÓMULO. 1977. *Doña Bárbara*. Pról. J. Liscano. Caracas: Ayacucho.
- GIACOMAN, H. F., ed. 1971. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas.
- GIANETTI, LOUIS. 1982. *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice-Hall.
- GIDE, ANDRÉ. 1996. *Journal*. E. Marty, ed. Paris: Gallimard.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. 1985. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- . 1998. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press.
- HERNÁNDEZ, TULLIO, ed. 1997. *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

- KIRKPATRICK, GWEN. 2000. "The Aesthetics of the Avant-Garde". Schelling, V. ed. *Through the Kaleidoscope*. London: Verso. 177-98.
- KLAHN, NORMA; CORRAL, WILFRIDO, eds. 1991. *Los novelistas como críticos*. México: F.C.E.
- LASARTE, JAVIER. 1995. *Juego y nación*. Caracas: Fundarte.
- LINDSTROM, NAOMI. 1977. *Literary Expressionism in Argentina*. Tempe: Arizona State University.
- LISCANO, JUAN. 1969. *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila.
- LOVELUCK, JUAN, ed. 1969. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Universitaria.
- MAN, PAUL DE. 1983. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota.
- MARTÍNEZ, JOSEFINA. 1992. *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid (1896-1920)*. Madrid: Filmoteca Española.
- MICHALSKI, ANDRÉ. 1970. "Doña Bárbara: un cuento de hadas". *PMLA*, 5: 1015-22.
- MODERN, RODOLFO. 1965. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Nova.
- OSORIO, NELSON, ed. 1981. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano". *Revista Iberoamericana*, 114-115: 227-54.
- . 1988. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- . *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. En línea: <www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08145069782469137420046/index.htm>
- PACHECO, CARLOS. 2006. "Texturas de la nación: El intelectual Gallegos como significante político y estético en la cultura venezolana". Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, eds. *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott / Equinoccio. 431-49.
- PARDO, ISAAC; SAMBRANO URDANETA, ÓSCAR, eds. 1986. *Rómulo Gallegos: multivisión*. Caracas: Presidencia de la República.
- PAZ, OCTAVIO. 1979. *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- PERKINS, GEOFFREY. 1974. *Contemporary Theory of Expressionism*. Bern und Frankfurt: Verlag Herbert Lang.
- PICON, GAËTAN. 1995. *Surrealists and Surrealism*. Geneva: Bookking International.
- PRAWER, S. S. 1980. *Caligari's Children*. New York: Da Capo.
- SUBERO, EFRAÍN, ed. 1980. *Gallegos: materiales para el estudio de su vida y su obra*. Caracas: Centauro.
- UNRUH, VICKY. 1994. *Latin American Vanguard*. Berkeley: University of California.
- XUL SOLAR, ALEJANDRO. 2005. *Entrevistas, artículos y textos inéditos*. P. Artundo, ed. Buenos Aires: Corregidor.