JOSE VILA SELMA

PROCEDIMIENTOS Y TECNICAS EN ROMULO GALLEGOS

JOSÉ VILA
SELMA

RÓMULO
GALLEGOS

La COLECCION MAR ADENTRO se propone presentar —como último resultado de una elaboración investigadora completa— una serie de monografías de síntesis sobre el pensamiento hispanoamericano.

La Historia de América está exigiendo una imprescindible labor de interpretación capaz de poner en claro, con nervio y rigor, el auténtico existir histórico de los pueblos hispánicos.

Con la colaboración de autores españoles y americanos, y en volúmenes de formato pequeño, la Colección intenta precisamente llenar esa exigencia en el orden de la historia del pensamiento, acometiendo la empresa de sacar a luz, sobre los hechos filosóficos, jurídicos, literarios, artísticos, sociales, el *sentido* de nuestro mundo histórico.

Con ello la COLECCION MAR ADENTRO pretende cumplir una tarea necesaria en la obra cultural hispanoamericana.

RÓMULO GALLEGOS

PUBLICACIONES DE LA

ESCUELA DE ESTUDIOS HISPANO-AMERICANOS

DE SEVILLA

LXXXVI

(N.º general)

SEMINARIO DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO

COLECCIÓN «MAR ADENTRO»

DIRIGIDA POR

JESÚS ARELLANO Y FRANCISCO ELÍAS DE TEJADA

5

JOSE VILA SELMA

RÓMULO GALLEGOS

SEVILLA
1 9 5 4

INTRODUCCION

Este libro no pretende dar luz a ningún problema de la historia literaria hispanoamericana. Sus páginas tratan de un sólo hecho literario: las Novelas de Rómulo Gallegos; por consiguiente, no hay en ellas hipótesis alguna, y su intento es exponer los resultados de un análisis literario, y hallar significado a los resultados obtenidos.

La dificultad consiste en que sé que no puedo intentar resolver problema alguno. Me parece que la problemática literaria hispanoamericana está todavía por elaborar.

Acaso falta tejer el lienzo de los problemas más pequeños, más particulares, parciales.

La obra individual de Rómulo Gallegos puede

ser uno entre todos. Esta es mi contribución a lo que creo que debe hacerse.

Cuando, paso a paso, se haya recorrido esas dos grandes zonas de la literatura hispanoamericana, la colonial y la independiente, a lo largo de su historia, en su doble aspecto de época e individualidades, podremos plantearnos un problema, que, como el de la originalidad literaria, rebasa todo límite de tiempo y lugar, puesto que lo considero como la primera cala y el primer intento por tomar contacto con la personalidad de la cultura hispanoamericana.

Si durante cuatro siglos la literatura hispanoamericana fué un trasunto de la metropolitana, el año 1820, cuando aparecieron las *Silvas Americanas*, no es la fecha inicial del período literario en el que la influencia europea sustituye a la peninsular.

Creo que el distinto modo de recibir la sucesiva influencia española y europea, consiste en que la influencia peninsular era natural y formaba parte de una gama de realidades interdependientes, mientras que la influencia europea, para darse, precisa de otros factores.

Entre éstos, y en primer lugar, opera una indisciplinada selección de elementos literarios europeos. No todo movimiento europeo se traslada a Hispanoamérica. Y hasta parece imposible que así sea.

Y ésto, por las mismas condiciones intelectuales que legara la época colonial. Si en la península,

durante el siglo XIX, el desarrollo e influencia de las doctrinas literarias no marcha acorde con las europeas, resulta imposible pensar que la Independencia fuera, al mismo tiempo que trastornadora desvinculación, movimiento orientador definitivo.

En el plano ideológico, por el contrario, se da una, en casos aislados, hasta sectaria oposición a la tradición inmediata. Esta ruptura de continuidad literaria, no cristaliza en unas formas nuevas, en un sistema de coordenas válido, que hubiera salvado el vacío que se produce, en esa época, que, para Henríquez Ureña, se caracteriza por la indiferenciación del trabajo intelectual. Es este un fenómeno que se repetirá tantas veces como se pretenda sustituir con un cuadro de valores exiguos e inoperante, otro arraigado en la raíz de una cultura que ha dado frutos imperecederos.

Rómulo Gallegos es una individualidad más en el paisaje literario hispanoamericano, en el que tantas obras personales se yerguen en medio de la indiferencia general, y aún de la incomprensión.

Otro de los factores que ha promovido ese estado de cosas que podríamos llamar *discontinuidad tradicional*, es la ausencia de una crítica literaria operativa, que señalara la verdadera significación de cada uno de los momentos y de cada una de las obras literarias, e indicara el camino que tales realidades hacían posible.

En este punto coincidió otra de las conse-

cuencias de la ruptura de la continuidad tradicional; las humanidades, base del pensamiento peninsular, dejan de cultivarse. Las perspectivas ideológicas se encogen, las visiones se hacen parciales, sólo se considera posible lo que puede realizarse en el plano utilitario de la actividad humana.

Todo este clima favorece la soledad de las individualidades. Otra vez viene a primer plano Rómulo Gallegos.

No vaya a pensarse que en estos aislados esfuerzos individuales, se encontrarán resueltas las deficiencias que hemos señalado en el plano colectivo y general.

En las obras de los escritores próceres encontraremos atisbos, elementos aislados que se acumularon con la precipitación de quien necesita llenar un vacío.

Este estado real de la creación literaria, que en estas páginas señalo con todas las imprecisiones de quien traza líneas generales, ponen más de manifiesto la necesidad de desarrollar la crítica hasta lograrla estructuración de una problemática de la literatura hispanoamericana.

Este intento promovieron estas páginas. El deseo de colaborar, honradamente, a lo que me parece la más exigente necesidad de las literaturas hispanoamericanas, sostuvo mi ánimo ante el riesgo de equivocarme.

LA LUZ ILUMINA

ENTREMOS en las novelas, para hallar los temas permanentes que determinan la narración, la sostienen y la empujan.

El autor, situado ante la realidad, la va a sentir. Y nos la entregará cargada de significados. Y de estos significados, surgirá el tapiz de sus ideas.

La realidad sólo puede verse cuando la luz la ilumina. La luz existe independientemente de las cosas reales; sólo se nos muestra como necesaria, cuando desapareciendo, las cosas dejan de existir para nuestros ojos.

La luz que ilumina, aumenta la realidad de las cosas, y es así, cuando las cosas están iluminadas, como adquieren su mayor significación. La luz influye en el mundo afectivo estando, posándose en las cosas.

El romántico identifica su ánimo con el día y la noche, con la luz o su ausencia —«hoy los cielos y la tierra me sonríen»...—, porque todo es su mundo, los valores son satélites de suyo. Posteriormente, a partir del impresionismo de un modo definitivo, el escritor quiere encontrar una semejanza, una harmonía entre su yo y la realidad, quiere participar del orden exterior, y la primera premisa para lograr este propósito es animar, dar vida a lo objetivo; expresando no la realidad, sino las impresiones que producen en la intimidad.

El arquetipo novelístico de la corriente modernista, *La gloria de Don Ramiro*, va a basar toda su técnica narrativa, en la expresión de impresiones. Veamos lo que ocurre en Rómulo Gallegos.

1.—Luz instantánea.

Es el modo rápido de estar la luz en las cosas, o su instantánea aparición luminosa. Y está expresada por todos los términos, que implican luminosidad, como por ejemplo, *rielar, temblar, centellear, cabrillear*, de una gran riqueza estilística ya que la mayor parte de las veces, son términos usados analógicamente: la luz *tiembla*, por la luz se hace patente el movimiento de las aguas.

a) En *Reinaldo Solar*.

Excepto en *Cantaclaro* y *Canaima*, es en *Reinaldo Solar*, donde con más profusión encontramos des-

cripciones de paisajes en los que es posible encontrar textos que contengan luz instantáneamente captada.

«Una luz dorada resplandeció un momento sobre los Picos; luego se deshizo en suaves tintas violadas; lució después el verde espectral de las cumbres musgosas, el azul delicuescente del anochecer de las alturas, la claridad fantasmal de la luna», [1] graduaciones instantáneas de color que al mismo tiempo se hacen acompañar de ambientes de notaciones psicológicas: *dorada, suaves, espectral, delicuescente, fantasmal.*

En la misma página, la luz de una hoguera lanza «fantásticos reflejos en los rostros», lo que introduce al lector en el ambiente del grupo en torno al fuego, como en el texto anterior, eran coloreados los Picos, que poco a poco van difuminándose con el cambio de tonos.

«...del polvo luminoso de las constelaciones, caía sobre la montaña una turbia claridad»: [2] dice *polvo* por centelleo; «polvo» da la idea de infinidad de corpúsculos luminosos, con lo que abre paso al verbo descriptivo «caía». Siempre que Rómulo nos habla de la luz del amanecer, se ocupará de darnos la idea de mutación, de cambio de luz, constante, acelerado, hasta que alcanza la claridad más plena; por eso ahora habla de «sus maravillosos espejos»; «luego el alba empezó a

(1) R. S., pág. 80.
(2) R. S., pág. 81.

mover, tras el horizonte, sus maravillosos espejos: primero, un reborde de luz sobre una caja de monte lejano; en seguida, un jardín de arreboles cambiantes; de súbito un chorro de oro ¡y al fin, el sol!». [3]

Ante un paisaje de amanecer Gallegos hace resaltar el brillo instantáneo de la luz, en cada una de las cosas que toca, en cada una de las cosas en las que se posa: «raso joyante de los pajonales..., arregazando la felpa azulosa... por donde iba el alba saltando»; [4] «salta» la luz en los mismos cuerpos que ilumina, de uno a otro.

Y la misma técnica de captar el brillo, el roce apresurado e instantáneo de la luz, describe los anocheceres: «una chispa de oro brillaba como un yelmo sobre el Picacho». [5]

Hay un momento especialmente interesante en *Reinaldo Solar*, aquel en el que toda la vida íntima de Antonio Menéndez, apacible y sin prisas, indiferente a toda inquietud, encuentra un harmónico en los rápidos juegos de luz que en el techo raso encristalado de su escritorio de librero, forman las sombras que pasan, enmarcando sus borrosas siluetas físicas, como imágenes de sus vidas ignoradas: «Ahí va un niño. Apenas deja una sombra de sombras... Ahora una mujer; el color de su traje ha llenado de pasajera alegría el

(3) R. S., pág. 81.
(4) R. S., pág. 82.
(5) R. S., pág. 131.

gris de la caverna... Un hombre ahora... Esta sombra no ha pasado al azar; se conoce que venía siguiendo a la otra y que irá definitivamente detrás de ella». [6]

Cuando el sol o la luna no iluminan porque algo se opone al paso de la luz, Rómulo hace resaltar el resplandor de los bordes de lo que se interpone a la luz, crestas de montes, nubes, como en estos textos: «El alba lunar se levantaba plateando los bordes de unos sombríos nubarrones». «El monte, por detrás de cuyas crestas iba a surgir la luna, recortaba su silueta vigorosa sobre la mortecina claridad que venía subiendo por los cielos». [7] «Tras el cabo, el resplandor de la puesta del sol». [8]

Cuando la luz ya ha perdido su fuerza, o cuando está apareciendo en el nuevo día, forma láminas de resplandores: «Sobre el mar, cubierto de láminas de oro crepuscular». [9]

Y como si Rómulo Gallegos gozara jugando con la luz, al final de *Reinaldo Solar*, toma una figura ya utilizada y aumenta la capacidad de absorber la luz; antes dijo «raso joyante de los pajonales dorados de atardecer»: le añade un brillo metálico, procedimiento estilístico para aumentar la fuerza descriptiva de la luz instantánea.

---

(6) R. S., pág. 137.
(7) R. S., pág. 223.
(8) R. S., pág. 234.
(9) R. S., pág. 235.

Realmente el último texto en el que se encuentra la luz, brillando instantáneamente, completa y perfecciona uno de los primeros que ha sido citado: «la sobrelumbre del aire», [10] es decir, materializa el aire transformándolo en un conjunto de brillos que se quiebran en otros más.

b) En *La trepadora.*

Rómulo Gallegos se identifica con uno de sus personajes, para entregarnos la primera visión de conjunto de un panorama, en el que destaca un cabrilleo de una mancha de luz que impresiona la retina instantáneamente: «el vasto panorama de lomas y laderas resplandecientes de sol», [11] y el mismo sol —pueblo adentro— hace «resplandecer la fachada de las casas, [12] como «brillaba al sol el enlucido de los muros, con una nota alegre», [13] de la Casa Grande de Cantarrana.

Rómulo utiliza, en *La trepadora,* por vez primera, la luz artificial e interior para describir algo nuevo en sus novelas: el cabello de una mujer —Adelaida Salcedo— al mismo tiempo, que con la luz mortecina forma el ambiente propicio a la psicología y la significación espiritual que confía a su personaje femenino, y dice: «los dorados reflejos de las lámparas sobre sus nodosos cabellos», [14]

---

(10) R. S., pág. 248.
(11) T., pág. 10.
(12) T., pág. 11.
(13) T., pág. 28.
(14) T., pág. 63.

Más adelante, «la blancura de los muros» [15] de la Casa Grande, será el punto de toque del estado de ánimo de Adelaida, impresionada por la sórdida manera de vivir de Hilario Guanipa. Ahora bien, aquella impresión de sordidez, se trueca en una nota de luz alegre. Rómulo nada dice del ambiente en que vive Guanipa, hasta que Adelaida espera ser madre; entonces aquella impresión de sordidez, se trueca en alegre; en «un cuarto de paredes encaladas», Adelaida prepara la canastilla del que nacerá. [16]

c) En *Doña Bárbara*

Normalmente, los textos que encontremos tendrán un puro y simple valor descriptivo; sirve la luz para pintar un ambiente; «Un sol cegante, de mediodía llanero, centellea en las aguas amarillas del Arauca y sobre los árboles que pueblan sus márgenes», [17] porque cuando se trate de utilizar a la Naturaleza con otros fines, no bastará la impresión en la retina del cabrilleo de la luz.

La Naturaleza en *Doña Bárbara* tiene un fin argumental, en el que no puede participar la captación de la luz instantánea. «Reflejos de hogueras empurpuran la obscuridad de la noche», [18] escribe Rómulo en el momento que va a entregarnos la

(15 T., pág. 87.
(16) T., pág. 95.
(17) B., pág. 10.
(18) B., pág. 31.

importancia que para Barbarita tuvo el fracasado amor por Asdrúbal; sin embargo, es un sólo y único brochazo; el simbolismo es más hondo; con esa luz se caza el gaván, atraído por el fuego.

La luz instantánea de los amaneceres y anochecidas, la encontramos en *Doña Bárbara*, dotada de cualidades metálicas o vaporosas como la sobrelumbre del aire en el texto de la página 248 de *Reinaldo Solar*: «el fulgor espectral que plateaba los pajonales y flotaba como un velo en las hondas lejanías»; [19] «espectral» nos recuerda «fantasmal» que se decía a la luz lunar en la página 80, de *Reinaldo Solar*.

Ahora bien, la llanura ilímite, es propicia a crear efectos luminosos, espejismos nocturnos que aparecen y desaparecen súbitamente. «Son las noches de las pequeñas cosas que de lejos se ven enormes, de las distancias incalculables, de las formas disparatadas. De las sombras blancas apostadas al pie de los árboles, de los jinetes misteriosos inmóviles en los claros de sabanas, que desaparecen de pronto cuando alguien se queda mirándolos», [20] desfigurando el tamaño real, sombras fugaces blancas contra la negrura, negras contra la claridad lunar sin obstáculos.

El centelleo de las estrellas está usado metafóricamente en *Doña Bárbara*, en aquel momento en el que Marisela descubre todo un mundo fe-

---

(19) B., pág. 49.
(20) bis B., pág. 60.

menino, tan limpio, tan fresco, tan brillante, como «las estrellas que estuvieron pasando toda la noche sobre el brocal» [21] del pozo. El agua que hace elástico su cuerpo, está hecha de estrellas: «Anda, *sácalas* con el cántaro y *derrámatelas* encima. Te dejarán toda limpia, como siempre *están* ellas»; [22] en este texto el agua se materializa en estrellas por su brillo al caer en contínuas y hermanadas gotas, sobre Marisela, sobre la nueva Marisela, porque esa agua que la limpia, ha iluminado, como lo hacen las estrellas, su mundo interior oscurecido.

La sabana se ofrece; «La reverberación solar poblaba de espejismos la sabana». [23]

La única vez que encontramos un texto en el que la luz instantánea tiene influencia sobre los seres, es en la página 219, y dice así: «Excitadas (las reses) por el fulgor alucinante con que las lunas llaneras perturban los sentidos...»

Y, finalmente, un texto en el que Rómulo quiere dar a la luz instantánea una influencia psíquica: «Afuera, la luna brillaba sobre el palmar silencioso que se extendía en torno al rancho, inmóvil en la calma de la noche, y más allá se reflejaba en el remanso del tremedal. Era honda y transparente la paz del paisaje lunar; pero los co-

---

(21) B., pág. 98.
(22) B., pág. 99.
(23) B., pág. 172.

menino, tan limpio, tan fresco, tan brillante, como «las estrellas que estuvieron pasando toda la noche sobre el brocal» [21] del pozo. El agua que hace elástico su cuerpo, está hecha de estrellas: «Anda, *sácalas* con el cántaro y *derrámatelas* encima. Te dejarán toda limpia, como siempre *están* ellas»; [22] en este texto el agua se materializa en estrellas por su brillo al caer en contínuas y hermanadas gotas, sobre Marisela, sobre la nueva Marisela, porque esa agua que la limpia, ha iluminado, como lo hacen las estrellas, su mundo interior oscurecido.

La sabana se ofrece; «La reverberación solar poblaba de espejismos la sabana». [23]

La única vez que encontramos un texto en el que la luz instantánea tiene influencia sobre los seres, es en la página 219, y dice así: «Excitadas (las reses) por el fulgor alucinante con que las lunas llaneras perturban los sentidos...»

Y, finalmente, un texto en el que Rómulo quiere dar a la luz instantánea una influencia psíquica: «Afuera, la luna brillaba sobre el palmar silencioso que se extendía en torno al rancho, inmóvil en la calma de la noche, y más allá se reflejaba en el remanso del tremedal. Era honda y transparente la paz del paisaje lunar; pero los co-

---

(21) B., pág. 98.
(22) B., pág. 99.
(23) B., pág. 172.

razones estaban atormentados y la sentían abrumadora y siniestra». [24]

d) En *Cantaclaro.*

Aunque los recursos sean los mismos siempre, varía la intensidad con que está utilizado. En este primer texto de Cantaclaro, podemos observar una reiteración del recurso de metalizar la luz: «El sol de los araguatos arranca reflejos de bronce nuevo a los troncos de los somanes y completa la ilusión de bosque metálico el pesado reposo de la meta en la tarde sofocante». [25]

Reiterativo resulta también este otro texto, pero desde otro punto de vista; mientras el anterior duplica lo metálico, en éste se amplía el efecto luminoso del brillo de las cosas, con una metáfora final: «Ya se ha ocultado el sol. Es la hora en que las cosas brillan más que la luz envolvente, cual si despidiesen de sí toda la que han absorbido durante el día». [26]

Comentando no sólo los textos que tratan de la luz en sus varias manifestaciones, sino aquellos otros que tratan del paisaje o de la naturaleza, puede pensarse que Rómulo Gallegos se repite en las imágenes. Por ejemplo, al final de *Doña Bárbara* se habla de una charca como de un «ojo ira-

---

(24) B., pág. 281.
(25) C., pág. 28.
(26) C., pág. 55.

cundo», [27] y en *Cantaclaro* leemos: «Una charca, a la entrada del caserío, era como un ojo abierto de espanto en la obscuridad de la noche»; [28] y esta es la primera vez que el reflejo mortecino de una superficie toma formas vivas, que le son concedidas analógicamente.

e) *Canaima.*

Canaima abre su «pórtico» con un derroche de colores límpidos. El atardecer de un día se describe según el procedimiento de cambiantes colores dispuestos en franjas: «la mágica decoración de la puesta del sol: celajes de oro y lagos de sangre y lluvias de fuego por entre grandes nubarrones sombríos, y bajo la pompa dramática de estos fulgores en aquellos desiertos, ancho, majestuoso, resplandeciente...» [29]

En *Reinaldo Solar* se anuncia la presencia de un poblado que no se describe; [30] en *La trepadora* sólo se nos ha entregado una impresión luminosa del sol en las pareces enjabelgadas de las casas; [31] en *Doña Bárbara* se habla del ambiente empolvado del pueblo donde está la Jefatura Civil; son tres estudios necesarios para llevar a estas notas de colores diversos que se agrupan en la retina al contemplar, a lo lejos, Upata de los Carreros, el

(27) B., pág. 298.
(28) C., pág. 288.
(29) Ca., pág. 13.
(30) R. S., pág. 184.
(31) T., pág. 11.

pueblo donde comienzan las hazañas de Marco Vargas, protagonista de *Canaima*: «Aire luminoso y suave sobre un valle apacible entre dulces colinas. Techos de palma, techos de cinc, rojos o patinosos tejados». [32] No se habla explícitamente de luz, sino cómo ésta brilla en los colores, en los reflejos, del aire, del cinc, de los tejados.

Es en la misma Upata dónde el atardecer se hace luz instantánea de unos reflejos al hablar metafóricamente del oro del sol: «Calles de tierra roja por donde corrían los ríos de oro de la puesta de sol». [33]

En la noche se repite el cuadro de colores descrito en la página 41, pero ahora es la luna, luz de luna, y el efecto luminoso es distinto: «Las blancas fachadas, los techos de palma carata y especialmente los techos de cinc». [34]

De entre las numerosas páginas que nos hablan de la selva, sólo puede entresacarse un texto que contenga luz instantánea captada: «Cruza una exhalación, grande como un bólido, por el río de estrellas que corre sobre el Guarampín, dejando una estela azulenca», [35] pobreza relativa que justifica la más alta significación que todos los hechos y realidades de la naturaleza, tienen para Rómulo Gallegos.

---

(32) Ca., pág. 41.
(33) Ca., pág. 41.
(34) Ca., pág. 46.
(35) Ca., pág. 179.

Conviene insistir, una y otra vez, en que la luz de la luna, iluminando cosas vivas, y no casas como en el texto de Upata, siempre va acompañada de un adjetivo que lleva la imaginación a mundos irreales: «El fulgor espectral de la luna alumbra el hacinamiento de cuerpos rendidos». [36]

Rómulo, para lograr la mayor fuerza descriptiva al fulgor del relámpago, va a anular la labor de diferenciar los objetos que la luz tiene, haciendo que funda todos los límites aunque todo sea un sólo fulgor: «Lo fundió todo y de golpe el estallido de un rayo». [37]

En las otras novelas se pierde el rastro de la luz instantánea como procedimiento narrativo.

2.—Luz en el paisaje abierto

Hay que hacer notar una característica muy singular de la novela de Rómulo Gallegos; en las perspectivas que nos entrega, faltan en absoluto las de interiores cerrados, de tal modo, que la luz no ilumina nunca objetos pequeños, domésticos, ni taladra cristales de ninguna ventana, porque es tanta la atracción por los «exteriores» —pidiendo un préstamo al argot cinematográfico— que todo recinto cerrado, o no está cubierto o está abierto —galerías, patios—, por uno de sus lados.

---

(36) Ca., pág. 215.
(37) Ca., pág. 221.

Conviene insistir, una y otra vez, en que la luz de la luna, iluminando cosas vivas, y no casas como en el texto de Upata, siempre va acompañada de un adjetivo que lleva la imaginación a mundos irreales: «El fulgor espectral de la luna alumbra el hacinamiento de cuerpos rendidos». [36]

Rómulo, para lograr la mayor fuerza descriptiva al fulgor del relámpago, va a anular la labor de diferenciar los objetos que la luz tiene, haciendo que funda todos los límites aunque todo sea un sólo fulgor: «Lo fundió todo y de golpe el estallido de un rayo». [37]

En las otras novelas se pierde el rastro de la luz instantánea como procedimiento narrativo.

2.—Luz en el paisaje abierto

Hay que hacer notar una característica muy singular de la novela de Rómulo Gallegos; en las perspectivas que nos entrega, faltan en absoluto las de interiores cerrados, de tal modo, que la luz no ilumina nunca objetos pequeños, domésticos, ni taladra cristales de ninguna ventana, porque es tanta la atracción por los «exteriores» —pidiendo un préstamo al argot cinematográfico— que todo recinto cerrado, o no está cubierto o está abierto —galerías, patios—, por uno de sus lados.

---

(36) Ca., pág. 215.
(37) Ca., pág. 221.

Estas características las podemos resumir en una sola expresión: la tendencia pictórica de Rómulo Gallegos, como fundamento principal de su técnica narrativa.

a) En *Reinaldo Solar.*

«Por la ventana acierta, el campesino amanecer iba esparciendo dentro del cuarto, junto con su hálito generoso, su turbia claridad». [38]

Este texto resulta significativo. Esta impresión luminosa y pictórica —la ventana es el marco del paisaje abierto—, es lo que hace posible las otras percepciones que a continuación detalla Rómulo, de tipo auditivo y aún olfativo. Así pues, la percepción visual fundamenta las otras percepciones de los sentidos inferiores, que vienen a ser como la materialización de la tendencia pictórica de Rómulo Gallegos.

En la misma página, la luz, iluminando todas aquellas tierras, motiva un cambio decisivo en el ánimo del personaje protagonista; «Reinaldo púsose a contemplar desde la ventana que dominaba los campos de la hacienda, cómo iba amaneciendo, sobre el valle y por encima de las colinas circundantes, sobre toda aquella tierra suya, aquel memorable día de marzo que marcaba en su vida tránsito y renovación». [39]

---

(38) R. S., pág. 9.
(39) R. S., pág. 9.

Y como en estos dos textos anteriores, la luz luce e ilumina al unísono con el estado de ánimo del protagonista: «Bajo la claridad sin luz del cielo reposaban las masas informes de la montaña», [40] cuando Reinaldo está concibiendo el plan de una nueva iglesia.

En el mismo pasaje, la excursión con Ortigales, encontramos un efecto luminoso singular: la luz, desfigura el tamaño de las cosas: «entre las brumas que se levantaban de la parte del mar, arropando los roquedales, deslizándose por las las laderas, envolviendo toda la montaña en sus velos desvanecientes, a través de los cuales, en paradojas de perspectivas, las cosas cercanas parecían enormes y distantes». [41]

El mar iluminado por la luz de amanacer: «Abajo, en el mar, un místico sendero de plata se extendía sobre las aguas dormidas y obscuras, hacia el ocaso lunar». [42] La intención pictórica se nos declara en el adverbio de lugar que localiza las masas de luz, «abajo».

Este texto no hace sino iniciar el más extenso de este tipo de paisaje marítimo: «De un lado, el mar era un inmenso esmalte azul, en cuyo desvaneciente confín de suaves amaneceres reposaban vagas sombras violáceas de remotos islotes, como ballenas dormidas hasta el alba; del otro lado, las

---

(40) R. S., pág. 73.
(41) R. S., pág. 79.
(42) R. S., pág. 81.

tierras; los riscachales de la ríspida cresta de Naiguatá, sembrada de rocas sueltas que hacían pensar en el fragor de gigantescos desmoronamientos; el dromedario colosal de La Silla, parada en su marcha hacia el valle de Caracas, con una resplandeciente gualdrapa sobre las gibas; la montaña toda desperezando en la luz su nervura formidable, cortada de abismos vertiginosos, áspera en los fragosos peñascales de los voladeros». [43] Los elementos paisajísticos —mar, islas, riscachales, crestas, etc.,— están distribuídos en la extensión que abarca la vista, en la misma proporción de las masas con que están ordenadas por la naturaleza, por dos expresiones localizadoras, «de un lado», y «del otro lado».

Pero después de estos dos textos en los que el autor se ha detenido, vuelve de nuevo a buscar connotaciones psicológicas en el paisaje abierto e iluminado. Así, próxima la evidencia del fracaso que fué su vida, éste es el paisaje que contempla Reinaldo: «La menguante, abollada y mustia, subía lenta por el cielo sembrado de menudos copos de nubes; su lumbre espectral se deslizaba sobre la negrura del paisaje como una lenta procesión de fantasmas...» [44]

Y por este camino, es lógico que vea en el mar iluminado, un movimiento de huída hacia el poniente, en el mismo instante en el que Rosaura

(43) R. S., pág. 82.
(44) R. S., pág. 225.

se separa de Reinaldo: «El agua infinita y resonante se movía bajo el ala del viento, y todo el mar parecía correr hacia el poniente, contra cuya viva lumbre destacaban sus mástiles desnudos dos barcas que estaban al pairo». [45] Aquí, como en los textos anteriores, encontramos la distribución de las masas y de las barcas al pairo, en una perfecta harmonía entre lo que está sucediendo y el paisaje descrito.

Y, en torno al mismo instante de la narración, un paisaje iluminado en arreboles, cuya construcción pictórica no puede dejar lugar a dudas: «El barco se alejaba velozmente... Ya era una masa sombría que dejaba un rastro de humo negro y denso en el aire inflamado de arreboles», [46] que se completa así: «Una boya, mecida por las ondas sonaba...» [47] que recuerda un cuadro impresionista de algún puerto francés.

Y por esa intención de dar un contenido al paisaje se explica que sea en el último momento de la vida de Reinaldo Solar, cuando nos es presentada del modo más inmaterial, la luz: «Las laderas tendidas, a trechos carbonizadas por el fuego de las rozas; las lomas suaves y serenas, vestidas con el raso joyante de los pajonales dorados de atardecer; los canjilones donde exiguos arbolados señalan el curso de los regatos cumbre-

---

(45) R. S., pág. 234.
(46) R. S., pág. 235.
(47) R. S., pág. 236.

se separa de Reinaldo: «El agua infinita y resonante se movía bajo el ala del viento, y todo el mar parecía correr hacia el poniente, contra cuya viva lumbre destacaban sus mástiles desnudos dos barcas que estaban al pairo». [45] Aquí, como en los textos anteriores, encontramos la distribución de las masas y de las barcas al pairo, en una perfecta harmonía entre lo que está sucediendo y el paisaje descrito.

Y, en torno al mismo instante de la narración, un paisaje iluminado en arreboles, cuya construcción pictórica no puede dejar lugar a dudas: «El barco se alejaba velozmente... Ya era una masa sombría que dejaba un rastro de humo negro y denso en el aire inflamado de arreboles», [46] que se completa así: «Una boya, mecida por las ondas sonaba...» [47] que recuerda un cuadro impresionista de algún puerto francés.

Y por esa intención de dar un contenido al paisaje se explica que sea en el último momento de la vida de Reinaldo Solar, cuando nos es presentada del modo más inmaterial, la luz: «Las laderas tendidas, a trechos carbonizadas por el fuego de las rozas; las lomas suaves y serenas, vestidas con el raso joyante de los pajonales dorados de atardecer; los canjilones donde exiguos arbolados señalan el curso de los regatos cumbre-

---

(45) R. S., pág. 234.
(46) R. S., pág. 235.
(47) R. S., pág. 236.

ños; la fila, en espacios empenachada de bosques azules, en espacios descampada y rocosa; toda la incomparable belleza del monte, gracioso y majestuoso, estilizado en la sobrelumbre del aire que lo envolvía haciendo resaltar los tonos y valores con una pureza inexplicable, mostrábase ante la visión espiritualizada del moribundo». [48]

b) En *Doña Bárbara*.

Desarrollándose en una plantación *La Trepadora*, ¿por qué no contiene descripciones de paisajes iluminados y abiertos? Porque es en esta segunda novela donde apunta una de las dos grandes preocupaciones temáticas, lo humano y su transcendencia social —*La trepadora*, *Pobre Negro*, *Sobre la misma tierra*, *El forastero*, la novela de una colectividad—. La otra, será lo humano como impulso natural —*Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima*—. Ambas tendencias están implícitas en *Reinaldo Solar*, cuando considera al protagonista como «punta de raza» y cuando expone sus ideas sobre la necesidad de identificarse con la naturaleza, para renovar toda la vida y su impulso.

La misma distribución de masas que advertimos en *Renaldo Solar*, volvemos a encontrarla en *Doña Bárbara*: «A la derecha de la rampa se extendían, blanqueadas por la intemperie, las palizadas de los corrales donde se reunía el ganado que por

(48) R. S., pág. 248.

allí se sacaba, y a la izquierda se agrupaban las construcciones típicas de la vivienda llanera: dos casas de bahareque y palma»;[49] distribuye las masas tomando como punto de referencia, una rampa y no la simple línea visual.

Pero además la llanura es propicia para que el autor busque mayores efectos en la perspectiva; ya no sólo distribuye a los lados de un eje, sino que construye términos, y así continúa la anterior descripción: «Detrás de este caney se alzaba una hilera de árboles: jobos, dividives y el alto algarrobo que le daba nombre al esguazadero. Lo demás era llanura despejada, la inmensidad de los pastos, en cuyo remoto confín circular y como suspendida en el aire por efecto del espejismo, divisábase la ceja de una arboleda, la «mata» llanera, bosque aislado en medio de las sabanas».[50] La función de la luz es implícita y se esconde en la imprecisión progresiva de los límites de las cosas que están en el paisaje abierto.

En *Doña Bárbara* encontramos paisaje abierto con movimiento, que capta y centra su atención en instantes concretos, dándole solución de continuidad, en la descripción: «Parejas de venados huían por todas partes, hasta perderse de vista.

»Distante, en la contraluz de un crepúsculo de colores calientes y suntuosos, se destacaba la silueta de un jinete que iba arreando un rebaño.

(49) B., pág. 41.
(50) B., pág. 41-42.

Reses señeras se engreían, aquí y allá, amenazantes o se disparaban ariscas, a la vista del hombre, al aire las pencas; otras, mansas, se encaminaban paso a paso y por distintos rumbos, hacia el punto del horizonte donde ya se elevaban las blancas humaredas de la boñiga seca que era costumbre quemar en las inmediaciones del hato, al aproximarse la noche, para que el ganado disperso por la sabana buscase los corrales. Lejos se levantaba la polvareda de una «rochela» de caballos salvajes. Un bando de garzas se alejaba hacia el sur, una tras otra en la armoniosa serenidad del vuelo». [51] La intención pictórica en estos paisajes, que contienen algo nuevo y distinto de los que hemos entregado hasta aquí, la declara el mismo Rómulo Gallegos: «Pero era un cuadro de desolación dentro del grandioso marco de la llanura». [52]

Hay un texto, no el único, en el que se combinan los efectos de la luz y del movimiento de las cosas, aumentando la intención pictórica: «Era una tarde de sol y viento recio. Ondulaban los pastos dentro del tembloroso anillo de aguas ilusorias del espejismo, y a través de los médanos distantes y por el carril del horizonte, corrían, como penachos de humo, las trombas de tierra, las tolvaneras que arrastraba el ventarrón». [53]

---

(51) B., pág. 46-47.
(52) B., 47.
(53) B., pág. 104.

c) En *Cantaclaro.*

La intención de símbolo de la que es portador Florentino Coronado, introduce una modalidad, con raíces impresionistas, en la captación de la luz en el paisaje abierto. Ya no es el escritor el que ve el paisaje y en él los colores y dimensiones que la luz entrega; el protagonista ve el paisaje en función de sí mismo, en cuanto se siente en él: «Allá cabalgaba hacia el Alto Apure a través de la verde inmensidad de los bancos. Salió con la sombra por delante, larga sobre el camino, le pasó por encima y ya la lleva a la espalda, larga sobre el camino. Pero él siempre está en el centro del llano, círculo de espejismos donde se funde la sabana caldeada por el sol antes de convertirse en cielo. Allá atraviesa los palmares profundos, los verdes morichales, cuyas claras aguas duplican el alba de oro y el crepúsculo de púrpura. Allá cruza las mesas de las desolaciones, páramos de hierbas raquíticas que el sol retuesta y consume...» [54]

Quien piense en la llanura como una infinitud monótona, se extrañará de encontrar en Rómulo Gallegos, una gran riqueza de lo que podría llamarse paisajes cambiantes. Sabemos que Rómulo tiene una hipérbole metafórica, para denominar la llanura; la llama toda caminos, un inmenso camino. Pues conforme a esta imagen, imagina a

(54) C., pág. 15.

su personaje recorriendo el inmenso camino que es la sabana, y en él va encontrando una gran variedad de parajes: «Esguaza un río, vadea un caño y otro y otro, atraviesa las duras terroneras de los rebalses ya secos, cruza un banco de sabana y en llegando a una mata, ya al caer la tarde...» [55]

Y siempre la luz, introduce al personaje en el paisaje, porque es en *Cantaclaro*, la novela que trata del alma llanera, donde hay una interpretación humanística de la naturaleza; interpretación que brota precisamente de la intensidad de la luz: «Era un bosque de samanes centenarios cuyas amplias copas entrelazadas, no dejando pasar los rayos del sol, no consentían matorrales rastreros, y por entre cuyos troncos se extendían umbrosas naves de soledad y silencio, propicias a la conseja del ánima en pena que por allí vagara». [56] Es la condición «umbrosa» de la luz, bajo la capa de los árboles centenarios, lo que hace resaltar la «soledad» y el «silencio», atrios para que el alma fantaseadora del llanero, piense en «consejas de ánimas en pena».

Es el mismo Rómulo Gallegos quien se da cuenta de la importancia de la luz, para comprender «lo espantoso del llano; y, precisamente, en el texto en el que explica por qué la luz interviene en todos sus paisajes, habla de la identificación

(55) C., pág. 20.
(56) C., pág. 20.

del alma del llanero con el mismo paisaje iluminado: «lo misterioso, o como ustedes dicen, lo espantoso del llano, reside precisamente en su excesiva luminosidad, este paisaje monótono y obsesionante se repite dentro de ustedes con abrumadora uniformidad». [57]

Es suficientemente importante para que se insista una y otra vez, en aclarar que la luminosidad determina una reacción psíquica, como en el siguiente texto, donde si la luz no fuera «espesa», no sería «melancólica» la llanura: «Detrás del rancho, tres cruces de madera sembradas entre el monte, un topochal en torno de una charca, un rastrojo de yucas raquíticas. Y la sabana por todas partes desierta, inmensa y melancólica bajo la luz espesa con que se desgranaba el sol, degollado por el horizonte, entre la bruma de la humareda». [58]

Pero si a la sabana puede llamársela «espantosa» o «melancólica», es porque Rómulo la utiliza en función del personaje, del hombre: «Despierta la sabana con sus caminos ya estirados, por si acaso algún viajero. Todos están listos para ponerlo en marcha y todos son iguales: los que conducen y los que extravían. La sabana los ofrece, como una mano sus rayas al abrirse, pero no indica cuál es el mejor. Aunque es ancha y llana la

---

(57) C., pág. 27.
(58) C., pág. 37.

tierra que cruza, casi todos son senderos angostos para un solo viajero. En algunos que ya nadie recorre porque desapareció la casa a donde llevaban, ya creció el arestín». [59] Hasta tal punto lo humano no es indiferente a la visión que tiene de la llanura Rómulo Gallegos, que hace que ésta se humanice: «despierta», «están listos», «los ofrece», «no indica...», etc.

Pero pocas veces, una sola vez, en las novelas de la llanura, la sabana se presenta como enemiga del hombre: «La atmósfera, saturada del humo de las quemas, sofoca y abrasa los pulmones, y ya comienzan a espejar los arenales como charcas azules, para engaño y tortura del sediento». [60]

Por todas estas interpretaciones humanísticas de la llanura, puede pensarse que Rómulo Gallegos no es objetivo al encontrarse con la realidad. El texto que a continuación cito, habla de blanquecinos tranqueros», que recuerdan, fielmente, el texto de *Doña Bárbara*, [61] que he citado: «Ya el sol moría en el confín de la sabana, desangrándose en los rojos peladeros de los medanales, cuando llegó a un paraje desapacible de la ribera izquierda del Cunaviche, donde había unos corrales abandonados, blanquecinos los tranqueros que aún quedaban en pie, dos caneyes de techumbre raída por el viento y las lluvias, y los escombros

(59) C., pág. 44.
(60) C., págs. 44-45.
(61) B., pág. 41.

de una casa, más allá de la cual arboleda por medio, se alzaba el negro y tiñoso tejado de otra». [62]

En esta novela encontramos el único contraluz nocturno; un árbol se destaca contra el cielo, sin que haya claridad lunar; el efecto luminoso está conseguido por una simple superposición de sombras, o masas oscuras, de diferente intensidad: «La hora en que el árbol solitario proyecta su silueta pensativa y en la serenidad del cielo se pone a contar sus ramas y sus hojas, para saber cuántas le habrá arrebatado el viento de la jornada y con cuántos pimpollos tendrá que reponerlas...» [63]

Siguiendo la búsqueda de textos, página a página, en *Cantaclaro*, vamos a enfrentarnos con otro en el que se encuentra la mayor sensación de cambio en el paisaje, además del paisaje más profundamente iluminado. Veamos el texto: «Era un caño, era un río, era un inmenso estero de aguas calientes que no aplacaban la sed, de aguas pastosas que se pegaban al paladar..., espesas y ardientes como sangre que fluye de una vena abierta... Era, de pronto, un arenal enjuto en cuya inmensidad resonaba un formidable galope distante y cercano a la vez, que ya no terminaría nunca, carrera del retinto muerto sobre el cual

---

(62) C., pág. 50.

(63) C., pág. 55.

cabalgaba el Blanco de Hato Viejo, quemándole la espalda, derritiéndole los sesos...» [64]

Reduzcamos a esquema su intención estilística: 1) situación argumental: el personaje está sufriendo una insolación; 2) diversidad paisajístico: caño, río, estero, aguas, arenal; 3) repetición de una única forma verbal: «era», en tiempo pretérito: la diversidad de parajes cambiantes y sucesivos, se acelera; el personaje no está en ningún paraje, ya ha estado, porque el paraje «era», no es, un caño, un río, etc.; es un paisaje que cambia tan aceleradamente, que es imaginario, irreal; un paisaje cambiante como solo puede imaginarlo un insolado, de aquí la referencia final, 4) a un mundo legendario, un caballo muerto montado por el Blanco del Hato Viejo.

Cuando Rosángela comienza a entrever el mundo saturado de sensaciones que la rodea, el paisaje se le manifiesta como un reflejo de su mundo íntimo: «El vasto horizonte solitario, la sabana inmensa y muda, el río sin corriente visible y su vuelta temerosa, como para una súbita aparición espantable y su lejanía desesperanzada... Le infundía miedo aquel panorama obsesionante que se apoderaba de la mirada, miedo superticioso de algo tremendo que de un momento a otro fuese a suceder... Un soplo de viento repentino doblegaba los pastos ardidos; gritaban las chenchenas...» [65]

---

(64) C., pág. 57.
(65) C., pág. 119.

Y por las mismas razones, leemos: «Pero no era solamente Rosángela quién vivía como en espera de algo tremendo que de un momento a otro debiese de suceder», [66] palabras que nos introducen en el ambiente del paisaje, en el texto que sigue, en el que la luz se posa sobre «Los pastos mustios, retostados, los bebederos consumidos, enjutos la mayor parte de los caños, entre anchas playas arenosas secándose los ríos. Un sol rojo desde el nacimiento hasta la puesta, una inmensa luna roja bajo cuyo fulgor medroso se acentuaba la desolación de la sabana. El ganado sucumbiendo de sed, ya muchas osamentas blanqueando en los peladeros». [67]

d) En *Canaima*.

En las primeras páginas de *Canaima*, Rómulo Gallegos conjuga el paisaje abierto, rebosante de notas de color, con una visión, mejor: una interpretación simbólica de la naturaleza, que parece estar naciendo de las bocas del Orinoco.

«Bandadas de aves marinas que vienen del sur, rosarios del alba en el silencio lejano. Las aguas del mar aguantan el empuje del río y una cresta de olas fangosas corre a lo largo de la barra». [68]

La actitud atenta ante el paisaje produce los mejores efectos estilísticos: los cambios de luz,

(66) C., pág. 145.
(67) C., pág. 145.
(68) Ca., pág. 9.

que transforma la realidad de las cosas: «Destellos de aurora. Arreboles bermejos... ¡Y eran verdes los negros menglares!»; [69] y hasta el simple cambio de tonalidad da una semejanza de movimiento al paisaje.

En el texto que sigue, el movimiento se logra más que por la alusión implícita al vuelo de las aves, por el revoloteo que cada una al llegar, forma el grupo de alas que ya posaron su vuelo: «A los macareos han llegado millares de garzas: rojas corocoras, chusmitas azules y las blancas, de toda blancura; pero todas albean los esteros. Ya parece que no hubiera sitio para más y aún continúan llegando en largas bandadas de armonioso vuelo». [70]

Hemos visto tres marinas, que forman tres intenciones pictóricas logradas por tres modalidades luminosas. Tanta influencia tiene la luz en la intención pictórica de Rómulo Gallegos, que así como en *Reinaldo Solar*, en *Doña Bárbara* y en *Cantaclaro*, la luz distribuye las masas, ahora en *Canaima*, vamos a encontrarnos ante una nueva técnica descriptiva; la proporción en el paisaje se logra por la distribución de diversas tonalidades de un mismo color, por la exactitud en la descripción de los juegos de la luz en las cosas.

«Verdes y al sol de la mañana y flotantes sobre aguas espesas de limos, cual la primera vege-

(69) Ca., pág. 9.
(70) Ca., pág. 9.

tación de la tierra al surgir del océano de las aguas totales; verdes y nuevos y tiernos, como lo más verde de la porción más tierna del retoño más nuevo, aquellos islotes de manglares y borales». [71]

Pero la técnica descriptiva a base de describir un paisaje cambiante, no ha sido olvidada por Rómulo Gallegos. El texto de la página 10, que acabamos de citar, es el primer aspecto de un mismo paisaje fluvial cuyo aspecto cambia por una mayor fuerza luminosa, que ayuda a precisar los detalles. Antes eran «verdes y nuevos y tiernos», propios de ramas jóvenes, ahora son «ramas adultas»; la luz limpia del amanecer hace que Rómulo pueda describir el paisaje con la precisión de un primitivo. Veamos el segundo texto: «Ya los manglares son matorrales de ramas adultas, maraña bravía que ha perdido la verde piel niña y no mama del agua sino muerde las savias de la tierra cenagosa»; [72] no sólo el tamaño de las ramas, sino también la precisión, con que describe las raíces descubiertas por la erosión del agua próxima, advertimos una precisión descriptiva muy singular.

Y la modalidad del paisaje cambiante en un mismo texto: «Palmeras: temiches, caratas, moriches... El viento peina la cabellera india y el tu-

---

(71) Ca., pág. 10.

(72) Ca., pág. 10.

rupial les prende la flor del trino... Bosques. El árbol inmenso del tronco velludo de musgo, el tronco vestido de lianas floridas. Cabimas, caraña y tacamahacas de resinas balsámicas, cura para las heridas del aborigen y lumbre para su churuata. La mora gigante del ramaje sombrio inclinado sobre el agua dormida del caño, el araguaney de la flor de oro, las rojas marías. El bosque tupido que trenza el bejuco... Plantíos. Los conucos de los margariteños, las umbrosas haciendas de cacoo, las jugosas tierras del bajo Orinoco enterneciendo con humedad de savias fecundan las manos del hombre del mar árido y la sla seca». [73]

Paisaje cambiante junto a la técnica más simple: el amontonamiento de colores: «Ya vuelve, con la prodigiosa riqueza de sus matices envueltos en la suave tonalidad de una luz incomparable, hecha con los más vivos destellos del sol de la tarde y la substancia más transparente del aire. Y en el aire mismo cantan y aturden los colores; la verde algarabía de los pericos que regresan del saqueo de los maizales; el oro y azul, el rojo y azul de los guacamayos que vuelan en parejas gritando la áspera mitad de su nombre; el oro y negro de los moriches, de los turpiales del canto aflautado, de los arrendajos que cuelgan sus nidos cerca de las colmenas del campate y los arpegios

(73) C., págs. 11-12.

matizados al revuelo de la bandada de los azulejos, verdines, cardenales...» [74]

O aquella otra que con grandes rasgos, plasma todos los elementos que, iluminados, forman el paisaje: «Ya se ocultaba el sol y eran montañas de oro las inmensas nubes encendidas de arreboles, a cuyos ardientes reflejos sobre las aguas rizadas por el barinés el gran río extendía de monte a monte la majestad de su hermosura». [75]

Parece que a Rómulo Gallegos le haya fatigado el alarde estilístico de las primeras páginas, porque ahora se entretiene en una simple oposición de colores, distribuídos en grandes manchas: «Azul, de un azul profundo que hacía blanco el del cielo, hermoso entre todos los ríos y con escarceos marinos del viento contra la corriente, el Caroní arrastraba el resonante caudal de sus aguas entre anchas playas de blancas arenas. [76]

Parecerá increible que sea precisamente en *Canaima* donde se encuentran los textos de paisaje abierto en menor número. Pero es en esta novela en donde encontramos, más adelante, desarrollada toda la intención de Rómulo al aceptar como tema la Naturaleza.

---

(74) Ca., pág. 12.
(75) Ca., pág. 23.
(76) Ca., págs. 24-25.

SENSACIONES INTERNAS

AMADO Alonso define las sensaciones internas como «señales de impulsos anímicos», y aunque ve una especie de ellas que llama fisiológicas, es bien cierto que éstas, aunque existan, no son materia propicia para construir un mundo íntimo, vivo, palpitante y real que pueda alimentar toda la tensión del personaje.

Amado Alonso, considera las sensaciones internas, filiales del impresionismo, sin que su rareza en la literatura y su misma índole, le abran los ojos a una perspectiva espiritual que se esconde detrás de este fenómeno literario curioso, que son las sensaciones internas.

De tal modo, que se podría rectificar la definición dada por Amado Alonso, diciendo que las

sensaciones internas contienen la realidad íntima y hacen referencia a una realidad que existe y de la cual surge la acción en toda su significación y contenido.

1.—Sensaciones internas en Reinaldo Solar

Todas aquellas sensaciones que Reinaldo experimenta al tomar de nuevo contacto con la naturaleza, no pueden llamarse sensaciones internas.

No nos presentan un mundo íntimo y posible, sino la íntima relación del protagonista con el ambiente que le rodea. [1] Este si bien está lleno de una «emoción cuasi mística», es por reflejo de lo exterior y no como cristal íntimo a través del cual el personaje mire la realidad en torno. Serían plenamente sensaciones internas, si las sensaciones le llevaran al éxtasis, es decir, recorre el camino opuesto. [2]

Más adelante, medita sobre «sensaciones experimentadas», y bien sabemos, por la definición dada por mí, y por la de Amado Alonso, que las internas no se experimentan, ni pueden recordarse mentalmente, sino que se sienten pura y simplemente. [3] Con otras palabras, predomina demasiado el elemento conceptual, para que puedan

---

(1) R. S. pág. 10-14.
(2) R. S., pág. 15.
(3) R. S., pág. 15.

calificarse de *internas* estas sensaciones que recogen las primeras páginas de *Reinaldo Solar.*

En el pasaje de la primera experiencia voluptuosa de Reinaldo, se encuentran las primeras sensaciones internas: «le llenaban el corazón de voluptuosa inquietud», «experimentaba una intensa fruición», [4] «la presión de la garra de llanto que le atenaceaba la garganta» [5] pero continúan excesivamente ligadas a la realidad exterior y por ser fisiológicas, o reflejo del funcionamiento fisiológico, no llegan a formar ese mundo íntimo del que brota la acción; lejos de ser fuente de acción, son consecuencia de ésta y de sus circunstancias singulares.

Ahora bien, la primera sensación interna que puede así llamarse con plena propiedad, es cuando Reinaldo «saborea el sano orgullo de su hombría», [6] después de su reyerta con Juan Sevillano, porque esta sensación ayuda al protagonista a poner la primera piedra del concepto que de sí mismo ha de tener, en el que se ve tal como quisiera ser y no como es en realidad.

Pasado el tiempo, una nueva característica brota en el ánimo de Reinaldo: «Reinaldo experimentó, por primera vez, un sentimiento de generosa compasión». [7] Sentimiento de compasión

---

(4) R. S., pág. 28.
(5) R. S., pág. 29
(6) R. S., pág. 51.
(7) R. S., pág. 78.

hacia los demás que le lleva a formar un concepto de sí, brotado de la sensación, de haber sentido, una característica fundamental de su modo de ser: «sintió que del fondo de su ser estaba brotando una emoción nueva, de infinito amor hacia todas las formas de vida, tanto las pequeñas como las poderosas, las humildes como las altivas. Analizando esta emoción, se turbó profundamente: ¡había sentido su propia bondad! ¡Era bueno!» [8]

Volvemos a encontrar sensaciones internas por su forma estilística en el primer encuentro de Reinaldo y Rosaura. Brota de la circunstancia exterior: «el disgusto, la repulsión de sí mismo, que experimentaba cada vez que se veía obligado a servirse de la inocente complicidad de la niña» [9] y en la página 191: «un sentimiento imprevisto, que lo turbó como la presencia de un huésped misterioso, se adueñó de su alma: era una rabia sorda, un odio obscuro hacia aquella mujer que había abolido totalmente su vida interior».

Y al fin, una sensación en Rosaura Mendeville. «cerró los ojos para saborear mejor la suavidad de aquel remanso en donde, por fin, se aquietaba su atormentada existencia». [10] Pero fijémonos que de aquí no surge una comunicación sentimental entre los amantes, sino una mera reconcentración de Rosaura en sí misma.

---

(8) R. S., pág. 78.
(9) R. S., pág. 185.
(10) R. S., pág. 224.

Casi al final de la novela, Manuel Alcor pronuncia una frase muy significativa: «hemos cumplido con la juventud, porque hemos sabido soñar». [11]

Es cierto, los personajes de esta novela, los que sostienen las líneas fundamentales de la acción, han soñado mundos posibles, Manuel Alcor, Antonio Menéndez, Carmen Rosa, y, sobre todo, Reinaldo.

Aquellos vieron hecha realidad su mundo ilusiado. Reinaldo, no. Todos querían huir de la realidad, para instalarse en otro mundo más propicio; Reinaldo fué el que con más angustia ha querido huir de su más recóndita vida. Las pocas sensaciones internas, aún en su misma impureza, así lo expresan.

Pero de un lado, preocupaciones —políticas, sociales, artísticas, religiosas— han hecho fracasar la existencia real de ese mundo.

Y sobre todo, un factor lo impidió: todos los personajes buscaron ese mundo posible en el orden práctico del obrar, en el reino de la acción. Reinaldo concibió la vida como representación quimérica de su voluntad falta de fines.

2.—Un paso más hacia las sensaciones internas: «La Trepadora», «Doña Bárbara» y «Cantaclaro».

En una y en otra novela, Adelaida y Doña

(11) R. S., pág. 243.

Bárbara, forjan un mundo de ilusión. En primer lugar, la captación de aquello que favorece ese mundo posible, las lleva a sentir el latido de la raíz íntima de la vida, y las impulsa a su consecución.

En segundo lugar, la lucha por conseguir lo que su intimidad les ofrece como posible, les lleva a enfrentarse con la realidad, cuya resistencia vencen —Adelaida—, o son vencidas en la lucha —Bárbara—. En un caso y en otro, en la «victoria» novelesca o en la derrota, estos dos personajes cumplen la misión narrativa que les encomendó Rómulo Gallegos.

Ahora, en estas dos novelas, acertamos a comprender una de las raíces más profundas, que transforman las sensaciones internas, en el procedimiento técnico que consolida al personaje en la realidad de su existencia imaginada.

Si es el amor el puente que acerca las dos tierras opuestas de Adelaida y Guanipa, es necesario que la primera sensación interna que encontremos, haga, precisamente referencia al posible amor, todavía por nacer.

«Y volvió a mirar en el fondo de su alma los ojos de Hilario clavados en ella, tal como los viera en la iglesia, y se estremeció hasta lo más profundo de su ser... Sin duda había en aquel sentimiento que le embargaba el ánimo mucho más placentero, pero de un placer tan singular y violento que más parecíale angustia, sobresalto de

algo terrible que transformaría su vida, impulsándola por caminos desconocidos y nunca soñados. [12] Encontramos una realidad imaginada que toma cuerpo, que se hace visible, palpable: la mirada de Hilario; esta realidad lleva a Adelaida a la creación de un mundo de sentimientos cuya gama va desde el estremecimiento puro y emotivo hasta la ilusión de un camino nuevo para la vida.

Pero todavía ignora Adelaida como es Hilario Guanipa por dentro, como es en realidad. Esta ignorancia turba su ánimo, y de esa turbación surge un mundo de sensaciones: «Llegando a este punto de sus reflexiones, su pensamiento se desarticulaba en imágenes incoherentes, que convergían desde todas las regiones de su inconsciencia a un foco de lucidez donde adquirían tal vivacidad que parecían sensaciones reales; pero se desplazaban con tanta rapidez que era imposible apresarlas y se interferían unas a otras, dándole la impresión deslumbradora de un relámpago. Tan materialmente lo experimentó así, que se llevó las manos a los ojos y los oprimió con fuerza. Pasando el ilusorio encandilamiento, le quedó la impresión de haber contemplado largo rato un paisaje lleno de sol, de crudo sol de mediodía... Fué un recuerdo que trató de volver a su mente; pero antes de manifestarse ordenado y completo,

(12) T., pág. 44.

lo reprimieron y rechazaron las ideas predominantes de su educación delicada, se desarticuló y se rompió en fragmentos incomprensibles; el recuerdo involuntario de ciertas emociones turbadoras, experimentadas días antes en presencia de los campos de Cantarrana, a la hora ardiente de la siesta: jarales retorcidos y tostados que crujían bajo la acción del calor, un resplandor cegante de la luz en las hojas nuevas de los árboles, un áspero olor de fecundidad exhalado por la tierra enardecida, gritos, murmullos, pausas de una sinfonía enervante, de cuyo oculto sentido tuvo una intuición momentánea que la hizo ruborizarse, una onda espesa y cálida de sensualidad que recorría la Naturaleza y penetraba en su carne, sumiéndola en invencible y dulce laxitud». [13]

Convencida ya de su enamoramiento, lo percibe como una luz íntima, como una sensación visual de su intimidad. De aquí brotará ciego el entregamiento posterior de su voluntad, sometida por la de Hilario Guanipa: «Adelaida se había sentido transportada a un plano de elevación de espíritu donde resplandecía su amor con una luz nueva y gloriosa. ¡Ella sería aquella mujer de quien hablaba don Jaime! Ya no iba hacia Hilario empujada por la fuerza ciega de su pasión, ya no se preguntaba tampoco qué le tendría reservada la suerte, ni se le encogía el corazón al preveer

(13) T., pág. 54.

que todos la abandonarían. Su amor brotaba ahora limpio y sereno, de la fuente misma de la bondad. ¡Ella sería la mujer que necesitaba aquel hombre de quien se podía esperar, a la vez, todo lo bueno y todo lo malo!» [14]

Ahora bien, este mundo interno de la protagonista, que traza los límites de su actitud ante Hilario, va a producir algo nuevo en el ánimo de éste: «¿Qué era ésto, nunca imaginado siquiera, que de pronto se le manifestaba en los acordes que los dedos de Adelaida producían, acariciando apenas el teclado del piano? ¿De qué mundo misterioso, jamás vislumbrado, venían aquellos sonidos que le suspendían el alma en arrobamientos desconocidos, aquel soplo invisible de belleza que le iba apagando dentro del corazón las brasas impuras del deseo?» [15]

Durante buen espacio, desaparecen las sensaciones internas. La primera hace referencia al plano maternal de Adelaida. La niñera le dice que es mayor el parecido de Victoria con ella que con Hilario, y «Una amplia ola de ternura invadió el corazón de Adelaida». [16] Esta sensación ante la semejanza de su Victoria con ella, la afirma en una convicción: no ha sido en balde que aboliera su voluntad ante la de Hilario, porque su hija perfeccionará su misión.

---

(14) T., págs. 59-60.
(15) T., pág., 63.
(16) T., 107.

Una repentina amargura pone sobre aviso a Doña Bárbara de su más triste realidad, en el punto y hora en que se había liberado de todas sus obras mezquinas: esa amargura le dice que hay algo en ella, a lo que no puede renunciar: «Más, he aquí que en lo mejor de sus desmemoriados fantaseos, una de esas ideas que se deslizan, furtivas, una impresión, tal vez de una palabra inconscientemente percibida, un minúsculo cuerpo extraño en el engranaje de la máquina, altera de pronto su funcionamiento y la hace detenerse. ¿De dónde ha venido esta amargura repentina que la ha hecho contraer el ceño involuntariamente, este sabor conocido de olvidados rencores? ¿Por qué la ha asaltado el intempestivo recuerdo de un ave que cae encandilada, al apagarse, de pronto, unas hogueras? Así su corazón, deslumbrado ya por las luminosas ilusiones, se le ha quedado repentinamente ciego para el vuelo del sueño. ¿No bastaba, pues, haber entregado las obras?» [17]

Pero tenemos que fijarnos en algo interesante. El texto de *Doña Bárbara,* que acabamos de entregar, nos dice claramente como la sensación interna se opone al mundo de la imaginación: «Así su corazón, deslumbrado ya por las luminosas ilusiones, se le ha quedado repentinamente ciego para el vuelo del sueño».

---

(17) B., pág. 291.

Y podemos sacar otra conclusión: hasta qué punto las realidades que ofrecen las sensaciones internas tienen tanta fuerza, que anulan el mundo mismo de la imaginación.

3.—Una modalidad clave: «Canaima».

En *Canaima* vamos a encontrar una modalidad clave y principalísima de sensaciones internas. Aquellas que expresan la *endopatía*, la semejanza entre la vida natural del protagonista y aquella con que la naturaleza exhibe su magnificencia viva.

Y en este sentido, es preciso notar que los primeros modos por los que la selva comienza a influir en Marcos Vargas es trastornando sus raíces más primarias, hasta la deshumanización; un nuevo concepto y valor de la vida se ofrece al personaje protagonista, que si bien se manifiesta en actos temerarios, sus raíces están en la misteriosa tierra desconocida de sí mismo, como si su vida hubiera trastocado sus fines primarios por los que ya para los que existe: «La deshumanización por la temeridad en la curiara... Para que la curiara entre de prisa en el laberinto de la muerte por donde hay solo camino de escape para la vida, tortuoso y estrecho». [18]

---

(18) Ca. pág. 177.

Y con toda claridad: «Ya Marcos Vargas iba... desvaneciéndosele en niebla de embriaguez sobrehumana el instinto de conservación.

«La deshumanización hacia el embrutecimiento por la paciencia aletargadora, en el bongo o la falca, días y días ante un panorama obsesionante y siempre igual». [19] Este párrafo nos dice hasta qué punto esa sensación «sobrehumana» de la «deshumanización», le llega por las características mismas del paisaje, «obsesionante y siempre igual», «siempre igual y siempre imponente: verde sombrío y silencioso, verde sombrío y lejano rumor de marejada», «El encuentro, siempre emocionante, con el indio señero», «El enigma de la selva milenaria», «el infierno verde», [20] «La noche que sobreviene de pronto». [21]

Y el texto que nos descubre la intención argumental: «Y fué él quien, bajo la forma de aquel extraño silencio que de pronto se había producido, se asomó aquella noche a la linde del bosque para conocer a Marcos Vargas, cuyo destino ya estaba en sus manos...» [22]

Pero todo esto no es sino las primeras sensaciones internas de algo que afecta más hondamente, no solo el anuncio de que Marcos Vargas va perdiendo la conciencia humana: «...hasta per-

---

(19) Ca., 177.
(20) Ca., pág. 178.
(21) Ca., pág. 179.
(22) Ca., pág. 180.

der la memoria de que alguna vez fué hombre y quedarse parado bajo el chorro de sol del calvero donde hierve la vida que ha de reemplazar al gigante derribado, todo insensible y mudo por dentro, la mitad hacia abajo, oscuro, creciendo en raíces, la mitad hacia arriba, despacio, porque habría cien años para asomarse por encima de las copas más altas y otros cien para estarse allí, quieto, oyendo el rumor del viento que nunca termina de pasar». [23]

Todo un mundo imaginario brota, y constituyendo en sí la nueva intimidad de Marcos Vargas, le hace desear la real aparición de lo que puede rebasar los límites de lo natural, por la linde infrahumana o sobrehumana: «Era absoluta la ausencia de vida animal por todo aquello y de tal circunstancia provenía la impresión, habitual en Marcos Vargas, que ya se había apoderado de su espíritu: la impresión de que por momentos iba a aparecerse ante su vista, brotado de la soledad misma, en la sugestiva lejanía, algún ser inédito, algo menos o algo más que hombre, espíritu de la selva encarnado en forma imaginable, obra de las formidables potencias que aún no habían agotado la serie de las criaturas posibles. Esto le había acontecido siempre, especialmente las tardes de los domingos, ante cualquier paisaje; pero ahora la aberración, en el fondo de la cual tal vez

(23) Ca., pág. 201.

repercutiera alguna infantil emoción religiosa, además de hallar la mente propicia...» [24]

Pero no es fuera de sí donde Marcos Vargas tiene que ver la nueva realidad quimérica, sino dentro de sí donde esa sensación indescriptible de «Una repentina ausencia de sí mismo lo había dejado ya a la merced de la selva fascinante... Eligió al azar, abandonándose a la tremenda delicia con que acababa de rozarlo el temor de extraviarse. La primera emoción de miedo que llegaba a experimentar. Los abismos del pánico que ya lo atraían... Lo sobrecogió de pronto el miedo de detenerse involuntariamente y para siempre y reanudó la marcha normal...» [25]

Y la realidad en torno no le importa, sino solo en cuanto se imprime en su intimidad: «...cerciorarse de la realidad de tal impresión que reproducía en la atormentada vigilia de su espíritu el inaferrable contenido de una pesadilla de su infancia, singularmente angustiosa». [26]

Y la experiencia transformándose en voluntad en única decisión posible: «Quería encontrar la medida de sí mismo ante la Naturaleza plena, y de cuanto fué cosa aprendida entre los hombres sólo una llevaba consigo: las palabras del conde Giaffaro aconsejándole intimidad hermética y válvula de escape al grito de Canaima». [27] La vo-

(24) Ca., pág. 218.
(25) Ca., pág. 219.
(26) Ca., págs. 220-221.
(27) Ca., pág. 221.

luntad maléfica de Canaima, ha vencido al hombre.

4.—Sensaciones internas en «Pobre Negro», «Sobre la misma tierra» y «El Forastero»

I) Sensaciones internas implícitas

a) Si Pedro Miguel, protagonista de *Pobre negro*, no sintiera sobre sí el peso de su nacimiento bastardo, ninguno de los momentos de su vida novelesca, significarían lo que significan. Bien pronto aparecerá en su ánimo un empuje esforzado por liberarse de ese parentesco que le liga a los Alcorta. Es, podríamos decir, un afán para alcanzar otros motivos por los que merezca la estima de los Alcorta. Y ese es el único obstáculo que su razón encontrará para reconocerse enamorado de Luisana Alcorta. Por eso, este inesperado sentimiento le resulta evidente, ansía «encontrarse a sí mismo».

Pero aún entonces, cuando Juan Coromoto le reprocha, con razón, la pérdida de algunas vidas, sólo por vengar antiguos agravios de Antonio de Céspedes, ex novio de Luisana, en Pedro Miguel se remueve el antiguo sentimiento de ser totalmente distinto e independiente de los Alcorta, y marcha hacia la Hacienda para romper de una vez con aquel peso que surcaba su vida. Pero cuando esté a punto de cometer su intento, desatada el alma en cólera contra su más íntima inti-

midad, la traición de El Mapanare, es la causa segunda que Rómulo Gallegos utiliza, para que el destino de Pedro Miguel quede ligado al destino de los Alcorta.

* * *

b) Remota Montiel no significa nada ni para sí misma ni para la línea argumental, en tanto no brota en ella una convicción, que, lógicamente, afecta a su vida y a la trama de la novela.

Imaginemos a Remota Montiel sin el proyecto de mejorar la vida de un trozo de alma venezolana, y toda la acción imaginada por Rómulo se hace imposible.

La sensación interna implícita, sostén de la trama de esta novela, será ese afán de reparar la huella oscura que sembrara la abulia de su padre.

Es algo más que pura coincidencia, desde el punto de vista de la técnica narrativa, que en el momento en que Demetrio Montiel siente la enorme equivocación que ha sido su vida, Rómulo le abandone, y, tomando el hilo vital de Remota, ya no le suelte hasta la última palabra escrita.

Y más todavía. ¿Por qué Rómulo quiere que Remota, antes de conocer la herencia del derrochador que fué Demetrio Montiel, tome contacto con las pruebas irrebatibles de su vida, que sólo fué una dilapidación de posibilidades?

Y así una vez, en una de las últimas frases

leemos: «ya estaba reparada, en lo posible, la iniquidad de Demetrio Montiel», [28] es para que podamos observar que es el mismo autor quien pronuncia esa frase, aunque interpretando los sentimientos en aquel momento de Remota, pero no ésta, porque para el personaje protagonista, la razón de su significado es sólo una sensación interna implícita.

* * *

c) En *El forastero*, Mariano Urquiza abandona su abulia y pone toda su persona al servicio de la juventud, que representan Martín Campos y Elio Monegas, sin que ni Urquiza mismo sepa porqué lo hace. Anterito Valdés es un impenitente conspirador por un algo que no se ha preocupado averiguar nunca en qué consista, pero que priva tanto el ánimo que le hace estar alerta, antena hipersensible, para captar toda ocasión que pueda suponer novedad y cambio en la vida política de la Ciudad sin nombre, en la que se desarrolla la acción.

Viruticas, Basilio Daza, el mismo Parmenión, Marcos Roger, aún el padre Romero, todos los personajes, en suma, que tienen una actividad más o menos política, obedecen a su destino por una fuerza imprecisa que les obliga a ello.

Y Elio Monegas, y Martín Campos, tampoco

(28) S. T., pág. 252.

sabrían decir el porqué de su actitud, siempre rebelde, ante la incompetencia de su maestro *Viruticas*, forzando a la acción la abulia indolente de Mariano Urquiza, hasta soportar estoicamente trabajos forzados por sus ideales políticos.

Es algo así como si todos los personajes sintieran en sí mismos la necesidad de hacer algo, de cooperar para lograr que la vida política y sus actividades concernientes, se encaminen al bien común y no al bien del general Guaviare. Y es la manifestación activa de esa necesidad interna, lo que da a Martín Campos y Elio Monegas, la satisfacción del deber cumplido; y es esa misma urgente necesidad interna la que les hace reparar en la triste condición del pueblo bueno venezolano, que Cabo *Pisao* representa, como una razón que justifica lo que para ellos ha sido la primera prueba de hombría, rendida en tributo a la Ciudad sin nombre, que vive un destino incierto.

II) Sensaciones internas explícitas

a) En *Pobre negro*

En primer lugar, el pasaje de la misteriosa dolencia de Ana Julia Alcorta, que pondrá sobre su nombre un estigma singular que la distinguirá de toda su familia. La primera herencia de Pedro Miguel será descender de ese estigma, ser la personalización del mal de Ana Julia Alcorta.

Porque Ana Julia Alcorta muere de su mal. Un

mal que era extraño, como «Una misteriosa fiebre errante que por momentos le recorría todo el cuerpo..,» [29] Esa fiebre que enardece el cuerpo de la Alcorta, es la misma que descubre el fuego en los rostros de los negros, en la noche de San Juan: «La luz de los candiles pone reflejos alucinantes en los rostros enardecidos», [30] tan semejantes al arrebol que cubre casi insistentemente las mejillas de Ana Julia, [31] y que se manifiesta en una calidad suave de su mirada, reflejo de su mal interior: «aterciopelándole los ojos». [32]

Su mal no era sino: «Un gran dolor dulcísimo de punzantes lanzadas que le traspasaban el pecho»: [33] sensaciones internas de índole fisiológica, acompañadas de otras: «Congojas, ahogos y de pronto desmayos». [34] Pero que a veces eran inmateriales, «Embelesos, ausencias del alma que se le escapaba...», [35] «repudios de toda su alma», [36] «muchas cosas en la trenzada tormenta inconfesable», [37] «inquietud indescernible», [38] «una impresión ya casi visual de cierta sombra proyectada sobre ella», [39] «era entonces una horrible

(29) P. N. pág. 11.
(30) P. N., pág. 11.
(31) P. N., pág. 11.
(32) P. N., pág. 11.
(33) P. N., pág. 11.
(34) P. N., pág. 11.
(35) P. N., pág. 11.
(36) P. N., pág. 12.
(37) P. N., pág. 12.
(38) P. N., pág. 12.
(39) P. N., pág. 12.

noche oscura dentro de su espíritu desamparado». [40]

A estas sensaciones internas tienen su correspondencia en las de Negro Malo, enardecido y acongojado en la misma noche y a la misma hora: «Sonaba el tambor misterioso en el latir de sus sienes» [41] que tendrán una segunda parte: «Le amaneció sobre la loma de un cerro, soñador, embelesado, tendido de cara al cielo, emparamada de relente la ropa rasgada por las malezas, suspensa el alma...», [42] «Todo su cuerpo estaba florecido de recuerdos», [43] «alzar los ojos a las cumbres de los montes lejanos y allí dejarlos olvidados, horas y horas y horas». [44]

Pero Ana Julia Alcorta era amada secretamente por Cecilio el Viejo, que, a su muerte, «fué a sentarse al escritorio, en el sillón frailuno..., donde reclinó la cabeza, cerrados los ojos para que la visión real no estorbase a la interna», [45] y de esta «visión» interna surgirá su afecto hacia Pedro Miguel. Son las sensaciones internas las que van situando a los personajes ante su significación argumental.

Rómulo Gallegos titula las páginas fundamentales para analizar al personaje protagonista: «¿Qué

---

(40) P. N., pág. 12.
(41) P. N., pág. 24.
(42) P. N., pág. 25.
(43) P. N., pág. 25.
(44) P. N., pág. 30.
(45) P. N., pág. 35.

te pasa, Pedro Miguel?», pregunta que le hace el Padre Mediavilla, pero lo importante es que Pedro Miguel no sabe contestarla. Toda la noche se la pasó pensando en la relación secreta que las cosas guardan entre sí; pero en realidad lo que quería pensar era qué significaba él para todo y todos los demás.

A estas sensaciones internas del protagonista, corresponde otra en Luisana: «Y era aquella oleada de ternura impetuosa que ya le colmaba el alma y se arremansaba reflejando el destello cintilante de su ansia que no tenía forma determinada, ni parecía pertenecer a su vida». [46] Sin esta sensación interna, Luisana no se ocuparía de Pedro Miguel, creando para él la coyuntura, de encontrarse a sí mismo.

b) En *Sobre la misma tierra*

La primera sensación interna explícitamente formulada que podemos encontrar en *Sobre la misma tierra* es aquella por la que Demetrio Montiel juzga su vida como un auténtico fracaso.

Y por ser la primera sensación interna, y la única que se refiere a Demetrio Montiel, tenemos que pensar, creo que acertadamente, que cuanto se nos dijo de su vida anterior tenía como fin que Demetrio sintiera viva en sí la sensación de su fracaso.

---

(46) P. N., pág. 135.

Es una sensación interna cuya fuerza estilística reside en los indefinidos, conjunto de imágenes interiores que desfilan, juntas, atropellándose, rápidamente, por la intimidad del personaje. «Lo acompañó la fortuna, pero no recorrió sino el camino de la desdicha. Ganó, perdió, lo tiró y lo despilfarró todo. La generosa juventud, la provechosa madurez... Sólo le quedaba el triste descenso de allí adelante». [47]

Ya dijimos que de esta sensación interna explícita, brotaba la implícita, sostén del argumento, resumida en esa resolución de «encarnarse con su realidad», [48] sea cualquiera que fuere, porque ella no es sino, y así lo siente, «dramática hechura de unas circunstancias deplorables». [49]

Y ya ante la empresa comenzada: «Una obra por delante, superior a sus posibilidades inmediatas, pero digna de que se le consagrara una vida... Una empresa para ser acometida por el hombre de acción... Una empresa de hombres», [50] así siente Remota la obra en la que se ha empeñado; «una conmovedora mirada agradecida y suplicante», [51] basta para que Remota recobre sus ánimos que pudieran desfallecer, porque ante ella tiene «una pequeña porción de la inmensa tierra,

---

(47) S. T., pág. 94.
(48) S. T., pág. 148.
(49) S. T., pág. 148.
(50) S. T., pág. 184.
(51) S. T., pág. 191.

pero un gran infortunio humano. ¡Bien valía una vida el remedio que pudiera aportársele»! [52]

c) En *El forastero*

Aunque fueran poco numerosas las sensaciones internas explícitas que encontremos en *El forastero*, van a marcar el último jalón de la técnica narrativa de Rómulo Gallegos. Y van a mostrar una posibilidad estilística nueva: la sensación interna se transforma en gesto, de donde podemos deducir que los dos procedimientos narrativos fundamentales de Rómulo Gallegos se han unido en una forma estilística personalísima, que puede ser definida como la expresión de la sensación interna en gesto.

Elio, «recogiendo la sonrisa de su gozo frustrado y poniéndose en pie». [53] Un gozo íntimo por la presencia de Mariano Urquiza se transforma en sonrisa que se hace seriedad tan pronto el motivo gozoso desaparece. «Elio contrajo el ceño como bajo el efecto de un dolor agudo» [54] que le producen las palabras desabridas del tío.

Porque Mariano fué el ejemplo ideal para Elio siempre. Ahora, después de algunos años de ausencia, la frialdad de éste choca con la emoción de aquel: «Indicio apenas de alguna falta de equilibrio interior aquella vibración de los labios,

(52) S. T., pág. 191.
(53) F., pág. 12.
(54) F., pág. 13.

acentuada por la emoción del momento» [55] en que tío y sobrino se encuentran.

«Elio lo miraba a los ojos, emocionadamente, por el hallazgo de afecto que por fin hacía y el temblor de los labios se le hizo más acusado», [56] la sensación interna es un adverbio que matiza el contenido sentimental de la mirada al mismo tiempo que acentúa la vibración de los labios.

Pero a veces la sensación interna se refiere a una colectividad: las niñas que asisten a la escuela de Marta Elena, se distraen; la distracción comienza por las dos hermanas pequeñas de la maestra, y es a ellas, con el nombre de ellas, como reprende a todas las niñas; comenta Rómulo: «Reconvino la voz de contralto, vuelta a la escuela la atención puesta en un tejido». [57] Sensación interna original: distracción; sensación interna final: atención; paso de una a la otra: gesto colectivo: «*vuelta* la atención... puesta en un tejido».

Un texto compuesto de gesto que da firmeza a la sensación interior: «Mariano le retuvo la mano, mirándolo a los ojos (Y añade la sensación interna): —Me has impuesto una obligación; me has devuelto una fe que había perdido». [58]

Lo que podía esperarse que fuera el gesto habitual de Elio, aquella vibración del labio, des-

---

(55) F., pág. 14.
(56) F., pág. 14.
(57) F., pág. 78.
(58) F., pág. 83.

aparece con el discurso de la acción. Seriedad y una sonrisa segura van acompañando la más profunda sensación interna: «estoy seguro de no haber perdido mi ensayo de hombre». [59]

(59) F., pág. 285.

NATURALEZA, ENDOPATIA Y PERSONALIZACION

TANTO la endopatía como la personalización son modos de tratar la naturaleza. Esa naturaleza, que, como tema narrativo, tiene una importancia singular.

Tanta, que casi toda la escasa bibliografía concerniente a Rómulo Gallegos está referida al paisaje como tema, de sus novelas.

Es Naturaleza, porque en torno a ésta, no hay una simple intención descriptiva de los elementos, sino una *interpretación*; porque en ella se reconoce la existencia de fuerzas e influencias míticas, porque se insiste en el aspecto de la naturaleza como origen y principio de vida; porque se enraiza, al mismo tiempo que da fuerza y vigor y

razón de ser, al argumento; porque en ella se adivina, analógicamente, un mundo autónomo, con leyes y proporciones propias, que Rómulo compara con la arquitectura.

Naturaleza, y no paisaje, porque mientras éste produce una contemplación de orden estético, aquella entra en la unidad de la persona, que, intuitivamente, llega a identificarse con la naturaleza; se produce una *endopatía*.

Todo lo más el paisaje sugiere sentimientos, o ayuda a su manifestación, pero nunca logra alcanzar una personalidad que tenga una influencia como valor en si mismo; el paisaje no se *personaliza*, la Naturaleza, sí.

1.—Naturaleza: aspectos.

a) *Algunos textos que la interpretan.*

Lógicamente los textos proceden de las tres novelas *Doña Bárbara, Cantaclaro y Canaima.*

El texto, entresacado de la primera es el que sigue: «La llanura es bella y terrible a la vez; en ella caben, holgadamente, hermosa vida y muerte atroz. Esta acecha por todas partes; pero ahí nadie la tema. El Llano asusta; pero el miedo del Llano no enfría el corazón: es caliente como el gran viento de su soleada inmensidad, como la fiebre de sus esteros.

»El Llano enloquece y la locura del hombre de la tierra ancha es ser llanero siempre. En la

guerra buena, esa locura fué la carga irresistible del pajonal incendiado...;en el trabajo; la doma y el ojeo, que no son trabajos sino temeridades; en el descanso: la llanura en la malicia del «cacho», en la bellaquería del «paisaje», en la melancolía sensual de la copla; en el perezoso abandono: la tierra inmensa por delante y no andar, el horizonte todo abierto y no buscar nada; en la amistad: la desconfianza, al principio, y luego la franqueza absoluta; en el odio: la arremetida impetuosa; en el amor: «primero mi caballo» ¡La llanura siempre!

»Tierra abierta y tendida, buena para el esfuerzo para la hazaña; toda horizontes, como la esperanza; toda caminos, como la voluntad». [1]

La Naturaleza, como llanura, tiene más calidades estéticas; es «bella» y «terrible», pero al mismo tiempo. Para Kant el sentimiento propio de la llanura, de la naturaleza tendida, horizontal, era la sublimidad. No podemos olvidar que el pensamiento kantiano fué un precedente directo del sentimiento romántico ante la Naturaleza. Las cualidades que Rómulo Gallegos encuentra en la llanura, están muy lejos de Kant y del sentimiento romántico, por igual.

De *bella* nacerán las interpretaciones siguientes: «hermosa vida», «ser siempre llanero», «la melancolía sensual de la copla», «¡la llanura siempre!», «tierra abierta y tendida», «buena para

(1) B., pág. 70.

el esfuerzo y para la hazaña», «como la esperanza».

De *terrible*, arranca, la posible «muerte atroz», «el llano asusta», «pero el miedo del Llano no enfría el corazón: es caliente... como la fiebre de sus esteros», «la locura del Llano», «no son trabajo, sino temeridad», «la llanura en (el descanso)», «no andar... no buscar nada (en el perezoso abandono)», «la arremetida impetuosa», «toda caminos, como la voluntad».

* * *

1.—En el grupo de percepciones en torno a *bella*, hay una tónica común: todas afirman la realidad de la llanura como lugar, objetivo, hacia donde se dirigen todas las posibilidades espirituales del llanero, que por ellas se siente «llanero siempre».

Estar convencido de que la propia condición de vida, aunque no fuera libremente elegida, es la única posible, y sentir el contento nacido de esta convicción y afán de «ser llanero siempre», necesita, como lógica consecuencia, que el hombre sea capaz de captar la naturaleza, y las posibilidades que como ambiente le ofrece.

Esta total convicción y adecuación de la voluntad y entendimiento para «ser llanero», se esconde tras la decisión repentina de Santos Luzardo, llanero al fin, cuando renuncia a vender Altamira. Al mismo tiempo, es lo que liga a «Can-

taclaro» a su significación como personaje con intención de símbolo.

Uno y otro personaje, como también Payara, Juan Parao, los personajes llaneros secundarios, ven la posibilidad de una «hermosa vida» en la llanura, en la que caben todas las esperanzas, porque la llanura es, «toda horizontes, como la esperanza», «tierra abierta y tendida».

A la percepción de índole íntima «ser llanero siempre», corresponde la exclamación «¡la llanura siempre!»

Más todavía; si «Cantaclaro» es símbolo del alma llanera, él tiene que expresar una de las facetas más interesantes, «la melancolía sensual de la copla».

Bien; todas estas apreciaciones podríamos decir que son tributos que la Naturaleza, interpretada como tema novelesco, rinde al contenido ideológico de la obra de Rómulo Gallegos. Pero también rinde tributo a la acción, sostén de ese contenido ideológico.

Porque la llanura es «buena para el esfuerzo y para la hazaña». Es esfuerzo, que tanto tiene de hazaña, de Antonio y su padre, por evitar, primero, la ruina rápida de Altamira, después, ayudando a que Santos levante la hacienda, en los mil detalles de la vida trabajosa del Llano, que *Doña Bárbara* y *Cantaclaro* contienen.

Pues también en esta última novela hay esfuerzo y hazaña. Las hazañas del general Payara, espe-

ranza de Venezuela; los esfuerzos inútiles de Juan el Veguero, los esfuerzos fecundos de José Luis Coronado.

2.—En estas dos novelas recién citadas, están descritos los momentos *bellos* y *terribles* de la Llanura. Si de aquéllos participa el contenido ideológico y la acción, también en los terribles, encuentra apoyo la imagen creadora de Rómulo Gallegos.

«Muerte atroz», misterio del Llano, la muerte moral de Lorenzo Barquero; misterio del Llano, la leyenda de El Blanco que asesinó a Angela Rosa.

«El Llano asusta», a Rosángela, pero el corazón de esta mujer, que supo ver claro en él, no se enfrió arredrándose, y del impulso que nació de su intimidad, descubierta ante el paisaje, tuvo ardor para entregarse en manos de Florentino Coronado, que aquella noche pudo, con Rosángela a la grupa, demostrar «franqueza absoluta» a la «desconfianza primera» de aquélla.

Lo *terrible* del Llano, como lo *bello*, vive dentro del corazón del llanero, «como la fiebre de los esteros», unida a él, inseparable de él, de ahí el alarde de hombría, que es la base del trabajo llanero, que «no es trabajo, sino temeridad». Hombría temeraria que ve en cada momento cómo se abre un camino para la manifestación de la voluntad porque la voluntad del llanero es «toda caminos» como la misma llanura.

* * *

Es en *Cantaclaro*, donde vamos a poder contemplar la Llanura, a vista de pájaro. Deseamos contemplarla así, antes de abandonar la imagen que el análisis del texto de *Doña Bárbara*, ha dejado en nuestra retina. Leemos en la primera página de *Cantaclaro:* «La sabana arranca al pie de la cordillera andina, se extiende anchurosa, en silencio acompaña el curso pausado de los grandes ríos solitarios que se deslizan hacia el Orinoco, salta al otro lado de éste y en tristes planicies sembradas de rocas errátiles languidece y se entrega a la selva». [2]

* * *

En *Canaima* vamos a encontrar dos nuevas formas de Naturaleza: la selva y la naturaleza virgen de las bocas fluviales del Orinoco.

1.—«¡Caños! ¡Caños! Un maravilloso laberinto de calladas travesías de aguas muertas con el paisaje náufrago en el fondo. Hondas perspectivas hacia otros caños solitarios, misteriosas vueltas para la impresionante aparición repentina, que a cada momento se espera, de algún insólito morador de aquel mundo inconcluso. Islotes de borales en flor, cresta de caimanes. Un brusco chapoteo estremece el florido archipiélago y turba la paz del paisaje fantástico invertido en el espejo alucinante del caño». [3] Este es el texto, y no

(2) C., pág. 9.
(3) Ca., pág. 11.

podríamos encontrar otro más apropiado para conocer, literariamente, lo que es una nueva tierra.

La primera nota es de estatismo: «el paisaje náufrago en el fondo» de las aguas quietas de los caños. La segunda ya es intuitiva: todo el paisaje es propicio para «la impresionante aparición repentina», de algo que no es humano, pues no sería impresionante. Aparición de algo «insólito», desacostumbrado, primitivo, original, según nos confirma la tercera nota: el paisaje aquel es como un «mundo inconcluso».

Más tarde, renglones abajo, leemos: «Y ya el paisaje es de tiempos menos remotos». La impresión de aquel paisaje es de algo infantil, pero cuyo origen y cuyo fin se desconoce, porque se desconocen todas sus posibilidades naturales. De aquí surgirá, más tarde lo veremos, una interpretación mítica de la naturaleza.

2.—Y ahora, la selva. «¡Arboles! ¡Arboles! ¡Arboles!.. La exasperante monotonía de la variedad infinita, lo abrumador de lo múltiple y uno hasta el embrutecimiento.

»Al principio fué la decepción. Aquello carecía de grandeza; no era por lo menos, como se lo había imaginado. No se veían los árboles corpulentos en torno a cuyos troncos no alcanzasen los brazos del hombre para abarcarlos; por el contrario, todos eran delgados, raquíticos diríase, a

causa de la enorme concurrencia vegetal que se disputa el suelo». [4]

Si ante la llanura Rómulo Gallegos encontró más calidades estéticas, las notas esenciales con que matiza la selva, son de otra índole. Podríamos decir que son de índole espiritual: «la exasperante monotonía», «lo abrumador de lo múltiple», lo «uno hasta el embrutecimiento». Es decir, la selva no se comprende sin su confluencia en la psique humana; su monotonía es exasperante; lo múltiple que contiene, abrumador; lo uno, lo mismo siempre, embrutece.

Marcos Vargas llega a la selva con una idea preconcebidamente formada: «al principio fué la decepción. Aquello carecía de grandeza; no era por lo menos como se lo había imaginado». Esta decepción es la primera etapa de la selva sobre el hombre. La segunda, la exasperación. La tercera, el embrutecimiento.

b) *La Naturaleza como fuerza mítica.*

La concepción del cosmos, o de algo cósmico, como mítico está tan cerca de una mentalidad primitiva como de una ideológica estructurada. La mitología nórdica es buen ejemplo de lo primero, como de lo segundo lo es la tendencia contemporánea de buscar en la naturaleza, en una vida natural, nuevas posibilidades para la axfisia

(4) Ca., pág. 176.

que, por todas partes, circunda al alma humana. No se trata tanto del naturismo, como de una posición estética —Gide— o eticista —Rudyard Kipling—. En Rómulo Gallegos vamos a encontrar una tendencia hacia la Naturaleza, un afán de acercarse a ella; porque es lógico que un escritor venezolano de las calidades que Gallegos, se sienta atraído por la magnificencia de la naturaleza, en sus dos formas predominantes en Venezuela, la selva y la llanura.

Al penetrar en ellas, Rómulo Gallegos encontrará la presencia de fuerzas misteriosas, influencias *místicas* de la naturaleza. Pero es mejor que acudamos a los textos, porque todavía no ha terminado su función al análisis.

Reinaldo Solar será uno de esos personajes que sufren la influencia de la naturaleza. En las primeras páginas de su novela, se acerca a ella, en busca de un cauce virgen para la renovación de su vida; cabe a la naturaleza esperar encontrar el sitio de su vida, «con una emoción de espera mística». [5]

Un primer descubrimiento es necesario; las primeras lecturas, acervo múltiple, le llevan a encontrar una justificación panteísta a ese primer descubrimiento necesario, que consiste en adivinar, entrever la inmanencia de la vida en las cosas naturales; es aquella «panteística penetración de las energías eternas de la naturaleza». [6]

---

(5) R. S., pág. 15.
(6) R. S., págs. 15-16.

Este descubrimiento es necesario para evocar un posible rejuvenecimiento espiritual del hombre. De aquí la nueva religión que intenta Reinaldo, como ya vimos.

Estos dos textos son necesarios porque considerando la naturaleza como una fuente de vida, abren el camino a un nuevo estado de compenetración con la naturaleza, apuntado en *Doña Bárbara*, como la captación del «dramático misterio de las tierras vírgenes». [7]

Rómulo Gallegos llama «dramático» al misterio de la naturaleza, porque lo primero que advierte es la influencia que tiene sobre el destino de las personas. De Juan Parao, cuando abandona a Payara, para cambiar «el mundo por la morocota», dice que «se lo llevó la sabana que hacía días estaba llamándolo». [8]

Bajo otros aspectos, ya hemos visto la influencia que la llanura tiene para *Cantaclaro* como para *Doña Bárbara*. Ahora vamos a entrar en la tercera etapa, la de la influencia decisiva e ineludible de la selva en Marcos Vargas. Para personalizar esta influencia, Rómulo Gallegos la concretará en «Canaima» un dios, un espíritu maléfico; todo cuanto le ocurra a Marcos Vargas en la selva, cuanto de ella proceda, serán manifestaciones de «Canaima».

Ya vimos la interpretación de la naturaleza de

---

(7) B., pág. 27.
(8) C., pág. 176.

las bocas del Orinoco; una vida múltiple prendida en el velo misterioso de los orígenes.

Pero la selva ya no es fuerza original y virgen, sino arcano que guarda la razón mítica, mística, misteriosa, de su influencia. Por eso resulta «fascinante de cuyo influjo ya más no se libraría Marcos Vargas. El mundo abismal donde reposan las claves milenarias. La selva antihumana. Quienes trasponen sus lindes ya empiezan a ser algo más o algo menos que hombres». [9] Lo mítico, sus raíces preter naturales, ensalzan o derriban al hombre.

Las perspectivas de la selva son «alucinantes», [10] camino de mundos irreales, de mundos imaginarios, donde el hombre puede soñar su mayor ventura o su mayor desventura, porque una y otra, allí, resultan posibles.

El hombre puede percibir el terror ante su más ignorado pasado o su más imprevisible porvenir, «el terror ancestral» [11] de sí mismo, ese terror que le enajena hasta impulsarle a seguir sus propias huellas, describiendo «los círculos de la desesperación». [12] Círculos en los que comienza a sentir el influjo de «fuerzas vegetales» [13] que reinan sin límite, impuesto por la existencia de

---

(9) Ca., págs. 176-177.
(10) Ca., pág. 177.
(11) Ca., pág. 178.
(12) Ca., pág. 178.
(13) Ca., pág. 179.

vida animal. Hasta el punto de que todos los fenómenos posibles, todos los elementos que allí se dan cita, se concitan contra el hombre, hasta el punto de sentir éste su propia presencia como extraña, y va «aprendiendo a sumergirse sin palabras ni pensamientos en aquel mundo animal», y comienza «a hacer la experiencia de que entonces no era sino otro árbol no daba el sol». [14]

Hay un texto en *Canaima*, en el que Rómulo Gallegos emplea verbos que convienen sólo a la vida inanimada, para hablar del estado de ánimo de Marcos Vargas, con lo cual indica la influencia mítica de lo natural y su existencia queda comprobada: la lluvia al caer sobre Marcos Vargas, «emparama» su carne y «filtra» en el ánimo «la humedad viscosa de la melancolía». [15] Y en la misma página nos define lo mítico: «lo que impresiona sin formas sensibles», lo que existe y se imprime en el ánimo, «formidables potencia que aún no habían agotado la serie de criaturas posibles... fuerzas descomunales a punto de desatarse». [16]

Y calificando estas fuerzas, las llama «irascibles» como un hombre precristiano llama a los dioses primitivos, sintiendo su vida en desamparo.

---

(14) Ca., pág. 183.
(15) Ca., pág. 200.
(16) Ca., págs. 218-219.

c) *La naturaleza como fuente de vida.*

Uno de los aspectos más interesantes por los que es conocida la naturaleza, es aquel que la ofrece como fuente, origen de vida. La naturaleza en sí misma, o algunos de sus elementos.

En *Reinaldo Solar* encontramos un texto que bien lo podemos considerar como precedente de aquellos de *Boña Bárbara* y *Canaima* en los que el poder engendrador de la llanura y de la selva alcanza su más plena manifestación. Es un texto sencillo, sin ninguna pretensión ideológica, pero en el que se adivina una atención creadora, puesto que de una realidad objetiva, Rómulo deduce la más profunda consecuencia: (el agua) «fecundante en el surco»; [17] el agua ha dejado de ser un tema visual, reflejo de la luz, etc., para adquirir un sentido más profundo, que ilumina la finalidad cumplida por el agua, poéticamente.

Uno de los aspectos fundamentales para descubrir la fuerza originaria de vida que reside en la naturaleza, es ver cómo los elementos, al mostrarse, señalan el cambio de las estaciones, con su signo de letargo vital o de renacimiento: «Ya se había escuchado, allá en el fondo de las mudas soledades, el trueno que anuncia la aproximación del invierno; ya estaban pasando hacia el occidente los rumazones de nubes que van a condenarse sobre la cordillera, donde comienzan las

(17) R. S. pág. 73.

lluvias que luego descienden a la llanura, y ya estaba el fusilazo del relámpago al ras del horizonte en las primeras horas de la noche. El verano empezaba a despedirse con el canto de las chicharras entre las chaparrales resecos, amarilleaban los pastos hasta perderse de vista y bajo el sol ardoroso se rajaban como fauces sedientas las terroneras de los esteros. La atmósfera, saturada del humo de las quemas que comenzaban a propagarse por las sabanas, se inmovilizaba en calmas sofocantes durante días enteros, y sólo a ratos, como anhelosos resuellos de fiebre, soplaban breves ráfagas ardientes»; [18] «...abandonado del viento en la calma del atardecer, se extinguió, por fin, el incendio, el vasto paño de sabana carbonizado que se extendía hasta el horizonte bajo un cielo fuliginoso, era un paisaje fúnebre iluminado por una hilera de antorchas agonizantes, allá en Macanillal, dónde habían sido plantados los postes para la cerca. Fué la rebelión de la llanura, la obra de indómito viento de la tierra ilímite contra la innovación civilizadora. Ya la había destruído y ahora reposaba como un gigante satisfecho, resollando a rachas que levantaban torbellinos de cenizas»; [19] «La fría madrugada, olor de boñiga y cantar de ordeño dentro del vasto silencio de la sabana, a medida que el aire se movía y el alba

(18) B., págs. 171-172.
(19) B., pág. 174.

empezaba a rayar, se iba poblando de olores y rumores diversos: aroma de los mastrantales enternecidos por el relente, perfume de los paraguatanes floridos, áspero canto del carrao en el monte de las orillas del caño, lejano clarín de un gallo, trino de las turpiales y de las paraulatas»; [20] «¡La muerte es un péndulo que se mueve sobre la llanura, de la inundación a la sequía y de la sequía a la inundación!» [21]

La selva es una prueba majestuosa de vida; cada forma la indica, la contiene, la defiende: «Pero luego empezó a sentir que la grandeza estaba en la infinidad, en la repetición obsesionante de un motivo único al parecer. ¡Arboles, árboles, árboles! Una sóla bóveda verde sobre miríadas de columnas afelpadas de musgos, tiñosas de líquenes, cubiertas de parásitas y trepadoras, trenzadas y estranguladas por bejucos tan gruesos como troncos de árboles. ¡Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles! Siglos perennes desde la raíz hasta los copos, fuerzas descomules en la absoluta inmovilidad aparente, torrente de savia corriendo en silencio. Verdes abismos callados... Bejucos, marañas... ¡Arboles! ¡Arboles!»; [22] «La noche, que sobreviene de pronto, sin escrúpulos, entre las altas murallas de árboles que encajonan el río o el caño, o en medio de las

(20) B., pág. 225.
(21) B., pág. 294.
(22) Ca., pág. 176.

lindes circulares del bosque en torno al claro del campamento... Negros árboles hostiles que por momentos parecen ponerse en marcha sigilosa para cerrar aquel hueco que abrieron los hombres intrusos, a fin de que todo amanezca selva tupida otra vez». [23]

Allí el proceso vital es completo: «fué la lluvia de falanes. Millares y millares de gusanos que de pronto comenzaron a caer de las ramas de todos los árboles» y «fué la eclosión de las crisálidas, el repentino florecimiento del aire, de aquel aire verde y húmedo, de calidad vegetal, donde de pronto aparecieron revoloteando millares de mariposas». [24]

d) *Sentimiento de la naturaleza.*

Trataremos en el presente párrafo de aquellos textos en los que los personajes sienten la naturaleza, interpretándola a través de sus sentimientos.

Esta interpretación introvertida de hechos naturales, va aumentando en intensidad poética, al tiempo en que va enlazándose más estrechamente con el personaje y el argumento.

En *Reinaldo Solar* hay en sus primeras páginas, una identificación entre el momento anímico y el amanecer de un nuevo día, que nos es entregado con todo lujo de detalles sensoriales.

---

(23) Ca., pág. 179.
(24) Ca., pág. 183.

Son las sensaciones olfativas las primeras que invierten el ánimo del protagonista: «Aspiraba el olor de los campos, y se sentía transportado como en una suave aura de arrobamiento». [25] Invierten su ánimo hacia esferas sentimentales más elevadas: «era propicio a aquel sentimiento de religiosidad que empezaba a brotar en su alma, confundido con el sentimiento de la naturaleza». [26] O bien, le motivan sensaciones fisiológicas: «una vegetación sequiza que sugería y acrecentaba la sensación de la sed...», [27] texto de una evidente influencia naturalista.

Tendencia y sentido del sentimiento de la naturaleza, que también encontramos en *Doña Bárbara:* «Doña Bárbara se detuvo a contemplar la porfiada aberración del ganado, y con pensamientos de sí misma materializados en sensaciones, sintió en la sequedad saburrosa de su lengua, árida de fiebre y de sed, la aspereza de aquella tierra que lamían las obstinadas lenguas bestiales. Así ella en su empeñoso afán de saborearle dulzuras a aquel amor que la consumía. Luego, haciendo un esfuerzo por librarse de la fascinación que aquellos sitios y aquel espectáculo ejercían sobre su espíritu, espoleó al caballo y prosiguió su errar sombrío». [28]

---

(25) R. S., pág. 10.
(26) R. S., pág. 26.
(27) R. S., pág. 77.
(28) B., pág. 297.

Y que en *Cantaclaro* se resuelve en una sensación interna, que por su contenido espiritual, favorece la intención de símbolo del personaje, que es el sostén del argumento: «...producíanle el placer de las jornadas lentas a través de la desierta inmensidad de la sabana, de los pacientes reposos en los sesteaderos, de las noches a la intemperie de las majadas». [29]

La llanura, y su sentimiento, valoran de modo extraordinario lo más ordinario: «Florentino mira hacia donde le indica, boquete de la mata sobre la brumosa lejanía de la sabana donde acaba de suceder una sencilla cosa extraordinaria, como lo es toda aparición viviente en el desierto». [30]

e) *La naturaleza: textos relacionados con el argumento*

Cuando la naturaleza comienza a tener un significado, se nos presenta bajo un aspecto casi racional, porque sus formas externas parecen expresión de la adecuación de la naturaleza, como elemento narrativo, con la idea argumental.

He aquí el texto de un paisaje que acompaña las meditaciones de Manuel Alcor sobre Venezuela, la vida espiritual, etc.: «las varas desnudas y ríspidas del cardonal, alzándose sobre la tierra brava y yerma como brazos de enloquecida mul-

---

(29) C., pág. 18.
(30) C., pág. 28.

titud que imploraran el agua del cielo». [31] Y otro de la misma significación para con el argumento, porque Venezuela es un crepúsculo por el que se desangran todas sus posilidades: «el agua dorada de crepúsculo resbalaba suavemente ante sus ojos como una lenta sangría que vaciase el herido corazón de la tierra nativa». [32]

En los siguientes textos de *La trepadora*, la naturaleza está tomada como tema de alusión poética, y viene a advertirnos cómo la intención creadora de Rómulo Gallegos se apoya en las manifestaciones ordinarias de lo natural, para, con toda sencillez, trenzar el argumento: «como corre el río manso y débil (Adelaida) hacia el mar inmenso y temible (Hilario)»; [33] «su amor brotaba ahora limpio y sereno, de la fuente misma de la bondad». [34]

De la llanura, forma natural que priva en *Cantaclaro* como en *Doña Bárbara*, deduce una condición social—idénticas condiciones de vida—que responde a una actitud espiritual del llanero: «Porque esa tiranía de lo llano que los rodea por todas partes es esencialmente niveladora». [35]

---

(31) R. S., pág. 95.
(32) R. S., pág. 96.
(33) T., pág. 57.
(34) T., pág. 60.
(35) C., pág. 27.

f) *Naturaleza y semejanza arquitectónica*

Rómulo Gallegos no espera a encontrarse con la magnificencia de la selva en *Canaima*, para crear sus hipérboles comparativas. Es en *La trepadora* donde puede encontrarse la primera notación arquitectónica: «un callejón orillado de caobos centenarios que le hacían con sus entrelazadas ramas alta cúpula ojival». [36]

Una notación prevalece entre todas, la de «cúpula» y «bóveda» sostenida por columnas: «bóveda verde sobre miríadas de columnas afelpadas de musgos»; [37] «un templo de millones de columnas»; [38] «la sombría cúpula»; [39] «la verde concavidad inmensa»; [40] «Lo fundió todo y de golpe el estallido de un rayo, simultáneos el relámpago deslumbrante y el trueno ensordecedor. Vacilaron las innumerables columnas, crujieron las verdes cúpulas, se arremolinaron las lívidas tinieblas, se unieron arriba los bordes del huracán desmelenando la fronda intrincada y la vertiginosa espiral penetró en el bosque, levantó una tromba de hojas secas». [41]

---

(36) T., pág. 59.
(37) Ca., pág. 176.
(38) Ca., pág., 177.
(39) Ca., pág. 200.
(40) Ca., pág. 200.
(41) Ca., pág. 221.

2.—Endopatía de la naturaleza

De un modo gráfico podríase decir que la endopatía, no como hecho fisiológico, sino como realidad contada por el escritor, podría decirse que la endopatía de un texto literario consiste en describir la naturaleza influyendo, dentro del ánimo del personaje, en su subjetividad o tomando parte, integrando el argumento. Por eso dividiremos la endopatía de la naturaleza en *humana, argumental* y *subjetiva.*

a) *Humana*

Tenemos que volver sobre las primeras páginas de *Reinaldo Solar.* El protagonista al tomar contacto con la naturaleza, primer paso para el cambio de vida que se propone, establece una condición esencial para que la *endopatía,* ese efecto singular y característico de la influencia de la naturaleza, se de, para que pueda ser realidad.

El primer escaño para alcanzar esa condición primordial es una simple aprehensión subjetiva: Reinaldo imagina que la naturaleza, se le ofrece de tal modo que es como si «ella estuviese esperándolo». Esta aparente disponibilidad de la Naturaleza, hace posible que el hombre personaje se le entregue, y aún más: que se considere poseído por ella: «Aquí me tienes de nuevo. Ahora te pertenezco todo entero». [42]

---

(42) R. S., pág. 10.

La atención desmesurada, insistente, hace que el personaje se sienta unido, estrechamente vinculado al paisaje: «Marisela guarda silencio también, mientras sus miradas se hunden en las claras lejanías de la sabana, dormida bajo el fulgor lunar». [43]

Normalmente, la copla es el medio por el que la Naturaleza llega al hombre llanero. En *Cantaclaro* alcanzará su más exacta expresión, pero en *Doña Bárbara* hay un texto que es el precedente de *Cantaclaro:* «Y así, cada cual apoyándose en un verso del otro y en cada copla la llanura, la musa ingenua y chispeante del hombre en contacto con la naturaleza, saltaba en la agilidad de las réplicas». [44]

La sensación de la Naturaleza en el ánimo matiza la expresión personal, el mundo íntimo: «—No. Es otra cosa. Que por cierto también la tiene el tremedal. ¡Una paz! Una tranquilidad sabrosa. Me siento tranquila hasta el fondo, como debe sentirse el tremedal cuando se pone a reflejar el palmar y el cielo con sus nubes y las garzas que están paradas en la orilla». [45]

De aquí, es fácil, y necesario saltar a *Cantaclaro:* «—Es muy fácil, hermano. Los versos están en las cosas de la sabana; tú te la quedas mirando

---

(43) B., pág. 191.
(44) B., pág. 184.
(45) B., pág. 256.

y ella te los va diciendo». [46] Y en la página siguiente: «Yo que la miro (la sabana) y la escucho... podría enseñarte muchas cosas que todavía no has aprendido». [47]

No sólo enseña, y dicta coplas a los labios, la misma Naturaleza está en el fondo de todo hombre: «Este panorama llanero, ésta mezcla absurda de transparencia suma y de misterio —pues lo misterioso, o como ustedes dicen lo espantoso del llano, reside precisamente en su excesiva luminosidad—, este paisaje monótono y obsesionante se repite dentro de ustedes con abrumadora uniformidad»; [48] «Porque las palabras son los espantos de la sabana. Usted lo ha dicho y ya se me venía ocurriendo. No sólo por el sentido enigmático que adquieren de la manera con que, al emplearlas, como lo hacen, deforman ustedes la realidad, sino porque ellas mismas y cualesquiera que sean, resultan inquietantes por estas soledades»; [49] «Uno de sus duendes. Pero no solamente el nombre propio, sino todas las palabras que se pronuncian estando a solas, que es como generalmente se halla el hombre por estas tierras, se convierten en fantasmas. En estos sitios callados y desiertos están suspendidas en el aire, o mejor dicho en el silencio, a orillas del camino, todas

(46) C., pág. 11.
(47) C., pág. 12.
(48) C., pág. 27.
(49) C., pág. 29.

las palabras frustradas, por no haber sido recogidas por el interlocutor necesario en toda conversación, que se pronunciaron al atravesarlos pensando en alta voz. Están mudas, pero sentimos que nos hablan, porque son palabras que necesitan ser recogidas por oídos inteligentes. Estas son las almas en pena que, según ustedes, se aparecen por estos lugares pidiendo oraciones que las saquen del purgatorio. Por estas tierras vagan en el limbo del silencio todas las palabras que van dejando por el camino los que viajan hablando a solas. Mañana, cuando usted vuelva a pasar por aquí, oirá éstas que estamos pronunciando y dirá que es el Anima Solar que recorre esta mata gimiendo y rezando». [50]

Y afila y aguza los sentidos para percibir lo que no es ordinario, como ordinario, lo irreal como real: «No. Aquí estamos solos, cada cual oyendo una conversación misteriosa que sostienen unos fantasmas en el silencio de la mata». [51] Influyendo en la misma constitución anímica del personaje: «La acción embrutecedora del desierto, la vida confinada al palmo de tierra de la vega perdida en la inmensidad de la sabana, siervos solitarios de la gleba que sobre aquel mal terrón de ella nacieron y en ella enterrarían sus huesos, el funesto chinchorro siempre colgado,

---

(50) C., pág. 30.
(51) C., pág. 30.

encurvando y reblandeciendo las energías, el rudimentario alimento del topocho y de la yuca que degeneraban en la tierra sin cultivo del rastrojo y el agua pútrida de la charca o del jagüey, carato de aquellas larvas que les hinchaban los vientres y les chupaban las fuentes vitales, la miseria sin límites pero sin horizontes, como la llanura en aquella tarde brumoso y la ignoracia absoluta, habían hecho de aquel hombre y su mujer duendes de sí mismos, con cenizas de alma en la mirada». [52]

Conformado el sentido de la vida y su aceptación definitiva por el hombre: «Si en alguna parte es cierto que el hombre es la medida de sí mismo, es en la sabana ilímite, en cuya brava soledad cada cual puede construirse su mundo a sus anchas. Pero la sabana entra en los pueblos y se mete en las casas: en cada llanero, aunque viva en sociedad, hay siempre un hombre aislado en medio del desierto». [53]

Todos éstos son jalones necesarios para la identificación plena de *Canaima*. Y aquí encontraremos una gradación, que desde otro punto de vista quedó ya apuntada que va marcando los instantes por los que el personaje protagonista alcanza una identificación, por una creciente pérdida de contacto con su intimidad.

---

(52) C., pág. 38.
(53) C., pág. 84.

Ahora, desde este nuevo ángulo de visión, la primera etapa será aquella en la que el protagonista espera los sucesos naturales, como si de ellos dependiese la certidumbre que de sí mismo desea poseer; «esperó el trueno con ansiedad insensata, pero la selva continuó sumida en el silencio ya espantoso». [54]

Y en esta espera lo que inconfesadamente esperaba encontrar no era otra cosa que a sí mismo: «Era el morador señero de un mundo sacudido por las convulsiones del parto de los abismos creadores y un robusto orgullo de pleno hallazgo propio lo hacía lanzar su voz ingenua entre el clamor grandioso». [55]

b) *Argumentada.*

El argumento se llena de naturaleza, de la fuerza expresiva de este elemento narrativo para explicarlo unas veces, otras para darle profundidad, las más siendo la misma naturaleza argumento.

Recordemos la página alegre de la vida de Carmen Rosa, su breve ilusión prendida por Pablo Léganez. Esa vida posible que ella entreviera va acompañada de nuevas experiencias sensoriales que abren camino a la naturaleza en el ánimo cerrado de Carmen Rosa, llenándolo de alegría de vivir: «Corrientes y frescas aguas, cálidos aires

(54) Ca., pág. 219.
(55) Ca., pág. 223.

y tibias sombras, el caliente color del paisaje y la lumbrarada azul de los cielos, el olor agreste y los campesinos rumores, todo aquello era para ella nuevo y sabroso». [56]

La gesta de Altamira luchando contra El Miedo, es una lucha cruel, reflejo de la que anida en el seno de las fuerzas naturales, sobre una belleza natural, fondo insensible de su magnificencia que deja entrever la crueldad radical: «más, no obstante la frescura de aquel verdor grato a la vista, algo sombrío se cernía sobre el paraje». [57]

La cámara más íntima de Doña Bárbara, símbolo de lo natural sin límites y ciego, se nos explica endopáticamente: «se le ha adueñado del alma: la fascinación del paisaje fluvial». [58] Y es así que los ríos, coordenados de la sabana, rigen también y dan el tono a la vida de la mujer hombruna: «la intempestiva atracción de los misteriosos ríos donde comenzó su historia». [59]

Durante la insolación que padece Florentino, circunstancia que le relaciona con el doctor Payara e introduce en su camino a Rosángela, todo su mundo íntimo incosciente se vuelca en imaginaciones de elementos naturales, que analógicamente se refieren a las sensaciones internas que implican la insolación: «Era un caño, era un río,

---

(56) R. S., pág. 117.
(57) B., pág. 83.
(58) B., pág. 293.
(59) B., pág. 292.

era un inmenso estero de aguas calientes que no aplacaban la sed, de aguas pastosas que se pegaban al paladar..., espesas y ardientes como sangre que fluye de una vena abierta... Era, de pronto, un arenal enjuto en cuya inmensidad resonaba un formidable galope distante y cercano a la vez, que ya no terminaría nunca, carrera del retinto muerto sobre el cual cabalgaba el Blanco de Hato Viejo, quemándole la espalda, derritiéndole los sesos...» [60]

Rosángela, con el drama amoroso que sostiene la significación de su vida novelesca, en el personaje propicio a la influencia endopática. La incertidumbre sentimental del personaje encuentra su punto álgido en cada una de sus crisis, ante el paisaje: «La envuelve la bruma de las humaredas que hace días se deslizan sobre ella y Juan Parao la contempla desde la tranquera de la majada, con nieblas también en el alma»; [61] «pero bajo la inefable dulzura que anegaba su alma sentía el regusto de aquella zozobra, que fué, como ante el paisaje, cuando un soplo de viento repentino doblegaba los pastos inmóviles y en el silencio de de las riberas del Cunaviche alzaban de pronto las chenchenas sus gritos destemplados...» [62]

Pero no solo el paisaje, sino toda realidad exterior comienza a tener una significación impor-

(60) C., pág. 57.
(61) C., pág. 69.
(62) C., pág. 121.

tante para la intimidad de Rosángela: «Pero ya no fué ante el panorama obsesionante de la inmensidad desierta y muda la sorda inquietud, la espera angustiosa, sino en la presencia amiga de las cosas que ya tenían impreso el sello de su espíritu, en su habitación apacible y sencilla, torre de marfil de sus gustos caseros, lo mismo ésta que aquella de la casa de las Payaras, detrás de cuyos muros siempre se habían detenido y apagado los rumores del mundo, así los placenteros como los inquietantes». [63]

Los objetos y las circunstancias ordinarias, adquieren valor de paisaje. Y ante toda esa realidad cargada de significados desconocidos, es más punzante la incógnita de su realidad interior: «pero en todo caso la respuesta correspondía a una interrogación formulada en lo insondable del alma... Y ya esto era como ante el paisaje, inmensidad misteriosa»; [64] «¡Este paisaje! Todavía no puedo contemplarlo sin experimentar aquella impresión de algo espantoso que de pronto fuera a suceder, de que te hablé cuando veníamos de Caracas». [65]

Marcos Vargas sentirá, desde su primera juventud, la llamada de la selva. La naturaleza primera, que él conoce es la de los caños del delta del Orinoco. Y también allí, aunque naturaleza

(63) C., pág. 142.
(64) C., pág. 144.
(65) C., pág. 156.

niña, hay sensación de encontrarse ante una tierra «que aún no ha revelado su secreto». [66]

Cuando sobre La Guajira comienza a cernirse la peor hora del hombre y del asedio a la voracidad económica, Rómulo habla del ambiente espiritual del pueblo guajiro como «lúgubre y desesperante como soledad en noche oscura y rumbo perdido». [67] Ciertamente que se trata de una figura metafórica, pero sustentada en una identificación con el ánimo ensimismado en las circunstancias naturales a que alude el texto.

Más adelante, cuando Remota Montiel emprende su empresa liberadora, siente «la penosa emoción de su tierra guajira: arena salada, cardón sin ternura», [68] elementos de un pasaje, elementos pictóricos que van cargados de una intención espiritual.

Ahora bien, sin esa compenetración sería imposible que Remota Montiel, mantuviera alerta y siempre dispuesto el ánimo para la lucha. En la primera amanecida que le llega en La Guajira, «la despertó el anuncio de la aurora en el canto de los gallos y como había dormido bajo la enramada, a pleno aire, al incorporarse en la hamaca, dentro de la naturaleza que por todas partes la rodeaba, como nunca le aconteció a Ludmila Weimar, se encontró a sí misma toda presente en

(66) Ca., pág. 74.
(67) S. T., pág. 32.
(68) S. T., pág. 161.

uno de los sentimientos fundamentales de su raza; la compenetración con la naturaleza». [69]

Pero ahora, ya no le importa, después de haberse «encontrado a sí misma», «dentro de la naturaleza», la espantosa sensación de la tierra: «Ya se dilataba ante su vista, bajo el sol del mediodía, la desierta llanura guajireña, blanca, salitrosa, desolada...» [70]

c) *Endopatía subjetiva.*

Por endopatía subjetiva entenderemos aquella cuya influencia para la acción de la novela, queda reducida a un instante.

Es lógico que al final de su vida, Reinaldo vea las «ramblas avileñas, llenas de silenciosa tristeza», [71] el mismo paraje que para él fué de gozosa aunque equivocada plenitud imaginativa de su voluntad inoperante.

También es lógico que Luzardo, ante la dura empresa que se propone, que tan directamente está referida a la naturaleza, acomode su ánimo con aquellos sentimientos que descubre en el mundo natural: «Luzardo se reclinó contra el tronco del palodeagua, y, sin pensamientos, abrumado por la salvaje soledad que lo rodeaba, se abandonó al sopor de la siesta»; [72] «por todas las

(69) S. T., pág, 192.
(70) S. T., pág. 172.
(71) R. S., pág. 229.
(72) B., pág. 15.

potencias de su alma, abiertas a la fuerza, a la belleza y al dolor de la llanura»;[73] «era honda y transparente la paz del paisaje lunar».[74]

Progresa la sensación de sol, de luz y de soledad, a medida que «Cantaclaro» camina. Se endureciendo su sensibilidad para con la naturaleza, al mismo tiempo: «Ya la sombra precede al viajero, provocando el graznido de los alcaravanes. Un piar fugitivo suaviza la aspereza que dejaron en el aire. La yerba está amparamada y al sol que trae sed y viene lamiéndola, le perfuma la lengua de oro con olor de mastranzos. Y con esto concluye toda la ternura que le consiente a la mañana el verano severo».[75]

Ante la proximidad de las llanuras, hay una casi personalización de la llanura, que se prepara a sentir la zarpa de lo nuevo y repentino. «El vasto horizonte solitario, la sabana inmensa y muda, el río sin corriente visible y su vuelta temerosa, como para una súbita aparición espantable y su lejanía desesperanzada... Le infundía miedo aquel panorama obsesionante que se apoderaba de la mirada, miedo supersticioso de algo tremendo que de un momento a otro fuese a suceder... Un soplo de viento repentino doblegaba los pastos ardidos; gritaban las chenchenas... Luego el silencio, que era más que ausencia de todo

(73) B., pág. 209.
(74) B., pág. 218.
(75) C., pág. 44.

rumor, replegándose hasta el horizonte, como una resaca de algo menos que silencio, para el maretazo final del cataclismo». [76]

Ahora bien, los ríos no son sólo una de las raíces que mantiene y da vigor al complejo vital de Doña Bárbara, sino que los encontramos, en la página 25 de *Canaima*, enlazando el misterio de la naturaleza virgen de las bocas del Orinoco con el misterio de la vida de «Canaima», alentando en todas las formas de la selva. Los ríos, así en plural se transforman en tema que mantiene la atracción de la naturaleza en el ánimo de Marcos Vargas, porque el personaje protagonista los considera «no como simples cursos de agua sino cual seres dotados de una vida misteriosa». [77]

Así como Rómulo Gallegos avanza en su procedimiento para levantar el velo que cubre la primera realidad de las cosas naturales, hace posible encontrar *endopatía subjetiva* en novelas, como *Pobre negro:* que no han ofrecido nunca esta modalidad de conocimiento poético. Así la novela de Pedro Miguel enlaza con *Canaima*, por el sentido homogéneo del significado de los textos. Allí se habla de «sofocante calma de la atmósfera dramática»; [78] «ensenada triste y costa de desolación, propicias a la melancolía del convaleciente», [79]

---

(76) C., pág. 119.
(77) Ca., pág. 25.
(78) P. N., pág. 225.
(79) P. N., pág. 232.

similar a la tristeza de las avenidas avileñas de *Reinaldo Solar*, tal como ya ha sido apuntado: «el paisaje recoge la angustia del cuadro»; [80] «contemplando en silencio la marina angustiosa». [81]

Y en el mismo sentido, total y sustancialmente subjetivo, los textos de *Sobre la misma tierra:* «el cardonal funerario»; [82] «paisaje inmóvil del cardonal que niega la sombra y prodiga la espina»; [83] «Y la oscuridad absoluta, las tinieblas profundas en torno a los cuerpos y dentro de los espíritus de los personajes de la escena»; [84] «la oscuridad de la madrugada aterida de viento y de lluvia. [85]

Y en la misma orientación en *En el forastero:* «melancólico paisaje», [86] y, «en toda la anchura de éste (mar) reinaba un color plomizo, sombrío en el horizonte, de nieblas que flotaban sobre las aguas no obstante un viento recio que, sin disiparlas, sólo venía a componer desolación. Y se les metió adentro una tristeza inesperada» [87]

3.—La naturaleza como personalización

Puede personalizarse la naturaleza por diversos procedimientos: bien atribuyéndole un senti-

---

(80) P. N., pág. 232.
(81) P. N., pág. 232.
(82) S. T., pág. 61.
(83) S. T., pág. 171.
(84) S. T., pág. 186.
(85) S. T., pág. 226.
(68) F., pág. 14.
(87) F., pág. 205.

do —visual, auditivo, tactil— de tal grado que sólo pueda referirse, en estilo directo, a lo humano; bien por la amplia y exclusiva significación estilística del verbo o del adjetivo; ya porque así lo exige la intención argumental, una intención descriptiva.

a) *Personificaciones directas*

En *Reinaldo Solar* hay un texto por el que apreciamos que todo el mundo sensual humano está sometido por una circunstancia de la naturaleza: «la mañana metía en agua». [88]

La llanura que actúa en *Doña Bárbara*, es una criatura cuyo destino consiste en entregarse pasivamente a la acción humana: «¡Ancha tierra, buena para el esfuerzo y para la hazaña! El anillo de espejismos que circunda la sabana se ha puesto a girar sobre el eje del vértigo. El viento silba en los oídos, el pajonal se abre y se cierra en seguida, el juncal chaparrea y corta las carnes; pero el cuerpo no siente golpes ni heridas». [89]

Y en el mismo sentido, hay que interpretar la cooperación que los caminos prestan para la expresión del alma de la llanura: «lo mismo que los caminos, que también cuentan cosas y son más de los que se miran, pues si uno se fija en la yerba descubre que por debajo de ella van muchos

---

(88) R. S., pág. 12.
(89) B., pág. 77.

otros»; [90] «porque como lleva el canto y silbido, con ellos les va quitando a las jornadas los pedazos fastidiosos»; [91] «Por allá viene el viento peinando el pajonal. Pasa de largo junto al viajero y le arrebata el sol que lleva encima.

»¡Gracias compañero!

»Y el viento sigue su carrera, peinando el pajonal.

»Por allá van huyendo las tolvaneras, como duendes medrosos»; [92] «Despierta la sabana con sus caminos ya estirados, por si acaso algún viajero. Todos están listos para ponerlo en marcha y todos son iguales: los que conducen y los extravían. La sabana los ofrece, como una mano sus rayas al abrirse, pero no indica cual es el mejor. Aunque es ancha y llana la tierra que cruzan, casi todos son senderos angostos para un solo viajero. En algunos que ya nadie recorrre porque desapareció la casa adonde llevaban, ya creció el arestín»; [93] «estaban quietos los caminos» [94] «la sabana empieza a recoger sus caminos para tener tiempo de dormir y madrugar extendiéndolos de nuevo, frescos y descansados, para las marchas posibles...» [95]

Ahora bien, si la misma llanura se entrega en

(90) C., pág. 12.
(91) C., pág. 13.
(92) C., pág. 16.
(93) C., pág. 44.
(94) C., pág. 42.
(95) C., pág. 55.

la copla que el camino y la jornada casi exigen, esta interpretación poética pide otra complementaria: es la misma llanura la que canta: «era el Diablo del Cunaviche ganándole la porfía, acosándolo con sus coplas recién sacadas del infierno, rojas y quemantes, como la sangre del retinto, como los medanales de la sabana, inmensa lengua seca de tanto cantar...» [96]

Alusión al argumento y al ambiente de la acción. «El viento les peina la cabellera india». [97]

O puede conseguirse la personalización, empleando términos que repliegan la influencia de la naturaleza sobre si misma; «Gime el árbol herido de muerte, vacila buscando un último apoyo, se desploma no hallándolo, en su caída desarraiga y arrastra malezas y aparece al afloramiento de una veta de oro». [98]

Un movimiento invisible si se materializa como el del viento, es atribuyéndole una intención: «el viento buscándole el rostro». [99]

b) *Personalizaciones auditivas.*

Por oposición lógica: «la tierra ancha y muda». [100]

---

(96) C., pág. 57.
(97) Ca., pág. 11.
(98) Ca., pág. 136.
(99) Ca., pág. 224.
(100) B., pág. 23.

Descriptiva metafórica verbal: «pero el río se ha puesto a cuchichear con las negras piraguas».[101]

Forma verbal que crea una pasividad en la acción imaginaria: «todos los caminos la oyeron pasar». [102]

El cambio en el sonido como agente personalizador, sin este cambio tendría una característica primordial menos la copla: «a veces se quita las palabras y se queda en cueros de tonada, silbido lánguido y tendido». [103]

Oposición analógica: el rumor de la resaca: «luego el silencio que era más que ausencia de todo rumor, replegándose hasta el horizonte como una resaca de algo menos que silencio». [104]

Onomatopeya: nótese la reduplicación del sonido *r* y *rr*: «torrente arrullador de los raudales». [105]

c) *Personalizaciones visuales y táctiles.*

1.—La reduplicación no sólo acentúa la simple sensación visual, sino que llega a otorgar «personalidad» a lo sensible: «¡Aquel cielo impasible y azul!, ¡azul!» [106]

Efecto visual que exige un verbo: «la luna ahonda en las lejanías de la sabana»; [107] La hora

(101) B., pág. 292.
(102) C., pág. 9.
(103) C., pág. 9.
(104) C., pág. 103.
(105) Ca., pág. 177.
(106) R. S., pág. 95.
(107) B., pág. 69.

en que el árbol solitario proyecta su silueta pensativa y en la serenidad del cielo se pone a contar sus ramas y sus hojas». [108]

2.—Gradación de las sensaciones: «Ya el sol se le encaramó en el anca del caballo, pegado a su espalda, sin que venga el viento a quitárselo de encima. La atmósfera saturada de humo de las quemas, sofoca y abrasa los pulmones, y ya comienzan a espejear los arenales, como charcas azules, para engaño y tortura del sediento». [109]

d) *Personalizaciones descriptivas y argumentadas.*

1.—Por la acción: «se iba levantando y encendiendo». [110]

Por términos descriptivos: «la sabana reposaba, fosca, bajo la noche encapotada. Ni el cuatro, ni la copa, ni el pasaje»; [111] «la selva, que también vigila» [112]

2.—El agua: por sus funciones: «libre, y rebelde en la torrentera... sumisa en la acequia... soñadora en el pozo escondido». [113]

e) *Personalizaciones verbales y adjetivadas.*

1.—Verbos descriptivos: «gemía la selva... rugía la tierra». [114]

---

(108) C., pág. 55.
(109) C., pág. 44-45.
(110) R. S., pág. 10.
(111) B., pág. 248.
(112) S. T., pág. 229.
(113) R. S., pág. 73.
(114) S. T., pág. 57.

Alusión descriptiva: «Afuera, los campos dormían serenos en la callada dulzura de la noche...» [115]

Implícita en el verbo de la alusión óptica: «el alba comenzó a mover... sus maravillosos espejos». [116]

2.—Relación entre los dos adjetivos. «La tristeza de los árboles tiñosos». [117]

---

(115) R. S., pág. 73.
(116) R. S., pág. 87.
(117) R. S., pág. 90.

LAS REFERENCIAS LITERARIAS

UNA de las aportaciones que el mismo Rómulo Gallegos concede a la elaboración de este libro, son las referencias literarias que sus novelas contienen, suficientes para enmarcar el mundo ideológico que puede tener relación con su temática, permitiendo la comparación de las posibles convergencias o puntos de contacto, entre el pensamiento de Rómulo Gallegos y un momento ideológico del europeo.

Y ésto no con un fin comparativo, sino para señalar las rutas seguidas por Rómulo en su camino señero dentro de las letras hispanoamericanas, y así poder apuntar lo que de singular haya en su obra.

1.—**Renán, (1823-1892):** *Vida de Jesús*

Es una de las primeras lecturas de Reinaldo Solar. Una de sus primeras lecturas adolescentes. Rómulo define claramente la gran influencia que tuvo esta lectura en la formación del carácter de su protagonista, por lo tanto, en su pensamiento de escritor.

La *Vie de Jésus* fué publicada en 1863, como primer volumen de la *Historia de los orígenes del cristianismo*. Recoge la formación de la personalidad «extraordinaria» de Jesús, la afirmación de la nueva doctrina y su predicación en los bellos paisajes del Tiberíades; la creciente influencia de Cristo y de su doctrina, que Renán pretende someter a un proceso riguroso de elaboración, capaz en su «solidez científica» de enfrentarse con el ambiente conservador de Jerusalén, lucha que culmina en la condena y pasión de Cristo.

El método, el de la crítica positivista, aunque los mismos positivistas se opusieron a Renán por haber seguido excesivamente el cuarto Evangelio, y por su conservadurismo.

Renán exalta la humanidad de Jesús; nos ofrece un Jesús humano, sin milagros, realizando una misión no sobrenatural, en un ambiente idílico y festivo, colorista.

Bajo la influencia del idealismo germánico, conducida por el positivismo de su programa, el libro de Renán esconde una gran dosis de relati-

vismo inmanentista. Pero al mismo tiempo, es exponente de la crisis espiritual de una época, de la que Renán fué portavoz señero, llena de posibilidades espirituales, que la soberbia de la razón menguaba, negándose a aceptar los dogmas revelados.

Renán pretendía llenar las ansias de su tiempo, creando una religión sin obstáculos para la razón, liberándola de las «sutilezas» teológicas y de la estrechez de una moral, sustituída por las exigencias de la «categoría del Ideal» ético y social, sin Dios en su punto último.

La obra, de indudables méritos arqueológicos y lingüísticos, tuvo una influencia sentimental. Wilde la llamó el quinto Evangelio; a Flaubert no le entusiasmó su deficiencia científica, pero reconoce que era una obra por la que se interesarían «las mujeres» y los «frívolos», y esto era una gran cosa.

Lanson, opinaba de modo distinto, al ser más profundo su pensamiento: «Para muchos espíritus, Renán ha hecho imposible la fe, y también la lucha contra la fe».

Renán está presente en la crisis ideológica europea, allá por los años 1880-86, cuando los géneros hacían crisis total, por la vaciedad de los temas. Renán era un autor de primera línea, influyendo para la creación del *Théâtre mixte* de Paul Fort, con el que se pretendía una renovación de los temas y de las concepciones de los poetas,

reponiendo a los grandes maestros simbolistas. [1] Pero en aquellos años, en la *Librairie de l'Art Indépendant* aparecía un drama en tres actos, anónimo, titulado *Tête D'or*, (escrito por Claudel), que vendría a solucionar en el teatro esa crisis ideológica de la que Renán era uno de los responsables. [2]

2.—Zola, (1840-1902) *El trabajo*

La lectura de esta obra impulsa a Reinaldo a marchar a la hacienda, «y allí con los pies descalzos, vestido con una burda blusa que llama la antención de los campesinos, se pone a arar las tierras, asesorado por el gañán que le ríe la extravagancia». [3]

El trabajo es el «segundo evangelio» de Emilio Zola. El primero es *Fecundidad* (1899): la humanidad alcanzará una vida mejor en la fecundidad sin límites. Mateo Froment y Mariana Beauchêne, son la pareja prolífica que crea los protagonistas de las novelas siguientes.

En *El trabajo* (1901) Zola, sueña con una mayor felicidad posible para el hombre, si el trabajo se reglamenta por la teoría de Fourier: trabajo libre y vario que se opone a las tendencias y a las pasiones del hombre, restándole monotonía y cruel-

---

(1) Puede verse Paul Fort y Louis Mandin, *Histoire de la poésie française despuis 1850*.- Flamarion, 1926.- Camile Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, Ollendorf, 1922.

(2) Ernest Friche, *Etudes claudéliennes*. - Ed. Portes de France, Porrentruy, 1943.

(3) R. S., pág. 33.

dad. Josine es el símbolo del pueblo esclavizado por las condiciones del trabajo. Sólo por el trabajo «libre y vario» puede llegarse a la confraternización de proletarios y burgueses.

El tercer libro fué *Verdad* (1902) —*Justicia*, el cuarto, fué interrumpido por la muerte del autor— influido por el proceso Dreyfus, y por el antisemitismo en boga, y el odio a la Iglesia. [4]

Es interesante observar cómo Zola tiene desmedidamente agrandada su significación en el extranjero: circunstancia que sólo puede ser explicada por su filiación masónica. Sus contemporáneos le juzgan cruelmente. Zola pertenía al *Salón* de Nina (1883), exponente de la bohemia en moda, revoltijo social, que tenía un denominador común, su horror a lo burgués; allí iba Daudet, Bloy, princesas y príncipes, amantes de la ironía yanqui, del paroxismo y del espanto. Zola, socialmente, y hasta ideológicamente, da la continuidad del Imperio a la III República; entre la neurosis romántica y los decadentes y simbolistas. [5]

Zola no pudo traspasar en el mismo tiempo en que vivió las fronteras de su país. Iwan Gilkin grita: «¡Seamos naturalistas!» Pero Verhaeren, con el seudónimo *Rodolfo*, ataca a los «imitadores y compadres» de Zola; la *Semaine des Etudiants* mues-

---

(4) Sobre la influencia de Zola en estos momentos, Juan Roger. *Las ideas políticas de los católicos franceses* C. S. I. C., 1952. Págs. 234-340.

(5) E. Raynaud, *La bohème sous le second empire.* Charles Cros et Nina. L' Artisan du livre, 1930; pág. 145 y Goncourt, *Journal.*

tra bien el movimiento pendular en torno al naturalismo. [6]

Zola tiene una significación singular entre los naturalistas. Flaubert era olfativo, Zola es «el músico, el sinfonizador de los olores... el novelista de las narices temblonas», [7] en oposición a *los poetas malditos*, mitad afectivos, mitad intelectuales. En 1885, René Ghil escribiría que es necesario «una música de sabores, de colores, de olores, de rumores», (*Légende d' âmes et de sangs*), con lo que la musicalidad de Mallarmé tenía su defensa: [8]

En el mismo año, aparece la *Revue Wagnérienne*, Mallarmé será colaborador desde los primeros momentos. En julio, Wyzewa, escribe un artículo titulado *Le Pesimisme de Richard Wagner*, en donde saca la siguiente conclusión: es necesario emprender la obra de nuestra reconstrucción interior, que es nuestra mancha eterna, pasando del pesimismo al optimismo creador. Zola veía en Wagner, juntamente con Huysmans, «una nueva forma infinitamente rica y poderosa», en la que puede captarse la última forma de la realidad trascendente. *La Revue Wagnérienne* recogia influencias venidas de los cuatro vientos: natura-

---

(6) Doutrepont, *Les débuts littéraires de Verhaeren*, pág. 58.

(7) André Monery, *L'ame des parfums*.-Guillet, 1924, pág. 38.

(8) Walch, *Anthologie des poètes contemporaines*. - Delagrave, tomo II, página 228.

lismo, esteticismo, pálida influencia de Baudelaire, la más señalada de Villiers.

Todo el movimiento espiritual de estas últimas décadas, iban ayudando a la manifestación triunfante y magnífica del Simbolismo en 1889-1891, el bienio de la síntesis. De la harmonía de Wyzewa, se pasa a las *analogías milagrosas* de Vanor, [9] por el camino que señala Cirilo de Alexandría: del mundo de los cuerpos, como imagen muy clara, llegar a las cosas espirituales. [10] En este momento, Zola decae definitivamente, porque se equivocó al presagiar la desaparición del Simbolismo, por no apoyarse en una doctrina filosófica. [11]

J. Huret, en su *Enquête sur l' Evolution litteraire,* [12] nos cuenta como Zola no se resignaba en su fracaso, al mismo tiempo que negaba la existencia de la escuela simbolista; [13] los mismos simbolistas afirmaban lo mismo, aunque por razones que no son del caso. Pero cuando en 1905, G. Le Gardonnel y Ch. Vellay, publican *La Littérature contemporaine* [14] con la misma orientación de Huret en 1891, Zola ocupa un segundo plano.

---

(9) *L'Art Symboliste.* - Vanier, 1889; pág. 12.

(10) Ibidem, pág. 37.

(11) Ibidem, pág. 35.

(12) Charpentier, 1891, pág. 169.

(13) Ibidem, pág. 195.

(14) Pág. 23.

3.—Nietzsche (1844-1900)

«...y cae en manos del energúmeno de Nietzsche. La teoría del superhombre encuentra asideros propicios en su espíritu ambicioso y autoritario del niño consentido y produce en él una feroz explosión de egoismo». [12]

Era lógico que tras Renán y Zola viniera Nietzsche; Rómulo nos señala certeramente los cauces espirituales de la época.

Creo que al presentar a Nietzsche vinculado al momento ideológico europeo al que nos conducen las referencias de Rómulo Gallegos, la primera nota que conviene señalar de este pensador es como censor del Romanticismo, y precisamente del Romanticismo alemán que «est resté une grande promesse». [16] La promesa que unos años más tarde intentará hacer realidad el Simbolismo. Juicio por el que Nietzsche engarza con el Simbolismo, y, sin saberlo, establece el axioma primero del *dualismo moderno*: la preocupación por la alternativa clásico-romántico, Goethe-Nietzsche, [17] que tendrá su punto álgido en Francia, hacia 1870, cuando el «baudelarismo» se extienda como un mal colectivo, no sin cierta influencia del pesimismo de Schopenhauer.

---

(15) R. S., pág. 34.

(16) Carta a Brandés. *Cahiers du Sud*, mayo-junio, 1937; pág. 95.

(17) Thomas Mann, *Les Pages inmortelles de Schopenhauer*, - Corréa, S. A., págs. 43-44.

El prestigio y la influencia de Nietzsche oscila entre estos dos polos: la concepción de Alemania como la matriz de todas las superioridades, en oposición a la degeneración francesa y latina. [18]

Pero esta misma degeneración que parecía acabar con el Simbolismo, es su origen, el punto inicial de su momento más decisivo: aquel en que la doctrina se concreta. Y en ese momento, junto a Bergson y Whitmann, está la influencia de Nietzsche.

Albert Samain [19] es uno de los primeros en descubrir a Nietzsche, de tentar su alma, «aspiración instintiva, irresistible, que viene de lo más profundo de nosotros, de desarrollar toda nuestra individualidad, de ser nosotros mismos antes que nada con la mayor franqueza e intensidad posibles». [20] A nosotros nos basta estas notas sobre la influencia de F. Nietzche, de uno de los poetas de mayor inquietud religiosa. [21]

En el París de las últimas décadas, las páginas de Nietzsche tenían que ser una llamada que dislocaba el ritmo anormal de la vida. Parecía el profeta, que tenía en sus manos la regeneración, que liberará a los hombres de las trabas de una vida

---

(18) G. Harry, *Maeterlinck;* citado en M. Lecat, *Le Maeterlinckianisme.*- Castaigne, Bruxelles, 2 vols. 1937-39. pág. 22, nota I.

(19) L. Becquet, *Albert Samain, sa vie, son oeuvre.* - Mercure de France, 1921.

(20) Carta a Paul Morise (25-IX-1948); en Bocquet, op. cit., pág. 62.

(21) J. Nanteuil, *L'inquiétude religieuse et les poètes d'aujourd'hui.* Bloud et Gay, 1925.

supercivilizada. Nietzsche ofrecía al mismo tiempo, contradicciones y certidumbres, luchas y principios de orden, paradojas constantes que autorizaban todas las interpretaciones y exigían las experiencias más diversas: la vida es una lucha, porque el hombre, combatiendo, se fortalece en la lucha íntima, en el dualismo interior, en la batalla entre Apolo y Dionisios, entre el Anticristo y Cristo, de donde surgía la visión pretermística de una unidad conciliadora, camino de cumbres iluminadas y desconocidas. [22] Y todo, humano, muy humano, como los héroes y las pasiones y las empresas de las novelas de Rómulo Gallegos.

Hemos visto de la figura de Nietzsche, nacer dos corrientes, una hacia el pesimismo, otra hacia el mundo humano y enriquecido de las sensaciones, que forman una falsa vida interior. Nietzsche ya no puede acompañarnos más; su misión de guía está cumplida para nuestro propósito.

4.—Schpenhauer (1788-1860)

Nietzsche es el polo opuesto a Schopenhauer. El optimismo de Feurbach, se opone y equivale al pesimismo de Schopenhauer, pesimismo equivalente al de Wagner, aunque sin los tintes místicos del pensamiento del músico, de raiz romántica. [23]

---

(22) H. Delacroix, *Nietzche.*

(23) Novalis decía: «La posía y la música son una misma cosa», citado en Woolley, *Wagner et les Symbolistes français.*

Pero fundamentalmente Wagner y Schopenhauer, influyendo en el pensamiento francés que conformó el Modernismo literario, coinciden en una cosa: en «el desprecio de la conciencia abstracta en provecho de la conciencia intuitiva, es seguramente el punto central tanto del pensamiento de Wagner como del de Schopenhauer». [24]

A Schopenhauer puede considerársele romántico por su extremismo, su sensibilidad, su sentido aristocrático del sufrimiento. Sin embargo, es algo más que romántico; mejor dicho: no puede ser solamente romántico, dado el sistema antagónico de su temperamento. [25]

Voluntad y representación. ¿No era así Reinaldo Solar? Dice el filósofo: «La Voluntad es la unidad primordial, incondicionada, no actividad reflexiva, sino impulso ciego, inconsciente y sin fin, voluntad de vivir», [26] pero estas palabras las podría decir —las ha dicho— Reinaldo Solar.

La voluntad, por este camino, se encarna en lo múltiple, olvidada de la unidad primitiva, se fragmenta, se devora a sí misma. La encarnación es verdaderamente una caída, y la vida, por una contradicción inherente a su naturaleza, está abo-

---

(24) E. Fiser, *Le symbole Littéraire chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Proust.* - Corti, 1942.

(25) Mann, op. cit.

(26) *El mundo como representación*, la consideración: «Lancemos una mirada sobre todos estos fenómenos veremos la impetuosidad irresistible con la que las aguas corren hacia los abismos...»

cada al sufrimiento: [27] he aquí la razón del pesimismo esencial al pensamiento de Schopenhauer.

Pesimismo que no le deja inactivo, sino que le lleva hacia el «mundo civilizado», «gran mascarada», donde en cada uno hay un colosal egoísmo. [28]

¿La solución? Una única posible: liberarse de la voluntad. La inteligencia puede llegar a ser pura *representación*, sin querer vivir, transformando este mundo inquieto y miserable, en un mundo de bondad y luz. *Representación* que se logra plenamente en el *estado estético*, en la audición compenetrada de la música, que va más allá de las ideas, siendo como una nueva metafisica. «El compositor nos revela la esencia íntima del mundo; se hace intérprete de la sabiduría más profunda y en una lengua que su razón no comprende: lo mismo que la sonámbula descubre bajo la influencia del magnetizador cosas de las que no tenía ninguna noción cuando estaba despierta». [29] El Arte nos libera del sufrimiento.

El segundo paso para liberarnos de la Voluntad es romper el velo de Maya, la apariencia, para encontrar la impasibilidad: lo santo, el nirvana budista, donde sólo hay conocimiento, la voluntad ha desaparecido. [30]

---

(57) *Le Monde comme volonté et representatión.* - Trad. Burdeau. tomo III, pág. 237.

(28) *Parerga et Poralipomena.*

(29) *Le Monde...*, ibidem.

(30) Ibidem, pág. 420.

Schopenhauer y el budismo sólo ven, de este mundo, el mal, la Creación como una disociación, la vida se revuelve contra ella misma en un deseo de elevación. Consecuencia: un determinismo ciego rige al mundo, y la humanidad llega al final de su evolución, fatigada de querer, de pensar y de vivir, y no pide más que reposar en la nada de la que salió.

Así piensa Reinaldo Solar, después de haber trazado «un violento plan de vida y acción, en el cual había de imponer, implacablemente, el «imperativo categórico» de su voluntad». [31]

Pero la voluntad inservible, se hace ilógica. Más tarde, cuando llegue la hora del culto al misticismo, el inconsciente se identificará con la voluntad ilógica, que Schopenhauer situó «en el origen del peor de los mundos». [32]

Schopenhauer influirá en los *poetas malditos*, inculcándoles su pesimismo, el horror a la vida, la idiotez del mundo, la inclemencia del destino. [33]

El pesimismo se pondrá de moda, como manifestación del desequilibrio total del individuo. Wagner y Schopenhauer son los principales causantes. [34] Según la crítica alemana, el pensa-

---

(31) R. S., pág. 34.

(32) A. Fouillée, *Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive.* Alcant, 1891. Introducción. pág. XLV.

(33) J. K. Huymans, *A. Rebours. «Préface écrit vingt ans après le reman». Oeuvres complétes.*-Ed. Crès.

(34) En este sentido puede consultarse G. Khan, *Symbolistes et décadentes.* - Meseins, 1902 y la *Revue Wagnerienne.*

miento de Wagner es secuela de Schopenhauer. [35]

En cuanto al pesimismo, si Schopenhauer inspira a Wagner, fuerza a Amiel a situarse en su polo opuesto: Amiel es «un pessimiste doux, comme Schopenhauer fut un pessimiste féroce». [36]

Schopenhauer ayuda, filosóficamente, a la solidificación del Simbolismo, como Tieck y Novalis lo hacen literariamente.

5.—Gabriel D'Annunzio (1864-1938): *El triunfo de la muerte.*

Tan pronto como Reinaldo conoce a Rosaura Mendeville, concibe por esta mujer, a la que llama La Gioconda, una extraña pasión. Por aquellos días, lee, ávidamente *El triunfo de la muerte* de Gabriel D'Annunzio. [37] Bastará referir las líneas generales de la novela italiana, para comprender el paralelismo exacto entre esta obra y el pasaje Reinaldo-Rosaura.

El triunfo de la muerte (1894) es el tercero y último último de los *Romanzi della Rosa.* La rosa es el tema de la voluptuosidad, que engarza las

---

(35) Th. de Wyzema, *Le pesimisme de Richard Wagner. Revue Wagnerienne*, julio, 1885.

(36) P. Bourget, *Oeuvres complètes.*-Plon, 1899; *Essais de Psychologie comtemporaine*, pág. 488.

(37) R. S., pág. 37.

tres novelas. La primera fué *Piacere* (1889), su protagonista el conde Andre Sperelli, a fuerza de egoísmo sensual, llega a una aridez moral, aguzada por la la conciencia lúcida del estado en que se halla. Pasiones nuevas no calman su sensualidad, antes la agudizan. El protagonista, físicamente, es el ideal que hubiera querido alcanzar D'Annunzio. La novela, notablemente influída por De Musset y Flaubert, es mala, llena de soluciones fáciles. Lo original del libro es ese sentido amargo de la voluntad que expone, como experiencia personal.

L'Innocente (1892) fué la segunda novela de la trilogía. El protagonista de este segundo libro es una encarnación de Andrea Sperelli. Como éste, posee una conciencia lúcida de su egoísmo sensual, porque lo que D'Annunzio pretende es construir una base íntima para el sentimiento y el placer.

El triunfo de la muerte cierra el ciclo de los *Romanzi della Rosa*. El protagonista, Siergio Aurispa, es otra encarnación de Andrea Sperelli, moralmente inerte y conocedor de su aridez moral. Ippolita destruye toda su inteligencia y su voluntad. Su pasión carnal deriva en celos, pensando que pueda llegar a poseerla, siéndole extraña y ajena.

El suicidio es la única salvación posible. Una falsa mística, mitad religiosa, mitad racial, no puede desligarle de su afecto por Ippolita; ni tampoco la música es fuerza liberadora, que aunque le produce conmociones espirituales, le invita

a la muerte. Acaba precipitándose con la mujer en un abismo. Lo más firme del libro es que el sentido de la muerte no cede nunca ante el sentido de la voluntad. En el aspecto de la inteligencia, como conocedora de su íntimo estado, hay una influencia zolesca. Y en la angustia mortal, hay una celebración del superhombre de Nietzsche, aunque con un sello muy danunziano: privan las resonancias éticas, para una egoísta y prepotente afirmación de sí mismo.

6.—Tolstoy (1816-1875)

La sonata de Kreüzer y *Resurrección* son las obras de Tolstoy que lee Reinaldo Solar; aquélla le impondrá un misoginismo que Rómulo Gallegos transforma en pureza extralimitada; ésta, a unas rápidas y fugaces ideas de autoexpropiación de su hacienda familiar, mezclada con ideas de redención en los prostíbulos, por donde iba en busca de una nueva Máslowa.

Si Tolstoy está afincado en la adolescencia de Reinaldo, su obra estuvo en el primer plano, en la raíz de las principales actitudes espirituales decimonónicas.

En 1884, es traducida *Guerra y Paz*, en 1885, *Anna Karenina* y *Mi religión*, en 1886, Tolstoy y Dostoiewski, Pisemsky y Gogol, invaden el mercado francés, sin competidores. Tolstoy es devorado como un fruto nuevo, ávidamente. La

literatura espiritual ya está en marcha, con un nuevo acento: «el espíritu de la vida». [38]

Tolstoy venía a sacudir las cadenas del pesimismo y del anonadamiento soberbio, para ser el «Mago divino»: el autor de su propia creación espiritual. [39]

Tolstoy viene a declarar su credo firme en «las potencias superiores que sentimos pesar sobre nuestra vida, viene a sustituir la angustia de la apariencia por «la angustia de lo ininteligible». [40]

La influencia de Tolstoy, pero también de los otros escritores rusos —Turgueniev, Dostoiewsky— y el evangelio humanitario de Nietzsche, comenzaron a figurar para el pensamiento europeo, francés concretamente, cuando la realidad política impuso la *Union pour l'action morale* (1892). Tolstoy ocuparía el primer puesto por su piedad hacia los humildes y los que sufren. En 1893, Dumas publicaba *Tolstoy et la philosophie de l'amour*.

7.—La cuestión de *El hombre libre*

En la página 33 de *Reinaldo Solar*, de la edición manejada para este trabajo, se lee: «las (páginas)

---

(38) Vogué, *Le roman russe*. Plon, 1886.

(39) Wyzewa, artículo citado.

(40) Maeterlinck. Prefacio de su *Théatre*. Adela Guardino. *Le théâtre de Maeterlinck*. - París, 1934. Otros han dudado de la influencia de Tolstoy en el teatro de Maeterlinck: J. M. Carre, *Maeterlinck et les littératures étrangeres. Revue de Litterature comparée*, 1926, por ejemplo.

de *El hombre libre* lo impulsan a poner en práctica el místico socialismo del gran apóstol ruso, en cuya prédica, que hace por las noches en el plan del trapiche, en medio de un círculo de peones que lo escuchan embobados, se siente un flamante Jesús poeta que habla bellamente de cosas de las cuales empieza a dudar».

El contexto hace pensar en una obra de Tolstoy, pero con este título no hay ninguna reseñada en tantos lugares de consulta como puede utilizar. Por ello, me inclino a creer que se trate de la obra de Maurice Barrés (1862-1923), publicada en 1889, por varios motivos: 1) El misoginismo que produce en Reinaldo *La sonata de Kreutzer*, encuentra su fundamento ideológico en la obra de Barrés, porque la mujer alejada de la sabiduría, distrayendo al hombre, le arranca su verdadera libertad. ¿No fué esta la razón por la que Reinaldo se aleja de Graciela, al conocerla como incapaz de comprender el plan de su nueva iglesia?; 2) «el culto del yo» de Barrés, está también en la más escondida esencia del socialismo místico, como ya vimos en Tolstoy; 3) predicando la doctrina tolstoiana, Reinaldo se siente divinizado, siendo él mismo antes que nada, y ser solamente él mismo, conclusión a la que llega el joven protagonista de Barrés.

Además, la pluralidad de proyectos del protagonista de Rómulo Gallegos, hace pensar en el primer axioma de Barrés: experimentar todas las

posibilidades de la vida, sin perder la propia espontaneidad. Reinaldo renuncia a todos sus proyectos antes que perder su característica más acusada: la facilidad para proyectarlos.

Como el protagonista de Barrés, también el de Rómulo Gallegos, busca las fuertes y sencillas, aunque complejas emociones de vivir en contacto con la naturaleza. Y uno y otro, en algún momento de su vida, buscan en la práctica de un ascetismo —los *Ejercicios* de Loyola en Barrés, *La Imitación* en Gallegos—, el camino, más seguro para el culto de su intimidad.

8.—Byron (1834-1884) y el byronismo.

Reinaldo se vé a sí mismo, personificando a «Byron, en el Cuerno de Oro». [41] Para alcanzar mayores semejanzas, «Hizo que un barbero le le abriese entradas en las sienes...; compró un caballo para emprender locas carreras nocturnas por la orilla del mar, y finalmente, se propuso acometer una aventura amorosa con una mujer que solía encontrar paseando al atardecer...» [42] Esta aventura será el punto final de la vida de Reinaldo: su unión con Rosaura Mendeville. Y desde este ángulo de visión, la trayectoria del personaje protagonista nos parece como una línea

(41) R. S., pág. 35.
(42) R. S., pág. 35.

contínua hacia la plena manifestación de su intimidad.

Este byronismo del primer protagonista del escritor venezolano, nos da la situación cronológica más precisa de su actitud espiritual, en total anacronismo con el momento en que la novela está siendo escrita. En primer lugar, este anacronismo, es el punto de toque más seguro para definir la formación ideológica post-modernista de Rómulo Gallegos, no por lo que tiene de romanticismo del año 1820, sino por lo que contiene de actitud espiritual frente a la vida, por lo que supone de afán por encontrar «verdades olvidadas».

Ahora bien, esta tendencia de la sociedad decimonónica, que se *mimetiza* espiritualmente, supone un afán de encontrar formas de vida que satisfagan toda inquietud, que ayuda y es universal porque lo alcanza todo.

Al byronismo sucederá el daudismo, el satanismo baudelariano, el parocismo, el wagnerianismo, con su secuela de imaginaciones simbolistas, los cisnes decadentes y modernistas y los palacios exóticos propicios a los amores de leyenda, en un marco donde reverdecen las figuras de una sociedad utopicamente ideal, animada de «fiestas galantes».

Sin la actitud de rebeldía de Byron, hubiera sido imposible la actitud obstinada de los poetas románticos, y más tarde la rebelión metafísica de Rimbaud, y las posiciones singulares de Valéry,

Mallarmé, Verlaine. El romanticismo si fué una fracasada promesa de Alemania, en Francia fué la piedra que agitó las aguas, que todavía no están calmadas. En medio del maremagnun, surgió el Modernismo literario.

La impaciencia, la actividad, la rebelión de los que quieren pedir a su imaginación no ya un sueño imposible de alcanzar, sino todo un mundo nuevo más conforme a sus deseos —Byron, Novalis, Hugo—, todo tejido con la interrogación constante y la conquista progresiva, van señalando los cauces del drama del alma moderna, hacia un afán liberador. [43]

El Romanticismo fué para el Simbolismo, una verdad necesaria, de tal modo que lo que en aquel fué moda o *pose*, en éste se transforma en experiencia vital. Por esta relación están ligados Byron y Baudelaire.

Por eso pudo el Simbolismo trascender las últimas consecuencias del hecho romántico. El simbolista toma posesión vital de aquello que para el romántico fué una posibilidad pura. El romántico era eminentemente individualista, cierto, pero el simbolista transforma su individualismo en una fuerza devastadora. [44] Pero no sólo hay una continuidad entre Byron y Baudelaire, sino también

---

(43) G. Bachelard, *L'air et les songes*. - Corti, 1943. *L'eau et les reves*. - Cort, 1942.

(44) C. Blin, *Baudelaire*.-Gallimard, 1939; pág. 138.

entre aquel y Lautremont, [45] a quien llama «l'hipopotame-des-jungles-infernales». [46]

9.—Darwin (1809-1882)

A grandes rasgos, la posición científica de Darwin podría definirse como el intento de una síntesis; lo mismo cabría decir de Spencer. Esa intención hace que la ciencia entre en el mundo de las preocupaciones intelectuales.

Los mismos hechos ayudan esta experiencia. El maquinismo va dislocando de su puesto preeminente al romanticismo y lo que de su espíritu quedaba.

El nuevo intelectualismo, la ciencia con su reciente vigor en la sociedad y en la vida, el progreso material desbordante y el egoísmo industrial, marcan los comienzos de lo que se llamará la *época victoriana*. También en esta época hay un principio de reacción.

Y más hondo todavía, una nueva fase de la crisis de las almas, de la que puede ser buen exponente Jules Lafortue, que intenta una nueva estética que concuerde con el Inconsciente de Hartmann, el transformismo de Darwin y los trabajos de Helmholtz. [47] ¿Cómo conciliar el determinismo moderno con la aspiración de todos los

---

(45) *Oeuvres completes.* - Corti, 1940; Estudio y preliminar de E. Jaloux, pág. 15.

(46) Ibidem.

(47) M. Doufour, *L'Esthétique de Jules Laforgue.*-Mussein, 1905.

tiempos? La única posible es crear un nuevo tipo de virtuosismo estético en torno a lo efímero. «Donnez l'âme selon vôtre âme, saisissez l'inconscient des êtres et des choses, cellule inmortelle et parfum». [48]

Si es un intento de síntesis la posición de Darwin, desde el ángulo de visión científico, es lógico que su presencia vuelva a ser notable cuando ha llegado para el Simbolismo, la hora de la formulación de su doctrina, la hora del triunfo o de la síntesis, que tantos siguen creyendo inexistente. [49]

10.—Andreiev (1871-1919): *Sachka Yegulef.*

Leónidas Andreiev muere en 1919. *Sachka Yegulef*, podríamos definirla como la novela de la pureza de intención en la dedicación a una empresa, pureza que se acrecienta proporcionalmente al rigor con que se viva. La pureza de Elio Monegas, en *El forastero.*

Miguel Ostrogoff es también otra lección de fidelidad a una idea. De fidelidad humana.

11.—Conclusiones

En el conjunto de estas alusiones a obras literarias podremos apreciar dos grandes planos de ideas: aquel que podríamos definir como la *búsqueda de lo posible,* que acoge en sus coordenadas

(48) Laforgue. *Mélanges posthumes.*

(49) J. H. Rosny, *Revue Independante*, julio, 1889. pág. 481.

la ilusión religiosa antropocéntrica de Renán, el estado poético de Schopenhauer, las posibilidades naturalistas de Zola, el credo nietzscheano de la hombría, soluciones todas de un estado psíquico y espiritual angustiado.

Soluciones que se realizan en la novela de Rómulo Gallegos en:

1) *acción*, basada en cierta *voluntad de poder*, un cierto sentido de *devenir* y del *destino* —«la hora menguada»—, aceptado con energía como un *azar* inapelable;

2) vivir la vida como *aventura*, en las circunstancias naturales, en el *contacto con la naturaleza*, y aventura es el amor, el sentimiento más humano.

El segundo plano podría llamarse el *encuentro de sí mismo*, en las distintas formas egoístas por las que se manifiesta la búsqueda de lo posible, encuadrando la influencia de Barrés, el sentimentalismo de Tolstoy, la visión «purificada» de la vida de Andreiev, que hacen posible en los protagonistas:

1) Sentido de la aventura que no sería posible sin una *inquietud*, un intelectualismo, una cierta tendencia al exotismo, por lo que tiene de atractivo esotérico y

2) esto pide un enriquecimiento del mundo de las *sensaciones*, un activo empleo de la

sensualidad, como camino para llegar a lo *absoluto*, donde alcanzar una presencia de sí mismo ausente de toda provisionalidad.

El plano de *la búsqueda de lo posible*, formará la primera parte de este segundo capítulo, y *el encuentro de sí mismo*, la segunda.

LA BUSQUEDA DE LO POSIBLE

1.—Acción, voluntad de poder, devenir, destino y azar

NO todos los personajes de Rómulo Gallegos son ganados en ánimo por la violencia de la acción, por el afán de poder, como autocamino del propio devenir que les conduce a un destino que, sin embargo, se opone a su voluntad omnímoda, que, contrariada, cede ante el azar de lo imprevisto.

Imprevisto era para Reinaldo que al final de su vida llegara a sentir la dureza fría de su fracaso, y fué una llamarada surgida del culto a la acción. Imprevista fué para Hilario Guanipa que su hija Victoria, como una encarnación de su propio

destino, alcanzara unos objetivos imprevistos para la significación social de los Guanipa. Imprevista para Doña Bárbara su propio final novelesco, invencible ante la voluntad contrariada, como imprevistos fueran los medios que empleara Santos Luzardo. Y de nada sirvió a Payara la dura forja de su carácter acrisolado, todo voluntad, incapaz de impedir el devaneo de Angela Rosa, y su pasión por la hija de la que hiciera su mujer por imperativo de su voluntad abolida por un destino ciego, cuya realidad vence y se impone.

a) *La forma de Reinaldo Solar*

1.—Hay tres momentos en la vida de Reinaldo Solar que dan el matiz característico de este personaje, de toda la novelística de Rómulo Gallegos: uno está en las primeras páginas y es expresado por su texto correspondiente: «la reconstrucción de su ser moral». [1]

La acción que se propone el protagonista de la primera novela es egocéntrica: él va a ser el centro centrífugo de todos los proyectos que elabora, porque detrás de cada uno de ellos está «la reconstrucción de su ser moral»; la manifestación, la exteriorización de esta acción intimista, es necesaria, subsidiaria.

Nietzsche hizo decir a Zarathoustra: «Tras de tus ideas y sentimientos, hermano mío, hay un

(1) R. S., pág. 15.

poderoso señor, un sabio desconocido que se llama «Si». Habita en tu cuerpo y es tu carne». [2] Fijémonos que el texto citado de Nietzsche es el que se invoca para declarar su condición de poeta que lucha por destruir la pesadez material de la vida, [3] la más íntegra expansión del ser en comunión con la creación entera. Y no es otro el propósito de Reinaldo, enunciado en el texto que cito, propósito argumental de su novela, que ha de ser escrita, la novela de su reconstrucción moral, «allí, en el seno de la naturaleza». [4]

Esta voluntad de poder le lleva al culto de la Acción: «la actividad es una, pero la acción es múltiple», [5] de donde surge el culto de sí mismo en toda la diversidad de sus proyectos.

2.—La acción parece el antípoda del sueño, donde todo se deslíe y todo parece efímero. El arte, el pensamiento, la política —todos intentos de nuestro protagonista— no son todo lo que puede hacerse, son dominios juxtapuestos, donde se ven entremezclados una sola y única realidad: la aventura humana.

Que puede resumirse como la búsqueda de una vocación. Henri de Regnier escribía:

---

(2) *Así habló Zaratustra.* Trad. Ovejero y Maury. Buenos Aires, 1947; página 44.

(3) Bachelard, op. cit., pág. 156 y ss.

(4) Ibidem.

(5) R. S., pág. 73.

Ma vie, au fond des soirs, sereine eu douloureuse,
Est dans l'ombre à jamais comme un chemin perdu. [6]

Y oímos decir a Reinaldo Solar: «Busco todavía el rumbo de mi vida, la definitiva orientación de mi espíritu». [7]

Luego a pesar de la voluntad de poder y de acción hay un destino: «Lo más horrible es que ya no puedo pensar... [8] Dobló la cabeza sobre el pecho, irremediablemente vencido». [9] Maeterlinck, escribe *La Sagesse et la destinée*, impulsado por los enigmas del destino, influído por Plotinio, Ruysbroek y Novalis. En la simplicidad del corazón —«ganas locas de... volver a ser niño»; [10] «las potencias desconocidas que rigen el mundo»—, [11] oye las fuerzas del alma y descubre un mundo ignorado —«no he visto nada y, sin embargo, me lo explico todo»—. [12] Pero no sólo Maeterlinck, también Tolstoy en *La Puissance des Ténèbres*, e Ibsen en *Les Ravenants*.

3.—Y, por último, la sensación lúcida de devenir, señalada en la oposición de la realidad y lo que hubiera sido posible, que contiene la siguien-

---

(6) *Tel qu'en songe: l'arrivés.*
(7) R. S., pág. 235.
(8) R. S., pág. 345.
(9) R. S., pág. 247.
(10) R. S., pág. 245.
(11) *Préface de su Theâtre.*
(12) R. S., pág. 247.

te interrogación: «¿Dónde está la obra que has podido consumar?» [13]

Villiers de l'Isle-Adam es uno de los poetas rebeldes. Es católico antes que hombre. Su fe es fuerte, pero como Sara, ha recibido un «don terrible: la inteligencia». Su plenitud última se caracteriza porque la inteligencia y todas las fuerzas de su alma, le llevan más allá de lo real, envuelto en un sueño cada vez más estático, donde justifica su gusto por la calma y la pereza triste. Una sola realidad le preocupa, la muerte, como a los románticos, mezclada con cierto macabrismo propio de Poe o Baudelaire, para acabar escribiendo: «no podemos ver las cosas tal como son... No salgo de mí mismo. Es la historia de Narciso».

En el entretanto oímos a Reinaldo, en la hora plena de su significación novelesca, y asistimos a los últimos instantes de su vida.

1) El don terrible de la inteligencia: —«¡Esto es horrible, Antonio! Hace un rato que estoy haciendo esfuerzos por pensar algo... y no lo logro»; «Lo más horrible es que ya no puedo pensar». [14]

2) Hacia un sueño posible, irreal: «las imágenes concretas se habían desvanecido, y sólo sentía en la mente la presencia del halo inaferrable de ideas no pensadas que rodeara a aquéllas,

---

(13) R. S., pág. 247.

(14) R. S., pág. 245.

como un harmónico subsconsciente... La intuición del mundo desconocido al cual se acercaba..., parecía haber desarrollado una visión superior: penetraba en el misterio de las cosas sencillas, comprendía mejor el hondo sentido de la vida». [15]

3) Macabrismo: «Lo que tengo aquí no es mi cerebro. El mío se ha disuelto ya... lo que llevo dentro del cráneo es una bolsa de líquido». [16]

4) Ensimismamiento: «hambre... de que me estén diciendo a cada rato que me quieren mucho...» [17]

5) Obsesión de la muerte: «Lo que me horroriza no es la idea de la muerte... esta máquina dejará de funcionar muy pronto». [18]

b) *La lección de Hilario Guanipa*

Hilario Guanipa lo único que se propone es satisfacerse de la desconsideración con que le trataran sus hermanastros, y evitar que la insuficiencia humana y social de éstos, de al traste con lo que don Jaime del Casal construyó con su esfuerzo.

En la peripecia del protagonista por poseer Cantarrana sólo podemos encontrar las consecuencias de una seguridad en sí mismo, que no

(15) R. S., pág. 247-248.
(16) R. S., pág. 245.
(17) R. S., pág. 245.
(18) R. S., pág. 245.

se detiene ante ningún obstáculo, antes bien, los que encuentra estimulan y mantienen vigorosa su acción.

Su voluntad de poder no alcanza solamente a este plano que podríamos llamar económico-social, sino que pretende imponerse a lo imprevisible; por ejemplo, su voluntad egoncéntrica se resiente, contrariada, porque el primer hijo no es varón, tal como eran sus deseos, [19] contrariedad que quiere anegar en el olvido, lanzándose a una vida desigual de joropos y amoríos. [20] La manifestación de la voluntad de Guanipa, traspasa su propia intimidad, y trasciende al plano de lo que rige lo imprevisto, de aquí que más que la propia acción, tiene una mayor influencia para la trayectoria novelesca de Guanipa el destino y el devenir.

Guanipa concibe el devenir de su vida como un constante revés: «Ya sabía yo que todo me iba a resultar del revés». [21] ¿Realmente fué una contrariedad constante la vida cargada de significación de Hilario Guanipa? De momento nos basta con detenernos en este concepto pesimista del devenir.

Lo que Guanipa quería lograr si su hijo fuera varón es permanecer a través del hijo, perdurar, porque «sería un Guanipa más afortunado, que naciendo rico, si heredaba las cualidades de su

(19) T., pág. 97.

(20) T., pág. 98 y ss.

(21) T., pág. 97.

raza, desarrollaría su ambición en campos más vastos». [22] El hijo no tendría nada propio, sería la personalidad del padre, trasladada a otra persona física, que «desarrollaría *su*, la ambición del padre» donde ésto no podía llegar. No siendo varón, Hilario Guanipa considera su personalidad condenada a la nada.

Para que todo suceda tal como Guanipa deseaba, sería preciso, si no un milagro, al menos un conjunto de circunstancias, y la convergencia de fuerzas más poderosas de la misma voluntad de Guanipa, fuerzas imperceptibles para él, que para él quedaban ocultas, que afloraron de modo imprevisto, para, trazar, insospechadamente, no sólo su destino, sino también el destino de toda su estirpe. Ese destino imprevisto se personalizará en Victoria, casando con el nieto de don Jaime del Casal.

Según le explica a Adelaida, Hilario accede porque «era don Jaime reencarnado en el nieto, quien venía a darle a su hija, por derecho de conquista, el nombre que él no quiso legarle como favor recibido». [23] Más que importarnos aquí el personaje, nos importa la concepción de la vida, que tras aquel se esconde, que por el personaje nos entrega Rómulo Gallegos.

Todo se cumple, el destino adverso resulta favorable de modo imprevisto, pero por acción

(22) T., pág. 97.
(23) T., pág. 236.

de fuerzas de la misma índole que las que hubiera empleado Guanipa, «el hombre de presa»: Victoria colma un ideal de vida *por derecho de conquista.*

En *La trepadora,* Rómulo descubre detrás de la voluntad de poder, una realidad esencial. La forma como Hilario había concebido su destino, no era más que la expresión humana de una Idea que tenía que cumplirse inapelablemente, una *Idea primordial,* que engarza el destino individual de Guanipa, al destino regido sin participación humana. [24] No se trata de idealismos filosóficos, sino un idealismo que se contenta en afirmar que la realidad *es más que esto.* Rómulo considera la realidad con relación al hombre, con lo que cualquier realidad adquiere una significación para el hombre: no importa qué hombre ni qué realidad.

A Rómulo le ha preocupado la cuestión social de los mestizos y su significión real e irreductible en un orden más amplio, que la voluntad individual de significar.

c) *Procedimiento y acción en Santos Luzardo*

La significación novelística de Santos Luzardo puede quedar limitada entre su propósito de realizar la civilización de la llanura por procedimientos legales, por una parte, y por otra, la violencia

---

(24) Vide Th. de Wyzewa. *Nos maîtres.*- Perrin, 1895. E. Schuré, *Les grands initiés,* Perrin, 1883, y G. Vanor, *L'Art Symbolistes,* Vanier, 1889.

última, elegida como el medio único y propio. Lo único que no varía es su idea, su empresa civilizadora.

Idea y empresa que concibe como un sueño, que la siente realidad alucinado por su propia grandeza: «De pronto, el soñador, ilusionado de veras en un momentáneo olvido de la realidad circundante, jugando con la fantasía, exclamó: —¡El ferrocarril! Allá viene el ferrocarril... Luego sonrió tristemente como se sonríe al engaño cuando se acaban de acariciar esperanzas tal vez irrealizables, pero después de haber contemplado un rato el alegre juego del viento en los médanos, murmuró optimista: —Algún día será verdad. El progreso penetrará en la llanura y la barbarie retrocederá vencida. Tal vez nosotros no alcanzaremos a verlo; pero sangre nuestra palpitará en la emoción de quien lo vea». [25] Es una empresa posible, concebida con momentáneo olvido de la realidad circundante, una empresa que tiene sus raíces en la voluntad de poder que anima a Santos Luzardo.

De un lado, la empresa está concebida al modo prerromántico; como un camino hacia la intimidad, hacia el reino de las emociones. En ella se revela el yo escondido, que al chocar con la realidad circundante, produce ese singular estado poético de Santos Luzardo. Rómulo ha concebi-

---

(25) B., pág. 104

do, desde éste ángulo de visión, la intimidad de su protagonista, siguiendo aquellas palabras de Novalis, que cita Sponlé: [26] «Tenemos dos sistemas de sentidos. que, aunque parezcan diferentes, están sin embargo ligados uno al otro y confundidos. Uno de estos sistemas se llama el cuerpo, el otro se llama el alma. El primero está sometido a los excitantes externos, en los que la realidad constituye lo que llamamos la naturaleza o el mundo exterior. El otro sistema está primitivamente sometido a los excitantes internos, cuya totalidad constituye el Espíritu o el mundo de los Espíritus». Y no podemos olvidar que para los románticos el mundo llega a ser un sueño. [27] Y siguiendo a Novalis aprenderemos que sólo «lo fantástico» puede crear la vida, puede realizar la empresa de Santos Luzardo, empresa eminentemente creadora.

Pero Santos Luzardo es un personaje concebido *modernamente*, lo que le tiene que dar una característica distintiva para encontrar en él la crisis del alma moderna: lejos de evadirse de la realidad por el sueño de su empresa, en él se encuentra a sí mismo. A fin de cuentas, es una versión del mito de Narciso, si bien distinta del modo con que se encuentran consigo mismos Marcos Vargas y Pedro Miguel, porque Santos

(26) *Novalis*, pág. 150.

(27) C. Sénéchal, *Le rêve chez les Romantiques.-Cahiers du Sud*, mayo-junio, 1937. A. Beguin, *L'âme romantique et le rêve.*-Corti, 1937.

Luzardo se encuentra a sí mismo, cuando emprende el camino de la violencia, no por decisión voluntaria, sino por imperativos del medio ambiente y de su propia sangre llanera.

Elementos que conjugados entre sí trazan su destino hacia la consecución de lo posible pero de un modo imprevisto.

Sin esta conformación, romántica en última circunstancia, de la idea que Santos persigue —nótese la diferencia entre esta idea y la de Hilario Guanipa—, no sería posible que *Doña Bárbara* contuviera símbolos: la hacienda de Santos se llama *Altamira*, en concordancia con la idea argumental; la de doña Bárbara, *El Miedo*, la llanura se llama «devoradora de hombres» y «bárbara» por eso exige la labor civilizadora de Santos. [28] Ahora bien, tampoco es conveniente deformar este simbolismo de Rómulo Gallegos, que sólo tiene un sentido anecdótico, excepción hecha de doña Bárbara, a cuya intención de símbolo ya hemos consagrado algunas páginas.

Sin la participación de la intención de símbolo de doña Bárbara, el destino de la peripecia novelística de Santos Luzardo se cumpliría en él. Pero él influye sobre la realidad de la llanura, personificada en doña Bárbara, el destino de la peripecia novelística de Santos Luzardo se cumpliría en él.

---

(28) Este simbolismo de los nombres, es sugeridor y no sustituye la realidad por otra imaginada.

Pero él influye sobre la realidad de la llanura, personificada en doña Bárbara, de donde resulta que el cumplimiento del destino del protagonista se da en la desaparición legendaria de doña Bárbara. [29]

d) *Payara o la acción como narcótico*

En el primer aspecto que tenemos que señalar, al tratar a este personaje secundario, es que su trayectoria novelesca puede y debe ser considerada como una narración interpolada, porque tiene un fin argumental propio, aunque en el conjunto novelesco de *Cantaclaro* presta una función subsidiaria.

Juan Crisóstomo Payara tiene una alta idea de la justicia. Por un lado reconoce al culpable y la realidad de la culpa, por otro exige que quien castigue sea inocente de toda culpa; «Sanciones ejemplares y una mano limpia». [30]

Ahora bien, antes de sacar las últimas consecuencias temáticas de esta idea de justicia, interesa señalar que tal idea le produce una «adusta sequedad» en el alma: [31] por buscar la justicia por sí mismo, independiente de todo orden superior.

---

(29) Jhon E. Englekirk, *Doña Bárbara, Legend of the »Llano«. Hispania*, Agosto, 1948. Vol. XXXI, pág. 259.

(30) C., pág. 88.

(31) C., pág. 89.

De aquí, que fuera él mismo quien vengara la deshonra, se hizo justicia por su propia mano en la persona de Carlos Jaramillo. Payará tomó esta resolución porque se veía, más: se contemplaba limpio, puro, capaz de ser poder vindicador.

Ese autoconcepto le transformará en el general del Ejército de Venezuela, en uno de sus trances bélicos internos, porque sólo él poseía una idea clara de lo que la vida política venezolana necesitaba, y si abandonó la lucha política fué porque su sentido de la justicia era opuesto al que tenía el jefe revolucionario. [32]

¿Por qué, bajo las instancias de Juan Parao, [33] no se lanza de nuevo a la lucha? Porque para entonces ya ha conocido su realidad más íntima, aquella que no esperaba encontrar en sí mismo nunca: la pasión por Rosángela, pasión tardía, inoportuna, imposible, ajena a la inocencia de quien siempre se hizo justicia por sí mismo.

Y sobre todo porque no era esto lo que esperaba encontrar en sí, al final de su vida. Su voluntad de poder se vistió con el manto primitivo de la justicia; su acción fué practicarla; su destino era una culpa posible, y su devenir llega a no ser inocente en el deseo.

Payará comprendió a lo largo de su vida aquellas palabras de Rimbaud, que parecen presidir

---

(32) C., pág. 106.

(33) C., págs. 160-162.

toda su línea vital: «Le combat espirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes» [34] y Rimbaud bien podía escribir ésto encenagado en la lucha por la pureza perdida. ¿No es un problema de pureza el de Payara?

La sola posibilidad de la caída dió a Payara una jerarquía de las cosas, una jerarquía y un sentido necesarios surgidos de la misma realidad que cada momento de nuestra vida nos verifica: «¡Si se pudiese volver a empezar!... Revocar el curso de la vida, doblar el tiempo sobre el mismo para anularlo. Retornar al punto de partida de un destino y enmendarlo... Hacer lo que él hizo con aquellos dos hombres que ahora estaban invertidos y contractos en el de Rosángela». [35]

Estas palabras que son pensamiento de Payara, muestran la vinculación de su posición ética, angustiada, con la proposición fundamental y dramática del Simbolismo, delante de nosotros, la naturaleza se erije, hostil, incomprendida, inquietante —la inquietud de Rosángela ante el paisaje—; en nosotros, sentimiento y razón, pensamiento y acción, espíritu y materia, se contradicen— la contradicción que Payara encontró entre su idea y su realidad— como si el hombre no estuviera dividido en dos mundos distintos, cuya oposición irreductible se proyecta en el

---

(34) Rimbaud, *Une saison en Enfert. Oeuvres complètes.* Mercure de France, págs. 308-309.

(35) C., pág. 165.

caos exterior —por eso Payara quisiera, recomenzar su destino—, [36] como si la inocencia fuera imposible.

El drama íntimo de Juan Crisóstomo Payara, se transforma en una acción diversa y bipolar, de ascensión y de caída, de movimiento giratorio sobre sí mismo y de vértigo, imprimiéndole «un ansia de renovación de sí mismo y del mundo», [37] la misma que pudiera sentir Baudelaire y Rimbaud, y por una única causa: el desequilibrio interior.

2.—La vida como aventura

Ahora, al enfrentarnos con el segundo camino de lo posible, merece la pena señalar que entre los distintos que señalamos, si independientes y valederos por sí mismo, tienen una relación de casualidad que los liga y justifica.

Bien, pero no sólo será la acción lo que nutra la novela de Rómulo Gallegos; encontramos, en segundo lugar la visión de la vida como aventura.

Mientras la acción era una puesta en marcha de la voluntad de poder, de la superhombría, la aventura aunque supone la acción, no sigue propio camino. Camino que limitan el afán de ser, por un lado; por otro, la admisión rendida de un orden exterior dentro del que se ha de conseguir ser uno mismo.

(36) Shrï Aurobindo, *Synthese des Yogas*, I, pág. 48.
(37) C., pág. 165.

Si quisiéramos definir ese afán por ser de los personajes protagonistas, encontraríamos entre aquellos que le sufren, dos grupos. El primero, Florentino Coronado y Marcos Vargas, que intentan encontrarse a sí mismos, afianzar la unidad de su yo, en un contacto con la naturaleza. El segundo, Pedro Miguel y Remota Montiel, que son impulsados hacia sí mismos por un imperativo de la herencia natural, a la que en Remota se sobreañade la herencia moralmente baldía de su padre.

Nótese que lo que persiguen los personajes no es todavía el encuentro de sí mismos sin más, sino la solución de la incógnita total de su vida, *el modo posible* de concebirla. Podríamos decir que ocurre a estos cuatro personajes como si anduvieran en busca de una vocación humana. De aquí que su trayectoria vital imaginada se resuelva en un sentido de aventura, vivida sin inquietud.

Este sentido de aventura con que nuestros personajes aceptan la vida que Rómulo les encomienda, les enfrenta de un modo singular con el amor, porque el amor gobierna todos los actos y todas las cosas y permanece, y es opuesto a aquello que pasa. Es en su seno donde se desarrolla el yo.

El yo, anclado o desviado de la ruta del amor, se precisa en la acción. He aquí, por qué acción y aventura, si distintos, se interfieren, porque una y otra suponen la intimidad.

a) *Aventura y naturaleza en Florentino Coronado y Marcos Vargas*

Tanto en «Cantaclaro» como en el protagonista de *Canaima*, priva el movimiento de la intimidad sobre cualquier otro movimiento posible. En este sentido, pueden los dos personajes ser clasificados como *hombres modernos*.

En tanto recurren, precisamente y siempre, a lo individual, para solucionar el desequilibrio de sus vidas, [38] ya que su trayectoria novelística puede ser definida como un movimiento contínuo, cuya continuidad en *Cantaclaro* amenazó solucionarse —perder su intención de símbolo enamorándose de Rosángela—, y en Marcos Vargas, se transformó en aceleración después de la muerte de Cholo Parima.

Recurren a lo individual siempre, hemos dicho, y podemos comprobarlo en la relación que los personajes guardan con la naturaleza, *Cantaclaro* siendo la personificación de su idiosincrasia, Marcos Vargas, buscando en ella la espita donde se disuelvan las fuerzas contenidas en su intimidad.

Para Delacroix, según la opinión valedera siempre de Baudelaire, la naturaleza era un amplio diccionario donde leía con seguridad y profundidad. A «Cantaclaro» le basta mirar la naturaleza para escucharla.

---

(33) Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*. Salón de 1846.

Pero aún hay más. Baudelaire, tratando de definir la *modernidad intimista* de Delacroix, cita [39] unas palabras de Heine: «En cuestión de arte, soy sobrenaturalista. Creo que el artista no puede encontrar en la naturaleza todos sus tipos, pero los más sobresalientes le son revelados en su alma», [40] de aquí a encontrar en todo la vida oculta hay solamente un paso, que Baudelaire dió y no en vano. De este *sobrenaturalismo* surgen todas las personalizaciones míticas de que Rómulo Gallegos se vale para introducir a su personaje en el reino de Canaima.

Para el poeta la naturaleza y el hombre, toman un nuevo sentido muy preciso, una nueva significación a sus ojos. La naturaleza será un templo de donde surjan palabras confusas —diálogo con el caravaqueño de Florentino Coronado [41] — o formas casi humanas y siempre poderosas, [42] porque en todas las cosas hay un sentido simbólico, [43] y cada cosa es la traducción de una realidad espiritual. «Es entonces cuando el color habla, como una voz profunda y vibrante; cuando los monumentos surgen...; cuando los animales y las plantas representantes de lo feo y de lo malo, articulan sus gestos inequívocos; cuando el perfume pro-

(39) Ibidem.

(40) Ibidem.

(41) C., págs. 20-35.

(42) C. pág. 176 y ss.

(43) Sentido simbólico de Rómulo Gallegos que no ha sido visto...

voca el pensamiento y el recuerdo correspondientes; cuando la pasión murmura o ruge su lenguaje eternamente semejante». [44]

No podemos olvidar, porque lo hemos visto repetidamente a lo largo del Capítulo primero, que Rómulo Gallegos es sensible, como Baudelaire, a la significación de la tarde, del mar, de los espectáculos de la naturaleza, como un «iniciado en el lenguaje de las cosas mudas». [45]

Ahora esta interpretación humana de lo que no habla, establece una tenebrosa y profunda unidad entre todo lo que existe. Baudelaire, también Rómulo en cuantas páginas dedica a la música, citando a Hoffman, declaraba encontrar «una analogía y una reunión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes», «que se reunían en un maravilloso concierto» —recuérdense las páginas de las relaciones amorosas de Reinaldo y Rosaura; Chopin, Beethoven—, mónadas, esferas...

Esta comunión de todo en algo uno, permite la leyenda en torno a Florentino Coronado, permite la participación de Marcos Vargas en las fuerzas ancestrales de Canaima, hasta casi no ser un racional.

Ahora bien, según este proceso que para estos dos personajes hemos señalado, no puede penetrar el amor a formar parte de su vida, lanzada por el camino aceptado voluntariamente de ser

(44) *Art Romantique* en el artículo sobre Gautier.

(45) J. Pommier, *Le mystique de Baudelaire*.-Belles-Lettres, 1932.

símbolo del alma llanera, de ser un alma de la que se apoderó la selva.

Rosángela es para «Cantaclaro», lo que Aracelis para Marcos Vargas: el contracamino, la desventura novelesca. La leyenda de «Cantaclaro» equivale a Aymará para Marcos Vargas: la aceptación de su destino aventurero, en el más pleno sentido de la palabra, que señala lo único que era posible para ellos.

b) *Aventura y orden exterior en Pedro Miguel y Remota Montiel.*

1.—Verlaine escribía a Emile Blemont: «El conjunto de una serie de impresiones vagas, tristes y alegres, con un poco de pintoresco casi natural». [46] Pero además y sobre todo, el conjunto es aquel lugar propio para expresar la propia alma. Y el medio propio para expresarla es el sentimentalismo, pero no el sentimentalismo grosero de los románticos, sino un sentimentalismo puro, limpio de toda ganga. Un sentimentalismo repleto de impresiones vagas, tristes y alegres, con una imprecisa ingenuidad.

Con estos conceptos de Verlaine queda perfectamente encuadrada la significación de Luisana respecto a Pedro Miguel. Ya indicamos que estos dos personajes, al igual que Adelaida e Hilario Guanipa, se explican mutua y recíprocamente.

---

(46) *Correspondance*, 1 de octubre de 1872.

Toda el alma de Luisana es sentimiento. El alma de este personaje nos la ha dejado descrita en seis páginas, tituladas *Las aleluyas de la enfermera*, [47] de las que tomamos los siguientes textos concordados: «ella... se divertía mucho con las ocurrencias de Cecilio el viejo, ni que eran deliciosas las emociones que experimentaba cuando el joven, no pudiendo ya manejar la pluma, le dictaba a ella el libro que lo inmortalizaría, profundamente pensado, hermosamente compuesto. Y que con ésto —lo que se callaba— su vida no era de inspirar lástimas. Y lo que se callaba era lo mejor: lo suyo íntimo, sólo por su alma producido, el florecimiento maravilloso de su rosal, una aurora en su espíritu, cada vez más encendida, después de cada noche en vela, junto al enfermo insomne... Pero escritas y despachadas estas cartas, rompió a llorar, como nunca la viera nadie... Hasta entonces su alma no había vivido para sí misma —no sólo en los años de su consagración al hermano enfermo, sino durante toda su vida— más que por los modos desapacibles de la sal en el salero; pero ahora se la sentía invadida por una ternura tumultuosa, toda de sí propia y para sí sola, que empezaba ya por rejuvenecerla y transformarla, impulsándola a ocurrencias inusitadas: saltar, correr, treparse a los árboles y encaramarse sobre los peñascos, reir, cantar, lanzar el grito a

(47) P. N., págs. 129-135.

las resonancias del agreste silencio y soltar la lengua al disparate del pensamiento... De ésta misma, como relaciones con el mundo exterior, quedábale la emoción de un acto consumado, por el cual se le presentase en la mente que había sido el de rompimiento con las hermanas. Y perdiendo ya aún los contactos con su propia intimidad, se desvaneció el rayo tembloroso de aquella ansia que quería reflejarse en su colmo de ternura».

Estos textos muestran toda una gama de sensaciones que relacionan al personaje consigo mismo y con el mundo exterior.

Pero también Pedro Miguel anda a la busca del propio camino, del camino en el que se encuentran los hombres. Esta tendencia es el modo propio de manifestarse su alma, necesitada de vinculaciones con el orden exterior, que para Pedro Miguel resulta absurdo por las circunstancias de su nacimiento.

Pedro Miguel y Luisana aceptan la aventura de encontrar su alma. Siguiendo a Verlaine, el alma es algo inalcanzable, relaciones, lazos, emociones, sensaciones, menos todavía: una atmósfera, una tonalidad, un matiz indecible. El alma se identifica con lo exterior, según unas *proporciones*, [48] según esas proporciones que Pedro Miguel descubre entre la intimidad y el mundo exterior:

---

(48) P. N., págs. 98-103.

¿qué relación guarda su intimidad con la imagen que la contemplación interior le ofrece? ¿Por qué el mundo exterior y sus circunstancias le sugieren, precisamente esa imagen? De tal modo ocurre esto que su intimidad y el mundo exterior y sus circunstancias forman un paisaje que revela la propia alma, pudiéndole decir al personaje protagonista

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même

Pedro Miguel y Luisana comienzan a vincularse el uno para el otro, tan pronto como los dos esperan algo que es una sola cosa: [49]

Et que tristes pleuraient, dans les hautes fleuillées
Tes esperances noyées! [50]

esperanzas de los protagonistas, que quedan resumidas en estas dos frases de un mismo diálogo entre los dos personajes; dice Luisana:

«—...No me disgusta.

—Bastaba con que a mí no me disgustara». [51]

Lo que a una no le disgusta es lo que el otro deseaba: proteger, ser protegido, y un mismo sentimiento amoroso realiza las dos funciones, cumple los afanes de los dos personajes.

---

(49) P. N., págs. 161-164; 171-177.

(50) *Romances sans paroles.*

(51) P. N., pág. 182.

Proteger, porque esa era la misión de Luisana acerca de Pedro Miguel, como la de Adelaida respecto a Hilario Guanipa. Ser protegido, porque esa era la única manera de que Pedro Miguel, como la de Adelaida respecto a Hilario Guanipa, alcanzara la plena manifestación de su alma, y en ella la mano modeladora de Luisana.

Ahora bien, en esta aventura hacia la manifestación de sí mismo en la que el amor tiene una significación diametralmente opuesta a la que tuviera para Florentino Coronado y para Marcos Vargas.

2.—Rómulo Gallegos, con *Pobre negro*, se ha situado frente al problema de la interdependencia de la intimidad y el mundo exterior, que le rodea, con sus circunstancias. Pero le hace falta dar un paso más; su posición ha quedado limitada al plano íntimo, Pedro Miguel, como los personajes del primer capítulo de esta segunda parte, todavía busca encontrarse a sí mismo.

Será Remota Montiel quien dé ese paso en este sentido: si acepta la aventura de su vida, será por un imperativo de aquel mundo exterior que la rodea, mundo que se nos ofrece bajo dos aspectos: lo que conforma su propia personalidad y aquel que le ofrece la materia propicia para que su vida sea una aventura, o sea, la situación del pueblo guajiro.

La vida de Remota Montiel no es un camino hacia el descubrimiento y hallazgo de las posibi-

lidades aventuradas de su intimidad, sí en una toma de conciencia de sí misma, desde la razón caprichosa de su nacimiento a la entrega de su vida a una aventura, que introduce toda su personalidad en un orden más extenso, más amplio, que aquel que a sí misma le concierne, en el orden de la evolución material de las condiciones de vida, del regreso hacia la nada de la situación moral de los hombres. Aquí se inserta, el otro aspecto que señalábamos: Demetrio Montiel cooperó a ese estado de cosas. Remota Montiel esta ligada en las mismas raíces de su personalidad a la aventura que sólo es posible para ella.

¿Qué afinidades podemos encontrar en estas ideas de Rómulo? Es aqui, en este aspecto temático de *Sobre la misma tierra*, donde se nos aparece la preocupación nacionalista de Rómulo Gallegos, enclavada en el orden político que rebasa las fronteras de su país. En ese orden, Rómulo ha llegado a concebir una harmonía de fines y funciones, de fortunas y desventuras, que entremezcladas, dan lugar a la frase temática de la protagonista: «La estupenda suerte ajena junto al descuidado infortunio propio sobre la misma tierra».

Si a esta visión universalista se le añade el elemento trágico del pueblo guajiro, podremos encontrar semejanza entre el pensamiento de nuestro autor y aquel otro de René Ghil así enunciado: el orden exterior de *Sobre la misma tie-*

rra, «es una especie de epopeya del Universo donde el mundo trabajaba por la ley de la Evolución, tiende oscuramente hacia una toma de conciencia de sí mismo cada vez más amplia y más profunda». [52]

Pero esta visión épica no sería posible sin que Rómulo Gallegos descubriera una serie de correspondencias invisibles entre la aventura novelesca de Remota Montiel y la de toda Venezuela. En este aspecto, recorre el camino inverso a René Ghil, pues mientras éste para volver al simbolismo abandonado, se olvida de su gusto por los mitos, es por el camino de la mentalidad mítica por el que Rómulo dá fuerza de Símbolo a Remota Montiel: la gran Madre, la doncella de piedra. Y este proceso ideológico hasta hacer de Remota el símbolo analógico de la vida necesitada de Venezuela, evita que nuestro autor caiga en una visión evolucionista, que justificaría la explotación petrolífera yanqui, dándose el caso que es por labios de un norteamericano por el que se expresa la censura de la situación, al mismo tiempo que muestra su admiración por el yanqui, como no lo había hecho en novelas anteriores. [53]

Parece como si Rómulo, impulsado por el entusiasmo hacia Venezuela y por la admiración

---

(52) G. Brunet, *René Ghil poète épique* en *Hommage à René Ghil*, número especial de *Rythme et Synthese*, 1926.

(53) Anson, G. Piper. *El yanqui en las novelas de Rómulo Gallegos.* *Hispania*, noviembre 1940. Vol. XXXIII, pág. 338.

hacia los EE. UU., hubiera concebido la novela que nos ocupa, al pensar en las relaciones de Mr. Hartman y Remota Montiel, pensando en aquel principio de Emile Verhaeven: «Admiraros los unos a los otros». Y al contemplar en la perspectiva de la personalidad de su protagonista, la hubiera contemplado a la luz de estas otras palabras del poeta belga: «Y admirar la tierra que os hizo lo que sois». [54]

Admiración esta última, que exalta al mismo tiempo que el orden del universo, el genio, la capacidad del hombre, de Remota, que le hace capaz de dominar este orden y de harmonizarse con el rito universal.

El sentido, la significación, en última instancia: el Simbolismo de esa fuerza ancestral de Remota por conseguir el progreso de su pueblo, es el mismo simbolismo de toda la vida moderna. Por oponerse a la esclavitud económica, quiere y busca, modernamente, el florecimiento económico de la tierra que la hizo, y de esto puede decirse:

O l'or! Sang de la force implacable et moderne. [55]

Los instrumentos de la fortuna ajena, son los medios para la conquista de la propia fortuna, porque una misma naturaleza hace posible la una

---

(54) *Impressions*, III, pág. 204.

(55) Verhaeren, *La multiple splendeur: La Conquête.*

y la otra. De ahí que Remota ve en el paisaje nativo, la traza del infortunio nacional.

La aventura de Remota puede realizarse en virtud de la suma de las fuerzas ancestrales personales, de naturaleza, y las múltiples modernas.

La force est sainte...

Elle est celle qui tient les clefs des paradis... [56]

La violencia frente a Gadea, la fuerza que abre, como una llave, la puerta de una nueva vida para La Guajira, símbolo de Venezuela en marcha.

---

(56) *Les Rythmes souverains.*

EL ENCUENTRO DE SI MISMO

1.—Inquietud ante lo posible

VAMOS a tratar de situar, por primera y última vez, a Rómulo Gallegos, en su significación literaria. Faltos de bibliografía —mención hecha de su clasificación como postmodernista por los manuales— sobre este aspecto, una vez más, como lo hemos hecho en la primera parte de este segundo capítulo, tendremos que recurrir a buscar las convergencias con la literatura europea.

A grandes rasgos —imposición del tiempo y del espacio limitado— hemos visto que la temática general del autor se delinea como una tendencia hscia lo que es *posible* para sus personajes protagonistas, en cualquier sentido, hacia una

posibilidad integralmente humana, pero que es siempre posible. Es una aspiración romántica al mismo tiempo que nietzscheana, y que la intervención de la voluntad dominante hace posible por el camino de la acción.

Esta postura de los protagonistas, es un intento por escapar a la más cercana realidad y al modo inmediato de ser. Y este intento se fundamenta en una inquietud, de cuyos caracteres generales vamos a tratar.

1.—Rubén, y en consecuencia Rómulo Gallegos, rompe con la tradición más inmediata, con el Romanticismo. [1] Pero esta ruptura no supone que la poética de los modernistas marche en sentido opuesto, que sea antirromántica, sencillamente no es romántico, ya que la ruptura supuso una toma de contacto con la tradición literaria inmediata, contacto que ha dejado una experiencia.

Creo que la más viva experiencia del romanticismo hispanoamericano fué abrir las inteligencias hacia las influencias y el conocimiento de las literaturas europeas, especialmente la francesa. El Romanticismo hispanoamericano es francés en su entraña, como en Francia fué alemán.

Los mismos románticos, y aún los modernistas, y postmodernistas, hispanoamericanos se

(1) G. Díaz-Plaja.-*La poesía lírica española*.-Colec. Labor.

entiende, como apenas los franceses, han tenido consciencia de que tras las formas lamartinianas se escondía una inquietud metafísica.

De aquí que después de la rebelión formal e ideológica de Rubén, la novela de Rómulo Gallegos ha desencadenado todo su vigor contra una sociedad apática e indiferente, que oprimía la idiosincrasia nacional, lo que equivale a oprimir el alma individual con las tenazas de unas formas racionalistas, sentimentales, unas y otras decaídas.

En este sentido la actitud poética de Rubén Darío, fué un abrir las puertas a posiciones literarias —ideológicas— más firmes, más audaces, que inicien nuevas rutas poéticas, nuevas visiones de la realidad hispanoamericana, contra la incapacidad del cuadro social romántico y burgués —que el preciosismo formalista de Darío no rompió—, incapaz de comprender el sentido real de la obra literaria.

Que Rómulo Gallegos fijó en estas premisas su quehacer literario, obliga a pensarlo el *culturalismo* que alimenta cada una de las páginas de *Reinaldo Solar*. Buscar en esta primera novela los cauces de la inquietud, equivale a buscar el punto ideal de perspectiva para comprender a Rómulo Gallegos.

2.—*Reinaldo Solar* puede definirse por la inquietud constante que alienta en sus páginas, como la angustia de esta realidad irremisible que ciñe la personalidad del personaje protagonista:

sobre él pesa una ley inexorable que imprime carácter a su intimidad, y que es tanto más angustiosa cuanto más relativa, y en cuanto tal la repudiaría, si pudiese, el protagonista. Una ley de decadencia racial, en todos los planos de la vida. —*El último Solar. Punta de raza*: títulos primeros desechados—, que el autor resume en estas dos frases; la del abuelo moribundo: «El último Solar»; [2] y la frase del padre, Daniel Solar, sobre el porvenir del hijo: «—Este pobrecito niño ¡lo que va a sufrir!», [3] «Porque tiene el signo de los elegidos por el dolor». [4]

Dolor el que le espera al protagonista que brota de su esfuerzo enloquecido por huir la inexorabilidad de una condición espiritual heredada, que puede resumirse en la nostalgia de unidad y de absoluto, [5] características de la tribulación del alma moderna. Reinaldo Solar es un héroe *moderno*, por eso busca la sensación de la naturaleza en las primeras páginas de la novela, repetidamente citadas, y por eso busca una empresa que haga perdurar su personalidad, llamada a la decadencia. Reinaldo «necesita *una* obra que sobrepase la medida de las posibilidades huma-

---

(2) R. S., pág. 25.

(3) R. S., pág. 21.

(4) R. S., pág. 22.

(5) Sobre la definición de *modernos*, D. Saurat, *Modernes*.-Denoël, 1935; A. Berge, *L'Esprit de la Littérature Contemporaine*.-Plon, 1929.

nas», [6] quiere algo que le eleve extraordinariamente, y sólo será esto posible en la unidad de la propia vida espiritual, «cuando la bestia haya sido vencida definitivamente, o mejor dicho, absorbida por el ángel, y el hombre pueda soportar la presencia de su espíritu». [7]

Evidentemente, Reinaldo Solar sigue la pasión dolorosa de encontrar la unidad en sí mismo. Se asemeja a los grandes poetas inquietos del Simbolismo, y con ellos, en su adolescencia, padece una crisis de misticismo. Baudelaire escribía en sus *Journaux intimes*: «Dès mon enfance tendance a un mysticisme: mes conversations avec Dieu». Y de Reinaldo sabemos que «se entregaba a gratos fantaseos: él era un santo»; [8] «así creía alcanzar mayores merecimientos a los ojos de Dios, a quien se imaginaba ocupado solamente en someterlo a terribles pruebas». [9]

Este misticismo precoz es fundamental para comprender a Baudelaire, [10] como lo es para comprender por qué Ortigales puede decir a Reinaldo: «¡eres el superhombre!», [11] porque el autor de *Flores del mal* y nuestro protagonista no quieren aceptar las limitaciones de su condición

---

(6) R. S., pág. 65.

(7) R. S., pág. 78

(8) R. S., pág. 29.

(9) R. S., pág. 30.

(10) G. Blin, *Baudelaire*.-Gallimard, 1939.

(11) R. S., pág. 83.

humana, que quieren sobrepasar por todos los medios posibles.

La nostalgia de castidad eterna está en lo que algunos han querido que fuera complejo de Edipo de Baudelaire, y está en la aventura de Vidalina [12] bajo la influencia de Tolstoy, en la reacción contra sí mismo, de nuestro protagonista, después de su primera experiencia carnal: «—¡Esto era mi verdad!, ¡esto era yo! La vida rota; toda una vida [13] consagrada al perenne afán de perfeccionamiento, que se desmorona de pronto tan sólo porque una mujer se atraviesa en mi camino. Ahora ¿qué recurso me queda? ¿Cómo podré sobrevivir a mi bancarrota moral, al fracaso de mí mismo?». [14]

Sólo hay un camino, su misticismo, su compenetración con la naturaleza, el proyecto de una nueva iglesia, la redención: el mesianismo a la manera de Rimbaud, que derivará en la abulía, el *spleen* de la rotura con Rosaura. [15] Dice Reinaldo a Graciela: «a veces me siento animado del espíritu de un Dios... Hacer que los hombres vuelvan al sentimiento de la Naturaleza, a la devoción por los ideales que son la esencia misma de la

(12) R. S., pág. 84.

(13) Notemos que estas frases las pronuncia el protagonista en su juventud, por lo tanto es incierto decir «toda una vida», por lo que tras esta imprecisión estilística podemos adivinar la influencia ideológica cuyo rastro estamos conjeturando.

(14) R. S., pág. 37.

(15) R. Laforgue, *L'échec de Baudelaire*, Denoël, 1931. pág. 17.

condición humana en lo que tiene de más puro y de más noble, y de los cuales los apartó una religión [16] de dolor y de renunciación, cuya doctrina se resiente del origen esclavo, del odio a la vida». [17 y 18]

Y de aquí, no solo el *spleen*, sino la nostalgia de lo perdido y dilapidado, que anegará las últimas horas de la vida de Reinaldo, desde donde verá que toda su vida no fué sino querer por caminos equivocados esa espiritualidad, esa unidad, apetecida desde la infancia.

Pero Reinaldo es símbolo de una generación vencida. Esa generación de «provincias», que, como aquella del Romanticismo, sólo encuentra complacencia en el comentario de las enfermedades mortales y sus estragos. [19] Rómulo insiste en ello, al relatarnos la historia de Manuel Alcor. La nostalgia de las grandes ciudades anida en las pequeñas, es el «mal de provincias», [20] trasunto de la nostalgia más íntima y más duradera de las almas por mundos mejores. Al insistir en este punto y oponer la vida triunfadora de Alcor frente a

---

(16) La religión de Reinaldo Solar, como en Baudelaire, se transforma en religiosidad, Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Nizet, 1947.

(17) J. Vila Selma, *André Gide y Paul Claudel, frente a frente*. - C. S. de I. C. Dept. Int. de Culturas Modernas. Madrid, 1952, P. Marino, *Parnaso y Simbolismo*. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1848.

(18) R. S., pág. 65.

(19) R. S., pág. 95.

(20) Puede verse P. Bourget, *Oeuvres complétes.- Critique* I--Plon-Nourrit, 1899. págs. 1920.

la de Reinaldo, Rómulo Gallegos justifica la preocupación por lo colectivo, como tema que participa y nutre sus novelas. Lo colectivo venezolano es el trasunto de la temática individualista de la primera novela.

Para Amiel, la verdadera provincia «es todo aquello que no es la patria del alma, todo lugar en el que el corazón se siente extranjero e insatisfecho, inquieto y alterado... Este lugar es la Tierra». [21] Luego de un lado, el mal de provincia como nostalgia de lo posible, la nostalgia íntima, tiene dos localizaciones topográficas: la intimidad y la tierra, lo colectivo, en todo lugar, de cualquier forma. De aquí surge la justificación de esta segunda parte —*El encuentro de sí mismo*— y la razón por la que la temática de Rómulo deriva hacia los protagonistas colectivos inconscientes de *El forastero*.

Esta nostalgia no es la romántica hacia el infinito —el Modernismo rompe con el Romanticismo—, sino que nace de lo monótono, de lo cotidiano que hastía, de aquí que Reinaldo busque obras sobrehumanas, y que la proyección vital de los otros protagonistas se verifique en la realización de una empresa, una empresa que signifique para el futuro de la colectividad; la de Santos, la de Hilario situándose socialmente, la de Payara, la de Marcos Vargas, que sólo fué espe-

---

(21) *Journal*

ranza fallida, la de Pedro Miguel, la misma de Remota. Empresa, síntomas de una nostalgia de todo un pueblo —«cuando sufre el alma de un gran pueblo», copia Rómulo de Andreiv—, [22] que cree en un porvenir risueño, imposibilitado de engendrar el hastío monótono que intentara salvar Reinaldo Solar, «punta de raza». Maupassant habla a Flaubert del «vacío del porvenir».

Rómulo Gallegos ¿presintió que tras su actitud literaria podía esconderse una revolución? Poco importa. Lo que es cierto es que intentó crear una solución, a través del mismo Reinaldo Solar, cuando éste influye en el ánimo de un grupo de intelectuales, [23] a los que intenta conducir hacia una interpretación de la realidad venezolana, construída sobre una base de misticismo y espiritualidad. En la época de crisis poética presimbolista, eso mismo intentó Gabriel Sarrazin con su generación. [24]

3.—Por último, quisiera encontrar un paralelismo de significaciones y de propósitos, entre la obra completa de Rómulo Gallegos y el estudio de Vogué, *Le Roman russe.* [25] Las historias literarias identifican la importancia de este conocidísimo estudio al Prefacio de *Cronwell.* No puede

---

(22) F., pág. 99.

(23) R. S., pág. 103-109.

(24) *Poétes modernes de l'Anglaterre.*-G. Lafourcade, *Gabriel Sarrazin. critique de la poésie anglaise.-Estudes auglaises,* mayo, 1937.

(25) Plon, 1886.

afirmarse tanto de la obra de Rómulo Gallegos, por falta de perspectiva histórica necesaria.

Pero, el francés desde su punto de vista crítico, y Rómulo Gallegos como escritor, coincíden en que no presentan una ideología estructurada rigurosamente, como lo hiciera el manifiesto de 1827; las dos obras dan una gran lucidez, equivalente a los *Ensayos de psicología contemporánea*, de P. Bourget, [26] sobre las causas profundas del pesimismo que trasciende en toda obra humana, y especialmente en la apatía de la creación espiritual, cultural, hispanoamericana, propia de un alma decadente.

Sólo una vez, en la muerte de Cecilio el joven, [27] Rómulo Gallegos cita la literatura clásica castellana. Como a Vogué, no le interesa contemplar la situación humana, desde las cumbres que la clasicidad ofrece, sino en el plano real.

Y coincide totalmente con Vogué, en que «intenta imitar la naturaleza en su inconsciencia, su indiferencia moral, su ausencia de elección», en sus mismas bases. Solo una expresión realista puede servir a tales propósitos. Rómulo sabía que un espíritu de innovación estaba en pie.

---

(26) Lemerre, 1885.

(27) P. N. págs. 224-225.

2.—La emoción, camino de sí mismo

Tancredo de Visan [28] resume así su punto de vista: «Multiplicar las emociones. No encerrarse en una sola vida, en un solo cuerpo; dar al alma albergue en varios. Saber que ella tiembla con las emociones ajenas como suyas, que la admiración la eleva: cuanto más alta más amplias serán sus vibraciones. Las quimeras antes que las realidades; las imaginaciones de los poetas hacen surgir mejor la verdad ideal, escondida detrás de la apariencia de las cosas».

Luego el dominio de lo emocional y aquel de las sensaciones van a jugar un papel insustituíble en la novela de Rómulo Gallegos: van a ser el camino por el que nuestro escritor crea una realidad imaginada, poética; de este doble reino superpuesto, va a nacer la intraductible verosimilitud de las novelas de Rómulo Gallegos.

¿Podemos encontrar alguna convergencia europea sobre esta actitud venezolana? No es nueva. Saint-Beuve y Baudelaire, rompen con la psicología convencional, miran en los demás y en sí mismos y traducen en sus obras un heroismo nuevo: [29] la nueva actitud requerirá una nueva poética, pero cuando se plasma en novela exige un personalismo narrativo: de aquí que todos

---

(28) *L'Attitude du Lyrisme contemporaine.*

(29) Michaud, op. cit.

nuestros análisis vayan engarzados por los personajes.

Personalismo narrativo que fortalecerá especialmente una clase de emociones y sensaciones: la de sí mismo. Este «heroísmo es otro aspecto de la situación de la actitud *moderna*, cuyo sufrimiento —repito— se denomina «mal fin de siglo».

Baudelaire ha sondeado y ha descubierto la psicología mórbida del espíritu, como una capacidad de seguir las vicisitudes más íntimas del riesgo que aporta toda situación psíquica —Reinaldo Solar, Rosángela, Marcos Vargas, Luisana, Adelaida, Pedro Miguel, Mariano Urquizo, Elio Monegas—; la saciedad espiritual, la desilusión, el menosprecio, la ruina del alma: Daniel Solar.

No sólo la convergencia de Baudelaire, también la de des Esseintes y Poe —en los dos poetas domina la inducción—, en cuyas obras las criaturas están convulsionadas por herencias neuróticas: de nuevo los Solar, Pedro Miguel, Remota Montiel —aquel repudio del amor—, pero Rómulo no cae en un ambiente macabro de clínica cerebral, porque en su temática pesa la atención por lo colectivo; de aquí que lo neurótico, en cuanto fuerza emocional se resuelva en empresa posible.

Pero de aquí surge el único momento de emoción neurótica colectiva: cuando en la lla-

nura surge la figura estrafalaria del Profeta. [30]

Dijimos de la rotura con el romanticismo por Rubén Darío, siguiendo a Díaz Plaja, [31] rotura imposible totalmente por el origen extranjero del romanticismo. De aquí que la neurosis intuitiva de Baudelaire, des Esseintes y Poe, se resuelva en orgullo en los héroes de Rómulo Gallegos, por herencia romántica, y como resultado, como efecto de la experiencia de la propia hombría. Por influencia del modernismo encontraremos el predominio de las sensaciones internas.

Y aquí converge Verlaine. Viene a decirnos el por qué de las sensaciones internas. Después de su obra poética una sola cosa es cierta, y es la única que ha quedado: el alma —en ese amplio sentido finisecular derivado del Romanticismo— no es más que una serie de enlaces, de sensaciones inaprehensibles. Para captar unos y otras, es necesario una sensibilidad refinada, tal como la sensibilidad moderna que Rómulo nos ha demostrado poseer. [32]

Pero lo que aquí, para la finalidad analítica de esta parte nos importa, es que el sentido de la emoción como modo de conocimiento, se desenvuelve bajo el signo del individualismo, cuya

---

(30) C., págs. 157-175.

(31) Ver nota 354.

(32) E. Schuré, *Le Téâtbre de l'âme*. Max Nordau, *Degeneración*. Ed. Fernando Fe, Madrid, 1902.

exageración, como en la obra citada lo señala Bourget, es síntoma de una sociedad en decadencia.

En este sentido, Rómulo Gallegos, coincide en una consecuencia que cumple la literatura moderna, «la educación de los sentidos, abriendo cada uno de estos sentidos a las impresiones estéticas». [33] Por eso junto a las visuales y auditivas, pueden prevalecer las olfativas y táctiles y, menos las gustativas, y principalmente las internas, [34] características del modernismo por todas las razones apuntadas.

Admitida la primacía del mundo emocional y aquél de las sensaciones en Rómulo Gallegos, quisiéramos iniciar una conclusión sin terminar de dar expresión y forma definitiva.

El símbolo es «un sublimado de emociones de percepciones y de sensaciones» que se purifica, a través de una evocación real, en idea. «No es nada demostrativo, sino sugestivo», añade Verhaeren, tomando una distinción muy usada por Mallarmé. Y concluye: «Es la más alta expresión de arte y la más espiritualista que hay». [35]

Ahora bien, aplicando esta doctrina a la novelística, esta sugestión imaginativa, no sólo recrea

---

(33) Rodenbach.

(34) Amado Alonso, *El modernismo en «La Gloria de Don Ramiro»*.-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.-Instituto de Filología, 1942.

(35) Impresiones, tercera serie.

la palabra, sino también una acción imaginaria, posible; el don de amar o rechazar el amor; el amor a la naturaleza, como confidente de las alegrías y de las penas; imagina una empresa de la que se sigue un bien colectivo; la capacidad de interpretar la realidad y cantarla en palabras que emocionan.

Y sobre todo un alma, crisol de una inquietud, —ya reseñada—, que es sentimiento de la propia impotencia ante fuerzas inexplicables, o de sentimientos inexpresables, que pueden resumir toda la temática de Gallegos: el universo no es extraño al hombre.

a) *Emoción en Reinaldo Solar.*

1.—La primera ocasión en la que lo emocional y las sensaciones privan en el ánimo del protagonista de la primera novela, es durante su estancia en la hacienda.

El propósito de que así sea, está bien explícito: «Volvía a la Naturaleza, al goce de los deleites sencillos, a la vida simple, pero sana e intensa de los sentidos». «Aspiraba el olor de los campos y se sentía transportado como en una suave aura de arrobamiento: era la tierra fecunda que lo absorbía como un abono virtuoso que, a su vez, debiera multiplicar la fecundidad de ella. Y para que esta compenetración fuese perfecta, camina-

ba hundiendo las plantas en el barao de las carriladas». [36]

Identificación, emoción de la naturaleza que perfeccionan dos sensaciones, una olfativa, «aspiraba el olor de los campos», otra táctil, «caminaba hundiendo las plantas en el barro de las carriladas».

De esta emoción surge un afán de recrear el mundo, explotando las posibilidades vírgenes de la naturaleza: «multiplicar la fecundidad de ella».

Fichte ha pronosticado, al enunciar su *idealismo transcendental*, el poder de la imaginación activa y creadora, hasta borrar los límites entre sueño y realidad y recrear el mundo, [37] de aquí que Novalis sea el poeta representativo de la Naturaleza, [38] hasta parecer dotado de una potencia demiúrgica, mágica con cierto sentido profético, religioso, y, siempre en delirio consigo mismo.

¿No pueden aplicarse todas estas razones y conceptos al Reinaldo, fundador de una iglesia? [39]

Una advertencia más. Una de las sensaciones que perfeccionaban la emoción de la naturaleza, era olfativa. Olfativa era la técnica de Baudelaire y la de Zola, y olfativas son las sensaciones preferidas por los decadentes, por Rober de Montesquiou. Y Reinaldo era vástago de una raza,

(36) R. S., pág. 10.

(37) Spenlé, *Navalis, essai sur l'idéalisme romantius en Allemagne*.-París, 1903.

(38) Ibidem.

(39) R. S., pág. 59-60; 64-66.

más: de una sociedad, de una forma social decadente, neurótica.

2.—«Para olvidarse todo y renunciando a todo, Reinaldo decidió consagrarse al amor de Rosaura». [40] En otras palabras: buscaba el éxtasis de la vida simple, [41] de los sentidos, que buscan, en medio de la derrota de toda la personalidad, un mundo oculto tras el objeto de la sensualidad. Y para lograr esta existencia irreal, se acompañan los amantes de la música de Bethoven, de Chopin; la *Revue Wagnerianne* se preocupó de descubrir las posibilidades sensoriales y emotivas de la música. [42]

Y en el mismo amor, a través de la misma mujer, horror de la propia vida: «un sentimiento imprevisto, que lo turbó como la presencia de un huesped misterioso, se adueñó de su alma: era una rabia sorda, un odio oscuro hacia aquella mujer que había abolido totalmente su vida interior»; [43] más: el horror a la vida por una posible descendencia: «una repugnancia mayor, ahora puramente espiritual: la de pensar que allí (en ella)

---

(40) R. S., pág. 228.

(41) Ver nota 370; Extasis de la vida se deduce de F. Porché, *Baudelaire*.- Losada, Buenos Aires, 1949.- Daniel Rops, *Rimbaud, le drama espirituel*.- Plon, 1936.

(42) La primera orquesta que se fundó fué la de Caracas, organizada hacia 1750. Esta tradición musical en Venezuela, apoya la introducción de la música como tema narrativo en *Reinaldo Solar*. Heriquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Trad. Joaquín Díez Canedo.- Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1949.

(43) R. S., pág. 191.

estuviese germinando una simiente suya, acabó por exacerbarlo. Le horrorizó la idea de un hijo, tenido en una hora de amor carnal en una mujer como aquella». [44]

Mientras en Rimbaud y en Baudelaire encontramos un odio a la vida espiritual, en Rómulo Gallegos, en cuanto se lo exige la técnica narrativa, y por influencia de la naturaleza majestuosa de aquellas tierras, se viste de horror de la vida engendrada, posible.

Tanto el éxtasis como el horror a la vida que encontramos en nuestro protagonista, puede quedar justificado como compensación al ambiente familiar, recoleto, inadaptado a la naturaleza; pensemos en los retratos de Ana Josefa y Carmen Rosa. Como en Rimbaud, la rebelión de Reinaldo Solar se justifica por reacción a la educación recibida, sus accesos de sensualidad, hasta quedar «libre de repugnancias». [45]

b) *Marisela: la emoción del agua*

Rómulo Gallegos intitula uno de los capítulos de su tercera novela, *La bella durmiente.* [46] Tan conocida narración infantil significa algo profundo que los niños no pueden comprender, y los ma-

---

(44) R. S., pág. 231.

(45) *Les Poètes de sept ans* y *A la musique; Oeuvres complètes.* - Aux Editions du Grand-Chêne, Lausanne, 1943.

(46) B., págs. 63-99.

yores, a fuerza de contarla, no penetran en su sentido, y es éste: la durmiente vive una vida de apariencia que no es su propia vida; bajo esa apariencia se esconde, aletargada, dormida, la vida verdadera. Así era Marisela.

Pero Marisela recobra el dominio de su antigua personalidad desaparecida, no porque se deshaga un encantamiento, sino por el poder oculto revelador de una sensación ¿olvidada?, ¿desconocida?; no importa, Marcel Proust la llamaría una sensación reencontrada.

Recordemos el pasaje: Santo lava a su prima Marisela, y el autor resume: «las manos le lavaron el rostro y las palabras le despertaron el alma dormida»: [47] las manos dieron entrada al sentimiento de la propia belleza física, las palabras despertaron la mujer. Y junto al mundo emocional, las reflexiones: ¿Por qué no se sentirá la propia belleza, como se sienten los dolores?»

Sentir la propia belleza: un mundo nuevo, recién descifrado. Y de Marisela podemos decir aquellas palabras de Proust: «está repleta de una esencia preciosa» como si más allá de la vida cotidiana hubiera encontrado un yo más verdadero un yo fundamental que sólo aparece vivo para la conciencia tras los momentos de sensaciones emotivas privilegiadas. [48] Pero esta verdad so-

---

(47) B., pág. 97.

(48) *Du Côté de chez Swann.*

lo puede residir en sí mismo, en la intimidad. [49]

Junto a esta sensación presente el recuerdo del tiempo pasado, y del encuentro de estos dos tiempos: «el milagro de una analogía»: [50] «Es preciosa esta criatura!... Y la voz resuena, honda, como en el pozo cuando se habla sobre el brocal». [51]

La analogía de persistencia y duración al nuevo yo, a la nueva intimidad, tanto que de esta Marisela sin educar, de esta «bella durmiente», saldrá la mujer que Santos ha de amar. Esto es posible por el poder de una sensación.

c) *Rosángela, ante el paisaje*

¿No fué un imprevisto azar lo que hizo que Rosángela no fuera hija de Juan Crisóstomo Payara? ¿No podremos reconocer ese mismo azar —ya lo indicamos— en la pasión tardía de Payara por Rosángela, en la intención de símbolo de «Cantaclaro»? ¿Por qué camino llega Rosángela a conocer la crisis sentimental de aquel que creía su padre?

Por el camino de la emoción y la sensación ante el paisaje. Esta connaturalidad entre la sensación ante el paisaje y lo que se refiere a la inti-

---

(49) Ibidem.

(50) Ibidem

(51) B., pág. 97.

midad de Rosángela, y en la que se apoya Rómulo Gallegos, es una de esas analogías habitualmente furtivas, que el arte tiene que descubrir, «interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes e ideas», tiene que descifrar «el libro interior de estos signos desconocidos», de estas señales en relieve que la atención explorando el inconsciente toca y palpa «como un buzo que sonda». [52]

Siguiendo la doctrina proustiana, lo propio del arte es que esta exploración se confunde con el acto mismo de creación, ya que «la impresión es para el escritor lo que la experimentación para el sabio», [53] de aquí que de la emoción, de la inquietud de Rosángela ante el paisaje surja toda la entraña de la narración, de la técnica novelesca de Rómulo Gallegos.

d) *Payara*

Recordando cuanto en torno a este personaje hemos dicho al ver la trayectoria narrativa de *Cantaclaro*, y al estudiar el personaje, encontramos que Payara como Reinaldo Solar manifiestan una crisis del alma, una crisis espiritual, de la que puede encontrarse paralelismo con la crisis de Albert Samain.

Rómulo toma a su personaje, Payara, en un

(52) M. Proust. *Le temps retrouvé.*

(53) Ibidem.

momento crucial, cuando al convivir con Rosángela encuentra un gran vacío en su intimidad. Un gran vacío sentimental, como aquel de Samain. Samain y Payara saben lo que es la soledad del corazón. Uno y otro, han intentado un matrimonio que fué fallido. Y he aquí que esta soledad desemboca en un crecimiento de la sensorialidad, [54] que en Payara se desdibujaba en la valentía de la acción militar. Bastó la presencia de Rosángela, para que toda la capacidad emotiva y sensorial se despierte, decepcionado de todas sus ambiciones humanas, con un sustitutivo del mundo religioso en ese culto seco a la justicia, Payara y Samain, no tienen ninguna posibilidad espiritual, sino el pesimismo. [55]

Sin embargo, si se trata de lanzar un veredicto sobre Payara, elegiría aquel de Nantenin sobre Samain: «la verdadera causa... (es) un desacuerdo íntimo entre las tendencias esenciales de su ser y las enseñanzas de la fé católica». [56]

Y el mejor motivo para establecer este paralelismo, es el hecho de que ni Payara ni Samain admiten la posibilidad de una razón que rige su vida hacia lo imprevisto. [57]

---

(54) *Carnets intimes.*

(55) L. Becquet, op. cit.

(56) op. cit.

(57) *Carnets intimes.*

e) *Marcos Vargas o el poder de Canaima*

Esta posición egocéntrica y natural de Payara frente al destino, abre la puerta para que hasta nosotros llegue Marcos Vargas. En *Canaima*, Rómulo Gallegos ha encontrado todas las analogías —como lo hiciera José Eustaquio Rivera en *La Vorágine*— [58] posibles para dilucidar el modo como lo mítico influye en la vida humana.

Ahora bien esta búsqueda de los símbolos de las realidades superiores procede del Romanticismo alemán —Novalis—, [59] que concibe la naturaleza total como un vasto símbolo, y todo, entre el espíritu —mítico o humano— y la materia —lo material de la naturaleza—, es un conjunto de correspondencias, de analogías, con frase del Aquinate diríamos de certezas connaturales.

El proceso de deshumanización que sufre Marcos Vargas —tal como fué indicado en el Libro I; vide— es la manifestación de este conjunto de certezas connaturales, por las que el protagonista adquiere una nueva experiencia: una raíz de su existencia latina oculta como fuerza residual, la toma de contacto con «Canaima» la despierta, y todo él en torno se hace un símbolo de esa fuerza íntima que ha despertado, y que, como en Mari-

---

(58) J. Añez, *De «La Worágine» a «Doña Bárbara»*. - Bogotá. Imp. del Departamento, 1944. Libro en el que se alude a las opiniones y diferencias entre la obra colombiana y la venezolana.

(59) *Fragments*.

sela, ha creado un nuevo ser, «un universo en nuestro fondo mismo, un nuevo ser» un nuevo hombre. [60]

Para Tieck [61] todo lo simbólico es «la revelación de la unidad original». Es posible que en lo inconsciente de la creación de Rómulo Gallegos, ésta fuera la pretensión motriz de *Canaima*, y como medio la emoción brutal en la naturaleza.

Y en este sentido, sería injusto no llamar la atención en este hecho: después de la experiencia de «Canaima», Marcos Vargas acomoda su vida, material y psíquica, a la de una tribu primitiva, región inexplorada racionalmente, sostenida y alumbrada en emociones espirituales primarias, poesía fantástica —*tararana* y *taranqués*: pasado y futuro míticos—, delirio fantástico y profecía imposibles: premisas de un mundo irrreal —demasiado primitivo en la narración— que hace posible el simbolismo de una vida —poesía— pura, como la que Marcos Vargas allí busca, «dividido en el sueño y la Realidad». [62]

f) *El alma emocionada de Remota*

Nadie comprendió porqué Demetrio Montiel malgastó su vida. La noche en que ardió Laguni-

---

(60) Spenlé, op. cit.

(61) R. Minder, *Un poéte romantique allemand: Ludwig Tieck (1773-1853)*, Belles-Lettres, 1936.

(62) A. Beguin, *Les romantiques allemands et l'inconscient. Cahiers du Bud*, mayo-junio, 1937. A. Beguin, *L'âme romantique et le rêve.* - Corti, 1937.

llas de Agua, todos le dijeron: «¡Si tú hubieras querido!». [63] Aparentemente, ningún sentido tenía la vida de Demetrio Montiel.

Remota Montiel descubre las relaciones que existen entre la vida frustrada de Demetrio y su propia vida, todavía sin finalidad, y la empresa-símbolo surge irrechazable.

Rómulo Gallegos ha dotado a su protagonista con «la llave de lo simbólico», [64] y como Wordeworth, se ocupa en captar en la vida indescifrable de su padre la llamada para su vida íntima, y «lo que para otros parece incoherente y contradictorio, (ella) no es para él sino un contraste harmónico, un acorde a distancia de la lira de todo el universo». ¿«Literatura» de Rómulo Gallegos? No. Intuiciones de un poeta, demasiado influído por la realidad política de su patria, pero intuiciones que convergen sobre el tapiz intelectual europeo que llevó al Romanticismo, más allá de sus propias aspiraciones.

g) *La emoción adolescente de Elio*

Recordemos que en las primeras páginas de *El forastero*, Rómulo plantea el problema de la pureza en uno de los personajes, Elio Monegas. Nuestro autor hace que el personaje sea aconse-

(63) S. T., pág. 94.

(64) *Pensées de Joseph Delorme.*

jado por su tio, para que acabe con su castidad. Esta posición amoral de Rómulo Gallegos es un recurso para demostrar la íntima contextura del alma adolescente de Elio; un afán de superación.

Más tarde sabremos las preocupaciones de Elio ante la vocación sacerdotal a la que se siente llamado; crisis que Rómulo resuelve impulsando a su personaje hacia una dedicación científica. Al fin, Elio es capaz de vencer su timidez y declarar su amor a Filomena Rompecabezas, para justificarse rompiendo con ella —influencia directa de *Sachka Yegulev*—, con lo que se prepara para ser el mentor de un movimiento político.

Démonos cuenta que este personaje está cincelado con la emoción del mundo íntimo de su naturaleza, y que alcanza su plenitud integral, después que ha conocido todas las fuentes emocionales que su naturaleza le brinda, y las ha cegado, para entregarse, plenamente, a una empresa más ambiciosa, que exige toda su pureza y le purifica más y más.

SIGLAS

RS.—*Reinaldo Solar.* Col. Austral, núm. 244. Tercera edición, 28-IX-1945.

T.— *La Trepadora.* Col. Austral, núm. 338. Cuarta edición, 28-II-1948.

B.— *Doña Bárbara.* Col. Austral, núm. 168. Décima edición, 7-X-1947.

C.— *Cantaclaro.* Peuser, Buenos Aires. Septiembre, 1946.

Ca.— *Canaima.* Col. Austral, núm. 213. Quinta edición, 7-I-1947.

PN.— *Pobre Negro.* Col. Austral, núm. 307. Tercera edición, 29-XII-1945.

ST.— *Sobre la misma tierra.* Peuser, Buenos Aires. Enero, 1947.

F.— *El Forastero.* Peuser, Buenos Aires, 22-XI-1947.

INDICE

ALFONSO XII, 12. – SEVILLA

La COLECCION MAR ADENTRO se enriquece con este nuevo volumen «Rómulo Gallegos», el primero que dedica al estudio de un escritor hispanoamericano.

José Vila Selma —colaborador durante varios años de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, y ahora del Departamento Internacional de Culturas Modernas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas— es ya muy conocido por sus publicaciones de crítica literaria en las revistas más importantes, y por sus libros «André Gide y Paul Claudel, frente a frente» (1952), y el muy discutido «Benavente, fin de siglo» (1952).

Este libro que ahora publica la COLECCION MAR ADENTRO fué la tesis doctoral del autor, y en él Vila Selma estudia con la técnica más rigurosa y nueva de la crítica, todo lo que es valor «monumental», arte, poesía, en la creación de »Rómulo Gallegos». Nos expone —y nos hace evidente con un rico y preciso caudal de textos— la visión e interpretación de la realidad, las sensaciones internas, el mundo ideológico, los temas, etcétera, de este novelista excepcional que a partir de ahora podrá ser mejor conocido y admirado por sus muchos lectores.


ESCUELA DE ESTUDIOS HISPANO-AMERICANOS
SEVILLA