



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

T E S I S

**Estructura arquetípica y mítico-simbólica
en *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Waleska Alexandra Barroeta Rodríguez

Asesora:
Dra. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Toluca, Estado de México, 2020.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| ÍNDICE | 2 |
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| CAPÍTULO I – CONTEXTO Y ANTECEDENTES | 7 |
| 1.1. Rómulo Gallegos, vida y obra | 7 |
| 1.2. Caracas y Venezuela, situación política, social y cultural..... | 9 |
| 1.3. Romanticismo y realismo | 13 |
| 1.4. Novela primitiva. Sarmiento y los orígenes de la dicotomía Civilización y barbarie | 15 |
| 1.5. Rómulo Gallegos y <i>Doña Bárbara</i>: su obra más importante | 22 |
| 1.6. OPINIÓN DE LA CRÍTICA..... | 24 |
| 1.6.1. Recepción de <i>Doña Bárbara</i> | 24 |
| 1.6.2. Estudios y puntos de abordaje | 26 |
| 1.6.2.1. Realismo y naturalismo..... | 26 |
| 1.6.2.2. Dicotomía Civilización-Barbarie | 27 |
| 1.6.2.3. Análisis romántico | 28 |
| 1.6.2.4. Acercamiento metafórico-contextual..... | 28 |
| 1.6.2.5. Lectura psicoanalítica y simbolismo..... | 29 |
| CAPÍTULO II – PSICOANÁLISIS Y LITERATURA..... | 32 |
| 2.1. La psique..... | 32 |
| 2.1.1. El inconsciente personal..... | 33 |
| 2.2. Arquetipo y símbolo..... | 36 |
| 2.2.1. Arquetipo..... | 36 |
| 2.2.2. Símbolo | 38 |
| 2.2.4. Proceso artístico y colectividad..... | 40 |
| 1.7. El arte desde una perspectiva junguiana | 43 |
| 1.7.1. El sueño y la literatura | 45 |
| 1.8. Estética de la creación verbal..... | 45 |

| | |
|--|-----------|
| 1.8.1. El arte como responsabilidad..... | 46 |
| 1.8.2. La creación del personaje | 47 |
| 1.8.3. Actividad estética | 48 |
| CAPÍTULO III - ANÁLISIS ARQUETÍPICO Y MÍTICO-SIMBÓLICO..... | 49 |
| 3.1. Doña Bárbara..... | 49 |
| 3.1.1. Barbarita, una barbarie que quiere moverse..... | 50 |
| 3.1.2. La devoradora de hombres | 52 |
| 3.1.2.1. El Ánimus | 53 |
| 3.1.3. La Madre | 54 |
| 3.1.4. La Sombra | 55 |
| 3.1.4. La Persona..... | 61 |
| 3.2. El Brujeador..... | 62 |
| 3.3. Santos Luzardo..... | 66 |
| 3.3.3. Viaje del héroe | 69 |
| 3.3.3.1. La partida..... | 70 |
| 3.3.3.1.1. La llamada de la aventura | 71 |
| 3.3.3.2. La iniciación | 75 |
| 3.3.3.2.1. El camino de las pruebas..... | 75 |
| a. Desestimación de subordinados..... | 76 |
| b. El murciélago y el número 13..... | 78 |
| c. La ley del llano..... | 81 |
| d. La muerte del bramador | 81 |
| e. Fuego y agua..... | 82 |
| 3.3.3.2.2. El encuentro con la diosa | 83 |
| 3.3.3.2.3. Reconciliación con el padre | 85 |
| 3.3.3.2.4. Apoteosis..... | 87 |
| 3.3.3.2.5. La gracia última | 90 |
| 3.3.3.3. El regreso..... | 91 |
| 3.3.3.3.1. Negativa al regreso y el Sí mismo | 92 |
| CONCLUSIONES..... | 95 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 99 |

INTRODUCCIÓN

Esta investigación tiene como objetivo analizar la estructura arquetípica de los personajes y mítico-simbólica presente en la novela *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos. Este texto plantea, dentro de su narrativa, una similitud con los hechos que vivió el autor en su contexto. La dicotomía entre civilización y barbarie es un tema intrínseco en lo que respecta a la literatura latinoamericana. Como es de esperarse, Rómulo Gallegos fue reflejo de la sociedad que le rodeaba, y a través de esta experiencia fue posible la exposición de una lucha entre dos mundos antagónicos. La importancia de rescatar esta obra radica en que ha de ser reconocida como uno de los pilares que formaron la literatura de América Latina.

Gallegos estructuró una serie de personajes arquetípicos que pueden ser analizados desde una serie de perspectivas literarias, en primer lugar, a través del realismo literario y la manera mediante la cual este es usado para describir a los actantes, a la vez que refleja aspectos sociopolíticos de la comunidad en que surgió. La dualidad cambio-naturaleza presenta dos corrientes a su vez, desde una perspectiva metafísica se ve este problema con base en la cultura del 'espíritu humano', y desde un punto de vista historicista, se busca su evolución.

En segundo lugar, el romanticismo como oponente. De tal manera, no sólo se contraponen realismo literario y romanticismo, sino que, a su vez, el realismo literario parece hacerse cargo de la representación de la cruda barbarie, mientras que el romanticismo viene acompañado del mito del progreso traído al llano por Santos Luzardo. A pesar de que el realismo literario llevó a cabo una ruptura con respecto al romanticismo, en el caso de *Doña Bárbara* ambos movimientos literarios parecen rozarse levemente.

La teoría del mito resulta indispensable; de acuerdo con Bill Moyers, en una entrevista que hace a Joseph Campbell, a través de la lectura de *Las máscaras de Dios o El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, se llega a la conclusión de que “Los mitos son historias de nuestra búsqueda de la verdad a través de los tiempos, del sentido” (Campbell, 1999, p. 30). Así, una de las características más importantes dentro del realismo literario, está comprendida por las referencias míticas que relacionan símbolos y creencias en un contexto religioso-cultural debido a la mezcla entre el cristianismo y la hechicería (Campbell, 1999). Sin embargo, en el momento en el que Doña Bárbara trasciende hacia un plano de sentimientos menos barbáricos, es decir, menos afines al campo semántico de negatividad del cual suele estar rodeada, asume la proyección de un personaje completamente simbólico.

En la presente tesis se hará un estudio de la cultura latinoamericana y de la psicología colectiva a la que esta se suscribe, así como su repercusión en la literatura de Rómulo Gallegos, más específicamente en *Doña Bárbara*.

El principal instrumento metodológico que se usará estará compuesto por las teorías de Carl Jung y Joseph Campbell, ya que será a partir de estas que se pretende llegar a una interpretación de la obra. Mediante las hipótesis referentes a los términos: arquetipo, inconsciente colectivo, símbolo y mito, se analizarán los personajes principales de Doña Bárbara y la forma en la cual estos invisten distintos arquetipos y se mueven por medio de una red de símbolos que contribuyen en la creación de un imaginario mítico; ofreciendo así una tesis dentro de las múltiples que surgen de una obra tan rica en contenido como lo es esta novela de inicios del siglo XX.

A continuación, se esboza el contexto histórico en el cual se escribe la novela Doña Bárbara y las repercusiones que permitieron la convergencia de determinadas ideologías que influyeron en

el desarrollo de la obra. Desde ese punto, se procederá a especificar las propuestas literarias y psicológicas que permitirán el estudio de los actantes en Doña Bárbara.

A partir del capítulo III, se realizará un análisis arquetípico de los actantes a través de los métodos literarios y psicoanalíticos, de símbolo y mito, desarrolladas por autores como Carl Jung, Joseph Campbell, Charles Baudoin y Luz Aurora Pimentel. Haciendo especial énfasis en los personajes Santos Luzardo, Doña Bárbara, Marisela y El brujeador, ya que alrededor de ellos se desarrolla la historia.

CAPÍTULO I

CONTEXTO Y ANTECEDENTES

No se debe separar una obra de su contexto. La novela sufre una transformación, a partir del siglo XIX que la llevó a abandonar individualismos, de manera tal que se ve teñida de los factores culturales, económicos y, en resumen, sociales del contexto en el que esta nace. Podría especularse que una de las principales causas que lleva a la colectivización fue la revolución industrial.

Con colectivización se hace referencia al producto del traslado de comunidades aisladas a las grandes ciudades, e incluso al vertiginoso y excesivo crecimiento de las ciudades que difumina las fronteras, antes separadas por miles de hectáreas desprovistas de población; esto, aunado al nacimiento de una sociedad consumista que hunde al individuo en sí mismo y cuyos los avances tecnológicos, de comunicación y de transporte, permiten un contacto cada vez más inmediato. De esta manera, el rol del escritor, en mayor o menor medida, es el de registrar, por medio de su obra, el profundo cambio psicológico causado por estos fenómenos (Villanueva, 1994).

1.1. Rómulo Gallegos, vida y obra

Rómulo Gallegos nació en Caracas el 2 de agosto de 1884. Fue hijo de Rómulo Gallegos Osío y Rita Freire Guruceaga. Perdió a su madre a los doce años y fue entonces cuando abandonó el Seminario, en el cual se encontraba, para ayudar a mantener a su familia. A los diecisiete años inició su labor como docente y articulista para periódicos; poco después, ingresó a la universidad a estudiar Ciencias Políticas, carrera que abandonó por causas económicas.

En conjunto con otros intelectuales de la época, como Henrique Soublette y Julio Planchart, formó la revista *La Alborada* en 1909. A pesar de tener ideas contrarias en diversos aspectos a las de sus compañeros, coincidía en la crítica a la cultura eurocentrista y la necesidad de recuperar a Latinoamérica por medio del arte. Los ensayos presentados por Gallegos en *La Alborada* buscaban la defensa de “los principios enfrentados al cesarismo que dominaba la historia nacional” (Miliani, 2016, p. 39). Realizó diversos textos para *El cojo ilustrado*, *Actualidades* y *La lectura semanal*, por más de diez años, desde 1911. En 1912, pasó a formar parte del *Círculo de Bellas Artes*, y en 1913 publicó su primer libro, *Los aventureros*, el cual le abrió paso en el mundo literario.

Al mismo tiempo, su formación católica, combinada con la convergencia de ideas positivistas desde el siglo XIX en Venezuela, lo enfrentó a una encrucijada que resultó en una reafirmación nacionalista, consolidando siempre su posición anticaudillista, exponiéndolo como el mayor mal que se había tenido desde tiempos inmemorables. De igual forma, se entusiasmó por la psicología y consolidó sus estudios mediante la lectura de William James. Posteriormente, esto le ayudó a describir a sus personajes con detalles mejor perfilados.

El escritor caraqueño se destacó por la forma a través de la cual describió el llano venezolano, habiéndolo visitado por unos cortos ocho días en 1927. No obstante, esto le alcanzó para lograr una muy acertada exposición, en especial en lo que respecta a los cambios y alteraciones que se estaba dando en el sistema latifundista. Dos años después expone lo aprendido durante este viaje, en *Doña Bárbara*.

Gallegos fue conocido no sólo por ser un gran novelista, sino también por su actividad política, ya que este se situó en medio de los disturbios de su época.

Juan Vicente Gómez, quien asumió la presidencia de Venezuela desde 1908 hasta su muerte en 1935, leyó *Doña Bárbara* en 1929, y decidió que era “demasiado buena para haber sido

escrita contra él. Quiere conocer a Gallegos y ganarlo para su entorno” (Miliani 2016, p. 42). Dado que este no simpatizaba con las ideas dictatoriales de Gómez, se mostró efusivo y decidió emprender un viaje por la Guyana venezolana. En 1931 partió a Nueva York. Durante este tiempo escribió *Cantaclaro* y *Pobre Negro*. Posteriormente, se refugió en España, donde publicó *Canaima* en 1935, en el mismo año muere Gómez.

Volvió a Venezuela y desempeñó el cargo de titular de la cartera de Instrucción Pública, para el presidente interino Eleazar López Contreras. Fue promovido a miembro del Congreso Nacional en el periodo de Isaías Medina Angarita. Rómulo Betancourt tomó el poder mediante un golpe de Estado, y a este le siguió Gallegos, quien ganó las primeras elecciones libres de Venezuela en 1947. Sin embargo, en noviembre de 1948, sufrió también él un golpe de estado y se exilió en Cuba un tiempo. Posteriormente, viajó a México y se estableció allí algún tiempo. Ocho años después, derrocado su sucesor Marcos Pérez Jiménez, regresó a Venezuela, donde permaneció hasta su muerte en 1969.

1.2. Caracas y Venezuela, situación política, social y cultural

Caracas, ciudad en cuyo centro se encuentra el Distrito Capital, fue nombrada Distrito Federal en 1894 y Capital hasta 1986, era pequeña en población para principios del siglo XIX. Estaba habitada principalmente de blancos criollos, u oligarquía mantuana, y grupos más reducidos, constituidas por, lo que denomina Domingo Miliani, “una clase media romántica, nutrida en la nostalgia del esplendor militar heredado de los próceres emancipadores y sus descendientes” (Miliani, 2016, p. 13). Este pensamiento, irónicamente, perduró por mucho tiempo

más en el país, incluso sobrevive en la contemporaneidad. A causa de esto, la historia de Venezuela se encuentra llena de caudillos.

Uno de los más sobresalientes fue, sin duda, Julián Castro, liberalista que, posteriormente, se coloca a sí mismo del lado de los conservadores. Estuvo en el poder tres veces y fue el motivo por el cual Antonio Guzmán Blanco lideró la Guerra Federal en 1859, durante cinco años, en su contra. Sin embargo, fue hasta la Revolución de Abril, o Revolución Federalista, que Guzmán Blanco vuelve a Venezuela y sube a la presidencia. Sus tres mandatos, interrumpidos, van desde 1870 hasta 1888.

El guzmanato ocasionó una serie de fuertes impactos en el desarrollo del país, entre ellos, el decreto de la educación pública, gratuita y obligatoria y la separación del Estado de la Iglesia, acto que se reafirmó con la expulsión de los jesuitas. Su gobierno, además, se separó un poco de las ideas nacionalistas, lo cual le otorgó aliados y enemigos.

La cultura venezolana se vio influida, en esta época, por ideas del extranjero, en especial de ideologías y políticas filosóficas como el organicismo, el evolucionismo, el liberalismo y el positivismo. Estamos, por lo tanto, situados en un medio cuyas intenciones giran no sólo en torno al pensamiento científico, sino también ante una lucha que defiende una mínima intervención del Estado, y, a su vez, una creciente necesidad del hombre ilustrado por participar como miembro activo de las decisiones que se toman sin dar pie a una centralización del poder. Esta línea racional llevó a los jóvenes, en especial en el ámbito literario, a aliarse contra las ideas románticas que dominaban las academias, formando grupos que lograron crear un equilibrio entre las diferentes corrientes que presidían el pensamiento para el momento.

La idea de progreso fue tratada a profundidad en las producciones literarias. La dicotomía civilización-barbarie surge, en Venezuela, como un espejo de las circunstancias, siendo la

población dividida entre la población que residía en el centro del país, jóvenes ilustrados y los pueblos alejados, cuya realidad se basaba en las noticias que llegaban con semanas de retraso, dada la distancia y el aislamiento en que se encontraban.

Los movimientos mencionados en los párrafos anteriores se arraigaron aún más con la llegada de Cipriano Castro al poder en 1899, debido a que sus ideologías tenían como base un fin nacionalista. Venezuela restaura relaciones con España a consecuencia de la emancipación de Cuba de Estados Unidos, posterior a la Guerra de Independencia de Cuba. Se retoman, entonces, ideas de unión latinoamericana, como consecuencia de la publicación del ensayo *Ariel*, del uruguayo José Enrique Rodó. Su visión se oponía rotundamente a lo que él consideraba la sensualidad materialista del imperio; haciendo uso de *La Tempestad* de William Shakespeare, plantea una analogía donde el aristócrata es derrocado por la fuerza de las masas, representadas por Ariel. Para Rodó:

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y torpeza, con el cincel perseverante de la vida (Rodó, 1900, p. 1).

De esta forma, se propone a Ariel como el espíritu de América Latina, el cual debe volver a sus orígenes, no sólo a los prehispánicos, sino también retomar a España y la popularidad de su pensamiento en dicho país. Todo esto basado en los valores idealistas grecolatinos. El arielismo debió su influjo a la presencia de la filosofía de Karl Christian Friedrich Krause, resultado de la renovada conexión a España; esta incide en la promoción de los saberes, fomentando la libertad de cátedra y la tolerancia académica.

No obstante, en la práctica, la educación seguía, y siguió siendo por mucho tiempo, privilegio de la clase alta. Durante el gobierno de Cipriano Castro, “el país de 2.400.000 habitantes tenía pocas escuelas primarias, a las cuales concurrían 31.000 alumnos [...] los agricultores tenían el mismo nivel cultural de 1808 y continuaban con prácticas de cultivo vigentes desde la colonia” (Miliani, 2016, p. 19).

Como se ha expuesto hasta ahora, Venezuela era escenario de constantes polos opuestos:

Pedro Emilio Coll asumirá la posición de un cosmopolita que apela a Tolstoi para «reemplazar la idea de patria por la de humanidad». Su contraparte, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, defenderá la tesis de la nueva estética literaria, siempre que se nutra de material nacional [...] (Miliani, 2016, p. 22).

Así, el pensamiento general se debatía entre los positivistas, los modernistas universalistas, pero no positivistas, que advertían los peligros de la ciencia para el ser humano, actitud que se acentúa aún más después de la llegada de la Segunda Guerra Mundial; y los regionalistas, quienes mantuvieron ciertos ideales patrióticos correspondientes al romanticismo. Por lo que se refiere a este último, el sentimiento nacionalista fue plasmado en extrema relación a lo rural, viendo lo modernista como desconocido y, por ende, temido o visto con reserva. De modo que, era común encontrar en una misma obra una combinación de tendencias; concretamente, las vanguardias venezolanas fueron consecuencia de esta convergencia, situándose el futurismo, simbolismo, cubismo, impresionismo, entre otras.

De esta manera, el pensamiento intelectual venezolano se había formado, hasta entonces, a partir de ideas socialistas, siguiendo las corrientes británicas fabianistas, las cuales dictaban que el rol del intelectual había de ser el de consejero de los mandatarios, sin irrumpir abruptamente en el desarrollo de las naciones o, lo que es lo mismo, en el desarrollo de pensamiento de aquel que tomaba las decisiones en nombre de la nación.

En conclusión, la producción literaria en Venezuela se vio empañada de una crítica social que defendía lo contraproducente de la creciente desobediencia social. Lo que proponían estos escritores se desviaba, en primer lugar, hacia el caudillismo, idea que incluso hoy en día prevalece en el país, y, consecuentemente, al hecho de que un pueblo educado sería capaz de seguir las normas sociales establecidas.

1.3. Romanticismo y realismo

La novela, durante el siglo XIX y a principios del XX, tiene como finalidad la denuncia y consiste en una crítica política, cultural y social a la forma en la cual se han llevado los conocimientos racionales provenientes del neoclasicismo a una tierra que nunca vivió los procesos por los cuales pasó Europa y cuya naturaleza y/u origen se encuentra en mayor contacto con el hombre que en Occidente. Los autores latinoamericanos toman de esta corriente aquello que les es útil y lo adaptan a su contexto. Lo mismo ocurre con la manera a través de la cual el romanticismo repercute en la creación literaria. Se maneja el concepto psicológico-social del romanticismo propuesto por Lazo que plantea que:

No es fenómeno que pertenece exclusivamente a la historia, ni a la ciencia física, sino a la ciencia psicológica, que como tal estudia al hombre en sí y en sus proyecciones mentales, las que, sin desligarse de su origen síquico, entran naturalmente en contacto con el mundo físico y con las corrientes de la historia, sin adquirir por esto específica historicidad, sin contagiarse, por eso, con la característica temporal de lo histórico [...] En todas las características del Romanticismo, como nota evidente, se destaca la importancia del yo; pero el hecho de que suela considerarse como tema de un movimiento literario prueba un planteamiento desorientado del problema implícito en la pregunta '¿qué es esencialmente el Romanticismo? [...] el modo caracterizador de manifestarse el romanticismo es el de un estado psicológico que se presenta y actúa con las más apreciables notas en el poeta lírico: las sensaciones se enriquecen multiplicándose, ahondándose, agudizándose (Lazo, 1971, pp. 11-12).

Aterrizando al contexto de Hispanoamérica, César Fernández Moreno, dice que:

El romanticismo, desde luego, es una tendencia multifacética: la reacción antineoclasicista, el egocentrismo y el historicismo son alguna de las características. Pero los escritores latinoamericanos escogieron entre los diversos rasgos del romanticismo lo que más les convenía (Fernández, 2000, p. 72).

En lo que respecta al realismo social, el acercamiento que se tuvo a este movimiento europeo en Hispanoamérica entre finales del siglo XIX y principios del XX, correspondió a la búsqueda de la expresión de dicha realidad, lo cual era, de entrada, una contradicción a lo que realismo define. Esta línea literaria continúa bajo un orden de cierta manera testimonial, sin dejar de lado la mentalidad comunitaria. No se habla de problemáticas personales y por ello se encuentra en disyuntiva con aquello en lo que, para ciertos críticos, cae el romanticismo. Por lo cual, el latinoamericano refinó y adaptó el movimiento hasta llegar a la producción de personajes como los que crea Gallegos en *Doña Bárbara*. Gallegos busca, a través del realismo, de acuerdo con Fernández, que el lector identifique su realidad con la de los personajes; sin embargo, el sentimiento no traspasa el papel, no se quiebra, aunque sí pueda llegar a verse reflejado (Fernández, 2000).

Este género se enfoca en la creación de un mundo de reconocimiento y, a la vez, en la conformación de la identidad que revoluciona en sí misma, afirmando lo autóctono, condenando las injusticias, la explotación y la discriminación. Sin embargo, una característica importante acerca del realismo hispanoamericano es aquello a lo que dio paso, a recrear arquetipos, de acuerdo con Dario Puccini en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*:

El deber testimonial no le impide un fabuloso ejercicio del poder de la ficción, poner en eficaz funcionamiento la pujanza épica y la proyección mitológica. De modo paradójico, esta narrativa realista gesta una mitología de Nuevo Mundo, alimenta el legendario sueño de los pueblos

de América [...] Recrea en todos los aspectos la relación de los hombres entre sí y con el medio natural y social (Puccini, 2010, p. 176).

De esta manera, también explica cómo la producción literaria en Hispanoamérica, de principios del siglo XX, divide su espectro bajo dos tendencias antinómicas. En primer lugar, la llamada ‘novela de tierra’, y, por otra parte, narrativas divergentes cuyo eje se encuentra inclinado hacia una tendencia más psicológica que social. Por ende, se ahondará en los estudios realizados en esta área y la posición que tuvo *Doña Bárbara* en los mismos.

1.4. Novela primitiva. Sarmiento y los orígenes de la dicotomía Civilización y barbarie

En este orden de ideas, el producto literario latinoamericano no puede situarse bajo un género determinado ya que es, como todo en estas tierras, producto de diversos movimientos ideológicos que convergieron en un pensamiento de raíces ajenas a estos. Por otra parte, no es posible agrupar por completo a la novela de Rómulo Gallegos con alguna otra de su época, ya que cada autor poseía una visión y una narrativa individual que lo separaba del resto de su generación.

Así, Gallegos realizó una estructura de personajes arquetípicos que pueden ser analizados desde dos perspectivas literarias. En primer lugar, a través del realismo literario y la manera mediante la cual este es usado para realizar descripciones acerca de los actantes a la vez que se hace un reflejo social y político de la sociedad. La dualidad cambio-naturaleza presenta dos corrientes a su vez, desde una perspectiva metafísica se ve este problema con base en la cultura del ‘espíritu humano’, y desde un punto de vista historicista, se busca su evolución. Y, en segundo lugar, el romanticismo como oponente.

No sólo se contraponen realismo literario y romanticismo, sino que el realismo literario parece hacerse cargo de la representación de la cruda barbarie, mientras que el romanticismo viene acompañado del mito del progreso traído al llano por Santos Luzardo. A pesar de que el realismo literario llevó a cabo una ruptura con respecto al romanticismo. En el caso de *Doña Bárbara*, ambos movimientos literarios parecen rozar levemente el uno con el otro.

De acuerdo con Mario Vargas Llosa en su ensayo "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", la 'novela primitiva' consiste, como sus semejantes, en un texto que maduró a partir de la necesidad de dejar de lado una producción imitativa, post-conquista, hispanoamericana, basada en personajes poco originales que de ninguna manera eran capaces de reflejar a la sociedad en la cual nacieron. Por lo tanto, no se trataba de un reflejo del contexto, sino de un espejo de lo que se conocía hasta entonces, la literatura europea que le siguió al siglo de oro, es decir, barroquismo, neoclasicismo, romanticismo y realismo.

Los escritores de la época tomaron en cuenta que se requería de la manifestación escrita de la situación histórica que vivían estos países; localizados, temporalmente hablando, en medio de su propia formación. Este conflicto engloba al hombre de finales del siglo XIX y principios del XX en todos sus aspectos, pero en especial en lo que refiere al pensamiento que iba desarrollando, el cual, si bien construyó sus bases a partir de lo que conocía, que hasta el momento se refería al modelo español, también llegó a enfrentarse ante el hecho de que la forma en la cual se resolvían los percances en países tan lejanos y con una historia tan diferente a la suya no podía ser la respuesta correcta.

En este orden de ideas, los autores vuelcan su visión hacia la creación de lo propio a través de la recreación de los hechos; es decir, todo aquello que involucraría una corriente que describe la realidad de estos países en la construcción de su identidad y que se enfoca en una crítica social,

política y, en especial, cultural. Gallegos, de acuerdo con José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, entiende que esta es una sociedad “muy joven, con un largo trecho por recorrer y cuyos ritmos históricos no son los de Europa o la América sajona: somos distintos y nuestro destino es distinto” (Oviedo, 2001, p. 246).

Otra razón era el hecho de que América no era un continente muy reconocido aún, ya que todo lo que se producía no era sino a imitación de lo europeo. Es decir, había un espacio abierto en nuestra literatura que clamaba que las letras expusieron la vida de cada uno de los países que conformaban el continente, y, además, la llevaran al extranjero; siendo este el caso de América Latina, existían incluso ricas diferencias entre región y región dentro de un mismo país. Es en este momento cuando surge el término ‘criollismo’, “los críticos de su tiempo lo usaron para distinguir a los nuevos autores que se apartaban notoriamente del cauce modernista” (Oviedo, 2001, p. 201). En efecto, no fue un concepto que lograra captar los matices específicos de las producciones del momento.

Esto se tradujo en la novela primitiva. Vargas Llosa plantea que "Los conflictos son arquetípicos¹: reseñan la lucha del bien y del mal, de la justicia y la injusticia, enfrentando personajes o estereotipos, no seres de carne y hueso" (Vargas Llosa, 1969: p. 186). Por ende, la ‘novela primitiva’, dentro de su función demostrativa, responde a los impulsos psíquicos originarios del ser humano, sus personajes son síntesis del cúmulo de ideas que se encuentran en el inconsciente.

Para este autor, el pasar de una imitación de los europeos a una imitación de la realidad era una mera ilusión ya que continúan siendo ideas enajenadas. El autor no puede dejar de imitar por completo ya que, quiera o no aceptarlo, aquello que quiere dejar de imitar también se encuentra en

^{1 1} Este autor, junto con los demás citados en esta tesis, manejan diversas y personales definiciones de arquetipo. Sin embargo, la propuesta a desarrollar tendrá como base la definición de Jung. Ver página 36.

su inconsciente. Lo importante en cuanto a este punto radica en que se continuarán siempre con los grandes temas de la literatura que el ser humano ha tenido desde el inicio de los tiempos y el más resaltante de acuerdo con este ensayo en el del hombre en contraposición o como el principal enemigo de la naturaleza. En esta dicotomía la naturaleza siempre gana y, como si no fuese suficiente, es capaz de absorber a los personajes dentro de sí. Así mismo, Doña Bárbara es atraída al final de la novela a un pantano en el cual desaparece sin dejar rastro.

De acuerdo con Vargas Llosa, los mejores momentos de la novela primitiva fueron:

Los de abajo (1926) del mexicano Mariano Azuela; Raza de Bronce (1918) del boliviano Alcides Arguedas; La vorágine (1924) del colombiano Eustasio Rivera; Don Segundo de Sombra (1926) del argentino Ricardo Güiraldes; Doña Bárbara (1929) del venezolano Rómulo Gallegos; Huasipungo (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza; El mundo es ancho y ajeno (1941) del peruano Ciro Alegría, y a El señor presidente de Asturias (1948) (Llosa, 1973, p. 185).

Aquello que tienen en común todas estas obras es, para empezar, el hecho de que el autor toma conciencia de la realidad en la que se encuentra, describiendo el paisaje, pero utilizando un tono que nace del realismo y del naturalismo, con el fin de llegar a la creación de una identidad nacional. De igual forma, se encuentra este sentimiento ya mencionado de separarse de la imitación europea. En este orden de ideas, la novela primitiva está cimentada en la crítica social que presenta dos visiones de mundo ubicadas en el mismo espacio geográfico. Estamos hablando de una cultura posguerra que lidió, si bien no con la guerra, sí con la gran oleada migratoria europea, y los grandes cambios urbanos y tecnológicos producidos por los avances creados para ganar la guerra. Uno de los lados se apoya en los cambios de la sociedad y centraliza a las comunidades, mientras que, por otra parte, las poblaciones rurales quedan subyugadas a una herramienta de la economía, sin dejar de lado en ningún momento la cultura del campo.

Otros autores, como Carlos Alonso, en *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*, plantean el concepto de Novela de tierra, basándose en que esta posee características similares a la del siglo XIX. La diferencia que se marca más es el hecho de que la naturaleza se usa con un fin práctico. Se habla entonces de la confrontación civilización-barbarie, es decir, el enfrentamiento entre el hombre proveniente del siglo de las luces versus aquel que presta mayor atención a su lado intuitivo.

Los primeros en tratar este tema, previamente a la producción de novelas, fueron autores argentinos. Siendo el más importante Esteban Echeverría con el poema “La cautiva” (1837) y el cuento “El matadero” (1840). En ambas historias, el autor hace uso de una metáfora de Argentina y su contexto social durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas. En “El matadero”; por una parte, se expone la visión del autor de que la literatura debe empezar a tratar temas propios y no ajenos, ya que hay de sobra en tierras como esta que se encuentran en medio de un proceso tan problemático como lo es una dictadura.

Por otro lado, el mismo título contiene implicaciones simbólicas, la palabra matadero pertenece al campo semántico de la muerte y la carne; en otras palabras, todo lo bárbaro que implica un lugar como este. Y, por último, el centro del texto que comprende el enfrentamiento entre un joven unitario que se encuentra en el lugar y en el momento equivocado, viéndose posteriormente implicado en un juicio contra la masa; los personajes que se encuentran con el *restaurador* forman parte del colectivo, y han sido llevados a una bestialidad latente como producto de la necesidad de supervivencia.

Por último, la novela de tierra se distingue por del enfrentamiento entre las fuerzas civilizadoras contra las barbáricas. A partir de estas posturas, las novelas reflejaron, como explica Ana Andrés en su tesis *Narrativa hispanoamericana contemporánea: la novela urbana en México*,

la manera a través de la cual: “tanto ciudad como campo mantuvieron sus peculiaridades, dando lugar a dos realidades perfectamente diferenciadas, representativas cada una de ellas de unos modos de vida y de una ideología diferente y convertidas de esta manera en símbolos” (Andrés, 2016, p. 21).

La novela *Doña Bárbara*, dentro de su narrativa, expone una similitud con los hechos reales que el autor vivió en su contexto. La dicotomía entre civilización y barbarie es un tema intrínseco en lo que respecta a la literatura latinoamericana. Como es de esperarse, Rómulo Gallegos fue reflejo de la sociedad que le rodeaba, y a través de esta experiencia fue posible la exposición de una lucha entre dos mundos antagónicos.

La relación que se observa entre el texto y su contexto condiciona a la producción literaria, por lo cual *Doña Bárbara* no podrá ser nunca separada de lo que vivía Latinoamérica, y, más concretamente, Venezuela, entre finales del siglo XIX y principios del XX. Así como el resto de las obras de Gallegos, estas se encuentran dentro de un ‘contorno discursivo de producción’, término acuñado por Walter Mignolo. La importancia de rescatar esta obra radica en que ha de ser reconocida como uno de los pilares que formaron la literatura de América Latina.

En Venezuela, el tema de la civilización-barbarie se introduce mediante los primeros cuadros de costumbres, los cuales datan de 1849, escritos por Daniel Mendoza con “Un llanero en la capital” y “Palmarote en Apure”. Historias que narran con un tono de comicidad la vida de un llanero, haciendo énfasis en el contraste que existe entre sus costumbres en comparación con las de los hombres de Caracas, la capital. En esta misma línea siguieron las demás obras que se producían en el país. José Miguel Oviedo en *Historia de la literatura hispanoamericana*, asegura que:

Gallegos no es apocalíptico ni radical: ama la naturaleza como una fuerza viva y majestuosa, pero admite que debe ser transformada, no suprimida, así como la civilización debe adaptarse a las necesidades y condiciones de la realidad autóctona. Lo que teme es la anarquía y la violencia destructora que venga de cualquiera de los dos extremos. Hay que crear, modificar, asimilar, conjugar. Hasta la naturaleza tiene una «energía consciente» que debe ser canalizada en provecho de los hombres y una forma de hacerlo es el hábito de vivir en democracia. La puesta en práctica de estas ideas en Doña Bárbara es, en el fondo, una significativa -y nueva- revisión de la tesis sarmentina (Oviedo, 2011, p. 246).

A propósito de este último enunciado, los argentinos fueron los primeros en tratar esta temática, en la segunda mitad del siglo XX. Tanto Domingo Sarmiento como Esteban Echeverría (“El matadero”), enfocaron su obra en una posición contra la dictadura de Juan Manuel Rosas, quien impuso la supremacía de la alianza federal que lo había llevado al poder y asumió el poder por más de veinte años, siendo gobernador federal de Buenos Aires. Dicho régimen llevó a que la producción literaria (censurada en la mayoría de las ocasiones) funcionara como protesta en contra de no sólo el autoritarismo, sino también del clasismo y racismo que traía consigo este orden, ya que resultó en una división de Argentina en dos fuerzas. Estas obras más allá de representar una narrativa profunda, demuestra una profunda preocupación por los hechos.

Sarmiento escribe y publica *Facundo o Civilización y Barbarie* durante su exilio en Chile, en 1845. En esta obra, narra, haciendo ficción de hechos reales, cómo es físico y socialmente argentina en el momento y crea una biografía de Facundo Quiroga para solapar una intención más allá de la documentaria: “He creído explicar la revolución argentina con la biografía de Juan Facundo Quiroga, porque creo que él explica suficientemente una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular” (Sarmiento, 1874, p. 18). Precisamente, debido a que su país se encontraba en medio de una dictadura federal, su texto sólo logró ser difundido allí a través de clandestinidad, ya que incluía fragmentos como el siguiente:

Así pues, había esta otra manzana de discordia en la Respublica, i los partidos despues de haberse llamado realistas i patriotas, congresistas i ejetivistas, pelucones i liberales, concluyeron por llamarse federales i unitarios. [...] D. Juan Manuel Rosas ha antojado llamar a sus enemigos [...] salvajes inmundos unitarios, i uno nacerá salvaje estereotipado allí dentro de veinte años, como son federales hoi todos los que llevan carátula que él les ha puesto (Sarmiento, 1874, p. 82).

Miliani opina que la postura de Gallegos ante esta problemática no ha sido tratada en contexto. Cita en su introducción a *Doña Bárbara*, un ensayo que escribe el autor para “El cojo ilustrado”, con respecto a Sarmiento: “si bien se mira, barbarie en estos casos quiere decir juventud, y juventud es fuerza, promesa y esperanza” (Miliani, 2016: 79). Así, dentro de esta postura, se descarta el carácter maniqueo que hasta entonces se había manejado con respecto a esta dicotomía. En *Doña Bárbara*, Santos Luzardo tiene una introspección que le lleva a esa conclusión, se narra: “no todo era malo y hostil en la llanura, tierra irredenta donde una gente buena ama, sufre y espera” (Gallegos, 2016, p. 164).

En efecto, los personajes en la novela sufren transformaciones ideológicas y psicológicas, teniendo como ejemplo principal a Santos y a Marisela, dejando claro que en este ambiente nada es completamente bueno o malo. Miliani cita a Nelson Osorio en su lectura de la obra, concluyendo en un punto que “la síntesis, hegelianamente hablando sería [...] la conjunción de la *realidad* del llano con los *ideales* de la civilización” (Miliani, 2016: 80).

1.5. Rómulo Gallegos y *Doña Bárbara*: su obra más importante

A modo de introducción, y resumen, del argumento de la novela, *Doña Bárbara* es, de acuerdo con el narrador, una “devoradora de hombres”, es hermosa y respetable, inflige miedo en quien trata con ella. Es dueña de la hacienda *El miedo*, anteriormente llamada La Barquereña. Gallegos empieza por hablarnos primero de su infancia. Barbarita sufrió maltratos y violaciones

que, aunadas a la pérdida de su primer gran amor, la convirtieron en la mujer despiadada y fría que es cuando conoce a Santos Luzardo.

Este último es uno de los pocos terratenientes que quedan en Apure. Vuelve, después de dedicarse a sus estudios en Caracas, decidido a vender la hacienda de sus padres. Sin embargo, cambia de parecer y se queda para luchar contra las injusticias que la corrupción ha permitido en las haciendas. Es así como conoce a la hija abandonada de Doña Bárbara, Marisela, quien vive con su padre, Lorenzo Barquero, en el abandono y la pobreza. Luzardo decide encargarse de ambos y, en el proceso, un extraño amor surge entre él y Marisela. Al mismo tiempo, Doña Bárbara desarrolla sentimientos por él y, al enterarse de que su hija es su rival, decide hacer uso de sus conocimientos de brujería y de guerra para arruinarlos a ambos. En medio de peleas, hurtos y muertes, un recuerdo de Barbarita en Marisela hace que Doña Bárbara cambie de parecer y desaparece, dejándole todo, finalmente, a su hija.

Doña Bárbara no se enfoca en una simple crítica, por lo cual su análisis puede abarcar muchos y diversos puntos de vista y ramas de estudio; por ejemplo, el hecho de que el realismo literario en esta obra se puede observar en aspectos como el lenguaje, el cual responde tanto a un registro que se desenvuelve dentro de las normas establecidas en el español para ese entonces, como en un manejo popular. Así, en Gallegos, “El modelo realista se volcará después en el simbolismo reformista a través de un discurso ético civilizador” (Miliani, 2016: 26).

Consecuentemente, logró reestructurar la dicotomía civilización-barbarie hasta el punto en el cual el hombre, supuestamente ilustrado, termina perdidamente enamorado de la representación carnal de la barbarie del llano; planteó algo que hoy en día podrá verse de manera mucho más clara, pero para su época fue innovador y dio pie para explorar los temas ya establecidos desde otras perspectivas: la barbarie y la civilización no son sino fuerzas complementarias.

1.6. OPINIÓN DE LA CRÍTICA

Desde su publicación el 15 de febrero de 1929, en Barcelona, *Doña Bárbara* ha dado mucho de qué hablar. Tanto fue su éxito que fue traducida, primero, al inglés en 1933 por Robert Malloy, y, posteriormente, entre 1931 y 1952, al alemán, checo, noruego y portugués.

Se ha abordado el análisis de esta obra desde muchos y distintos puntos de vista. Para hacer un recuento de la valoración que se le ha dado, se retomará, en primera instancia, el ensayo “*Doña Bárbara: 50 años ante la crítica*”, de Sonja Karsen. Explica la autora que el mismo año en el que Gallegos logró la publicación de su texto, se le declaró, en septiembre, la novela del mes publicada en España. De esta manera, tuvo un gran inicio en el ámbito internacional, en especial porque no era común que se entregase dicho honor a una obra latinoamericana.

1.6.1. Recepción de *Doña Bárbara*

Gallegos llegó a ser considerado en España como el primer gran novelista suramericano, gracias a Ricardo Baeza. El mismo plantea que *Doña Bárbara* sería, en el futuro, parte de las obras clásicas de su época de las cuales se hablaría al hacer referencia a la literatura hispanoamericana, y, en especial, a la lengua española.

Igualmente se echa de ver en seguida que el autor no pertenece a la "vanguardia" —aunque sea más o menos, como queda apuntada, la de nuestros vanguardistas—, “*Doña Bárbara*” es una obra absolutamente de norma clásica, y por mi parte la veo ya integrada en el tiempo a las novelas clásicas del idioma (Baeza, 1954).

En lo que a Venezuela respecta:

La primera reseña de Doña Bárbara de que se tiene noticia se publicó en El Universal en Caracas el 24 de abril de 1929 y fue escrita por Pedro Sotillo, quien dijo parafraseando una expresión del capítulo titulado «La doma»: «Se va Gallegos tierra afuera en el corcel de la fama. Denle mundo a Doña Bárbara» (Karsen, 1991, p. 15).

Así, contextualizado en el ámbito venezolano, a lo que los primeros críticos de la novela se inclinaron fue a su aspecto histórico-social, esto a causa de lo que se narraba con respecto a las injusticias que se vivían bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez. Este punto de vista se vio aunado a la comparación que se le hizo con Sarmiento y a la esquematización de la obra con base en el conflicto civilización-barbarie, como se ha dicho anteriormente en este capítulo.

En este orden de ideas, escribe, en 1944, Jorge Añez *De La Vorágine a Doña Bárbara*, obra en la cual alega que Gallegos plagió al colombiano José Eustasio Rivera en *La vorágine*, explicando que existían grandes semejanzas entre los personajes y las situaciones a las que estos se enfrentaba a lo largo del desarrollo de la historia. Esta crítica, de acuerdo con Karsen, fue prontamente refutada y olvidada, manteniendo a *Doña Bárbara* en su prestigioso lugar ante la literatura.

En los años que siguieron, la creación de Gallegos continuó teniendo un gran impacto alrededor del mundo, de un lado positivo de la crítica o de un lado no tan amable:

Casi treinta años después de la publicación de Doña Bárbara leemos por primera vez que los escritores más jóvenes pensaban «que la novelística de Rómulo Gallegos está liquidada». Esto lo dice Díaz Seijas para luego refutar esta declaración: «Unos y otros... andan errados... Doña Bárbara no es una novela pasada de moda... De acuerdo con las más nuevas tendencias en el arte de novelar, Doña Bárbara representa un punto de partida, desde cualquier ángulo que se la mire, para el novelista criollo. Gallegos llega en su creación al más alto grado de novelar» (Karsen, 1991, p. 20).

En Venezuela, las siguientes generaciones de escritores se vieron beneficiados ante esta narrativa, la cual dejaba atrás al criollismo, evolucionando a una forma más culta, sin dejar de lado

lo popular y haciendo uso del simbolismo y demás recursos literarios que requerían de una aplicación discursiva mucho más dedicada; esto, dado a través de que “el paisaje se libera de lo puramente ornamental y descriptivo y cobra un valor primordial de sorprendente intensidad y riqueza poética” (Karsen, 1991, p. 20). El uso del simbolismo y la creación de un universo que cae en lo mitológico a partir del uso de arquetipos. Por ello es considerado como precursor de la novela en Latinoamérica.

1.6.2. Estudios y puntos de abordaje

1.6.2.1. Realismo y naturalismo

Como se ha observado en las páginas anteriores, la novela *Doña Bárbara* ha sido muy estudiada, en especial en lo que refiere al contexto histórico que la vio nacer. Ha sido considerada la obra maestra de Rómulo Gallegos y su fama abarca mayormente Latinoamérica y Europa. Lo que más se resalta de ella es su tratamiento del paisaje, lo cual incluye a los pintorescos personajes del llano:

Casi podría hablarse de una Geografía novelada de Venezuela. Y en ella, el autor gravó su impronta fundamental de carácter ético: una voluntad redentora, un sentido de la justicia, una esperanza apuntalada de sentencias morales, un código de civismo y una permanente preocupación reflexiva por el devenir histórico de nuestra patria (Sambrano y Urdaneta, 1994, p. 25).

Es decir, la escritura de Gallegos se encuentra hondamente arraigada en sus descripciones, tanto que en muchas escenas se hace un recuento del paisaje previo a las acciones de dicho capítulo; asimismo, se propicia la exaltación de la nación, demostrando los vestigios de un romanticismo que se extinguirá en producción no mucho después. No deja de lado las imágenes y

cuadros de la vida rural del llano de la época, que lanzaron a *Doña Bárbara* al campo de la literatura internacional. Cada país de Latinoamérica vivió, aunque de diferentes maneras, un momento de transformación en el sistema del latifundio. El autor de esta obra capta este sentimiento común a la perfección.

Por otra parte, se destaca el enfrentamiento del ambiente con los personajes. Las características físicas y psicológicas de los personajes los hermana al ambiente. Esto separa a Gallegos de los escritores criollistas de su época, en ningún momento de la obra el fin es mostrar la realidad del llano venezolano tal cual es, sino que, en lugar de esto, el autor hace uso de recursos literarios y alegorías, que trasladan la historia a un fin mucho más estético. Lo cual se demuestra con ahínco en el manejo del lenguaje culto al lado del que es usado en la voz de los personajes del pueblo:

doña Bárbara, en las oscuridades de su personalidad es comparada con las aguas leonadas y negras del Orinoco y del Guainía. Recursos similares pueden constatarse en Marisela, cuando es descrita por el autor junto al jagüey, en el capítulo «La bella durmiente» (Miliani y Urdaneta, 1994, p. 28).

1.6.2.2. Dicotomía Civilización-Barbarie

Sin ánimos de repetir, ya que en la primera parte de este capítulo se mencionó esta problemática, es necesario resaltar este punto, ya que ha sido el aspecto más estudiado. Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana*, opina que:

El tema central de Rómulo Gallegos es la violencia histórica y las respuestas a esta violencia impune: civilización o barbarie. Respuesta que puede ser individual, pero que se enfrenta a las realidades políticas de la América Hispánica. No obstante, el sostén primario de las novelas de Gallegos es la naturaleza; una naturaleza primaria también, silenciosa primero, impersonal (Fuentes, 2011, p. 91).

1.6.2.3. Análisis romántico

Otra de las perspectivas a través de la cual se ha analizado esta gran novela, parte de la revisión de corte romántico del argumento. Bella Josef, en “Lectura de *Doña Bárbara*: una nueva dimensión de lo regional”, explica a través de las teorías de Northrop Frye de la historia romanesca, que el personaje principal, Doña Bárbara, pertenece a una clase oponente que se disputa el poder con la clase que representa Santos Luzardo. Así, el fin último de “la historia romanesca de búsqueda (o deseo, intención, necesidad...) es el tema de la muerte del adversario, generalmente bajo un aspecto ritual” (Jozef, 1991, p. 109).

Por lo tanto, la “devoradora de hombres” muere (o al menos eso se rumora) al final del relato; sin embargo, no es asesinada por Luzardo, como se hubiese esperado. Al contrario, su desaparición en el pantano resulta incluso simbólica; con ella no sólo se va su ser, sino lo que representaba a la barbarie en la historia.

1.6.2.4. Acercamiento metafórico-contextual

Mariano Picón Salas, en su ensayo “Metáfora y símbolo del alma venezolana”, aborda *Doña Bárbara* proponiendo que la protagonista no es sino una metáfora contextual para ilustrar la situación histórica, económica y social que atravesaba el país. De acuerdo con su tesis, Gallegos logró conciliar el movimiento costumbrista con aquellas corrientes cultas que surgían en oposición a esta; logrando así mostrar las dos caras de la realidad que vivían los venezolanos, rompiendo con la tradición maniqueísta y logrando una reacción única en los lectoras, quienes veían la novela como un espejo de sus almas. Siendo su protagonista:

... el arquetipo de una Venezuela tornada cruel e insensible por los “Brujeradores”, los “Pernaletes”, los “Balbinos Paibas”, los “Mister Peligro”, pero en cuya sofocada entraña palpitaba aquella nostalgia de justicia, ese otro resplandor de esperanza que la protagonista mira “como pura luz de estrella entre la tiniebla alevosa” reflejada en la hija la noche de su fuga expiatoria (Picón, 1949, p. 391).

1.6.2.5. Lectura psicoanalítica y simbolismo

En cuanto al análisis psicológico de la obra, hay quien opina que la obra es rica en material para este tipo de manejo, y hay críticos que no están de acuerdo. En el caso de esta última, se encuentra Reymundo Lazo, quien en su trabajo “Retrovisión de *Doña Bárbara*” expone que la composición de los personajes es más bien plana y poco tiene de ahondamiento psicológico:

La acción de *Doña Bárbara*, de acuerdo con el tiempo en el que procedía, es de estructura arborescente, con bien cuidadas ramificaciones que parten de su tronco fuerte y erecto. Los personajes son numerosos y diversos; pero su diversidad no es fundamentalmente psicológica, sino preferentemente funcional dentro de la trama. Puede decirse que la psicología de Gallegos es básicamente romántica, y como tal conserva muchos de las simplificaciones literarias y el amor a los enaltecidos o denigrados prototipos del Romanticismo (Lazo, 1969, p. 448).

La presente tesis se encuentra en desacuerdo con la anterior premisa, por lo cual es necesario exponer aquellos antecedentes que defienden la riqueza psicológica de esta novela. El filósofo y ensayista alemán Leo Ulrich realiza un estudio de la obra como ‘Novela de desarrollo humano’ o de segundo grado, en la cual busca hacer una valoración crítica del realismo y del simbolismo que en ella se observan, todo esto dentro de un ahondamiento psicológico. En primer lugar, plantea que la trama moralista ayuda al fin estético; los personajes tienen un cierto anhelo de mejora en sus vidas, sea progresar, en el sentido civilización-barbarie, o simplemente prosperar y ascender en la escala económica y social.

La preocupación rara e ininterrumpida de sus personajes de ‘desarrollarse’ moralmente, de ‘mudarse’ [...] da interés anímico y valor vital también a aquellos personajes que sin tal anhelo moral, muy raro en la novelística moderna y aún criollista, se habrían quedado más bien, en el estado infrahumano de adornos de un paisaje, átomos de visa materialista, no seres humanos de interés autónomo (Ulrich, 1940, p. 347).

Lo distingue de autores realistas y naturalistas, indicando que su escritura posee una humanización estética que no se limita al retrato y a la crítica.

Ulrich plantea que lo que le permitió a Gallegos llegar a estas descripciones únicas, fue que tanto a sus personajes, como paisajes y demás elementos les dotó de un trasfondo psicológico, “transforma en símbolo de vida superior un simple episodio de la cruda vida llanera: y [...] en símbolo artístico, símbolo de vista por el espejo del arte” (Ulrich, 1940, p. 345). Para Ulrich, Gallegos logró comprender el alma del animal al igual que la del hombre, lo cual le permite hacer un acercamiento arquetípico en la escritura.

Define lo que para él son las tres formas principales que componen a la novela: la comparación poética, la alegoría y el símbolo artístico; siendo este último en el que decide ahondar. Así, su tesis alega que “cada obra de arte no puede ser establecida sino en un suelo de simbolismo” (Ulrich, 1940, p. 349), sobre esta base distingue, como primer elemento, la estrecha relación entre los títulos y la conclusión de los títulos, en los cuales se conecta de manera explícita o implícita con las escenas de este.

En segundo lugar, concibe la relación de Doña Bárbara con su *Socio*, como un desdoblamiento de la protagonista, un reflejo. La explicación simbólica parte del juego entre la sombra y la lámpara narrado a lo largo de la historia y haciendo hincapié en el capítulo “La dañera y su sombra”, a la par que retoma la relación título y texto explicada en el párrafo anterior.

De igual forma, Emir Rodríguez Monegal también realiza un análisis similar en su ensayo “*Doña Bárbara: texto y contextos*”. Sin embargo, en su estudio añade un concepto que será esencialmente importante para la presente investigación. Rodríguez retoma también a Frye, quien explica que:

La diferencia esencial entre novela y romance está en el concepto de caracterización. El autor de romances no pretende crear «personas reales», sino figuras estilizadas que se amplían hasta constituir arquetipos psicológicos. Es en el romance donde encontramos la «libido», el «ánima», y la «sombra» de que habla Jung, reflejadas en el héroe, la heroína y el villano. Es por esto que el romance irradia tan a menudo un brillo de intensidad subjetiva que la novela no tiene, y es por esto que una sugestión de alegoría se insinúa constantemente en sus bordes (Rodríguez, 1991, p. 123).

De acuerdo con esta premisa, el romance contiene un componente psicoanalítico, del cual se derivan características arquetípicas que se hacen notar hasta en cosas tan visibles como los nombres y sobrenombres de los personajes y los lugares. En este orden, Rodríguez insiste en las palabras de Gallegos, quien se describió a sí mismo como un escritor no realista, en “La pura mujer sobre la tierra”, discurso recopilado en 1949, “sino que su intención fue la de apuntar a ‘lo genérico característico que como venezolano me duela o me complazca’” (Rodríguez, 1991, p. 124).

Emir Rodríguez resalta, dentro de esta lectura psicoanalítica, una estructura simbólica presente en la novela. Así, partiendo de que la concepción de los personajes proviene de personas que Gallegos conoció en el llano, y que para que un elemento pueda ser considerado simbólico debe existir en relación con su referente real, teoriza que “Santos Luzardo, Marisela y Doña Bárbara corresponden a las categorías de ‘libido’, ‘ánima’ y ‘sombra’” (Rodríguez, 1991, p. 124), y en esta misma línea de pensamiento opina que Gallegos ha logrado “descubrir una mitología, intuir su naturaleza y esbozar algunos perfiles” (Rodríguez, 1991, p. 126).

CAPÍTULO II

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

“El arte representa, en la vida de las naciones y de las épocas, un proceso de autorregulación espiritual”
Carl Gustav Jung

En este capítulo se habrán de exponer conceptos básicos para esta investigación como lo son individuación, psique, inconsciente personal y colectivo y conciencia; enfatizando en la forma en la cual el arte se suscribe a la psicología colectiva.

El principal instrumento metodológico que se usará estará compuesto por las teorías de Carl Jung², ya que será a partir de estas que se pretende llegar a una interpretación de la obra, mediante sus propuestas acerca del arquetipo y del inconsciente colectivo; ofreciendo así una tesis dentro de las múltiples que surgen de una obra tan rica en contenido como lo es esta novela de inicios del siglo XX. De esta manera, en este capítulo se habrán de exponer conceptos básicos para esta investigación como lo son individuación, psique, inconsciente personal y colectivo y conciencia.

2.1. La psique

² En el desarrollo de esta investigación se tuvo presente que Jung manejó sus teorías como parte de la psicología profunda para diferenciarse de Freud, ya que su trabajo se basó principalmente en discernir entre los conceptos del psicoanálisis hasta llegar a sus formas más fundamentales y únicas para exponer un tramado interpretativo arquetípico y simbólico, que se genera en la profundidad de la cultura para hablar de la colectividad, y se enraíza en los individuos a partir de ello. Teniendo en cuenta que Jung y Freud parten de una raíz común, el psicoanálisis, se utilizará este término para hablar tanto de las teorías freudianas como junguianas, sabiendo que existen distinciones entre ellos, pero, expresando que es pragmáticamente más sencillo usarlos de manera indistinta para los fines de esta tesis, cuya finalidad no es clínica.

De acuerdo con Jung, aquello que reúne los componentes inconsciente-consciente, formando un todo que comprende la mente humana, es la psique. Explica en *Tipos psicológicos* que la (...) psique representa la totalidad de todos los contenidos psíquicos, que no necesariamente están todos unidos de modo directorio al yo, es decir, que no están referidos de tal manera él yo que tengan la cualidad de ser conscientes” (Jung, 2000, p. 504). Es decir, todo contenido consciente posee un cierto grado de inconsciencia, formando conjuntamente la pique. En este apartado, se definirán dichos elementos para que, a través de estos conceptos se pueda explicar su relevancia en la simbología y referentes arquetípicos en *Doña Bárbara* y sus personajes.

2.1.1. El inconsciente personal

Antes de Jung, el psicoanalista que había desarrollado un estudio más profundo y extenso acerca inconsciente había sido Freud; sin embargo, este se limitaba a comprender a estos productos como tendencias reprimidas desde la infancia debido a su incompatibilidad con el ser consciente, que posteriormente a través del análisis y la terapia vuelven a la consciencia. Freud explica a la represión como un ‘esfuerzo de desalojo’, causado por las fuerzas de la resistencia que se oponen a hacer consciente lo olvidado (Freud, 1972).

Sin embargo, Jung explica que sería incorrecto pensar que lo inconsciente está compuesto sólo de deseos reprimidos de la infancia, ya que también está comprendido por material psíquico que no es lo suficientemente fuerte para ocupar un espacio en la consciencia. Acerca de esto aclara que:

Lo inconsciente personal, que yo llamaría también subconsciente (por oposición a lo inconsciente absoluto o colectivo) contiene recuerdos perdidos, representaciones penosas reprimidas (deliberadamente olvidadas), percepciones subliminales, es decir percepciones sensibles, que no

fueron lo bastante fuertes para alcanzar estado de consciencia, y, por último, contenidos que todavía no han llegado a madurez consciente (Jung, 1955, p. 81).

De manera tal, que en este se encuentran aquellas vivencias y recuerdos que no representan una prioridad para la consciencia, impresiones o momentos cuya energía psíquica no es la suficiente para llegar al estado de consciencia, por lo tanto, estos son denominados complejos de carga afectiva. A partir de la agrupación relativamente coherente de estos, surgen contenidos autónomos, como lo son las divinidades y demás criaturas fantásticas, que nacen a partir de la tendencia de creación de un ser mayor, a causa de un tinte de inferioridad humano que requiere de compensación. Jung explica con respecto a esto que:

Hasta donde alcanza nuestra experiencia actual podemos afirmar que los procesos inconscientes están con respecto a la consciencia en una relación compensatoria. Utilizo expresamente el término «compensatoria», y no «opositiva», porque la consciencia y el inconsciente no están necesariamente en oposición, sino que se complementan recíprocamente formando una totalidad, el sí-mismo [...] no hay esperanza alguna de alcanzar así sea una consciencia aproximada del sí-mismo, pues por mucho que logremos traer a consciencia, siempre subsistirá un sector determinado e indeterminable del inconsciente que también pertenece a la totalidad del sí-mismo. De modo que el sí-mismo permanecerá siempre como una magnitud englobante (Jung, 2010, pp.106-107).

Por otra parte, Jung distingue al inconsciente personal en oposición al colectivo. El inconsciente se nutre de las experiencias propias de los individuos, y, por lo tanto, cada persona lo moldea de acuerdo con aquello que va adquiriendo en su vida. Así, para él, el inconsciente es limitado, al igual que la existencia misma, por ende, es organizable y analizable, ya que no puede producir nada que conozca la consciencia.

2.1.2. Inconsciente sobrepersonal o colectivo

El tercer componente de la *psique* es el *inconsciente colectivo*, para Frey-Rhon, este es:

Una decantación del acontecer universal que tiene su expresión en la estructura del cerebro y del sistema simpático, representa en conjunto una especie de imagen mundial atemporal, eterna hasta cierto punto, a la que se contraponen nuestra momentánea imagen consciente del mundo. Lo que implica, dicho de otro modo, nada menos que un mundo distinto, un mundo especular, si se quiere. Pero a diferencia de una mera imagen especular, la imagen inconsciente está dotada de una energía que le es peculiar y que es independiente de la consciencia, y por medio de la cual es capaz de desatar poderosos efectos anímicos, efectos que no se extienden hasta la superficie, pero que tanto más poderosamente influyen en nosotros desde el interior, desde lo oscuro, invisibles para aquel que no somete a crítica suficiente la imagen del mundo, momentánea, y que por lo tanto permanece oculto para sí mismo. Que el mundo no tiene solamente un exterior, sino que tiene también un interior; que no es solamente visible por fuera, sino que actúa también poderosamente en nosotros, en un presente intemporal, desde lo más profundo de un fondo anímico aparentemente subjetivo, es algo que considero un conocimiento que, con independencia de que constituya una vieja sabiduría, merece que se valore, en esta forma, como un nuevo factor constitutivo de una visión del mundo (Frey-Rhon, 1991, p. 128).

Además, Jung define al *inconsciente colectivo* como una memoria cerebral hereditaria de la humanidad, “desprendida de lo personal y completamente general” (Jung, 1955, p. 81), constituida por el instinto y la imagen arquetípica, es decir, que reproducen una perspectiva o modo a lo largo de la historia. Y es, además, aquello que ha propiciado una mentalidad primitiva, dando pie a creencias míticas y religiones. De manera tal que estas llamadas imágenes primordiales son descritos por Jung como una especie de ente con vida propia, compuesto tanto de emociones como de pensamientos, provenientes de antiguas y profundas fuerzas, que poseen una relativa independencia; es decir, que, aunque su génesis es general, la psique es una maquinaria que trabaja en conjunto constantemente y al estar ligado al inconsciente personal, estas imágenes, como se expondrá más adelante al hablar del arquetipo, se acoplan al contexto.

Como componente inconsciente, también está constituido por complejos. Estos son aparatos emocionales disociados intermitentemente de la consciencia. Se le denomina nudos a las obstrucciones que impide el libre flujo de la psique, estos surgen a causa de un fenómeno llamado disociación que tiene lugar cuando el sujeto no se adapta a su ambiente. Para liberar estas

obstrucciones se requiere de individuación, es decir, de una profunda introspección consciente del individuo.

Así, el inconsciente colectivo está compuesto de estructuras vivas que ejercen atracción sobre la consciencia propia.

2.2. Arquetipo y símbolo

Se parte de la premisa de que estos no son una invención de la consciencia, sino que forman parte del inconsciente y se hacen presentes mediante procesos de este mismo tipo, como lo es la intuición o los sueños. De hecho, Jung no descarta que los símbolos pertenecientes al inconsciente colectivo tengan su origen, de hecho, en la profundidad de las expresiones oníricas que tienen lugar en los sueños.

2.2.1. Arquetipo

El concepto de arquetipo que se manejará será el de Carl Jung. Con respecto a este término, en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Jung explica que:

Arquetipo no es una expresión nueva, sino que ya aparece en la antigüedad como sinónimo de “Idea” en el sentido platónico [...] En nuestros días tenemos la convicción de que en todos los sectores del conocimiento hay premisas psicológicas que ejercen una influencia decisiva sobre la elección del material, el método de la elaboración y el tipo de conclusión y sobre la construcción de hipótesis y teorías (Jung, 1970, pp. 69-7).

En su teoría de las Ideas, contenidas en la *República*, Platón expone cómo estos *eidola* se relacionan con los objetos de nuestra realidad porque son los primeros los verdaderos y los demás

son copias del objeto real y original. De esta manera, una obra de arte no es sino un reflejo que se origina a partir de una forma primigenia.

A manera de resumen, Platón narra una metáfora que posiciona a un espejo que a través de todas sus partes es a la vez reflejo de los objetos que lo rodean a la vez que no, ya que estas superficies son sólo representaciones u objetos aparentes, a los que denominó *phainomena*. Así, no sólo lo que ve y crea el hombre sino el hombre mismo es producto de un espejismo de lo que es lo verdadero.

Así, en el contexto de Platón, el sofista no creaba, sino que era un mimético de la palabra, como lo era también el poeta. Por lo tanto, su relación con lo que enuncia es análoga a la relación entre pintor y pintura; el cual reproduce la imagen de lo que observa, que a la vez es un objeto cuyo original sólo existe en el mundo de las ideas. Por lo tanto, lo que conocemos como arte es la imitación de la imitación. Que en esencia es el todo porque proviene de la contención de la totalidad en sí misma.

Jung con respecto a las características del Arquetipo dice:

Puesto que todo lo psíquico es preformado, también lo son sus funciones particulares, en especial aquellas que provienen directamente de predisposiciones inconscientes. A ese campo pertenece ante todo la fantasía creadora. En los productos de la fantasía se hacen visibles las “imágenes primordiales” y es aquí donde encuentra su aplicación específica el concepto de arquetipo [...] El arquetipo es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino una facultas praeformani, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación. No se heredan las representaciones sino las formas, que desde este punto de vista corresponden exactamente a los instintos, los cuales también están determinados formalmente (Jung, 1970, pp. 73-74).

Por lo tanto, los arquetipos son contenidos que constituyen el inconsciente colectivo, como se ha explicado anteriormente. Estas imágenes surgen de manera espontánea y similar en distintas mentes y culturas alrededor del mundo, condicionando el pensamiento y estructurando la producción ideológica de la humanidad, ajustando ciertas características de acuerdo con el

contexto en el cual este surja. Platónicamente hablando, serían aquello en lo que está contenido el todo, lo que engloba la totalidad, lo que platón llama Idea (cfr. Jung, 1940, p. 109).

Cuando un arquetipo hace contacto con la consciencia, entonces se dará lugar a dos escenarios:

A partir del contacto con la consciencia de una colectividad y su problemática, surgen los símbolos colectivos (como por ejemplo un mitologema); y del contacto con una consciencia individual y sus problemas, los símbolos individuales (por ejemplo, la imagen de una bruja con los rasgos de la madre personal) (Jacobi, 1983, p. 111).

2.2.2. Símbolo

Dentro del estudio del arquetipo es esencial analizar al símbolo, ya que es, como se explicará más adelante, quien, al representar al arquetipo se enviste de este de distinta manera en cada cultura. La mente humana, como se ha explicado con anterioridad, tiene una historia colectiva marcada y determinada por reminiscencias de sus anteriores etapas de su desarrollo, de manera tal que moldean e influyen la formación de la psique, siendo los símbolos parte de aquello que en forma de mensaje busca salir a la luz.

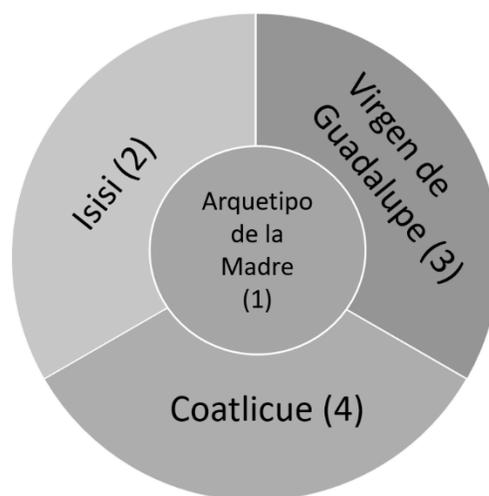
Además de esto, se argumenta que los símbolos, y, en consecuencia, los arquetipos, surgen a partir de la necesidad del ser humano de encontrar un sentido a la realidad. De esta manera, estos elementos estarán caracterizados individualmente por el tiempo y espacio en el que resurgen; sin embargo, conservarán en su esencia lo atemporal y colectivo que le caracteriza.

Es por ello completamente lógico que el poeta recaiga otra vez sobre figuras mitológicas a fin de encontrar la expresión adecuada para su vivencia. Nada sería más errado que admitir que él, en tales casos, crea partiendo de un material que le sobreviene; más bien crea partiendo de la vivencia

primordial, cuya oscura naturaleza precisa de las figuras mitológicas y, por lo tanto atrae así ávidamente lo emparentado, a fin de expresarse en ello. La vivencia primordial carece de palabras e imágenes, pues es una visión en el espejo oscuro. Es meramente poderosísimo presentimiento, que quisiera llegar a la expresión es como un torbellino de viento que capta todo lo que le ofrece y arremolinándolo hacia arriba gana con ello figura visible (Jung, 1982, pp. 17-18).

El símbolo es, por tanto, la manera a través de la cual la psique traduce eventos desconocidos en un lenguaje digerible para la consciencia, mediante analogías, cuyo elemento B está conformado por aquello que sí le es familiar al individuo.

La creación del símbolo no es un proceso que se suscriba a la racionalidad, pues se requiere de intuición, psicoanalíticamente hablando, para otorgarle sentido e incorporarlo a la consciencia. Es de esta manera a través de la cual el símbolo es intrínseco a la forma artística cuya naturaleza no es completamente racional.



Cuadro 1

En conclusión, se utilizarán los conceptos de símbolo y arquetipo propuestos por Jung, donde el símbolo es la representación del arquetipo, y el arquetipo se inviste del símbolo. Si el arquetipo es el 'elemento formal vacío en sí mismo' (Jung, 1970) (1), el símbolo son las formas a

través del cual se representa el elemento (2,3 y 4) en diversas culturas que, por ende, pueden ser muchos para un mismo arquetipo (Ver cuadro 1).

2.2.4. Proceso artístico y colectividad

El estudio del inconsciente colectivo no sólo ha sido abordado a través del psicoanálisis. Guadalupe Valencia García explica, en *Entre Cronos y Kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*, en cuanto a la construcción colectiva de la experiencia temporal, que “las relaciones entre pasado, presente y futuro, tanto como las características particulares de cada uno de estos tres territorios temporales, sólo pueden entenderse cabalmente si recurrimos a los dispositivos simbólicos que les dan vida” (Valencia, 2007: 208).

En este orden de ideas, plantea que el inconsciente personal se nutre constantemente de recuerdos colectivos, constituyendo así la memoria personal. Continúa explicando que:

La coexistencia del pasado con el presente revela la coexistencia de «marcos sociales de la memoria», de «estructuras unificadoras del pensamiento y portadoras de representaciones generales de la sociedad de sistemas de lógica, de sentido, de cronología, de topografía, que anticipan el recuerdo» (Valencia, 2007: 210).

Por ende, dentro de esta teoría, independientemente del presente, el pasado tendrá un papel predominante en la producción humana, en especial el pasado que haya anidado en el inconsciente gracias a esta memoria hereditaria. Diferencia así memoria colectiva de memoria histórica. Siendo esta última un “recuento de los hechos que han ocupado el mayor espacio en la memoria de los hombres, pero se trata de una selección y clasificación acorde a las necesidades de quien elige” (Valencia, 2007: 211). La memoria colectiva no es conscientemente selectiva y, a pesar de esto,

es capaz de dar identidad a los colectivos de manera tal que esto beneficie la reproducción de esta en un continuo ciclo histórico.

Jung piensa la obra de arte proporcionalmente opuesta a la historia, ya que para él no existe en esta otra condición previa que la que corresponde al inconsciente colectivo, de esta forma la compara con un ser independiente que se cultiva en el hombre y se configura a sí mismo. Se habla por lo tanto de una autonomía de lo creativo, donde el artista se encuentra tan abierto a la creatividad que esta deja brotar en sí misma su carácter humano. La idea de autonomía contribuye a la construcción de una identidad en la obra de arte, y es a través de esta última que se subraya la autorrealización del autor, o, como se explicó anteriormente, a través de la individuación es que el sujeto creativo logra el proceso artístico.

Si bien la psique está compuesta por dos elementos, la conciencia y el inconsciente, se ha de ahondar antes en el concepto de individuación propuesto por Jung, quien la define como:

[...] llegar a ser un ente singular, y, en cuanto entendemos por individualidad nuestra singularidad más íntima, última e incomparable, llegar a ser sí-mismo. De modo que «individuación» podría traducirse también por «realización del sí-mismo» o «realización de sí» (Jung, 2010, p. 99).

Es decir, este término implica la unificación psíquica del individuo, la plenitud hallada por el hombre; para esto, se ha de llegar a reconocer la existencia condicionante del inconsciente a la par de la conciencia. Así, la psique es la totalidad entre ambas partes, el aparato que se nutre por medio de la libido, o energía psicológica. Además, esta conciencia, existente previa a la existencia del yo, no se encuentra activa en todo momento y no comprende todas las representaciones simbólicas, a diferencia del inconsciente que contiene todas, a causa de su estrecha conexión con el colectivo.

Por lo tanto, este es un proceso a través del cual el hombre se identifica a sí mismo como individuo, reconoce conscientemente su individualidad y esto le permite existir conscientemente.

Partiendo de este conflicto, el individuo debe hacer consciente lo inconsciente para llegar a la identificación de sí mismo.

Este concepto es esencial porque a partir de él surgen diversos arquetipos que se encuentran en Doña Bárbara y, para ello, será necesario abordarlos en la teoría para, posteriormente, usarlos en conjunto con el análisis literario.

El arte, como actividad humana, puede ser analizado desde la perspectiva del psicoanálisis. De los primeros estudios de esta índole que tuvieron mayor impacto, fueron los de Freud, quien equiparaba el arte a la neurosis, no necesariamente al artista como neurótico, sino al producto de este. De acuerdo con Eckhard Neumann, “el concepto de artista de Freud se anquilosa a una nebulosa omnicomprensión que ciega la diferenciación de los diversos campos de actividad y su relación de cambio históricamente determinada” (Neumann, 1986, p. 184).

Para Freud, la obra de arte es similar a los sueños en el sentido en el que el artista y el soñador, a través de sus respectivos quehaceres, sólo están satisfaciendo sus deseos; porque, los sueños poéticos y los reales poseen las mismas interpretaciones. Sin embargo, con esta tesis llega también a la conclusión que el punto más importante de comparación es que ambos proceden del inconsciente.

Freud indica que el psicoanálisis está capacitado para «a partir de la puesta en relación de las impresiones vitales, destinos casuales y la obra de los artistas, configurar su constitución y los impulsos que en ella actúan, es decir, lo generalmente humano dentro de ella, mientras que esta no puede explicar nada acerca de la capacidad artística y tampoco le compete la revelación de los medios con los que el artista trabaja, de la técnica artística» (Neumann, 1986, p. 189).

Es decir, el trabajo del psicoanálisis en lo que a una obra de arte respecta es de fondo y no de forma, por lo tanto, para fines de esta investigación, lo realmente importante será lo que yace bajo la fachada de la novela.

Por otra parte, para Jung, aquello que permite el proceso artístico es el que el artista sea capaz de realizar una introspección, tanto en su inconsciente individual como en el colectivo. Toma del segundo los símbolos y valores, reconociendo su individualidad en esta gran masa, entendiendo que forma parte de sí mismo y llegando así a la individuación. La universalidad de una obra de arte, en este orden, es proporcional a la medida de profundidad en la que el artista logra adentrarse en su mente.

Asimismo, Jung plantea dos modos de creación que puede tener un artista, el psicológico, cuyo orden es coherente y, por ende, fácilmente comprensible para el espectador, y el visionario, en el cual el orden y la forma de aparición de las imágenes se asemeja a las de un sueño, donde no predomina la lógica, sino el desorden y el frenesí. El modo de creación visionario es el que se encuentra en mayor contacto con el inconsciente colectivo.

1.7. El arte desde una perspectiva junguiana

Desde el punto de vista del inconsciente colectivo, la psique humana conserva rastros de la historia de la mente humana, estos contenidos inconscientes ejercen una influencia sobre la función creativa de la psique. El arte es, por lo tanto, un canal a través del cual se pueden manifestar símbolos.

Para María Belén León del Río, en su artículo “Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C.G. Jung”, los arquetipos son “elementos estructurales numinosos de la psique que poseen cierta autonomía y energía específica en virtud de la cual pueden atraerse los contenidos de la consciencia que les convenga” (León, 2007, p. 39). Es decir,

lo arquetípico es aquello que podrá formarse en cualquier contexto, repitiendo en existencia la forma y significado de elementos de la historia de la humanidad.

1.7.1. El sueño y la literatura

Desde Jung, el arte, al igual que los sueños, viene, en mayor medida, a partir del inconsciente colectivo, está construido a partir de símbolos, y su finalidad es la compensación psíquica para lograr la integración de esta. Acerca de esto comenta que:

Los sueños contienen imágenes y conexiones de ideas que no son generadas por nuestra intención consciente. Surgen de modo espontáneo, sin intervención de nuestro obrar y representan así una actividad psíquica ajena a la voluntad. Por eso el sueño es propiamente, por así decirlo, un producto natural de la psique altamente objetivo, de modo que de él cabe esperar por lo menos indicios y alusiones referentes a ciertas tendencias fundamentales del proceso psíquico (Jung, 2010, p. 26).

De esta manera, explica que, tanto el sueño como el arte, confeccionan una percepción de la realidad, tomando esta y en conjunto con los símbolos configurando nuevas versiones que ayuden a responder a las interrogantes de identidad que se plantea el hombre. Dicho esto, de manera que el ser humano representa a una entidad con grandes aspectos de colectividad. En este orden, aclara Rosario Pérez en su tesis doctoral *Borges y los arquetipos. Interpretación de tres textos del Aleph según la teoría junguiana*, “el texto literario, entonces, podrá abordarse desde esta perspectiva como un intento de autoconocimiento y expansión psíquica, como una tentativa por desentrañar lo que somos, nuestra génesis y nuestro destino (Pérez, 2002, p. 20)”.

1.8. Estética de la creación verbal

En este apartado se han de esbozar ciertos conceptos que conectan la teoría psicológica con la teoría literaria. Bajtín explica la creación del texto como un proceso que va de la mano con la

individuación propuesta por Jung. Así como no separa a la producción literaria de su tradición colectiva.

1.8.1. El arte como responsabilidad

La relación entre el artista y su obra ha de ser conscientemente íntima, de manera tal que cuando este se encuentre en el arte no está presente en la vida misma. De manera tal que el hombre creador debe estar al tanto de su responsabilidad en cuanto a su producción artística. Para Bajtín:

Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte (Bajtín, 2003, p. 11).

Dentro de la creación estética existe una responsabilidad, ya que esta no se desliga de la colectividad en la que se produce. Tanto el hombre es responsable de exigir como el artista de producir a la altura de lo que se le demanda. De otra manera, la cultura se pierde al igual que el significado póstumo del arte. De igual forma, la inspiración vendría siendo el equivalente a la irresponsabilidad, siendo una excusa para no producir arte o hacerlo sin tomar en consideración la carga que esto conlleva en la sociedad. El arte se vive como la vida, y si bien es cierto que siempre es más fácil la despreocupación, es esta al final una falta con respecto a la humanidad misma.

Se plantea entonces en esta tesis, que el artista sería capaz de llegar a un proceso de individuación, de manera tal que se descarta la inspiración como medio principal para llegar a la

escritura verdadera y pura. El creador no sólo hace una introspección en su inconsciente personal sino también, a través del alejamiento, en el *ethos*³ colectivo.

1.8.2. La creación del personaje

El personaje es lo que Bajtín define como una totalidad individual; este término es estético, ya que combina “las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituya en una totalidad de sentido” (Bajtín, 2003, p. 14), el autor debe poner especial atención en esto ya que lo que conocerá el lector de su personaje es sólo aquello que este decida compartir, y, porque la lucha del autor por definir a su personaje es al final una lucha consigo mismo para regular y canalizar su psique. Por tanto:

[...] nos enfrentamos al personaje tan sólo en la medida en que se ha plasmado en una obra literaria, es decir, únicamente vemos su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido, y en cuanto a cuáles fueron sus causas temporales y su desenvolvimiento psicológico, sólo puede ser conjeturado, pero nada tiene que ver con la estética (Bajtín, 2003, p. 14).

De este modo, el autor es un producto cultural de energía que dota al personaje de una ética y una consciencia. Este proceso podrá ser llevado a cabo siempre y cuando el escritor se sitúe fuera de su personalidad, o convirtiéndose en otro con respecto a sí mismo; es decir, siendo capaz de ver sus ideas desde una perspectiva externa que no se encuentre condicionada por el yo, sino que busque la manera en la cual se concilian sus ideas con las del colectivo al que pertenece.

Los valores del personaje, condensados en su ética cognoscitiva, son expuestos gracias al concepto de actitud general, lo cual es, precisamente ese alejamiento del autor tanto de tiempo y

³ Se hace referencia a *ethos* colectivo como concepto de costumbre y conducta colectiva y no como origen de una ética, ya que en las teorías del mito usadas en esta tesis no se remite a lo “bueno” o “malo”.

espacio del personaje, como de los pensamientos y emociones de este. Si se logra realizar este proceso posterior a la individuación, lo más probable es que se llegue a un fluir consciente del inconsciente (Bajtín, 2003).

1.8.3. Actividad estética

La vivencia es el primer momento de la actividad estética, siempre y cuando esta venga acompañada de la extraposición, ya que, si esta no existe, se corre el riesgo de que el personaje tome la posición del autor, que el autor se ponga en el lugar del personaje o que el personaje sea el mismo autor. Para Bajtín, “la contemplación estética y el acto ético no pueden ser abstraídos de la unicidad concreta del lugar dentro del ser ocupado por el sujeto de este acto y de la contemplación artística” (Bajtín, 2003, p. 29).

Consecuentemente, la actividad estética requiere tanto de la individuación como del alejamiento, de manera tal que el autor pueda estructurar y concluir el material de la vivencia. Este proceso sólo puede ser llevado a cabo cuando tanto el autor como el lector poseen un nivel intelectual y cultural que le permite adentrarse en las profundidades de la obra literaria, ya que en caso de carecer de estas características se corre el riesgo no sólo de una lectura superficial y de perder de vista las infinitas posibilidades de interpretación, sino de ver el texto como una ilusión previamente establecida por la novela. En conclusión, “la objetivación ética y estética necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo, en una fuerza real desde la cual [...] (el autor podría verse a sí mismo como un otro)” (Bajtín, 2003, p. 36).

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ARQUETÍPICO Y MÍTICO-SIMBÓLICO

Para entrar formalmente al análisis arquetípico de los personajes de la novela, se ha optado por hacer una división que revise individualmente a cada uno de los personajes que se hacen imprescindibles para esta tesis, esto dado que, como se observará claramente más adelante, un solo personaje es capaz de representar varios arquetipos diferentes, dependiendo del momento de la historia en el que se encuentre, ya que son seres cambiantes cuya personalidad sufre transformaciones, en ocasiones drásticas, a la par que avanza el relato.

3.1. Doña Bárbara

Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición,
codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría
una pequeña cosa pura y dolorosa [...] el amor frustrado que pudo hacerla buena.

El primer momento en el que Rómulo Gallego describe a doña Bárbara es a través de una conversación que tiene el bonguero con Santos Luzardo, mientras navegan por los ríos de Apure; en un intento de sondear el contexto al que este último ha llegado, el protagonista cuenta a su compañero lo que ha escuchado acerca de doña Bárbara, “Dicen que es una mujer terrible, capitana de una pandilla de bandoleros, encargados de asesinar a mansalva a cuantos intenten oponerse a sus designios” (Gallegos, 2016, p. 122). Es decir, desde un inicio del relato, el narrador va presentando a esta mujer a través del rumor y la oscuridad, campo semántico que la rodeará durante la mayor parte de la obra.

Posterior a esto, la confianza del barquero se expande y empieza a hablar con mayor soltura, siendo el primero en advertirle acerca de los peligros que rodean a doña Bárbara:

Ahora sí puedo decirle que la conozco. Ésa es mujer que ha fustaneado a muchos hombres y al que no trambuca con sus carantoñas lo compone con un bebedizo o se lo amarra a las pretinas y hace con él lo que se le antoje, porque también es faculta en brujerías [...] Esa mujer tiene su cementerio (Gallegos, 2016, p. 124).

3.1.1. Barbarita, una barbarie que quiere moverse

Más adelante, al principio del capítulo III, de la parte I, “La devoradora de hombres”, el cual relata los primeros años de vida de doña Bárbara y da un contexto que explica las razones de ser de esta mujer en el momento presente del relato, el narrador da su perspectiva acerca de ella llamándole “trágica guaricha” (Gallegos, 2016, p. 141). Si nos remitimos al significado de la palabra guaricha en el léxico venezolano, esta es polisemántica. De esta manera, se dota de una personalidad, una herencia y un físico determinado a doña Bárbara mucho antes de que se convirtiese en una “devoradora de hombres”, casi como si Barbarita estuviese destinada a una vida de tragedias, conservando de su lado siempre una belleza mística.

A partir de la tematización de lo femenino, podemos constatar que doña Bárbara pasa de ser una mujer con un papel pasivo en la sociedad a uno, podríamos decir, activo. Con respecto a esto, Cristina Naupert, en su artículo “Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo”, con base en las distintas representaciones culturales de las que puede ser partícipe la mujer, realiza un “catálogo temático aproximado en torno a un concepto central: la creación y tematización de la identidad femenina en el discurso literario” (Naupert, 1998, p. 174). De esto se tomará como punto clave la conversión de la mujer en objeto activo.

Durante esta instancia en la novela, se narra, a través de una analepsis, la historia de Barbarita, es decir, estamos hablando de alguien que no es aún lo suficientemente avanzada en edad como para ser una mujer y, por ende, los demás personajes se refieren a ella por medio de un diminutivo. A través de esta parte de la novela, ella inviste en la instancia temporal de la Persona.

De acuerdo con Charles Baudouin, en “La obra de Jung”, la Persona es una fachada social, la superficie de lo que el hombre puede llegar a ser, que le permite acomodarse a la sociedad dentro de un papel determinado que le ha sido otorgado por el mundo exterior y dentro del cual se mantiene: “son gentes que durante su vida se comportan en todas sus relaciones de un modo estereotipadamente falso o torpe. Son los «desgraciados»” (Baudouin, 1967, p. 195). Barbarita no era más que una niña que vivía con un grupo de piratas:

En las profundidades de sus tenebrosas memorias, a los primeros destellos de conciencia, veíase en una piragua que surcaba los grandes ríos de la selva orinoqueña. Eran seis hombres a bordo, y al capitán lo llamaba «taita»; pero todos –excepto el viejo piloto Eustaquio– la brutalizaban con idénticas caricias: rudas manotadas, besos que sabían a aguardiente y a chimó (Gallegos, 2016, p. 21).

Estamos, entonces, ante la presencia de una infante que va aprendiendo de la vida con base en su experiencia, como lo haría cualquier niña normal. Sin embargo, Barbarita vive rodeada de borrachos que le proporcionan “caricias”, muy a pesar de que quién es responsable de ella se encuentre también en la embarcación. De esta manera, su papel es completamente pasivo porque no puede ser de otra manera, haciendo hincapié siempre en el hecho de que es una niña.

La primera pista que nos ofrece Gallegos para que el autor atisbe el cambio que se acerca, que hará que Barbarita empiece su transición de dejar de ser Persona a ser imagen de un nuevo arquetipo, son las distintas situaciones que se plantean alrededor del personaje de Asdrúbal.

Sabemos que el gran cambio de Barbarita se anuncia al narrarse que “[...] al enamorarse de Asdrúbal se le había despertado el alma sepultada [...]” (Gallegos, 2016, p. 144). Es por ello por lo que se tomará en este análisis como un primer intento de ella de dejar de ser Persona. Algo esencial que aporta este encuentro es que Asdrúbal le enseña a leer y a escribir; la palabra, por lo tanto, concibe otro significado en su mente. No es la misma, ya que amplía su concepción del mundo. Es decir, esa barbarie que ella representa muestra signos de querer moverse. No dejar de ser por completo, sino que se observa el indicio de un desplazamiento que no se completará.

Una vez que él es asesinado, esta cierra un capítulo de su inocencia:

[...] El amor de Asdrúbal fue un vuelo breve, un aletazo a penas, a los destellos del primer sentimiento puro que se albergó en su corazón, brutalmente apagado para siempre por la violencia de los hombres, cazadores de placer (Gallegos, 2016, p. 146).

De esta manera, sabemos que, si bien Barbarita se encontraba dentro de un papel pasivo en la sociedad en la que se desenvuelve y en ella podemos observar cómo su rol se limita sólo a ser una representación de cuidadora y proveedora de caricias de los piratas con los que vivía, haber conocido a Asdrúbal es un evento que marca su vida ya que su primera transformación es el hacer espacio en su rutina para albergar sentimientos por este hombre, cuya actitud es completamente diferente a la que habían tenido los demás con ella, hasta ese momento.

Y, en segundo lugar, la muerte del amado, o, mejor dicho, asesinato del amado por parte de la figura paterna, realiza en ella una regresión que elimina por completo la posibilidad de volver a ser sólo Persona, y cambia su rol a objeto activo.

3.1.2. La devoradora de hombres

Es en este momento en el cual el relato la dejará de llamar Barbarita. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, el nombre es el centro de la imantación semántica del personaje, a partir de lo cual podemos conocer las acciones que un personaje no ha siquiera llevado a cabo aún, “[...] el nombre funge al mismo tiempo como una especie de ‘resumen’ de la historia y como orientación temática del relato” (Pimentel, 2005, p. 65). La transformación de Barbarita a doña Bárbara compendia el progreso del contexto narrativo.

Su carga semántica constituye lo que Hamon llamaría un nombre referencial, ya que su papel está previamente fijado por la cultura. En una producción literaria aun increíblemente apegada a la tradición, sería impensables que un personaje llamado doña Bárbara fuese un ser dócil y apacible.

[...] el solo nombre en el proceso de “actorialización” del discurso “permite un anclaje histórico que tiene por objeto constituir el simulacro en un referente externo y de producir el efecto de sentido “realidad” (Pimentel, 2005, p. 64).

3.1.2.1. El Ánimus

Se plantea que doña Bárbara representa, primeramente, el arquetipo del Ánimus. De acuerdo con Baudouin. El Ánimus, correspondiente al espíritu, es lo masculino en lo femenino, que “presenta trazos viriles, autoritarios e intelectuales” (Baudouin, 1967, p. 172). Gallegos la describe al final de “Devoradora de hombres” como:

Inhibida la sensualidad por la pasión de la codicia y atrofiadas hasta las últimas fibras femeniles de su ser por los hábitos del marimacho –que dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana como el más hábil de sus vaqueros y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver, ni los cargaba encima sólo para intimidar (Gallegos, 1977, p. 154).

Doña Bárbara es todo lo contrario a lo que se esperaría de una mujer de su época, ya que realiza, en su día a día, actividades propias del hombre de campo. Pasa de ser la cuidadora de borrachos a adoptar actitudes masculinas que le permiten ser no sólo respetada sino temida por sus subordinados.

En especial, las palabras de estos la legitiman, ejemplo es lo que le dice *El Brujeador* en el primer momento en el que el narrador relata que ha llegado a *El Miedo* a contarle a su patrona acerca de la llegada de Luzardo, sus palabras son las siguientes: “Pues, en San Fernando escuché decir que había llegado el doctor Santos Luzardo, a meterle a usted, de atrás palante, todos esos pleitos que usted le ha ganado” (Gallegos, 2016, p.177). Es de esta manera a través de la cual podemos observar con claridad que las acciones que ella lleva a cabo no son juzgadas por sus empleados, en lugar de esto, ellos reconocen lo que ella ha hecho como una gran hazaña digna de defenderse.

3.1.3. La Madre

Doña Bárbara se encuentra ligada más a lo representado por la energía del *Ánimus* que la del *Ánima*. Lo masculino, que forma parte de toda mujer, en ella está exacerbado, hasta el punto en el que no se podría decir que sería imposible para ella encarnar al arquetipo de la Madre, aun cuando tiene a Marisela, ya que rechaza completamente este papel. El narrador con respecto a esto dice:

Ni aun la maternidad aplacó el rencor de la devoradora de hombres; por lo contrario, se le exasperó aún más: un hijo en sus entrañas era para ella una victoria del macho, una nueva violencia sufrida, y bajo el imperio de este sentimiento concibió y dio a luz una niña, que otros pechos tuvieron que amamantar, porque no quiso ni verla siquiera (Gallegos, 1977, p. 149).

Es válido aclarar que la Madre no remite sólo a lo que culturalmente aceptamos como estereotípico de dicho concepto. En términos arquetípicos, Jung explica que no se reduce a los aspectos positivos que posee dicho arquetipo. La Madre posee sentidos ambivalentes, bien puede ser investida por Lilith o por la Virgen, Jung las contrapone como “la madre amante y la madre terrible”⁴ (1988). De la concepción contemporánea explica Jung:

Este peculiar desarrollo fue provocado fundamentalmente al querer el cristianismo, asustado por el dualismo maniqueo, salvaguardar con toda energía su monoteísmo. Pero como no se podía negar la realidad de lo oscuro y lo malo, no quedó otra solución que hace responsable de ello al hombre (Jung, 1988, pp. 95-96).

Sólo existen dos personajes femeninos principales en la novela, y ya sabemos que Marisela no es alguien con quien doña Bárbara desee convivir. Por ende, podemos afirmar que la evolución que tiene la protagonista es exigida no sólo por lo que los demás le han hecho a ella, sino porque parece ser la única manera de sobrevivir en el mundo en el que ella está.

3.1.4. La Sombra

Al principio es Barbarita, no Bárbara, el nombre remite a la inocencia de lo primitivo, y haciendo un parteaguas en esta parte de la novela, se pierde la ingenuidad, siendo acaparada esta, por completo, por lo primitivo. Es así como el tercer arquetipo que hace vida en la protagonista, a partir de la muerte de Asdrúbal, es el de la Sombra. Baudouin explica que la Sombra es todo lo rechazado que se alberga generalmente en el inconsciente, es lo primitivo, sombrío y misterioso:

⁴ Dado que este tema da pie a una investigación mucho más extensa, el autor se reserva el derecho de dejarlo para un futuro artículo.

“la sombra no es el mal; es más bien lo rechazado; y el rechazamiento ha llevado consigo, con los elementos «malos»” (Baudouin, 1967, p. 201).

La Sombra es un arquetipo que se orienta hacia abajo, hacia los instintos, de la misma manera, doña Bárbara responde ante todo lo que le ocurre como un animal herido cuya introspección radica en estar a la defensiva, ante todo, ya que no sabe, o ya no le interesa saber, qué es lo que le hará daño y qué no.

El sistema simbólico que tiene como base la Sombra está compuesto por elementos como la brujería y demás rituales que pueden definirse como barbáricos. Después de la muerte de Asdrúbal, una vez que esta es salvada del desastre por un indio llamado Eustaquio, el narrador asocia a la protagonista con la figura del Camajay-Minare “-siniestra divinidad de la selva orinoqueña-, el diabólico poder que reside en la pupilas de los dañeros y las terribles virtudes de las hierbas y raíces con que las indias confeccionan la *pusana* [...]” (Gallegos, 1977, p. 147). El camino que tomará se hace cada vez más obvio y parecer casi inevitable. Las figuras que la rodean la van guiando hacia un destino de oscuridad.

Sabemos que después de muchos años, doña Bárbara se hace íntima conocedora de las brujerías del llano, que:

[...] se creía realmente asistida por potencias sobrenaturales y a menudo hablaba de un ‘Socio’ que la había librado de la muerte, una noche, encendiéndole la vela para que se despertara a tiempo que penetraba en su habitación un peón pagado para asesinarla [...] Según ella era el propio milagroso Nazareno de Achaguas; pero lo llamaba simplemente y con la mayor naturalidad: ‘el Socio’ y de aquí se originó la leyenda de su pacto con el diablo (Gallegos, 1977, p. 29).

Más allá de esto, el ambiente que rodea a la protagonista es, literalmente, sombrío. En el capítulo VI, de la parte I, “El recuerdo de Asdrúbal”, después de que *El Brujeador* termina de hacerle a doña Bárbara un recuento de sus impresiones de Santos, esta tiene una visión de Luzardo

a través de su copa, lo cual le trae ciertas memorias de Asdrúbal. Se levanta de la mesa y ocurre lo siguiente:

Comenzó a parpadear la lámpara. Se apagó por fin. Doña Bárbara estaba todavía junto a la mesa, y su pensamiento, inmóvil, torvo, sombrío, en aquel momento atroz de su pasado (Gallegos, 1977, p. 180).

Así, se reafirma que el ambiente de oscuridad que la rodea tiene como primera causa la memoria de Asdrúbal y, en segundo lugar, su extraña asociación con Luzardo; lo que llevará a su lado primitivo a volcarse tras este último. Recuérdese que no es el primer amante que hace que doña Bárbara recuerde a su primer amor, y con este, a las desgracias que dieron vuelta a su vida.

A pesar de todo esto, el narrador tiene una perspectiva que, si bien no descarta que exista un imaginario mágico en la novela, también rebaja a la protagonista a un nivel que le recuerda su humanidad, su soberbia le cuesta la pérdida de algunas reses. Explica que tal vez ella no tenga en realidad ningún tipo de asistencia milagrosa:

La leyenda de aquel poder sobrenatural que la asistía, haciendo imposible, por procedimientos misteriosos, que no le quitasen una res o una bestia, era quizá invención de la bellaquería de los mayordomos-amantes, que habían hecho sus negocios fraudulentos con la hacienda de ella, pues, sumamente supersticiosa como era, por creerse asistida en realidad de aquellos poderes, se descuidaba y se dejaba robar (Gallegos, 2006, p. 206).

Esto no descarta el simbolismo que la rodea en la narración y como todo el imaginario relacionado con ella, incluyendo su nombre, remite a la oscuridad y a fuerzas similares. Posterior a esta escena. La “devoradora de hombres” tiene un segundo cambio. Al día siguiente, después de haber mandado a retirar a sus peones encargados de robar terrenos en los límites de *El Miedo*, los Mondragones, se nos hace saber que Balbino ha sido perturbado por la apariencia física que ha adquirido su jefa:

La primera impresión desagradable fue el cambio que, de la noche a la mañana, se había operado en el aspecto la mujerona. Ya no llevaba aquella sencilla bata blanca, cerrada hasta el cuello y con mangas que le cubrían completamente los brazos, que era el máximo de feminidad que se consentía en el traje, sino otra, que nunca le había visto usar Balbino, descotada y sin mangas y adornada con cintas y encajes. Además llevaba el cabello mejor peinado, hasta con cierta gracia que a rejuvenecía y la hermoseaba (Gallegos, 1977, p. 205).

Sin embargo, su cambio, hasta el momento, es solamente físico; sí, es cierto que comandó a los Mondragones a deshacer el robo que habían llevado a cabo por años, sin embargo, la segunda impresión desagradable que tiene Balbino es la de la sonrisa mordaz de doña Bárbara. En esta conversación que tienen, en la cual él viene a cuestionar tan extraña decisión, el discurso de ella sigue siendo el mismo, sermonea a sus subordinados si se atreven a cuestionar sus órdenes, deja claro que sus planes son suyos y no los compartirá con nadie más, dice el narrador:

En efecto, la superioridad de aquella mujer, su dominio sobre los demás y el temor que inspiraba parecían radicar especialmente en su saber callar y esperar. Era inútil proponerse arrebatarle un secreto de sus planes nadie sabía nunca una palabra [...] Su privanza lo sabía todo, incluso la incertidumbre perenne de poseerla realmente; cuando el favorito se acercaba a ella no sabía nunca con qué iba a encontrarse. Quien la amara como llegó a amarla Lorenzo Barquero tenía la vida por tormento (Gallegos, 1977, p. 206).

Otro momento importante en el que se demuestra que, al menos por ahora, ella no dará su brazo a torcer, se observa en el capítulo XII, de la parte I, “Algún día será verdad”. En esta ocasión, Luzardo está buscando acomodar legalmente los papeles de sus tierras y, en medio de una conversación con Antonio, se destaca, nuevamente, el poder que posee su enemiga:

—¿La Ley del Llano? —replicó Antonio socarronamente—. ¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida (Gallegos, 1977, p. 231).

Valdría la pena preguntarse si doña Bárbara da algún atisbo de llegar a la individuación en los últimos capítulos de la novela, lo que le permitiría, en todo caso, dejar de investir a la sombra y removerse a sí misma completamente de la ecuación. Ella continuará bajando la guardia. Al recibir la carta de Luzardo anunciando que cercará Altamira, responde de manera humilde, aseverando que no es tan ambiciosa como creen. Sin embargo, toma ventaja de la situación inmediatamente diciendo que no está en posición de costear dichas obras y que Santos deberá encargarse de pagar la cerca. Sin embargo, unas páginas más adelante, en el capítulo V, de la parte II, “Las mudanzas de doña Bárbara”, se observa un claro declive que denota la consecuente falta de confianza de sus subordinados:

Las singulares transformaciones que [...] comenzaron a operarse en doña Bárbara provocaban entre la peonada de El Miedo comentarios socarrones:

–¡Ah, compañero! ¿Qué le estará pasando a la señora que ya no llega por aquí como antes, cuando se le revolvían las sangres del blanco y de la india, esponjada y gritona como una chenchena? Ni tampoco viene a tocar la bandurria y a contrapuntearse con nosotros, como le gustaba hacerlo cuando estaba de buenas. Ahora se la pasa metida en los corotos, hecha una verdadera señora, y hasta con el mismo don Balbino, si te he visto, no me acuerdo (Doña Bárbara, 2016, p. 295).

De esta manera, empieza cambiar su forma de actuar. El narrador se explaya en todo el capítulo con frases como que era él el primer hombre que la hacía sentir mujer en mucho tiempo o que se llega un punto en el que ni ella se puede explicar nada de lo que piensa o siente. Cuando lo confronta acerca de Marisela e insinúa que él está viviendo en pecado con su hija, al él responderle en el mismo tono dominante, demostrándole a su error y retirándose, vence su instinto primitivo de querer eliminar aquello que no puede controlar:

Doña Bárbara se precipitó al escritorio, en cuya gaveta guardaba el revólver cuando no lo llevaba encima; pero alguien le contuvo la mano y le dijo:

–No matarás. Ya tú no eres la misma (Doña Bárbara, 2016, p. 303).

Continuando con este progreso, en el último capítulo, el XV de la parte III, “Toda horizontes, toda caminos...”, se observa la disociación del Yo de la Sombra. En primer lugar, se encuentra el símbolo de la luz apagada en el cuarto en el que solía entrevistarse con “el Socio”. Segundo, doña Bárbara no es reconocida por Juan Primito y dos peones que le acompañaban: “Había envejecido en una noche, tenía la faz cavada por las huellas del insomnio, pero mostraba también, impresa en el rostro y en la mirada, la calma trágica de las determinaciones supremas” (Doña Bárbara, 2016, p. 465).

A partir de esta cita, es necesario rescatar dos factores, el que ella haya envejecido demuestra un cierre de la figura de autoridad imponente que representaba para la comunidad del llano, es decir, al momento en el que ella investía en la Persona.

En estos términos, su jurisdicción tenía como base *El Miedo*, haciéndose de esta manera relevante y simbólico el nombre de su territorio. Al perder su juventud, pierde también el ímpetu que la hacía ser doña Bárbara, ya no tiene poder sobre nadie. Y, de la misma manera en que va acabando su reinado, también terminará la novela con su nombre. Por otro lado, la calma trágica de la que habla el narrador está ampliamente ligada con la sabiduría que, simbólicamente hablando, trae consigo la vejez. De la misma manera, el ambiente refleja, una vez más, aquello que vive el personaje:

Tierras áridas, quebradas por barrancas y surcadas de terroneras. Reses flacas, de miradas mustias, lamían aquí y allá, en una obsesión impresionante, los taludes y peladeros del triste paraje. Blanqueaban al sol las osamentas de las que ya habían sucumbido, víctimas de la tierra salitrosa que las enviciaba hasta hacerlas morir de hambre, olvidadas del pasto, y grandes bandadas de zamuros se cernían sobre la pestilencia de la carroña.

Doña Bárbara se detuvo a contemplar la porfiada aberración del ganado, y con pensamientos de sí misma materializados en sensación, sintió en la sequedad saburrosa de su lengua, ardida de fiebre y de sed, la aspereza y la amargura de aquella tierra que lamían las obstinadas lenguas bestiales. Así ella en su empeñoso afán de saborearle dulzuras a aquel amor que la consumía (Doña Bárbara, 2016, pp. 465-466).

Doña Bárbara empieza a pagar sus deudas, dando por sentado que su mando ha caducado. Resignándose a otros aspectos de la vejez, la cercanía de la muerte. Ella salda todo, no deja asuntos pendientes. El momento en el cual esto se manifiesta de manera más explícita, es cuando, en el anterior capítulo, el XIV de la parte III, “La estrella en la mira”, teniendo a Marisela apuntada con el arma, se ve a sí misma reflejada en ella:

[...] doña Bárbara se había visto de pronto a sí misma bañada en el resplandor de una hoguera que ardía en una playa desierta y salvaje, pendiente de las palabras de Asdrúbal, y el doloroso recuerdo le amansó la fiereza.

Se quedó contemplando largo rato a la hija feliz, y aquella ansia de formas nuevas que tanto la había atormentado tomó cuerpo en una emoción maternal, desconocida para su corazón.

–Es tuyo. Que te haga feliz.

¡Por fin el amor de Asdrúbal, pura sombra errante a través del alma tenebrosa, se reposaba en un sentimiento noble! (Gallegos, 2016, p. 464).

Es así como se puede afirmar que doña Bárbara deja de ser Sombra y supera este arquetipo, mediante la introspección y el hacer enmiendas con su entorno.

3.1.4. La Persona

El otro arquetipo que Doña Bárbara inviste es el de la Persona. Lo que ella representa y por lo cual se analiza la posibilidad de que deje de identificarse con la energía de la Sombra, ya que doña Bárbara invista la Sombra tiene que ver con que su evolución de personaje tiende a ser una máscara que usa para adaptarse al hostil ambiente en el que sobrevive más que vive. De acuerdo con Jung, este arquetipo ayuda al Yo a no sólo hacer que el otro crea que es de una manera determinada, sino que, también, él mismo termina por creerlo.

se pone una máscara, de la que sabe que corresponde, de un lado, a sus intenciones, y, de otro, a las exigencias y opiniones de su ambiente; y en ello unas veces prepondera un elemento y otras el otro. A esa máscara, es decir, a la actitud adoptada ad hoc, yo la llamo persona. Con ese término se designaba la máscara que en la Antigüedad llevaban puesta los actores teatrales (Jung, 2000, p. 493).

Aprende de su entorno para poder tener un lugar en este. Lo referente a su actitud interna se refleja en la Sombra, pero la externa tiene su explicación en la Persona. Asimismo, el narrador cuenta que, Barbarita, en el capítulo 3, “La devoradora de hombres”, después de haber perdido a Asdrúbal es llevada por Eustaquio a vivir con una tribu, donde aprende de brujería. Sin embargo, esto se relaciona, como se dijo anteriormente, con la Sombra. Lo que se ha de resaltar en este apartado son las razones por las cuales ella se convierte en una mujer tan hostil.

Doña Bárbara se adapta siempre a su entorno para sobrevivir, al principio del capítulo es una niña que sirve a la tripulación, dócil porque sabe que está relativamente protegida. Sin embargo, al llegar el golpe de los tripulantes y encontrándose sola, su actitud decanta en la sed de venganza, tomando todos los conocimientos que le son ofrecidos para llevar a cabo su cometido, hacer sentir a otros lo que ella ha sentido. Este personaje, se queda en su papel de Persona durante toda la novela, da lo que su entorno espera de ella. No es sorpresa que, al verse apartada del centro de atención en el llano, por la llegada de Santos, intente defender su posición, pero termine por desaparecer por completo de la historia.

3.2. El Brujeador

Melquiades Gamarra, mejor conocido como el *El Brujeador*, es el espaldero de doña Bárbara y uno de los personajes que más se asocia con la Sombra en la novela. Al inicio de la

novela es sólo un hombre que ha venido siguiendo a Luzardo desde la capital de Apure, San Fernando. Va de pasajero en el bongo y se le describe como:

[...] uno de esos hombres inquietantes, de facciones asiáticas, que hacen pensar en alguna semilla tártara caída en América quién sabe cuándo ni cómo. Un tipo de razas inferiores, crueles y sombrías, completamente diferente del de los pobladores de la llanura. Va tendido fuera de la toldilla, sobre su cobija, y finge dormir; pero ni el patrón ni los palanqueros lo pierden de vista (Gallegos, 2016, p. 118).

De manera tal que, desde el principio, el narrador lo presenta a manera de advertencia. A pesar de que Luzardo es consciente de lo sospechoso que es su compañero de viaje, decide admitirlo en el resto del viaje, alquilándole un puesto para que este llegue al paso del *Bramador*. A partir de este personaje es que se nombra a doña Bárbara por primera vez, y Luzardo sospecha que pertenece a la pandilla de *El Miedo*. Sin embargo, parece más intrigado o curioso por el hombre que preocupado. El bonguero, eventualmente, le habla en privado de lo que sabe del indeseado polizante:

–Piense usted lo peor que pueda pensar de un prójimo y agréguele todavía una miajita más, sin miedo de que se le pase la mano –respondió el bonguero–. Uno que no es de por estos lados. Un guate, como les decimos por aquí (Gallegos, 2016, p. 123).

Retomando a Baudouin, acerca de la Sombra, este arquetipo “Aparece frecuentemente bajo los rasgos de un personaje negro, sombrío o teñido de sombra (para el hombre blanco, un negro, un hombre de color)” (Baudouin, 1967, p. 199). El hecho de que Melquiades sea un extranjero rodeado por nativos del llano, lo hace, automáticamente, el opuesto y quien encarnará diversas características propias de la Sombra. Continúa el bonguero:

Según cuentan, era un salteador de la montaña de San Camilo, y de allá bajó hace algunos años, descolgándose de hato en hato, por todo el cajón del Arauca, hasta venir a parar en lo de doña Bárbara, donde ahora trabaja. Porque, como dice el dicho: Dios los cría y el diablo los junta. Lo mentan asina como se lo he mentado, porque su ocupación, y que es brujear caballos, como también aseguran que y que tiene oraciones que no mancan para sacarles el gusano a las bestias y a las reses. Pero para mí que sus verdaderas ocupaciones son otras. Esas que usted mentó en denantes, que, por cierto, por poco no me hace usted trambucar el bongo. Con decirle que es el espaldero preferido de doña Bárbara (Gallegos, 2016, p. 123).

Si bien a Melquiades se le relaciona en primera instancia con el caballo por ser un domador, el símbolo que realmente resalta en él es el del lagarto. En la escena de este viaje, Luzardo tiene deseos de matar a un caimán, sin razón aparente. Nos encontramos con un paralelismo de imágenes. Por un lado, el momento en el que le quiere disparar a su presa “Porque... Porque otro de ellos nos lo puede cobrar si usted acierta a pegarle, o él mismo si lo pela. Ése es el tuerto del Bramador, al cual no le entran balas” (Gallegos, 2016, p. 125).

Posteriormente, el narrador lo describe:

El Brujeador abrió los ojos lentamente, tal como lo hiciera el caimán, y respondió con una tranquilidad absoluta:

–Amigo de pensar mis cosas callado es lo que soy.

–Desearía saber cómo son las que usted piensa haciéndose el dormido (Gallegos, 2016, p. 126).

El símbolo del lagarto o cocodrilo se ha relacionado desde el antiguo Egipto con el inframundo, siendo este un animal de sangre fría. Aquello que hace que este símbolo sea parte de aquello que encarna a la Sombra es su perfil primitivo, se explica en *El libro de los símbolos*.

Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas, que:

En sentido literal, los cocodrilos, incluidos los aligátores, caimanes y gaviales, son dinosaurios vivientes, los últimos representantes del grupo arcosaurios que en su día dominaron la

tierra (Enc. Brit, 16:388) [...] Carnívoro oportunista que se las arregla bien con pequeñas presas vivas y con carroña (Colonia, 2011, p. 200).

Asimismo, explica Chevalier en su Diccionario de Símbolos:

En la Biblia el cocodrilo, con el nombre de Leviatán, se describe como uno de los monstruos del caos primitivo (Job 40,25; 41,26). Es esta imagen por otro lado la que ha prevalecido en los sueños, al menos de los occidentales: «el cocodrilo se emparenta con el dragón en cuanto a su significación, pero encierra una vida aún más antigua, más insensible, capaz de destruir despiadadamente la del hombre. Es un símbolo negativo, ya que expresa una actitud oscura y agresiva de lo inconsciente colectivo» (AEPR, 275) (Chevalier, 1986, p. 314).

Esto se presenta como una metáfora explícita de constante advertencia, ligada a la imagen de Melquiades, quien tiene, en voz del narrador, las mismas características que un caimán. *El Brujeador* se queda en la sombra inmóvil, fingiendo su sueño, mientras espera pacientemente por su presa. Este símbolo tan marcado se completa con aquello que dice del tuerto del *Bramador*, no puede morir. Esto remite al carácter divino del animal. De acuerdo con Chevalier, en Sudamérica el cocodrilo es usado en algunas culturas como sustituto del jaguar. Sin embargo, retomando sus más remotos orígenes, este representa a Sobek, esta divinidad:

Engulle a las almas que no pueden justificarse y que no serán más que basura en su vientre [...] En otras regiones de Egipto [...] eran considerados como monstruos. Los hieroglifos traducen esta diversidad de sentimientos y creencias, al mismo tiempo que les dan una explicación al menos parcial: los ojos del cocodrilo indican el nacimiento del día; su boca un homicidio; su cola, las tinieblas y la muerte (Chevalier, 1986, pp. 313-314).

Es, entonces, una amenaza oscura a plena luz del día. El caimán es un símbolo que le indica a Luzardo el peligro que acecha, específica y simbólicamente, que su enemigo responderá a impulsos fuera de la razón. Por lo tanto, el papel del cocodrilo y su paralelismo con la Sombra tomará una relevancia superior al momento de hablar de Luzardo y de su viaje como héroe.

3.3. Santos Luzardo

Después de analizar a Doña Bárbara, por ser protagonista y quien le da nombre al texto en el cual se basa esta tesis, y a El Brujeador, por su cercanía con fuerzas oscuras; se procede a decodificar los aspectos simbólicos y arquetípicos representados en Santos Luzardo. En su caso, se considerará como el héroe de la novela, ya que es quien realiza un viaje simbólico, tema que se abordará más adelante usando la propuesta del viaje del héroe desarrollada por Joseph Campbell.

3.3.1. Aspectos del nombre

Al igual que su contraparte, Luzardo está rodeado de un campo semántico que se corresponde con su nombre, es decir a todo aquello que corresponde a la luz. En primer lugar, a aquello que se relaciona con el aspecto espiritual de este. El nombre del primer capítulo de la novela es “¿Con quién vamos?”, este es un dicho común en el habla popular venezolana que se usa al momento de iniciar un viaje para invocar el amparo de Dios. Es casi profético que, al momento que se presenta el héroe, tenga un respaldo a nivel espiritual que se anuncia como título. Sin embargo, al principio tanto los barqueros como él olvidan realizar este ritual y no es sino hasta después del encuentro con las fuerzas del mal representadas por *El Brujeador*:

¿Con quién vamos?

¡Con Dios! – respondieron los palanqueros.

¡Y con la Virgen! –agregó él. Y luego a Luzardo–: Ése era el Viejito que se nos había quedado en tierra. Por estos ríos llaneros, cuando se abandona la orilla, hay que salir siempre con Dios. Son muchos los peligros de trambucarse, y si el Viejito no va en el bongo, el bonguero no va tranquilo. Porque el caimán acecha sin que se le vea ni el aguaje, y el temblador y la raya están siempre a la parada, y el cardumen de los zamuritos y de los caribes, que dejan a un cristiano en los puros huesos, antes de que se pueda nombrar las Tres Divinas Personas (Gallegos, 2016, pp. 128-129).

Una vez bendecido el viaje, los navegantes pueden continuar en paz. Lo más importante de esta escena radica en que el narrador augura desde el inicio un final positivo.

En segundo lugar, el nombre del protagonista denota su carácter de hombre ilustrado, cuyo pensamiento analítico es quien guía sus acciones, o, al menos, las ideas que tiene con respecto a sus responsabilidades. Una vez que llega a Altamira, tiene una introspección que da evidencia de su proceder psíquico:

Luego lo prudente era volver al propósito primitivo: vender el hato. Además, era lo que estaba de acuerdo con sus verdaderos planes de vida, puesto que cuanto pensó a bordo del bongo tal vez no fue sino momentánea exaltación. ¿Estaba acaso preparado para la obra que se proponía? ¿Sabía realmente lo que era un hato, cómo había que manejarlo y de qué modo corregir las deficiencias de una industria que había venido pasando a través de varias generaciones sin perder su forma primitiva? (Gallegos, 2016, p. 172).

3.3.2. La persona

Todas estas aristas hacen que Luzardo sea representante del arquetipo de Persona⁵. Inicialmente el narrador realiza una descripción de su aspecto físico, su fachada social:

Bajo la toldilla, un joven a quien la contextura vigorosa, sin ser atlética, y las facciones enérgicas y expresivas prestanle gallardía casi altanera. Su aspecto y su indumentaria denuncian al hombre de la ciudad, cuidadoso del buen parecer (Gallegos, 2016, p. 118).

El narrador se refiere a Luzardo como el estereotipo de hombre de ciudad cuyo aspecto contrasta con las necesidades que se tiene cuando se va al campo. En otras palabras, como un

⁵⁵ Ver apartado de la Persona en Doña Bárbara para definición del arquetipo.

hombre con poca experiencia e inexperto en las tareas que debe desempeñar en ese momento de su vida. Como Persona posee su exterior se ha adaptado a su mundo exterior; sin embargo, este mundo es el de la urbe, por lo tanto, parece necesario desde el punto de vista del relato que esto cambie eventualmente para que pueda sobrevivir. Es así como su individualidad se muestra compuesto sólo por su papel dueño, más no de patrón.

La perspectiva que tienen los otros personajes también respalda su actitud pasiva ante las situaciones al momento de su llegada; uno de los bongueros le apoda patiquín, alias que se mantendrá en esta primera parte del relato. Además, para su guía en el río, Luzardo no es más que un ignorante de las circunstancias que le rodean en esta nueva etapa de su viaje:

Usted esta mozo y todavía no ha visto nada. La brujería existe. Si yo le contara un pasaje que me han referido de ese hombre... Se lo voy echar, porque es bueno que sepa a qué atenerse (Gallegos, 2016, p. 128).

Su infortunio continúa al llegar a Altamira, porque sus trabajadores lo ven como un inútil:

Pero del concepto que tenía Carmelito de la hombría estaba excluido todo lo que descubrió en Santos Luzardo apenas este saltó del bongo: la gallardía, que le pareció petulancia, la tersura del rostro, la delicadeza del cutis ya sollamado por el resol de unos días de viaje, rasurado el bigote, que es un atributo de machos, los modales afables, que le parecieron amanerados, el desusado traje de montar, aquel saco entallado, aquellos calzones tan holgados arriba y en las rodilla tan ceñidos, puños estrechos en vez de polainas, y corbata, que era demasiado trapo para llevar encima por aquellas soledades (Gallegos, 2016, p. 157).

Este conflicto se acentúa al momento en el que debe empezar las revisiones del manejo de la hacienda. Al encontrarse con la realidad de que doña Bárbara ha estado jugando con los negocios de Altamira frente a sus ojos, colocando a Balbino como mayordomo y usándolo a su favor, Luzardo busca evadir el problema a toda costa, lo cual lo deja aún peor ante los ojos de los encargados: “[...] y ojalá se le ocurra marcharse del ható antes de que yo llegue a la casa” (Gallegos,

2016, p. 163) a lo que Carmelito piensa “Ya el hombre está deseando que no se le presenten dificultades con el mayordomo. La regla no manca, con los patiquines no hay esperanza (Gallegos, 2016, p. 163).

Al inicio del relato se da un guiño al lector que permite pensar que él es capaz de adaptarse continuamente, porque, si bien él es, conscientemente, sólo un hombre de ciudad, en su interior empiezan a aflorar aspectos discordantes:

Como si en su espíritu combatieran dos sentimientos contrarios acerca de las cosas que lo rodean, a ratos reposada altivez de su rostro se anima con una expresión de entusiasmo y le brilla la mirada vivaz en la contemplación del paisaje; pero, enseguida, frunce el entrecejo, y la boca se le contrae con un gesto de desaliento (Gallegos, 2016, p. 118).

El aspecto civilizado de Luzardo necesita adaptarse, puesto que los conocimientos que ha adquirido hasta ese momento no le permitirán cumplir su misión: “[...] pues había emprendido aquel viaje con un propósito y ya estaba abrazándose a otro, completamente opuesto” (Gallegos, 2016, p. 129). Sin embargo, es importante explicar que logra la mismidad posteriormente cuando conciliar ambos mundos. Es precisamente su capacidad de adaptación lo que hará que se le identifique con el arquetipo de Persona durante todo su viaje. Él adopta las actitudes le son solicitadas de acuerdo con las circunstancias y es tal vez por ello que nunca regresa a la capital y termina por echar raíces en Altamira.

3.3.3. Viaje del héroe⁶

⁶ La razón por la cual se ha decidido colocar las teorías de Campbell acerca del viaje del héroe en este capítulo y no el anterior corresponden con una forma de facilitar la explicación y la lectura a través de ejemplos inmediatos acerca del viaje de Santos Luzardo y su relación con sus referentes arquetípicos.

De acuerdo con Joseph Campbell, su finalidad al escribir *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, fue tomar las “verdades escondidas” en diversas culturas y compararlas. Asimismo, comprende que las diferencias entre culturas pueden ser objeto de réplica a su teoría, sin embargo, su estudio busca aportar una propuesta que unificada del camino que tomaban protagonistas en mitos y leyendas que contribuyen, en la actualidad, a un entendimiento más amplio de cómo funciona la psique humana.

Tal vez ha de objetárseme que al resaltar las correspondencias, he pasado por alto las diferencias entre las tradiciones, orientales y occidentales, modernas, antiguas y primitivas (...) Espero que un estudio comparativo contribuya a la causa, tal vez no perdida, de las fuerzas que luchan por la unificación en el mundo actual, no en nombre de un imperio eclesiástico o político, sino con la meta del mutuo entendimiento humano (Campbell, 1999, p. 8).

En el caso de *Doña Bárbara*, Santos es el único personaje del cual se describe explícitamente un viaje, ya que la historia inicia con él navegando las aguas del río Apure. De este modo, se referirá a este como el héroe, en términos *campbellianos*.

3.3.3.1. La partida

El héroe ha de iniciar su viaje partiendo de un mundo conocido para él, psicoanalíticamente hablando, de su consciencia, a uno que le llevará a enfrentarse con fuerzas dentro y fuera de sí mismo que deben implicar un cambio en su perspectiva y forma de actuar. La finalidad de la aventura reside en que Santos obtenga algo y sea capaz de retornar algo a cambio de lo que ha ganado.

El efecto de la aventura del héroe cuando ha triunfado es desencadenar y liberar de nuevo el fluir de la vida en el cuerpo del mundo. El milagro de esta fluencia puede representarse en términos físicos como la circulación de la sustancia alimenticia, en términos dinámicos como una corriente de energía, y espiritualmente como una manifestación de la gracia (Campbell, 1999, p. 30).

Tomando consideración lo anteriormente planteado, se analizará el proceso descrito por Rómulo Gallegos, tanto aquello que tiene en común con las teorías de Campbell como aquello con lo que irrumpe, innovando en la literatura latinoamericana.

3.3.3.1.1. La llamada de la aventura

Campbell explica que el primer paso que se le presenta al héroe en “La Partida”, es La llamada de la aventura; este escenario no debe ser necesariamente extravagante para desencadenar una historia ante él.

Como Freud ha demostrado, los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos. Son ondulaciones en la superficie de la vida producidas por fuentes insospechadas. Y estas pueden ser muy profundas, tan profundas como el alma misma. El error puede significar un destino que se abre (Campbell, 1972, pp. 36-37).

En este orden de ideas, Luzardo encarna el símbolo del héroe, representando distintos arquetipos a lo largo de su viaje. En su partida no se da mucha explicación más que la de que necesita arreglar algunos papeles en la hacienda. Desde la lógica, el personaje considera que su deber es vender Altamira porque él se ha alejado de la vida de hacienda y no tiene conocimiento práctico de cómo llevar una empresa de ese estilo. Evalúa cada posibilidad cuidadosamente:

Las líneas generales del vasto plan civilizador no podían escapársele; pero los detalles, ¿podría, acaso, dominarlos? Desplazada de un momento a otro su inteligencia de aquel espacio ideal de las teorías, por donde hasta allí había discurrido, ¿daría algún resultado positivo aplicada a

pormenores tan concretos y mezquinos como tenían que ser los de la administración de una finca de aquel género? ¿No estaba ya bastante demostrada su incompetencia por la torpeza con que hasta allí había procedido en todo lo relativo a Altamira? (Gallegos, 2016, p. 172).

A partir de este párrafo, el narrador hace explícito que los propósitos de Luzardo corresponden a un plan civilizador. Sin embargo, también deja claro que él sólo sabe de suposiciones estudiadas en los tantos libros que ha leído a lo largo de su carrera, y que no tiene ni un ápice de idea de cómo se mueve la vida en este campo que, aunque suyo, le es completamente desconocido. Por lo cual concluye que:

Tal era la falla de aquel carácter, tan bien templado por lo demás: Santos Luzardo no sentía la presencia de las energías que alentaban en él, se tenía miedo y exageraba la necesidad de la actitud vigilante (Gallegos, 2016, p. 172).

A pesar de que ser un hombre ilustrado le permite llevar a cabo este tipo de reflexiones, esto es un gran inconveniente en su viaje. Se hace evidente el carácter contraproducente de su proceder en la primera decisión que toma, que es la de dejar que *El Brujeador* se suba al bongo con él: “Pero Santos Luzardo, sin más prenda y sin advertir la significativa guiñada del bonguero, le permitió embarcarse” (Gallegos, 2016, p. 121). Santos es un hombre de modales y de poca intuición, ya que se preocupa principalmente por la fachada que debe mantener. Busca ser astuto a continuación, pero eso no le bastará para enmendar su error:

Ahora le observa de soslayo y se pregunta mentalmente: «¿Qué se propondrá este individuo? Para tenderme una celada, si es que a eso lo han mandado, ya se le han presentado oportunidades. Porque juraría que este pertenece a la pandilla de El Miedo. Ya vamos a saberlo» (Gallegos, 2016, p. 121).

Luzardo piensa que el motivo de su travesía radica en una herencia que debe acomodar para continuar con su vida normal en la capital. Sin embargo, es en el encuentro con Lorenzo

donde se puede constatar que, en efecto, existe una razón que va más allá de una simple responsabilidad.

–¡Tú también, Santos Luzardo! ¿Tú también oíste la llamada? ¡Todos teníamos que oírla!
 –No entiendo. ¿A qué llamada puedes referirte? (Gallegos, 2006, p. 214).

Si bien al principio el sentido de esta conversación se oculta tras la excusa de la ebriedad de Lorenzo, unas páginas más adelante la conversación continúa y, en un intento de Luzardo de recordarle a Lorenzo quién es y porqué solía ser para él motivo de admiración, se repite la advertencia del llamado. En primer lugar, el recuerdo es narrado de la siguiente manera por Luzardo:

Sin embargo, me impresionó una de las frases: «Es necesario matar al centauro que todos los llaneros llevamos por dentro», dijiste. Yo, claro está, no sabía qué podía ser un centauro, ni mucho menos lograba explicarme por qué los llaneros lo llevábamos por dentro; pero la frase me gustó tanto y se me quedó grabada de tal manera, que –tengo que confesártelo- mis primeros ensayos de oratoria –todos los llaneros, hombres de una raza enfática, somos de algún modo aficionados a la elocuencia– fueron hechos a base de aquel: «es necesario matar al centauro», que declamaba yo, a solas conmigo mismo, sin entender una jota de lo que decía, naturalmente, y sin poder pasar de allí tampoco. De más estará decirte que ya había llegado a mis oídos tu fama de orador (Gallegos, 2016, p. 215).

Posteriormente, en lugar de pensar en lo que Luzardo le confiesa, Lorenzo repite en una especie de trance, ahora de manera mucho más clara:

[...] este Lorenzo Barquero de que has hablado no fue sino una mentira; la verdad es esta que ves ahora. Tú también eres una mentira que se desvanecerá pronto. Esta tierra no perdona. Tú también has oído ya la llamada de la devoradora de hombres. Ya te veré caer entre sus brazos (Gallegos, 2016, p. 217)

Parece entonces que el llamado a la aventura fue realizado por doña Bárbara, o, en otras palabras, por las fuerzas que ella representa en el contexto simbólico de la novela. Son estos

elementos los mensajeros que llaman a Luzardo a un viaje sin intenciones positivas. Con respecto a esto aclara Campbell:

La llamada del mensajero puede ser para la vida, como en el presente ejemplo, o como en un momento posterior de la biografía, para la muerte. La llamada podría significar una alta empresa histórica. O podría marcar el alba de una iluminación religiosa. Como la han entendido los místicos marca lo que puede llamarse “el despertar del yo” (Campbell, 1972, p. 37).

El inicio del viaje tiene lugar al navegar a través del río. Es este El cruce del primer umbral con el que se encuentra el Héroe. Además, el adentrarse en el río es de extrema importancia también porque, de acuerdo con Jung, el agua es símbolo del inconsciente y de la “oscura psique”. Por ende, se vaticina que el héroe está emprendiendo un viaje a las profundidades de su ser (1988). A modo de Caronte que espera pasajeros que quieran cruzar el Hades, se encuentra el bonguero. Explica Campbell:

Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral” a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. [...] Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro (Campbell, 1972, p. 51).

El simbolismo de este personaje se completa con las primeras advertencias que le hace acerca de doña Bárbara y, posteriormente, de *El Brujeador*, polizone de la barca. Es necesario aclarar que el bonguero no encarna al anciano sabio, pero sí a un primer guía a través de, simbólicamente hablando, las aguas del inconsciente, una especie de ritual de iniciación que prepara a Luzardo para lo que ha de enfrentar más adelante. Su papel se limita al de un adyuvante. Es por ello por lo que el evento con el caimán es de íntima relevancia. El héroe toma el primer consejo que le es dado, probando su capacidad de continuar el viaje. Si le hubiese disparado al caimán, pese a las advertencias, no hubiese superado la primera prueba y habría tenido que pasar

a El vientre de la ballena, estadio del viaje del héroe donde este es consumido por las fuerzas negativas para lograr renacer e iniciar su travesía. En esto varía el viaje de Luzardo con respecto al viaje del héroe presentado en Campbell.

3.3.3.2. La iniciación

Una vez que el héroe ha decidido cuál será su camino, entra en la etapa de La iniciación, la cual es descrita por Campbell como la “purificación del yo” (Campbell, 1972, p. 63). Este será un período de innumerables pruebas para Luzardo, pero también contará con el consejo de personajes colocados especialmente para ayudarlo en su camino. A pesar de que en la narración este es un hombre producto de la ilustración, su trayecto estará lleno de conflictos psicológicos con trasfondo simbólico.

3.3.3.2.1. El camino de las pruebas

El siguiente peldaño es El camino de las pruebas, propuesto como aquel al cual se enfrenta el héroe en el desarrollo de su viaje, de su desempeño depende el futuro de la historia. Se le presentarán una serie de nuevas pruebas que son, para Campbell, “la fase favorita de la aventura mítica” (Campbell, 1972, p. 61).

En esta etapa del viaje de Santos Luzardo, él ha de superar la Sombra que enviste su Yo. Los impulsos primitivos que debe dominar son: el sentirse superior al hombre del llano, dada su facultad de ilustrado, uniendo ambas partes de su ser para lograr sus objetivos; y el conflicto con su padre, rencor que ha arrastrado desde que partió de su hogar. Para el primer aspecto, ha de

vencer la parte negativa de la barbarie, representada por Doña Bárbara, Balbino Paiba y *El Brujeador*.

En el apartado 3.3.3.1.1., “La llamada de la aventura”, se observa cómo Lorenzo ha ayudado a Santos a llegar a ser consciente Santos de las fuerzas malignas que lo han llamado, a partir de esto, tiene otra forma de aproximarse a su némesis, una en la cual ya no le subestima. Parece ser entonces que ambos son una cara de la misma moneda, Luzardo se ve reflejado en Lorenzo y la manera a través de la cual vence este aspecto de la Sombra, es ayudando a su primo. Así, se plantea en estos personajes un doble.

Otro obstáculo será La ley del llano, que personifica la corrupción, para este aspecto el héroe usará sus conocimientos en derecho, anteponiendo la justicia por encima del sistema que se ha ido instaurando en la región. En cuanto a la segunda parte, tendrá la ayuda de Antonio, quien representará al arquetipo del Viejo Sabio, esto se desarrollará más adelante.

a. Desestimación de subordinados

El primer obstáculo con el que se encuentra nuestro protagonista es el hecho de que es desestimado por sus subordinados. Santos no podrá recuperar su hacienda si no se ve apoyado por la comunidad. Retomando lo explicado en la cita anterior, él, a los ojos de los demás personajes, es un ignorante de las situaciones a las que se debe enfrentar, y de hecho sí lo es. Luzardo es joven aún y no ha estado en esas tierras desde hace años, por lo cual su propia inexperiencia se convierte en el segundo obstáculo a superar. Una vez que lo logre, será capaz de destruir la primera traba también.

“–¡Hum! –murmuró entre dientes–. ¿Y este es el hombre de quien tanto esperábamos? Con este patiquincito presumido como que no se va a ninguna parte” (Gallegos, 2016, p. 157), esto es lo que expresa Carmelito al ver a su patrón por primera vez. Por suerte, o, mejor dicho, por esfuerzo de Luzardo, esa perspectiva cambiará poco a poco. Pero, para que esto sea posible, irrumpe en el relato Antonio, cuyo papel será explicado a mayor profundidad en el apartado del mismo personaje.

Sin embargo, es importante resaltar, con respecto al viaje del héroe, que el papel de Antonio es el de consejero que, a través de la palabra, logra hacer que Luzardo salga de su ensimismamiento para poder vencer los conflictos que se encuentran ante él. Retomando a Campbell, “El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región” (Campbell, 1972, p. 61).

Unos capítulos más adelante, Luzardo se habrá ganado ya la estima de sus peones. Al principio de “La doma”, se narra que “Santos Luzardo contempla el espectáculo desde el corredor de la casa y siente que en lo íntimo de su ser olvidados sentimientos se le ponen al acorde de aquel bárbaro ritmo” (Gallegos, 2006, p. 195). El héroe ha encontrado en sí mismo empatía con relación al ambiente que le rodea. Gracias a esto, se arma de valor y pide a Balbino Paiba que le rinda cuentas de su mal trabajo.

Asimismo, es claro que, a pesar de haber demostrado su capacidad para domar al hombre del llano, también debe dar fe de que domina de las bestias. Unas páginas más adelante, los peones están intentando domar a un Alazano. Antonio, al verlo presenciar la escena junto al tranquero del corral, le pregunta si recuerda cuando solía domar caballos por su propia cuenta. El narrador continúa:

Y no fue necesario más para que comprendiera lo que el peón fiel quería decirle con aquella pregunta. ¡La doma! La prueba máxima de llanería, la demostración de valor y de destreza que aquellos hombres esperaban para acatarlo [...] y con una decisión fulgurante, dijo: –Deje, Venancio. Seré yo quien lo jineteará (Gallegos, 2016, p. 199)

Es así como logra ganarse el respeto de sus peones, en especial de Carmelito, quien admite haberlo juzgado de manera errónea, e, incluso de Balbino Paiba, que sigue allí, observando la escena.

b. El murciélago y el número 13

Estos dos elementos son una parte simbólica esencial para el viaje del héroe narrado de *Doña Bárbara*. Cuando Antonio y Luzardo se encuentran en Altamira, Santos le comunica a este su deseo de vender el hato, alegando que es lo correcto. A lo que continúa el relato:

– Usted que lo ha resuelto, así le convendrá. –Y entregándole un manojito de llaves–: Aquí tiene las llaves de la casa. Esta, más mohosa, es la de la sala. Puede que ya ni funcione, porque esa pieza no se ha vuelto a abrir. Ahí todo está como lo dejó el difunto, que en paz descansa

«Tal como lo dejó el difunto. Desde la hora y punto en que el difunto lo clavó en el bahareque.»

Y la rápida asociación de aquellas dos frases de Antonio fue un instante decisivo en la vida de Santos Luzardo (Gallegos, 2006, p. 173).

Su patrón le pide que abra la sala, momento simbólico, ya que se describe esta como un cuarto que había estado cerrado por trece años, es decir, el héroe se adentra cada vez más en su pasado para entender el futuro que se avecina.

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

–Abre la sala.

Antonio obedeció, y después de batallar un rato contra la resistencia de la cerradura oxidada, abrió la puerta, que estaba cerrada hacia trece años (Gallegos, 2016, p. 173).

Dentro de la cosmogonía simbólica, los números son esenciales y es por ello que esta escena de la novela no es casualidad. El que Antonio vaya a abrir, por orden de Luzardo, una puerta cuya cerradura ha estado cerrada por trece años es altamente importante. Los números en la teoría simbólica no sólo representan cantidades, si no que sustentan ideas y fuerzas, “(...) cada número tiene, en la perspectiva de los símbolos, su personalidad propia, y por esta razón hemos tratado a parte los principales números, por sus valores propios” (Chevalier, 1986, p. 763). Contrario a lo que se piensa en la cultura occidental actual con respecto al número trece, en diversas tradiciones este número remite al inicio de un nuevo ciclo.

En la aritmosimbología de Allendy este número representa un principio de actividad, ejerciéndose en la unidad de un todo que lo contiene y que, en consecuencia, lo limita. (...) Entre los aztecas es la cifra misma de los tiempos que representa el acabamiento de la serie temporal. (...) Trece días es igualmente la duración de la semana azteca. (...) De manera general este número correspondería a un recomienzo (...) [Entre los arcanos mayores del -- Tarot el número trece corresponde a la lámina La Muerte.] (Chevalier, 1986, p. 1012).

Por lo tanto, girar esta cerradura abre una puerta simbólica y literal, que indica que una nueva etapa del viaje se abre para Luzardo. Esto, aunado a que se hace referencia a un cuarto es aún más revelador. Chevalier al hablar de cámaras secretas refiere a *El simbolismo de los cuentos de hadas*, de Marguerite Loeffler-Delachaux, y explica cómo cada una corresponde a un grado determinado de iniciación que progresivamente lleva a lo sagrado (Chevalier, 1986).

De manera acertada, sale volando un murciélago de la habitación: “Una fétida bocanada de aire confinado hizo retroceder a Santos: una cosa negra y asquerosa que salió de las tinieblas, un murciélago, le apagó la luz de un aletazo” (Gallegos, 2016, p. 173).

El murciélago es un símbolo de advertencia que le recuerda a Santos los fantasmas de su historia. Con respecto a esto, Chevalier explica que una de las acepciones de este animal es el de ser símbolo de lo subterráneo:

En el Popol Vuh, la casa del murciélago es una de las regiones subterráneas que es necesario atravesar para alcanzar el país de la muerte. El murciélago es el señor del fuego. Es destructor de vida, devorador de luz, y aparece pues como sustituto de las grandes divinidades ctónicas, el Jaguar y el Cocodrilo (Chevalier, 1986, p. 736).

De esta manera, se continúa el arco de animales relacionados con la Sombra y lo perteneciente al inframundo a los cuales Luzardo ha de vencer. Aunado a esto se encuentra otro significado que amplía el papel del murciélago. Se explica en *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, que estos animales nocturnos:

[...] cargan con nuestras proyecciones de un orden «inverso» que fuerza a nuestra perspectiva a adentrarse en lo nocturno, el inframundo y las profundidades cavernosas equivalentes a la psique [...] A veces la alquimia representó el espíritu voluble del inconsciente con alas de murciélago. Es un recurso para comunicar no solo la oscuridad, el misterio y la ambivalencia de la psique, sino también su provisión y mediación imprevista, la manera en la que se puede conducir a la consciencia a esferas que requieren un tipo diferente de orientación y en las que se puede hallar la fructífera originalidad de la naturaleza (Colonia, 2011, p. 294).

La tradición alquímica comparte esta dualidad llamándole rata-pájaro, “el murciélago representa el andrógino, el dragón alado y los demonios. Sus alas serían las de los habitantes del infierno. Una rica iconografía ilustra estas interpretaciones” (Chevalier, 1986, p. 737). Por lo tanto, si bien el murciélago demuestra un intento de fuerzas oscuras de apagar el proyecto ilustrador de la civilización representado por el héroe, también posee una doble significación que puede ser interpretada como una especie de anunciante de la puerta del inconsciente. El símbolo presente en esta escena es una prueba que bien puede ser interpretada como una lucha contra la némesis, la oscuridad y sus secuaces, o como una pelea cuyo lugar ha de ser la psique. Campbell aclara:

Y así sucede que si alguien, en cualquier sociedad, escoge para sí la peligrosa jornada a la oscuridad y desciende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su propio laberinto espiritual, pronto se encuentra en un paisaje de figuras simbólicas (Campbell, 1972, p. 62).

c. La ley del llano

El segundo gran obstáculo que se encuentra en el camino de Santos es la llamada Ley del llano. A esta se le hace mención directa sólo en el capítulo XII, de la parte I, “Algún día será verdad”. Santos se encuentra decidido a revisar la Ley del llano para estar al tanto de la correcta división de las tierras. Sin embargo, Antonio le advierte que esta no existe, que la única ley bajo la cual se rigen es por la que proponga doña Bárbara.

–¿La Ley del Llano? –replicó Antonio socarronamente–. ¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida.

–No tendría nada de extraño, según andan las cosas por aquí –dijo Santos–

Pero mientras sea ley, hay que atenerse a ella. Ya se procurará reformarla (Gallegos, 2016, p. 231).

Santos enfrenta esta negativa por medio de decisiones guiadas por sus principios. Intentando hacer todo legalmente y encontrándose con aún más tropiezos en las instituciones públicas que regulan estos aspectos estatales.

d. La muerte del bramador

La primera vez que Luzardo vence a Doña Bárbara, lo hace de manera simbólica. Si se recuerda el segundo apartado de personajes, al hablar de *El Brujeador*, se le asocia a la figura del caimán. La presencia de este personaje a la Sombra que se debe vencer en este viaje del héroe, ya que El bramador era un animal protegido por Doña Bárbara. En el capítulo VI, de la parte II, “El espanto del bramador”, Santos presencia cómo sus peones cazan a dicho animal.

Se produjo un borbollón de aguas fangosas, se agitó en convulsiones una masa enorme, se levantó varias veces en el aire una cauda formidable, produciendo un estruendo al caer sobre el agua, y, finalmente, el caimán se volteó y se quedó inmóvil, a flote la blanca panza descomunal, sangrantes los codillos alanceados (Gallegos, 2016, p. 308).

El acto no debe pasar desapercibido, ya que ocurre en Jueves Santo, continuando con el apoyo divino que rodea a Luzardo desde el capítulo I, de la parte I. Asimismo, los espectadores a este acto no hacen más que alabar a Dios, vaticinando que, una vez muerta esa bestia, así irán cayendo cada una de las maldiciones y brujerías que agobian a la región.

e. Fuego y agua

El fuego y el agua son símbolos complementarios que hacen una acertada aparición en este apartado. De acuerdo con Chevallier, las culturas agrarias usan tradicionalmente el incendio de los campos para el renacimiento de la naturaleza y agrega que “[...] la purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua, en el plano microcósmico (ritos iniciáticos) y en el plano macrocósmico (mitos alternados de diluvios y de grandes sequías o incendios) (Chevallier, 1986, p. 513)

En el capítulo VIII, de la parte II, “Candelas y retoños”, Santos prohíbe la quema de los terrenos por considerarlas rudimentarias. Sin embargo, el fuego de haciendas vecinas se extiende y quema algunas zonas de Altamira. Él y Carmelito analizan el suceso y coinciden en que debió ser provocado por la magnitud.

Posteriormente, al reunirse varios de los habitantes de Altamira a discutir lo ocurrido, la mayoría desea venganza contra quienes todos piensan ser el culpable, doña Bárbara. Santos expresa una negativa ya que tomar justicia por mano propia no va de la mano con los ideales que

él representa. A esto, Lorenzo interviene recordándole que la tradición de su apellido le incita a matar a sus enemigos. A pesar de que Santos no cambia de opinión, su primo insiste:

[...] Déjate de frases. Aquí no hay sino dos caminos, matar o sucumbir. Tú eres fuerte y animoso y podrías hacerte temible. Mátala y conviértete en el cacique del Arauca. Los Luzardos no fueron sino caciques, y tú no puedes ser otra cosa, por más que quieras. En esta tierra no se respeta sino a quien ha matado. No le tengas grima a la gloria roja del homicida (Gallegos, 2016, p. 320)

Así como no ejerce la práctica de la candela, tampoco se deja llevar por estos instintos basados en la herencia y tradición de barbarie. Posteriormente, empiezan las lluvias y todo el caos ocasionado durante la época de la quema se mitiga. No sólo los rencores e ínfulas de los habitantes, también los cambios en la personalidad de Marisela por haberse visto rechazada por Santos. Explica el narrador cómo todo vuelve a la normalidad:

Volvieron las cimarroneras a sus acostumbrados refugios; las greyes mansas, al sosegado errar por sus comederos habituales, y las yeguas, a los alegres retozos de sus rochelas. Volvió el cuatro a las manos de los peones, por las noches, bajo el caney, y Marisela, a los buenos modales y a las lecciones bajo la lámpara de la sala.

Y todo fue como los retoños después de las candelas (Gallego, 2016, p. 322).

Esto le demuestra a Luzardo que no siempre aquello que no vaya con sus costumbres es malo, ya que los terrenos quedaron, en palabras de Antonio, como nuevos. Altamira es ahora, al igual que Marisela, una tierra de retoños esperando a crecer.

3.3.3.2.2. El encuentro con la diosa

Otra de las variaciones que presenta el viaje que vive Luzardo, radica en que su Encuentro con la diosa no aparece después de que este ha superado todas las pruebas, sino que ella viene a su

travesía casi al inicio. Campbell describe a este personaje simbólico como “[...] el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes” (Campbell, 1972, p. 68). Marisela, a pesar de ser presentada como una niña casi salvaje, a la vez, Luzardo admira en ella un físico oculto. Al mismo tiempo, ella representa un ideal de mujer estereotípico, en la literatura de la época, ya que es la dama joven que necesita ser salvada por el héroe.

La diosa no sólo se limita a ser representada como divinidad, sino que ella encarna diferentes y variados aspectos de la mujer, “[...] es madre, hermana, amante, esposa. Todo lo que se ha anhelado en el mundo, todo lo que ha parecido promesa de júbilo, es una premonición de su existencia, ya sea en la profundidad de los sueños, o en las ciudades y bosques del mundo” (Campbell, 1972, p. 68).

Marisela es una niña que poco conoce de la vida, lo único que le es familiar es su padre alcohólico y su cuidador, un hombre mayor que se quiere aprovechar de ella. Muy a pesar de la prepotencia que caracteriza a su personalidad al inicio de la novela, debe recordarse que el viaje del héroe consiste en matar a la barbarie y ella es fruto de doña Bárbara, y, por ende, sus actitudes vistas como negativas en el relato han de ser redimidos por Luzardo. De esta manera, la escena de su encuentro, en la cual este último la convence de lavar su rostro, toma un nuevo significado:

–Aprende y cógele cariño al agua, que te hará parecer más bonita todavía. Hace mal tu padre en no ocuparse de ti como mereces; pero es pecado contra la naturaleza, que te ha hecho hermosa, el que cometes con ese abandono de tu persona. Por lo menos, limpia deberías estar siempre, ya que la tierra no te niega el agua. Haré que te traigan ropas decentes para que te cambies esa que ni siquiera te cubre, y un peine para que te arregles el cabello, y zapatos para que no andes descalza. ¡Así! ¡Así! ¿Cuánto tiempo haría que no te lavabas la cara? (Gallegos, 2016, pp. 224-225)

El agua es el instrumento con el cual el héroe viene a llevar a su dama a la civilización. Además, su vivienda se encuentra en las profundidades de la selva, llegar a ella representa un reto.

Por otra parte, como se dijo anteriormente, Marisela siempre estará ligada a su madre, y, en combinación con esta, se representa a la diosa completamente⁷, ya que segundo aspecto radica en que no siempre ha de ser una figura positiva y se relaciona, generalmente con los aspectos negativos que se le atribuyen a la madre:

[...] la madre “mala”: 1) la madre ausente, inalcanzable, en contra de quien se dirigen las fantasías agresivas [106] y de quien se teme una igual respuesta agresiva; 2) la madre que obstaculiza, que prohíbe, que castiga; 3) la madre que se apodera del niño que crece y trata de huir; y finalmente 4) la madre deseada pero prohibida (Campbell, 1972, p. 68).

Doña Bárbara representa a las dos primeras, y, como se explicó en el apartado que a ella refiere, no se está hablando de la Madre arquetípica, sino de las características que hacen de la diosa una representación de una madre “mala”⁸, es decir, lo completamente opuesto al arquetipo.

3.3.3.2.3. Reconciliación con el padre

Así como en la vida es necesario una introspección acerca de la relación con los padres para poder llegar a la raíz de los problemas propios, de acuerdo con Campbell, el héroe debe combinar su iniciación “(..) con una introducción del candidato a las técnicas, deberes y prerrogativas de su vocación, con un reajuste radical de sus relaciones emocionales con las imágenes paternas (Campbell, 1972, p. 82). El hecho de que el padre de Santos haya fallecido no

⁷ Además, Marisela correspondería al Ánimus de Santos en su viaje.

⁸ “Mala” en el sentido que lo explica Campbell, que engloba los aspectos que tienden a relacionarse con lo negativo, pero, recordando, que los arquetipo no son ni buenos ni malos, sólo son.

le impide pasar por esta etapa de su camino, para ayudarlo a lograr su meta, el héroe se ve acompañado de un mistagogo, o sustituto del padre que le otorga algún símbolo que lo lleve a una introspección que le guíe a tomar las decisiones correctas. Cuando Santos le comunica a Antonio que venderá Altamira, este último le entrega las llaves y le dice:

[...] Aquí tiene las llaves de la casa. Esta, más mohosa, es la de la sala. Puede que ya ni funcione, porque esa pieza no se ha vuelto a abrir. Ahí todo está como lo dejó el difunto, que en paz descanse.

«Tal como lo dejó el difunto. Desde la hora y punto en que el difunto lo clavó en el bahareque.»

Y la rápida asociación de aquellas dos frases de Antonio fue un instante decisivo en la vida de Santos Luzardo (Gallegos, 2006, p. 173).

La llave, como símbolo, es ambivalente. Quien la posee tiene la capacidad tanto de abrir como de cerrar puertas, “Es a la vez un papel de iniciación y de discriminación” (Chevalier, 1986: 670), la respuesta del héroe ha de ser la de usarla para cerrar un ciclo o para abrir puertas que lo lleven a profundizar en su viaje. En el caso de Luzardo, este pide a Antonio que abra la sala, reencontrándose con su pasado.

Justo después del encuentro con el murciélago, el narrador describe la sala, lo que resalta es que todo se encuentra intacto, en este orden de ideas, el primer reto a superar es que su pasado parece ser uno inmediato en lugar de uno de años atrás. La historia de los Luzardo está detenida en el tiempo al igual que sus disputas y rencores. Debe dejar a un lado estos sentimientos para poder hacerse cargo de sus responsabilidades. Observa que en la pared está la lanza que su padre clavó luego de matar a su hermano, Félix Luzardo; y, en un acto metafórico, saca el arma del lugar que había ocupado por años:

Sin pronunciar una palabra, profundamente conmovido y con la conciencia de que realizaba un acto trascendental, Santos se acercó a la pared y, con un movimiento tan enérgico como el que

debió de hacer su padre para clavar la lanza homicida, la retiró del bahareque (Gallegos, 2016, p. 178).

Sin embargo, si llegase hasta aquí no tendría mucho de trascendental, Santos debe no sólo curar su rencor, sino el que su padre dejó a la comunidad de Altamira al morir, la reconciliación ha de ser con todo el ambiente para poder ser verdadera. De esta manera, expande el perdón a Antonio:

Era como sangre la herrumbre que cubría la hoja de acero. La arrojó lejos de sí, a tiempo que le decía a Antonio:

–Así como he hecho yo con esto, haz tú con ese rencor que hace poco te oí expresar, que no es tuyo, por lo demás.

Un Luzardo te le impuso como un deber de lealtad; pero otro Luzardo te releva en este momento de esa monstruosa

obligación. Ya es bastante con lo que han hecho los odios en esta tierra (Gallegos, 2016, pp. 173-174).

Una vez que el héroe logra reconciliarse, ya no siente necesidad de deshacerse de su futuro y, consecuentemente, comunica a Antonio que ya no venderá Altamira.

3.3.3.2.4. Apoteosis

El siguiente estadio del viaje del héroe está determinado por la superación del odio y el ensimismamiento. Para lograr alcanzar esta etapa, se debe morir físicamente o morir en sí mismo, para conseguir la vida en el espíritu. Explica Campbell:

“Los cultos totémicos, tribales, raciales, y los agresivamente misioneros, representan sólo soluciones parciales al problema psicológico de vencer al odio por medio del amor; son sólo parcialmente iniciadores [...] Una vez superados los prejuicios de nuestra traducción —limitada en alcance a lo eclesiástico, lo tribal o lo nacional— de los arquetipos universales, se vuelve posible comprender que la iniciación suprema no es la de los padres maternalmente locales, quienes proyectan agresiones en sus vecinos para su propia defensa (Campbell, 1972, pp. 92-93).

Santos se ha encontrado con diversos problemas en su camino que le han hecho crecer progresivamente. Además de las ya mencionadas se encuentra la muerte de Carmelito y de Rafael. En el capítulo III, de la parte III, “Las tolvaderas”, Carmelito parte a San Fernando a comprar alambre de púas. En el camino es asesinado, de su acompañante nada se sabe; su cuerpo retorna a Altamira sobre su caballo. A esto, Luzardo promete buscar justicia bajo la ley. De esta manera, en el siguiente apartado, viaja a San Fernando, pero la Ley del Llano hace su aparición nuevamente, de manera tal que el caso no será llevado a juicio ni mucho menos. Decide ir a amenazar a doña Bárbara, cayendo en juego en el que había jurado que no caería nunca.

A partir de este punto, el protagonista cae en picada decisión tras decisión, en el capítulo V, de la parte III, “La hora del hombre”, hace uso del fuego, del que tanto desdeñaba, para encender a la casa de los Mondragones. Este acto lo lleva a cabo a manera de advertencia, ya que la propiedad pertenece a doña Bárbara. Al regresar le avisan que Marisela se ha ido de Altamira junto con su padre, lo que le causa una profunda tristeza, y, a la vez, tranquilidad, ya que sabe que lo que está haciendo traerá fuertes consecuencias para quien se encuentre a su lado.

Dentro de todo el caos, empieza a tener la aprobación de varios peones, quienes lo felicitan por actuar de acuerdo con lo que se acostumbra. Sin embargo, Antonio le comenta estar en contra de estas acciones, le dice: “Yo estoy por lo que me hizo comprender el doctor. La cerca en todas partes, y cada cual criando lo suyo dentro de lo suyo” (Gallegos, 2016, p. 407).

Haciendo su aparición de Anciano Sabio, las palabras de Antonio Sandoval llevan una vez más al héroe a una introspección.

Como oyese estas palabras, Santos experimentó una impresión semejante a la que acababan de producirle los melancólicos reflejos de la lámpara sobre las cosas abandonadas por Marisela. Aquella convicción de Antonio era obra de un hombre que ya no existía: aquel que llegó de la ciudad

acariciando proyectos civilizadores, respetuoso de los procedimientos legales, aunque éstos sustentasen sanciones como aquellas con las cuales doña Bárbara venía arrebatándole su propiedad; enemigo de las represalias –cuyas insinuaciones rechazaba su conciencia vigilante, con un sagrado horror de la catástrofe espiritual a que pudieran inducirlo, poniendo en libertad al impulsivo que alentaba en él– aun a riesgo de convertirse en víctima de la violencia enseñoreada de aquella tierra (Gallegos, 2016, p. 407).

A diferencia de en las anteriores ocasiones, decide no escuchar el consejo y seguir dándole cabida a la sed de venganza que en él nace. De manera tal que en el capítulo VIII, de la parte III, “La gloria roja”, en medio de una balacera, asesina a *El Brujeador*. Convirtiéndose, finalmente, en lo que más odia. Santos no muere físicamente, sino que muere la persona que él era cuando inicia la novela. A partir de este punto, empieza a vivir la Apoteosis. Sólo a través de este proceso podrá completar su viaje.

Es en el capítulo XI, de la parte III, “Luz en la caverna”, donde tiene lugar la transformación y renacimiento del héroe. A partir del título se puede fácilmente vaticinar lo que ocurrirá a continuación. *Pajarote* observa a lo lejos como en la casa de Marisela hay una luz encendida a altas horas de la noche. En continuación con lo explicado acerca de la luz como símbolo, en el 3.1, “Aspectos del nombre”, “[...] cuando se deja atraer por la luz, “entramos en un camino que parece poder conducir más allá de la luz, es decir. más allá de toda forma, pero también más allá de toda sensación y noción” (Chevalier, 1986, p. 663). Paralelo a este momento, Santos viene de regreso de *El Miedo*, con su mente en penumbras piensa en Marisela y siente que actuó mal al haberla dejado a su suerte, por lo cual decide ir a *La Chusmita*. El recuerdo se une a la imagen de la luz encendida en medio de las tinieblas. Así, se predice que el papel de Marisela será el de traerlo de regreso a la luz.

Al llegar a donde está ella, observa que ha fallecido Lorenzo, recuérdese que este lo representa a él a la vez. Entonces, recuerda las palabras de aquel doble, cuando le advertía que debía mirarse en él. Sin embargo, Marisela lo saca de ese trance. Su renacer ocurre cuando ella le

pregunta sobre sus últimos días y él le confiesa que ha matado a un hombre. Ella le hace pensar acerca de sus acciones, haciéndole ver, en primer lugar, que eso no corresponde al hombre que conoce, y, segundo, que no necesariamente fue su culpa ya que *El Brujeador* ha muerto en medio de una balacera. Continúa el narrador:

Horas de presencia continua del cuadro ante la imaginación, y de reflexiones obstinadas en la reconstrucción de todos los detalles del suceso, no habían bastado para que Santos cayera en cuenta de lo que Marisela había inferido en un instante, y así fue que se la quedó mirando con el esperanzado deslumbramiento de quien, perdido en el fondo de tenebrosa caverna, ve acercarse la luz salvadora. Era la luz que él mismo había encendido en el alma de Marisela [...] (Gallegos, 2016, p. 446).

Es así como no sólo muere el hombre que él era cuando llegó, sino también fallece su doble, Lorenzo, quien encarnaba todo lo malo en lo que Santos podía llegar a convertirse. Y, por último, como renace el héroe, gracias a la luz salvadora representada por la mujer. Llegando a otro plano, uno de paz. Y, alcanzando, además, el Arquetipo del Sí Mismo.

3.3.3.2.5. La gracia última

El último paso en la Iniciación, posterior al renacimiento, es La gracia última. Aquello que busca el héroe en su relación con los dioses en el monomito⁹, es:

“[...] su gracia, esto es, la fuerza de su sustancia sustentante. Esta milagrosa energía-sustancia y sólo ella es lo Imperecedero; los nombres y las formas de las deidades, que en todas partes la encarnan, la distribuyen y la representan, van y vienen. [...] Sus guardianes se atreven a entregarla solamente a aquellos que han sido debidamente probados (Campbell, 1972, p. 106).

⁹ El término Monomito que se maneja en esta tesis es el planteado por Campbell en *El héroe de las mil caras*, el cual toma de James Joyce, *Finnegans Wake*, y remite al patrón del viaje del héroe explicado en este texto.

Tomando esta definición y adaptándola al viaje planteado por Gallegos, esta gracia no es sino una bendición. En este viaje, se observa el también llamado don definitivo en una circularidad entre el capítulo I, de la parte I, “¿Con quién vamos?”, y el capítulo XII, de la parte III, “Los puntos sobre las haches”. Así como Santos tiene tras él una bendición al inicio de su viaje, en el desarrollo de este siente que la ha perdido por haber caído, de cierta manera, en desgracia, a causa de sus acciones. Sin embargo, esta bendición retorna a él por medio de *Pajarote*, quien le recuerda que todo lo que ha ocurrido ha sido parte del plan de Dios.

[...] Y últimamente, todo esto que ha sucedido, y que a usted le parece tan feo, no lo han hecho ni doña Bárbara, ni el juez, ni el jefe civil, sino Dios mismo, que sabe muy bien lo que hace. Fíjese en esto, doctor: nosotros nos pegamos al Brujeador, usted o yo –ahora no le convenía insistir en que había sido él–, porque, ¿quién puede asegurar si el difunto no volteó la cabeza en el momento de disparar nosotros? Pero muy bien pegado, de todos modos, y quien carga con la muerte es Balbino, que quién sabe cuántas debía. Dios tiene su modo de Él para arreglar sus cosas y es un demonio para castigar.

A pesar de la gravedad del asunto, Santos no pudo menos que sonreír; al Dios de Pajarote, como al amigo del cuento de Ño Pernalete, no le producían escrúpulos los puntos sobre las haches (Gallegos, 2016, pp. 453-454).

3.3.3.3. El regreso

El viaje es un camino cíclico, en el cual se debe retomar el trazo inicial al final para hacer de este un proceso circular, en palabras de Campbell, la energía dentro del mundo planteado debe ser continua, y, además, es lo que justifica que el héroe se retire de su papel porque ha concluido su meta. El regreso, ha de ser el paso más difícil por dar, por ello puede presentarse de diversas maneras, si se ha alcanzado la iluminación completa, como el Buddha, la perspectiva que se tiene del mundo puede tornarse desesperanzadora. Asimismo:

(...) si el héroe, en vez de someterse a todas las pruebas de la iniciación, se ha precipitado a su meta por medio de la violencia, de la estratagema y de la suerte (...) “es posible que las fuerzas que ha desequilibrado reaccionen duramente y sea castigado en forma interna y externa (...) O si, haciendo una tercera suposición, el héroe regresa salvo y por su voluntad, pudiera encontrarse con una incomprensión o un desprecio tan absolutos de parte de aquellos a quienes ha venido a ayudar, que su carrera se hundirá (Campbell, 1972, p. 28).

En este orden, el camino que toma Luzardo irrumpe con las alternativas planteadas en este apartado, ya que, en lugar de retornar a Caracas, este se asienta en el llano. Así, se inclina hacia una negativa al regreso.

3.3.3.3.1. Negativa al regreso y el Sí mismo

Luzardo ha logrado regresar de las tinieblas y conciliar sus conocimientos prácticos con los intelectuales. Resolviendo de esta manera el conflicto civilización-barbarie. Ha removido del Yo a la Sombra y a la Persona, y alcanza una cierta iluminación al ser capaz de investir al Sí mismo. Por lo tanto, él no necesita de nada más para completar su viaje.

El sí mismo es definido por Jung como una especie de autorrealización, donde, al alcanzarse la individuación, se concilian opuestos conscientes e inconscientes y se llega a la iluminación. Como se cita De *Freud a Jung*, “Puede convertirse en *símbolo del sí mismo* todo aquello de lo que el hombre presuponga una totalidad más amplia que de sí mismo” (Frey-Rhon, 1991, p. 265).

¿Cómo saber entonces que Luzardo atraviesa un proceso de individuación que le permite investir en el arquetipo del Sí mismo? En el capítulo 12 de la tercera parte, “Los puntos sobre las haches”, Luzardo lee una carta donde se le cuenta que doña Bárbara declara que Balbino Paiba había sido quien había asesinado a *El Brujeador*, al principio, Santos duda de sí porque no quiere mentir, y usa un discurso aleccionador donde demuestra sus conocimientos de leyes diciendo que puede alegar que fue en defensa propia. Sin embargo, *Pajarote* le hace “entrar en razón”

recordándole que la bala pudo haber sido suya también, además, le dice que existe una fuerza mayor que ha puesto cada evento en el camino:

Y últimamente, todo esto que ha sucedido, y que a usted le parece tan feo, no lo han hecho ni doña Bárbara, ni el juez, ni el jefe civil, sino Dios mismo, que sabe muy bien lo que hace. (...) Dios tiene su modo de Él para arreglar sus cosas y es un demonio para castigar.

A pesar de la gravedad del asunto, Santos no pudo menos que sonreír; al Dios de Pajarote, como al amigo del cuento de Ño Pernalete, no le producían escrúpulos los puntos sobre las haches (Gallegos, 2016, pp. 453-454).

Jung explica que “la realización del hombre no solamente en la diferenciación del Yo respecto a sus contradicciones, sino, asimismo, en alcanzar un punto más allá de esas contradicciones” (Frey-Rohn, 1991, p. 261). El sí mismo es unificador por naturaleza, y Santos logra unificar sus conocimientos, el fin último de su viaje que fue, en lo que respecta a este análisis, la resolución del conflicto civilización-barbarie.

En la teoría planteada en *El héroe de las mil caras*, Campbell explica que lo siguiente sería que el héroe tomase lo aprendido para enriquecer a su comunidad, lo cual implicaría regresar a ella. Sin embargo, también comenta que esta es esta “responsabilidad ha sido frecuentemente rechazada” (Campbell, 1972: 113). Considerando que Luzardo permanece invistiendo al arquetipo de la Persona la mayor parte de la historia, alcanza la mismidad al conciliar tanto al mundo agrario como al de ciudad, pero no necesita retornar a la capital con la resolución del conflicto civilización-barbarie. Santos se opone a la idea de regresar, de hecho, esta ni siquiera es mencionada, en cambio, hay un ciclo que se cierra en el viaje, a través del simbolismo de la tierra:

Comenzaba a reinar la sequía. Ya era tiempo de picar los rebaños que ignoraban el camino de los bebederos o lo olvidaban en el tormento de la sed. (..) ¡La muerte es un péndulo que se mueve

sobre la llanura, de la inundación a la sequía, y de la sequía a la inundación!” (Gallegos, 2016, p. 462).

Asimismo, se hace referencia al ciclo de la fertilidad del llano, donde la sequía también es necesaria para empezar a plantar y que lleguen posteriormente las lluvias. La mención de la muerte vaticina la desaparición de doña Bárbara y Míster Danger, completando el círculo que lleva a que todo vuelva ser como antes. Por ende, el ciclo planteado por Campbell tendría un cierre en el texto que no requeriría que Luzardo regrese a Caracas sino con la muerte que permite el renacer.

Transcurre el tiempo prescrito por la ley para que Marisela pueda entrar en posesión de la herencia de la madre, de quien no se han vuelto a tener noticias, y desaparece del Arauca el nombre de El Miedo y todo vuelve a ser Altamira.

¡Llanura venezolana! ¡Propicia para el esfuerzo como lo fuera para la hazaña, tierra de horizontes abiertos donde una raza buena ama, sufre y espera!... (Gallegos, 2016, p.468).

La forma a través de la cual se dice que allí echará raíces, es que decide casarse con Marisela. De igual manera, sus enemigos han sido redimidos al igual que su Sombra y no tiene sino la paz última concedida al héroe que ha logrado su fin.

CONCLUSIONES

A través de la contextualización, tanto del autor como de la obra en su época, se observó la forma en la cual la novela ha sido determinada y responde a ciertos cánones que se encontraban en boga en Venezuela para principios del siglo XX. Además, de las corrientes esperadas, el realismo literario y reminiscencias del romanticismo, la lectura del psicoanálisis estaba en sus inicios, y fue, efectivamente, Gallegos, uno de los que se documentaron acerca de estas teorías. Por lo cual, era de esperarse que su obra tuviese una marcada influencia de todos estos movimientos.

Las teorías usadas, provenientes principalmente de Jung y diversas interpretaciones de su obra, permitieron constatar que existe en la novela un desarrollo arquetípico de los personajes y que hay en ellos una evolución que les permite representar distintos arquetipos en diferentes etapas de la historia. De esta manera, se hizo especial énfasis en el análisis de doña Bárbara, Santos Luzardo, Marisela y El Brujeador. Siendo los primeros dos lo más importantes, ya que en ellos se observan las fuerzas simbólicas y físicas opuestas, y cómo estas luchan durante toda la historia: Santos, como el símbolo del progreso que viene a civilizar a la bestialidad encarnada por doña Bárbara. A diferencia de muchas otras obras de la época, cuya finalidad era exponer las marcadas diferencias entre estos mundos antagónicos, Gallegos parece descubrir el punto medio y admite la necesidad de la coexistencia entre ambos.

Con respecto a doña Bárbara, al principio de su vida representa enteramente al arquetipo de Persona. Barbarita es una fachada social que le permite adaptarse a su entorno: una niña al servicio de un grupo de piratas cuyo papel es completamente pasivo. Sin embargo, a medida que

avanza, también se ve aunada a la Sombra y al Ánimus. Esto tiene lugar a través de dos momentos. El primero ocurre cuando ella cambia su rutina para incluir a Asdrúbal, el cual le enseña a leer y a escribir, ampliando su visión de mundo. Este momento es clave para su cambio a papel activo, ya que le inspira a ser más de lo que es en ese momento, y, además, le muestra otro lado del hombre que hasta ese momento no conocía.

En segundo lugar, el asesinato del amado por parte de la figura paterna hace que ella tenga una regresión que elimina por completo la posibilidad de volver a ser sólo Persona (sin dejarlo de lado, ya que sigue aprendiendo de su entorno para tener un lugar en este), y cambia su rol a objeto activo. Tan grande y significativo resulta esta alteración que hasta su nombre sufre una transformación. La evolución de Barbarita (inocencia de lo primitivo) a doña Bárbara (lo exclusivamente primitivo, la Sombra) compendia el progreso del contexto narrativo.

Doña Bárbara inviste la categoría de Ánimus, porque su máscara de Persona se adapta ahora a actitudes viriles y autoritarias que le permitirán estar al mando de su mundo de ahora en adelante, convirtiéndola en todo lo contrario a lo que se esperaría de una mujer de su época. Además, ella también representa a la Madre en la novela, recordando que esto no se reduce a los aspectos positivos que posee dicho arquetipo. Concerniría, entonces, a lo que Jung define como la Madre terrible, concepto alejado del símbolo de la Madre cristiana, idea de la cual proviene lo que estereotípicamente se relaciona con la madre en nuestra sociedad.

El tercer arquetipo que hace vida en la protagonista, a partir de la muerte de Asdrúbal, es el de la Sombra. Recordando que en términos psicoanalíticos no se ve a esta como lo negativo, sino como aquello que ha sido rechazado y que por ende remite a elementos malos. Doña Bárbara representa las fuerzas barbáricas que dominan el llano, por lo cual se ve rodeada de una serie de símbolos que corresponden a la oscuridad y a la muerte, como el murciélago y el caimán. Por

último, se concluye que ella nunca pasa por un proceso de individuación, en cambio, se remueve a sí misma de la ecuación después de hacer las paces con aquellos a quienes ha lastimado, pero no se desarrolla en la narración prueba suficiente de que haya podido redimirse más allá de haber superado el arquetipo de la Sombra.

Por otro lado, Luzardo inviste a los arquetipos de Persona y Sombra, superándolos eventualmente. En cuanto a su aspecto simbólico, se estudia a la Luz y su significado, tanto la forma en la cual repercute en el nombre del personaje como en sus acciones y en aquellos que lo rodean. Dado esto, en el análisis de este personaje se usa el viaje del héroe propuesto por Joseph Campbell. Se plantea en Santos una organización del viaje como innovación del monomito, ya que, si bien posee una Partida, una Iniciación y un Regreso, no pasa por todas las etapas de cada aspecto, ni estas se encuentran en el mismo orden sugerido en El héroe de las mil caras.

Este proceso ocurre de la siguiente manera: la Llamada a la aventura, la primera parte de la Partida, los propósitos de Luzardo empiezan relacionados con una herencia que debe acomodar para continuar con sus asuntos en la capital, es decir, vender Altamira y seguir con su vida como la conocía. Sin embargo, después de su encuentro con Lorenzo, acepta que la razón de su viaje trasciende una simple responsabilidad y que ha sido llamado por las fuerzas de la naturaleza y de la barbarie, es decir, aquellos símbolos que son encarnados por doña Bárbara.

En este orden, le sigue El cruce del primer umbral, metaforizado por el Río Apure; la Iniciación y sus diversos Caminos de las pruebas, donde Luzardo supera la Sombra que inviste su Yo. Los impulsos primitivos que debe dominar son: el sentirse superior al hombre del llano, dada su facultad de ilustrado, uniendo ambas partes de su ser para lograr sus objetivos; y el conflicto con su padre, rencor que ha arrastrado desde que partió de su hogar. Posteriormente, tiene su Encuentro con la diosa, representada por Marisela y Reconciliación con el padre, simbolizado por

la llave y el murciélago, elementos que acompañan su camino hacia una vida sin rencores, logrando pensar claramente en su misión.

Asimismo, la apoteosis, donde el héroe debe morir para renacer en sí mismo, ocurre a través de la muerte de Lorenzo, quien representa a Luzardo y lo que le ocurriría a este si no lograra conciliar su barbarie interna. Posteriormente, la Gracia última, donde se le absuelve de sus pecados en una narrativa circular entre el título del capítulo I, “¿Con quién vamos?” (frase que recuerda al dicho venezolano al cual se le responde “con Dios y la Virgen”), y la afirmación de Pajarote al final de la novela, quien le recuerda que todo lo que ha ocurrido ha sido parte del plan de Dios.

Su viaje finaliza con el Regreso: Negativa al regreso. Donde es pertinente que no retorne a Caracas ya que es a través de esta acción se comprueba la hipótesis expuesta en esta tesis: los personajes presentes en Doña Bárbara, los arquetipos que estos invisten, y los símbolos que los acompañan, son elementos que, además de ser parte de un inconsciente colectivo, terminan por resolver la dicotomía civilización-barbarie a través de la unión de ambos mundos en Santos Luzardo.

De esta manera, se sugiere que existe en la novela una estructura arquetípica y que sus personajes se mueven por medio de una red de símbolos que contribuyen a crear un imaginario mítico en Doña Bárbara. Esta obra no se limita a exponer la dicotomía civilización-barbarie, por el contrario, Gallegos crea un personaje (Santos Luzardo) que se encarga de resolver dicho conflicto, uniendo ambas partes para alcanzar el Sí mismo, el dominio de ambos mundos. Santos reúne sus conocimientos adquiridos durante su estadía en la ciudad con aquellos que se ve forzado a aprender estando en el llano, alcanzando un punto de encuentro que trasciende las contradicciones de ambos mundos y se enfoca en enriquecerse mutuamente, logrando el fin último de su viaje como héroe: resolver el conflicto uniendo lo mejor de ambos mundos.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés del Pozo, A. M. (2016). *Narrativa hispanoamericana contemporánea: la novela urbana en México* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Baeza, R. (1954) “Doña Bárbara”. *Humanismo. Revista mensual de cultura*, (22), pp. 19-24.

Bajtín, M. (2003). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno editores.

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

Campbell, J. (1999) *El poder del mito*. Argentina: Emecé Editores.

Colonia; Kobler, F; Murr, K (2011). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Fernández, C. (2000). *América Latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno editores.

Frey-Rhon, L. (1991) *De Freud a Jung*. México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1972) *Sigmund Freud. Obras Completas. Tomo XI. Cinco conferencias sobre psicoanálisis (1910 [1909])*. Amorrortu Editores

Fuentes, C. (2011). *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.

Gallegos, R. (2015). *Doña Bárbara*. Madrid: Cátedra.

Jacobi, J. (1983) *Complejo arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jozef, B. (1991) “Lectura de Doña Bárbara: una nueva dimensión de lo regional”. En: Osorio, L. E (1991), *Doña Bárbara ante la crítica* (pp. 13-22). Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.

Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós.

Jung, C. (1982) *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona, Paidós.

Jung, C. (2010) *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. España, Paidós.

Jung, C. (1955) *Lo inconsciente*. Buenos Aires: Losada.

Jung, C. (2000) *Tipos psicológicos*. España: Editorial Sudamericana.

Jung, C. (1949) *Realidad del alma*. Buenos Aires: Losada.

Karsen, S. (1991) “Doña Bárbara: 50 años ante la crítica”. En: Osorio, L. E (1991), *Doña Bárbara ante la crítica* (pp. 13-22). Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.

Lazo, R. (1969). “Retrovisión de *Doña Bárbara*”. En: Pérez T (1975), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 440-456). La Habana: Casa de las Américas.

Lazo, R. (1971). *El romanticismo, fijación psicológico-social de su concepto*. La Habana: Porrúa.

León, M. (2009) “Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C.G. Jung”. *Arte, Individuo y Sociedad* (21), pp. 21-37.

Mendoza, D. (1993) *Obra completa*. Guárico: Fundación para la Cultura Guariqueña.

Miliani, C. (2016) “Introducción”. En: Gallegos, R (2016) *Doña Bárbara* (pp. 9-87). Madrid: Cátedra.

Naupert, C. (1998). “Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* (número 16), 171-183.

Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/38832887.pdf>

Ocampo, A. (1973). *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. Antología. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Oviedo, J. (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza.

Pérez Bernal, R. (2002) *Borges y los arquetipos. Interpretación de tres textos de El Aleph según la teoría junguiana*. México: Plaza y Valdés Editores.

Picón Salas, M. (1949) “Metáfora y símbolo del alma venezolana”. En: Pérez, T. (1975), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 389-394). La Habana: Casa de las Américas.

Puccini, D. y Yurkievich, S. (2010) *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México: Fondo de cultura económica.

Quiroga, M. (2010). “Arte y psicología analítica, una interpretación arquetipal del arte”. *Arte, Individuo y Sociedad* (2010), pp. 49-61.

Rodó, J. E. (1900): “Ariel”, Cervantesvirtual.com. Consultado el 15 de septiembre de 2018 en <http://www.cervantesvirtual.com/servletObras>

Rodríguez, E. (1991) “Doña Bárbara: texto y contextos”. En: Osorio, L. E (1991), *Doña Bárbara ante la crítica* (pp. 119-144). Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.

Sambrano Urdaneta, O. y Miliani, D. (1994). *Literatura Hispanoamericana II*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Sarmiento, D. (1874) *Facundo ó Civilizacion i barbarie en las Pampas Argentinas*. Paris: Librería Hachette.

Ulrich, L. (1940) “Doña Bárbara, obra de arte”. En: Pérez T (1975), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 339-371). La Habana: Casa de las Américas.

Vargas Llosa, M. (1969) "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". En:
A. Ocampo M (1973), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* (pp. 183-191).
México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Villanueva, D. (1994) *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos.