



El relato del retorno a la naturaleza en el personaje doña Bárbara

Rosaura Sánchez Vegas

Universidad "Dr. José Gregorio Hernández"

Resumen

Este estudio dedicado al personaje doña Bárbara, indaga en la figura del doble representada por el Socio que pone de manifiesto el desplazamiento del envejecimiento simplista a la complejidad de un personaje literario del mal. Se relaciona el relato de retorno explicitado en la frase del Socio "Las cosas vuelven al lugar de donde salieron" con el proceso de constitución en un personaje del mal. Se determinan los mecanismos textuales especulares que reflejan la caracterización de personaje del mal, hasta confrontar el peso de la tipicidad social para ampliar el espectro de significaciones del personaje.

Palabras clave: Figura del doble, envejecimiento, personaje del mal.

The Story of Return to Nature in the Character Doña Bárbara

Abstract

This study, dedicated to the character Doña Bárbara, investigates the figure of the double represented by the "Socio" who progresses from simple debasement to the complexity of a literary evil character. The story of the return made explicit in the Socio's sentence, "The

things return to the place from where they left,” is related to the process of constitution in an evil character. The speculative text mechanisms that reflect the characterization of the evil personage are determined, even to confronting the weight of social typing in order to broaden the spectrum of the character’s meanings.

Key words: Figure of the double, debasement, evil character.

Sin duda, a doña Bárbara, de la novela homónima de Rómulo Gallegos publicada en 1929, se le podría calificar de personaje célebre o memorable. Los personajes célebres concebidos, según Noe Jitrik (2002: 157), como el centro privilegiado de los elementos del relato y “el todo de la narración”, se corresponden con el realismo naturalista. En el caso de *Doña Bárbara* el énfasis en el personaje, se relaciona con la visión de la literatura destinada a cumplir una finalidad social, como el propio Gallegos declara: “no he compuesto *Doña Bárbara* sino para que [...] su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos” (Gallegos, 1954: 404). Tremenda figura, pero como modelo en negativo para erradicar lo que amenaza el orden de la sociedad, opuesto al personaje ejemplarizante de Santos Luzardo. Para tales efectos, una parte de la construcción de doña Bárbara, con acento en la representatividad de la problemática social, encuentra su expresión en el envilecimiento.

El Socio, la figura del doble: del envilecimiento a personaje del mal

El envilecimiento podría resultar un recurso efectivo a la hora de construir un personaje tipo en negativo que sintetice los males sociales. Pero la suma de peyorativos (andrógina, devoradora de hombres, dañera, barragana) atribuidos a doña Bárbara, que se agregan a las acciones criminales propias de un personaje envilecido, acentúan la pobreza estética del procedimiento textual del envilecimiento aplicado al personaje. El envilecimiento y su consecuencia (la villanía), se repite en los personajes secundarios, El Brujeador, Balbino Paiba y los hermanos Mondragón, espalderos de doña Bárbara, para reforzar la representatividad del caciquismo feudal. Sin embargo, la configuración de este personaje se hace eco de una ambivalencia: el envilecimiento predomina en el pasado de la narración y en el presente comienza un proceso de cambios que obstruye la forma tan unidimensional de envilecerla.

Los signos de la ambivalencia se patentizan en la figura del Socio. Al comienzo de la novela la imagen del Socio proviene de las creencias supersticiosas de doña Bárbara: “Según ella era el propio Nazareno de Achaguas” (Gallegos, 1999: 41)¹; o deriva de la leyenda: para los demás personajes era el producto de “un pacto con el diablo” (41). La figura participa de definiciones opuestas: “Dios o demonio tutelar” (41); se asocia a misteriosos “conciliábulos” nocturnos y solitarios con el personaje femenino, quien lo considera su ente protector, consejero y premonitor. Pero en el capítulo “La dañera y su sombra” en un diálogo con doña Bárbara, el Socio aparece despojado de la carga demoníaca contenida en la leyenda para convertirse en conciencia moral.

En el diálogo, la confusión de voces pone en escena la pérdida de unidad de la conciencia de doña Bárbara: “Quería oír lo que le aconsejara el Socio; mas apenas comenzaba éste, ella tenía formulada la réplica y las dos frases se encabalgaban y se atropellaban y ambas eran percibidas por sus oídos como ajenas, siendo sentidas como propias, cual si su pensamiento fuera arrastrado en un flujo y reflujo de mareas

tormentosas, de ella al fantasma y de éste a ella” (170). Las frases que el ente le dice las percibe como procedentes de una figura externa, aunque se trate de otra forma de objetivar el diálogo consigo misma. Pérdida del control sobre el propio yo sustituido por un yo ajeno, el Socio es una proyección de doña Bárbara, su alter ego.

Cuando la rivalidad con Marisela fractura las esperanzas de amor con Santos Luzardo, doña Bárbara experimenta un estado de confusión entre dos tensiones opuestas: “el hábito del mal y el ansia del bien, lo que era ella y lo que anhelaba ser para que pudiese amarla Santos Luzardo, chocaron, se encresparon y se confundieron deshechos, en una masa informe de sentimientos elementales” (168). Este conflicto interior se define como pugna de: “dos porciones irreconciliables”, “del alma desdoblada” (170). Como doble del personaje, la frase del Socio “-Si quieres que él venga a ti entrega tus obras-” (170), indicadora de consejos de una práctica del bien, proviene de su propia conciencia, es un hallazgo de sí misma surgido de su proceso de búsqueda interior. Una búsqueda de sí expresada desde contrarios que se niegan: “Se buscaba, y

1 Todas las citas de *Doña Bárbara* pertenecen a la edición de la Biblioteca Ayacucho de 1985, en lo sucesivo solamente aparecerá el número de la página entre paréntesis.

sin dejar de hallarse, no se encuentra” (170). Bajtín (1993) opone el héroe de Dostoievski, en cuanto no coincide consigo mismo, al de Racine, siempre igual a sí mismo, estable y firme. A pesar del tipo de realismo monológico de la novela, el personaje doña Bárbara se muestra no coincidente consigo misma.

La villanía, siempre reductora, plana, se proyecta hacia una exterioridad: el poder, el daño al otro, se concentra en acciones destructivas; se caracteriza por su estatismo, el personaje permanece igual de principio a fin; desconoce el tormento del drama interior, de la culpa, el arrepentimiento y la toma de conciencia sobre el mal impulsora de los deseos de cambio propios de un personaje del mal. En doña Bárbara la aparición de la conciencia del bien enfrentada al mal, revierte la exterioridad de la villanía hacia la subjetividad hasta privilegiar contornos individualizados sobre la representación de lo colectivo. El conflicto interior fractura el perfil unidimensional de la villanía; se desplaza así, del envilecimiento a personaje del mal definido por el deseo de transformarse, puesto de manifiesto en la frase que se repite así misma: “seré otra mujer” (190). Un deseo de cambio que no sólo lo impulsa el amor: “no todo era sed de amor, sino también ansia de renovación, curiosidad de nuevas formas de

vida, tendencias de una naturaleza vigorosa a realizar recónditas posibilidades postergadas” (190). Siguiendo la tradición clásica que va de Platón al psicoanálisis pasando por Kant, el deseo surge del reconocimiento de una carencia que se busca llenar. El mal se concibe entonces, como carencia del bien sobre el que se coloca el centro de una búsqueda de orden existencial que estimula una transformación. La conciencia sobre el mal desencadena la constitución progresiva del mundo subjetivo del personaje con la culpa, el arrepentimiento, la condena de su pasado criminal. En *Dorian Gray*, la existencia de su retrato cuyas deformaciones monstruosas constituían las marcas del mal realizado y de la degradación progresiva, lo atormenta porque significa la muerte en vida, el asedio de la conciencia. El retrato se convierte desde el inicio en “el emblema visible de su conciencia” (Wilde, 1951: 148), una forma de consagrar la importancia de la conciencia en un personaje del mal por excelencia como éste de Oscar Wilde. El deseo de una nueva vida, tardío en *Dorian*, surge acompañado del impulso de destruir el cuadro que por ser la expresión de su alma, consigue su propia muerte.

El proceso de cambio traducido en acciones justas en doña Bárbara, incluye recaídas en el ejercicio del mal derivadas de la inestabilidad de

la conciencia, pero ahora impulsado por pasiones, no por el ansia de poder. Una gama de pasiones, desde reacciones primarias, la venganza a causa de los celos, hasta lo elevado de la desesperanza y el fatalismo del amor no correspondido calificado de “vehemencia del alma atormentada” (128). En palabras de Valéry (1986: 30) “la conciencia es, por esencia, inestable”. Para Safranski (2000: 13) la conciencia al desgajarse, al no constituirse en ser consciente estable, “se erige con libertad ante un horizonte de posibilidades”; y entre esas posibilidades se encuentra la elección del mal inherente “al drama de la libertad humana”. El personaje responde a actuaciones acordes con una conciencia fluctuante entre los contrarios del bien y del mal como si en ella se corroborara la interdependencia que señala Nietzsche entre los instintos buenos y malos según la cual los primeros derivan de los segundos. Precisamente en el oscilar entre pasiones contrarias, sin ubicarse cabalmente ni en un extremo, ni en otro, radica parte de su complejidad, opuesta a los personajes villanos polarizados solamente en el ejercicio del mal. El planteamiento del mal por transgresivo y como expresión de la condición humana, ofrece posibilidades estéticas al configurar un personaje. El papel de la conciencia y el doble, los altibajos del espectro pasional, el des-

pliegue de la subjetividad, el amor como imposibilidad conducente a la soledad, consiguen los efectos residuales que hacen de doña Bárbara un personaje memorable. Lo estético forcejea con la finalidad moralizante de la tesis sociológica que rige el envilecimiento.

El cambio de perfil en el Socio de figura del mal a consejero del bien, es signo de las mutaciones ocurridas en doña Bárbara y de su ambivalencia. Bajo el perfil de demonio tutelar, se adecua a la vida ilegal del pasado y como conciencia moral, marca el desarrollo subjetivo ubicado en el presente de la narración. Así como las Erinias, demonios alados, se transforman en las bienhechoras Euménides, el Socio pasa de figura demoníaca a conciencia del bien.

El perfil del Socio escapa al psicologismo realista al remitir a dos figuras literarias que no disimulan las trazas del artificio ficcional: los temas fantásticos del demonio y del doble. Cuando el doble representa el mal, es un opuesto del yo original aunque el físico, generalmente, sea idéntico. La diferenciación del físico llevado paulatinamente a la monstruosidad, se hace patente en el doble pintado de *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Wilde, en contraste con la belleza y juventud del físico del protagonista. Con el Socio se repite esta modalidad: el perso-

naje del mal de físico hermoso como Gray es ella, su doble se corporeiza como un ente masculino de físico difuso y tenebroso que representa la conciencia moral como la del retrato, por ello la atribución de fuerza demoníaca y siniestra de la leyenda termina siendo falsa. Para Freud lo siniestro amerita de intenciones malévolas acompañadas de fuerzas secretas particulares e independientes. La atribución de lo demoníaco al Socio, proviene de la imagen de siniestralidad de doña Bárbara que inventan los trabajadores altamireños quienes la imaginan dotada de poderes misteriosos. Pero el narrador, demasiado explícito como el de *Eugenia Grandet* (1833) de Balzac, desmitifica desde el inicio, sus poderes externos de hechicera: “Era en efecto, una de las innumerables trácalas de que solía valerse doña Bárbara para administrar su fama de bruja y el temor que con ello inspiraba” (56). Los “rebullones”, unos pájaros negros que solamente Juan Primito ve volar sedientos, a los cuales les da potajes para contrarrestar las hechicerías del personaje femenino, participan de una cierta imagen siniestra. Los pájaros que “eran una especie de materialización de los malos instintos de doña Bárbara” (114), serían otra proyección dual de lo maligno del personaje. Para Freud (1978: 51)

lo siniestro se cumple “cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad” y lo fantástico se ofrece como real. Pero el requisito de lo siniestro no se cumple en la novela de Gallegos, por cuanto el narrador impositivo atendiendo a los fines didácticos y al reflejo realista, deja muy en claro que los pájaros son fantásticos sólo en la mente supersticiosa de Juan Primito, desvaneciendo la posibilidad del efecto fantástico. La imagen de lo siniestro en doña Bárbara tampoco se constituye en su núcleo configurador; lo siniestro no pasa de ser un calificativo más de toda la suma de peyorativos del envilecimiento, pero el Socio sí participa de lo fantástico al constituirse como doble.

El relato de retorno a la naturaleza

Asistida de lo cabalístico como afirma el narrador, la frase que pronuncia el Socio en el diálogo con doña Bárbara: “Las cosas vuelven al lugar de donde salieron” como formulación de un destino, se constituye en sentencia clave que le atribuye carácter de relato de retorno a toda su trayectoria. La frase pone en escena el relato concerniente a este personaje, alude a la circularidad de terminar como comienza.

La segunda frase que pronuncia el Socio en el diálogo, explicita uno de los pasos del recorrido vital del personaje: “-Si quieres que él venga a ti entrega tus obras-” (170). Las dos sentencias del diálogo, se asemejan a otra que aparece en un capítulo anterior: “Las mudanzas de doña Bárbara”, pero sin atribuírsela al Socio. La frase se le adjudica a “alguien” que le contiene la mano impidiéndole matar a Santos Luzardo al decirle: “-No matarás. Ya tú no eres la misma-” (132). Aún sin mencionarlo, la similitud de la forma imperativa y el tipo de contenido de la frase, es un indicador de su pertenencia al Socio.

La referencia literaria del Socio a la figura del doble, no puede hacer menos que emplazar sentencias de igual remisión ficcional. De acuerdo a Dällenbach, (1991: 15-16) “*la mise en abyme*” es “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”. La historia de doña Bárbara se refleja de forma especular en las tres frases, sus respectivos contenidos se asemejan al relato total del personaje, por tanto las frases son autorreferenciales, remiten a la textualidad misma, al relato del personaje. Según Dällenbach (1991: 77-78) el relato dentro de otro relato por su relación especular, condensa una novela completa y de forma “prospectiva, refleja antes del final la historia por venir”.

Las tres frases del Socio operan de igual forma que un relato inserto, cada frase anticipa el relato de doña Bárbara antes del final; su trayectoria no es más que el desarrollo narrativo del contenido de estas tres sentencias. Las tres frases al sintetizar y anticipar el acontecer del personaje dentro de la trama novelesca, hacen que su historia pueda reconocerse como específica del personaje regida por la circularidad de regreso al inicio.

El amor por Santos Luzardo impulsa el cambio cualitativo: la condena a su pasado criminal, la culpa y el arrepentimiento como sentimientos en lucha debido a la irrupción del ansia de bien “que ahora quería adueñarse del corazón hastiado de violencias” (129). La frase “ya no eres la misma” corresponde a la etapa inicial del recorrido vital, se refiere al cambio cualitativo que da lugar a la supresión de los actos ilegales.

La otra sentencia “entrega tus obras” consiste en llevar a la acción el cambio subjetivo, en realizar algunas acciones justas; dictamina la necesidad de deslastrarse de los males derivados del poder arbitrario como son los secuaces. La entrega de las obras incluye la muerte del espaldero, El Brujeador, a manos de Pajarote y la del ex amante, Balbino Paiba, en un enfrentamiento, después de descubrirlo ella misma como autor de un robo y de asesina-

tos, así como permitir que Santos Luzardo atrape los hermanos Mondragón y los entregue a la justicia. El proceso de deslustrarse de las posesiones comienza cuando ofrece devolver las tierras y el ganado robado a Santos y con una repentina generosidad con los peones.

El sentimiento amoroso convierte la hacienda en espacio de la libertad contemplativa a la espera de Santos Luzardo: “se le iban las horas junto al palenque, la mirada en el horizonte hacia los lados de Altamira, o se salía a vagar por la sabana. [...] Todo había sido un sosegado errar pensativa” (128). Para Barthes (1999: 124-126), la espera del ser amado es un “encantamiento” inmovilizador, “un delirio”, una “identidad fatal” o signo del enamorado: el que espera al otro establece una relación de dependencia. El estado contemplativo o de “éxtasis” propio del amor, según Ortega y Gasset (2000: 117) es un “estar fuera de sí y del mundo” debido al exclusivismo del pensamiento concentrado en el amado. Situarse fuera del mundo a causa de estar ocupado por el otro, es lo que cobra sentido hasta anular cualquier otro centro de interés. Se produce en doña Bárbara el reemplazo del poder corrupto propio del envilecimiento, por un tipo de vida orientada hacia la esperanza del amor de Santos. En consecuencia, el amor, eje de su mundo interno y ex-

terno, como despliegue de la subjetividad, sella la individualización de un personaje del mal. En las pulsiones del amor y del drama personal, se diluye el énfasis sobre lo social: “Soñaba, como una jovencita ante su primer amor, haciéndose la ilusión de haber nacido a una vida nueva y diferente, olvidada de su pasado, cual si éste hubiera desaparecido con el espaldero siniestro [...] y con el amante del grosero amor” (223). Para Ortega y Gasset (2000: 122) el alma de la mujer por ser “concéntrica” tiene la capacidad de unificarse en torno a un solo eje de atención, el amor, lo que consigue perfeccionar el sentimiento amoroso y enriquecer la existencia. Sentir, aunque sea ilusión, su vida renovada es prueba de ese enriquecimiento que le genera el amor y se traduce en el cambio cualitativo: “la bondad, la alegría la impulsaba a actos generosos” (128).

En términos de Jankélévitch (1960: 300), el verdadero amor que radica en lo gratuito y desinteresado, deviene en modelo, en “el límite y la norma de toda pureza” y la pureza, atributo privilegiado, “a su vez se nos entrega buena y bella, categóricamente buena y absolutamente bella”. La autenticidad del amor de doña Bárbara por Santos Luzardo nunca se somete a duda, por el contrario, se describe como “el deseo del amor verdadero en la crisis de los cuarenta” (128). Por el efecto purificador del amor a doña

Inés, don Juan Tenorio salva su alma antes de morir. Pero, la visión del amor en la novela de Gallegos va atado a un planteamiento moralista ejemplarizante; su amor por Santos, a pesar de su autenticidad, no puede constituirse en signos de bondad y belleza, ni puede conseguir purificarla de la vida corrupta, este proceso es irreversible. Por ello, el pasado indeseable continuamente regresa por una u otra vía, se interpone, le impide quemar etapas: “Una vez más, sus obras le habían salido al paso, cerrándole el camino que insistiera en buscar” (202). Las obras criminales del pasado le impiden convocar el olvido, uno de los efectos del río Leteo cuyas aguas hacen olvidar la vida anterior: “la historia que ella se empeñaba en olvidar” (224). Pero el Leteo es un río del infierno solamente accesible a los condenados. Para doña Bárbara es imposible lograr el olvido del pasado manchado; borrar esa vida anterior convertiría el olvido en fuente vital, en apertura a un renacer que el sentido alegórico de la novela debe negar.

Arrepentirse de asesinar a la hija por celos al sentir el amor maternal, reconocerla como hija y cederle todos sus bienes, completa la fase de entregar las obras.

Unamuno (1999: 166) expone la relación paradójica entre el desesperrar y el esperar propia del sentimien-

to trágico del amor: “hay en la hondura del amor una hondura del eterno desesperarse, de la cual brotan la esperanza y el consuelo”. Pero de la esperanza y el sueño de conquistar a Santos cae en la desesperanza sin salida: el sentimiento trágico del amor no correspondido no induce la muerte como a Ofelia de *Hamlet* (1601), induce la retirada. Es en los momentos finales cuando el conflicto interior se agudiza y alcanza el plano existencial propio de un personaje del mal: se describe consumida por el desasosiego, el sin sentido y la soledad absoluta ante una decisión radical: “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” (228).

La atmósfera de misterio que asiste la desaparición del personaje es la misma de su origen. El título del capítulo final “Toda horizontes, toda caminos...” y las señales de desenterramiento de oro en el cuarto de doña Bárbara, descartan la hipótesis del suicidio de arrojar a la ciénaga, y afirman la huida como causa de su desaparición. Su retirada sería el cumplimiento de la frase destino “Las cosas vuelven al lugar de donde salieron” que culmina en el retorno al espacio natural, el mismo de la comunidad indígena de su historia inicial hasta completar un

recorrido vital de continuidad circular: el final se liga al comienzo, al punto de partida.

El juego de espejos

El juego especular implícito en las sentencias del Socio que completan el recorrido de su relato, sintetiza un entramado de relaciones que amplía el campo de referencias y la dimensión del personaje. Al reconocerse como historia con especificidades, la de doña Bárbara, como la misma novela, se divide en tres partes: la inicial del espacio natural y Asdrúbal, la del ejercicio del poder ilegal, la del amor por Santos. Esta historia adquiere un carácter abierto, se rehace, se le agrega a la parte envilecedora del pasado criminal otros procesos y sentidos. Las añadiduras, el desarrollo narrativo de las tres etapas de las sentencias: cambio cualitativo, entrega de las obras, regreso al lugar de origen, al hacer más complejo el devenir del personaje, determina su constitución en personaje del mal.

El paso del envilecimiento a personaje del mal individualizado, se pone de manifiesto en la imagen que de ella proyectan los demás personajes y el propio narrador. La voz narrativa, paralelamente a la insistencia de adjudicarle casi todos los peyorativos envilecedores, en el capítulo “La hija de los ríos”, recurre a la pericia literaria de enfocar la imagen del personaje

desde una perspectiva opuesta, la de los curiosos de San Fernando de Apure a donde ella viaja para vender las plumas de garza que Balbino Paiba roba a Santos Luzardo. El mismo narrador califica de “reparaciones insólitas” (222) las acciones justas de devolver a Santos las tierras y el cuantioso dinero de la venta de las plumas. Cuando las acciones benefactoras se hacen del dominio público, los llaneros curiosos la conciben desde las secuelas de la fama y de la inventiva, pero apoyada en el hecho real de las “reparaciones insólitas”: “inventando cada cual lo que se le antojara, pero contra la corriente de las antiguas versiones, empezaron a circular por la población novísimos episodios de la vida de doña Bárbara, edificantes casi todos” (222). Por el contrario, los personajes secundarios, los trabajadores de Santos, crean una imagen tan negativa como la que informa el narrador: “Esto contaban. Tal vez había mucho de leyenda en cuanto se decía a propósito de su fortuna; pero bastante rica y muy avara sí era doña Bárbara” (41). El relato del personaje femenino construido sobre el hecho de “tener historia” (224), un pasado, adquiere un carácter abierto, se convierte en algo para ser contado por otros; y esos relatos participan del carácter fantasioso de la leyenda tanto negativa como positiva. Carácter abierto porque otros

pueden rehacer su historia, agregarle episodios, cambiar las versiones envilecedoras por narraciones más favorecedoras. El enfoque de los curiosos de San Fernando, cultores de la leyenda positiva, contradice la imagen siniestra de las descripciones del narrador; niega con las nuevas versiones la mala fama de doña Bárbara avalada por los trabajadores altamireños, cultores de la leyenda negativa.

No sólo se confrontan dos perspectivas, sino dos expresiones narrativas, la leyenda y la versión realista del narrador. La imaginación popular de los curiosos la convierte en objeto de la inventiva ficcional, construye diferentes modos de representarla al punto de definirla “casi como un personaje de leyenda” (222). El carácter oral repetitivo propio de la leyenda tiende a alterar o desplazar una historia original hasta desviarla hacia lo ficticio: “en las ponderaciones la mujerona adquiriría caracteres de heroína sombría, pero al mismo tiempo fascinadora como si la fiera bajo la cual se la representaba, más odio que repulsa, tradujera una íntima devoción de sus paisanos” (222). Los curiosos la desplazan del papel de una simple antagonista característica de historias truculentas, a heroína carismática engrandecida. La transforman en un personaje legendario de gran visibilidad y sin exacta referencia a lo

real. Los pobladores la contemplan a modo de espectadores absortos ante un famoso personaje: “No se habló de otra cosa durante toda la tarde [...] y en la noche la calle del hotel donde ella se había alojado estuvo muy concurrida” (222). La atención que concentra, pareciera describir el efecto del personaje sobre el lector.

En este capítulo se invierten los papeles previamente atribuidos, la antagonista de la novela pasa a heroína de leyenda, los curiosos se convierten en narradores y el narrador en observador y crítico de lo que cuentan aquellos. El narrador de la novela de Gallegos parece abandonar un poco la severidad, al menos, en un momento de la narración: la inversión de papeles responde a un efecto lúdico que resulta inesperado en el realismo monológico de la novela. La voz narrativa apela a la ironía, para refutar la veracidad del ennoblecimiento de los llaneros en resguardo del perfil de cacica feudal maligna, y con ello corregir las posibles aspiraciones del lector de redimir a doña Bárbara por sus buenas acciones. Pero, los fines correctivos de la ironía quedan rebasados porque el discurso narrativo pone en discusión dos modos de representarla; indaga en una problemática del narrar: en las relaciones de representar para referirse a la realidad externa, como hace el narrador, y de representar para remitir a lo ficticio,

como pretenden los llaneros curiosos.

Las diferencias entre ambas perspectivas llegan a un punto de coincidencia cuando el narrador al calificar las ponderaciones de los curiosos de “atenuaciones a las truculentas anécdotas que la pintaban como un ser siniestro y odioso” (222), describe y evalúa todo el perfil de doña Bárbara que él mismo ha narrado. En esta frase el discurso se refleja a sí mismo en la innegable de forma de examinar, a nivel textual, el personaje, ya que el calificativo “atenuaciones” se le podría atribuir al proceso de cambio cualitativo del presente, y el de “truculentas” a las acciones criminales del relato retrospectivo del pasado. El narrador como testigo de lo contado por otros narradores, le atribuye a ellos lo que él mismo hace: atenúa el envilecimiento con las mutaciones y acciones justas; y las atenuaciones son las añadiduras, otros procesos y sentidos agregados que rehacen la historia de carácter abierto del personaje. Al comentar las apreciaciones de los curiosos, comenta su propio discurso.

Este mencionar directamente la representatividad de un personaje, la narratividad de los curiosos, la invención de una heroína legendaria, de evaluar un personaje desde el texto a través de dos perspectivas opuestas, tiene como referente los

elementos constructivos del texto, el mismo de las sentencias del Socio. En palabras de Dällenbach (1991: 77-78) el relato dentro del relato refuerza las significaciones al hacer dialogar la obra consigo misma, “suministrándole un aparato de auto-interpretación”. Exponer la potencialidad metaficcional del personaje, abre otras posibilidades, amplía el campo de referencias y las significaciones del personaje. Así como el relato de retorno del personaje se refleja en las tres frases que lo sintetizan, los comentarios del narrador sobre las narraciones de los curiosos, reflejan el desplazamiento del envilecimiento a un personaje del mal porque de la combinación de los rasgos envilecidos con los ennoblecedores, surge el mundo subjetivo del personaje que se mueve entre pasiones contrarias. En la oscilación, los límites entre el bien y el mal se diluyen, el personaje no se ubica de forma estable ni en un extremo ni en otro, por tanto, la condena del mal y la identificación con el bien del fin edificante de la novela no se cumple a cabalidad. El juego especular implícito en las tres frases claves y en la perspectiva de los curiosos, descubre los artificios creadores de la ilusión de realidad, lo que disminuye el peso de la referencia a lo real, y coloca a doña Bárbara un poco más allá de ese “reflejar” o representar solamente la proble-

mática social. Su campo de sentido se independiza un tanto de la realidad extra textual: apunta a la autonomía de lo ficticio. Lo especular al usurpar la referencia social, que de modo irónico solamente sucede con el personaje alegórico de los males sociales, desestabiliza las intenciones del autor. El narrador al hacer lo mismo que los narradores, atenuar la maldad, desmonta, sin proponérselo, lo que busca representar el envilecimiento, un modelo en negativo opuesto a la ejemplaridad de Santos Luzardo. De acuerdo con los fines

didácticos, el modelo ejemplar debía tener mayor celebridad que el modelo negativo, lo contrario, que doña Bárbara opaque al protagonista, permite que la versión engrandecedora de los narradores de San Fernando, prevalezca sobre la versión envilecida del narrador.

El relato de retorno plantea la diferencia entre la doña Bárbara contada desde lo que fue y la que se va haciendo a lo largo de un recorrido vital, cuyo desenlace es incierto, ambiguo, sin cierre.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. (Primera ed. 1979).
- BARTHES, Roland (1999). *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI. (Primera ed. 1977).
- DÄLLENBACH, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor. (Primera ed. 1977).
- FREUD, Sigmund (1978). *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo Editor.
- GALLEGOS, Rómulo (1985). *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GALLEGOS, Rómulo (1954). *Una posición en la vida*. México: Ediciones Humanismo.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1960). *Lo puro y lo impuro*. Madrid: Taurus.
- JITRIK, Noé (2002). *Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Edaf.
- ORTEGA Y GASSET, José (2000). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Edaf.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2000). *El Mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.
- UNAMUNO, Miguel de (1999). *Del sentimiento trágico de la vida. En los hombres y en los pueblos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VALÉRY, Paul (1986). *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*. Madrid: Visor.
- WILDE, Oscar (1951). "El retrato de Dorian Gray" en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.