

**CUANDO LAS BÁRBARAS ESCRIBEN: LA BIBLIOTECA FEMENINA
VENEZOLANA FRENTE A LA ESTÉTICA GALLEGUEANA**

Mariana Libertad Suárez
mlsuarez@pucp.edu.pe
Pontificia Universidad Católica
del Perú

Profesora universitaria, escritora, ensayista e investigadora venezolana. Trabajó en la Maestría en Literatura latinoamericana y el Doctorado en Letras de la Universidad Simón Bolívar. Tiene dos décadas dedicadas a investigar sobre el pensamiento feminista latinoamericano y la literatura escrita por mujeres.

RESUMEN

Partiendo de la propuesta de Anadeli Bencomo según la cual se puede comprender a Rómulo Gallegos como un fundador de discursividad, el artículo se propone rastrear el proceso de reescritura de *Doña Bárbara* llevado a cabo en la cuentística de tres autoras publicadas por la Biblioteca femenina venezolana. Se leerán entonces *La carretera* (1943), de Dinorah Ramos; "Deslindes" (1943), de Ada Pérez Guevara y *Leiticia* (1940) de Irma de Sola para comprender cómo intervienen la escritura gallegueana con el fin de "volver sobre los orígenes" del proyecto político que se encontraba en pleno auge durante la década de los cuarenta y que no tenía espacios para las voces de las mujeres intelectuales.

Palabras clave: reescritura, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos.

Recepción: 01/04/2019 **Evaluación:** 14/06/2019 **Recepción de la versión definitiva:** 18/08/2019

**THE BARBARAS WRITE: THE VENEZUELAN FEMALE LIBRARY VERSUS THE
'GALLEGUEANS' AESTHETICS**

ABSTRACT

Based on the proposal of Anadeli Bencomo according to which Rómulo Gallegos can be understood as a founder of discursiveness, this research aims to trace the rewriting process of *Doña Bárbara* carried out in the narrative of three authors published by the Venezuelan Women's Library. Therefore, the works "La carretera" (1943), by Dinorah Ramos; "Deslindes" (1943), by Ada Pérez Guevara and "Leiticia" (1940), by Irma de Sola will be approached in order to understand how galleguean writing intervenes in order to "return to the origins" of the political project that was in full swing during the 1940s and that had no space for the voices of intellectual women.

Keywords: rewriting, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos.

**QUAND LES BARBARES ÉCRIVENT : LA BIBLIOTHÈQUE DES FEMMES
VÉNÉZUÉLIENNES CONTRE L'ESTHÉTIQUE GALICIENNE**

RESUME

Basé sur la proposition d'Anadeli Bencomo selon laquelle Rómulo Gallegos peut être compris comme un fondateur de la discursivité, l'article vise à retracer le processus de réécriture de Doña Bárbara réalisé dans l'histoire de trois auteurs publiée par la Bibliothèque des femmes vénézuéliennes. Nous lirons ensuite *La carretera* (1943), de Dinorah Ramos ; "*Deslindes*" (1943), d'Ada Pérez Guevara et Leicia (1940) d'Irma de Sola pour comprendre comment l'écriture galicienne intervient afin de "revenir aux origines" du projet politique qui battait son plein dans les années quarante et qui n'avait pas de place pour la voix des femmes intellectuelles.

Mots clés : réécriture, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos

**QUANDO AS BÁRBARAS ESCREVEM: A BIBLIOTECA FEMININA VENEZUELANA
DIANTE DA ESTÉTICA DE RÓMULO GALLEGOS**

RESUMO

Partindo da proposta de Anadeli Bencomo, segundo a qual Rómulo Gallegos pode ser entendido como um fundador da discursividade, este artigo pretende traçar o processo de reescrita de Doña Bárbara realizado nos contos de três autoras, publicados pela Biblioteca femininavenezuelana. "*La Carretera*" (1943), de Dinorah Ramos; "*Deslindes*" (1943), de Ada Pérez Guevara e Leicia (1940) de Irma de Sola, que foram analisados para compreender como intervêm a escrita do autor Gallegos para "voltar às origens" do projeto político que esteve em plena expansão durante a década de 1940 e que não tinha espaços para as vozes das mulheres intelectuais.

Palavras-chave: reescrita; Doña Bárbara; Rómulo Gallegos.

**QUANDO LE BARBARE SCRIVONO: LA BIBLIOTECA FEMMINILE VENEZUELANA
CONTRO L'ESTETICA "GALLEGUIANA".**

RIASSUNTO

Partendo dalla proposta di Anadeli Bencomo secondo cui Rómulo Gallegos può essere inteso come un fondatore della discorsività, l'articolo si propone di ripercorrere il processo di riscrittura di Doña Bárbara, portato avanti nei racconti di tre autrici pubblicati dalla Biblioteca delle donne venezuelane. Poi si leggeranno *La Carretera* (1943), di Dinorah Ramos, *Deslindes* (1943), di Ada Pérez Guevara e Leicia (1940), di Irma de Sola, per capire come interviene la scrittura "galleguiana", per risalire alle origini del progetto politico in pieno svolgimento nel decennio degli anni quaranta e che non aveva spazi per le voci delle donne intellettuali.

Parole chiavi: riscrittura, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos.

El tributo al perfil político de Rómulo Gallegos no fue el argumento central tras la creación del premio homónimo, pues lo que privilegió en el homenaje fue evidentemente otro tipo de contribución Rómulo Gallegos representaba para Venezuela, y para el resto del continente, lo que Foucault reconoce como un autor “fundador de discursividad”, esto es, como el artífice de una obra que inicia una tradición en el marco más amplio de los discursos literarios. En consecuencia, este certamen abría el camino para el reconocimiento de una filiación literaria con la herencia del mencionado escritor.

(Anadeli Bencomo, “El premio Rómulo Gallegos: avatares de una trayectoria”)

En el año 2004, la fundación Celarg celebraba una exposición llamada “Gallegos múltiple”, en la que se pretendía mostrar al autor de *Canaima* como narrador, político, ciudadano e intelectual orgánico de la modernización nacional. La mezcla de imágenes y discursos expuesta a propósito de los 120 años del nacimiento de Gallegos recordaba que durante muchos años su nombre fue inscrito dentro del imaginario venezolano como el del único novelista de relevancia en la primera mitad del siglo XX, razón por la cual los escritores nacionales tenían deuda con esta figura fundadora. Tal y como señala Bencomo, todavía en el siglo XXI, se promovía una filiación hacia esa figura que había pretendido organizar las identidades nacionales dentro y fuera de sus ficciones.

Ahora bien, esta exigencia que trascendió en el tiempo y el espacio adquirió algunas particularidades en el caso de las narradoras, tanto más en el de aquellas que publicaron sus libros en los treinta y los cuarenta, es decir, en las décadas inmediatas a la aparición de *Doña Bárbara*. En los textos de Lourdes Morales, Elinor de Monteyro, Mercedes López León o Juana de Ávila, por solo mencionar algunos nombres, las referencias a las novelas de Rómulo Gallegos fueron intervenidas con la finalidad de reubicar la voz de la mujer en el marco de un proyecto nacional en vías de consolidación, que se había propuesto omitir o, en el mejor de los casos, reconocer y, posteriormente, excluir a cualquier individualidad femenina con una mínima capacidad de agencia. Este fenómeno se hace particularmente visible al releer las obras de la Biblioteca femenina venezolana como textos dialógicos o, lo que es lo mismo, a partir de las cercanías, los pactos, las pugnas y los duelos que las escritoras establecieron con el discurso fundador de Rómulo Gallegos.

En principio, es importante recordar que en la década de los cuarenta:

un grupo de mujeres entre quienes se encontraban Irma de Sola Ricardo, Ada Pérez Guevara, Carmen Clemente Travieso, Lucila Palacios, Blanca Rosa Pérez y muchas otras, lucharon por la consecución del voto femenino, abrieron espacios para la cultura y para la promoción de la literatura femenina con la creación del Ateneo de Caracas y la Asociación Cultural Interamericana. Ésta creó la Biblioteca Femenina Venezolana, una colección de publicaciones resultantes del Concurso Femenino Venezolano, también instituido por ellas, concurso que duró hasta mediados de los años cincuenta (Rivas, 2004, p. 13).

Así pues, la BFV era un colectivo abiertamente político que, como tal, dialogaba con distintas facetas de la identidad de Rómulo Gallegos. Entre muchos otros títulos, destacan en este sentido tres libros de cuentos: *Seis mujeres en el Balcón* (1943), de Dinorah Ramos; *Pelusa y otros cuentos* (1943), de Ada Pérez Guevara; y *Síntesis* (1940), de Irma de Sola. Las tres obras fueran editadas porque resultaron ganadoras del concurso femenino venezolano, un galardón en cuya convocatoria se podía leer:

La Asociación Cultural Interamericana en su deseo de fomentar la producción literaria venezolana y considerando que a la mujer escritora se le hace mucho más difícil, por miles de causas, la publicación de sus obras, y en vista de que no existe hasta ahora ninguna iniciativa que tienda a proteger y dar alientos a esta producción que muchas veces se ahoga en las gavetas de los escritorios, y considerando, además, que ya es hora de retribuir en lo posible la labor de los que regalan nuestros momentos de recreo con la expresión de sus artes; Resuelve: Publicar sistemáticamente una colección selecta de libros escritos por mujeres con el título general de "BIBLIOTECA FEMENINA VENEZOLANA". Para ello, y con el propósito de editar lo más escogido, abre un CONCURSO anual para premiar las dos mejores obras escritas por mujeres; una de índole literaria y otra de estudio o investigación (En: Ramos, 1943, s/p)

Se debe considerar que, desde el mismo llamado al premio, se establece que las obras galardonadas se publicarán con un fin recreativo o, lo que es lo mismo, no se les exigirá a las escritoras que narren con una gravedad equiparable a la de las obras de Rómulo Gallegos aunque, como se verá en el análisis textual, Ramos, Pérez Guevara y de Sola van a escenificar en sus ficciones una serie de disputas de identidad que les van a permitir dar cuenta de su propia existencia.

En el libro de Dinorah Ramos, el diálogo con Gallegos comenzará desde la concepción misma de la escritura, pues la obra se va a presentar al concurso de la BFV con el seudónimo: “Toda horizontes, toda caminos”; es decir, la escritora se va a apropiarse del título del último capítulo de *Doña Bárbara* para autodesignarse, lo que abre toda una gama de significado posibles acerca del lugar que ella esperaba ocupar en el campo intelectual. Al respecto, es necesario recordar las palabras con las que Gallegos cierra su obra:

Transcurre el tiempo prescrito por la ley para que Marisela pueda entrar en posesión de la herencia de la madre, de quien no se ha 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 fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera’ (Gallegos, 1964, p. 452)

En este párrafo se cuelan tres sustantivos femeninos y cualquiera de ellos pudiera funcionar como antecedente del adjetivo “toda” incluida en el título. En primer lugar, es posible que la expresión aluda a Marisela, la alegoría de la Venezuela que necesita ser limpiada; en segundo término, podría referir a la llanura venezolana, metonímicamente asociada a la nación en emergencia; o, inclusive, con la misma doña Bárbara quien en un proceso de delimitación clara de la labor del intelectual, nunca es agredida por Santos Luzardo, sino que huye cuando se percata de que no tiene cabida en ningún proyecto de país construido desde la lógica positivista. Surge entonces una nueva inquietud: ¿Bajo qué signo inscribe su subjetividad Dinorah Ramos?, ¿se reconoce como un símbolo, como un fragmento de la venezolanidad o bien como una invasora que justo en el último apartado se sabe liberada?, ¿hacia dónde dirige sus horizontes y sus caminos?

Este problema se complejiza aun más si se considera la larga diatriba que surgió dentro del campo intelectual venezolano a propósito de la identidad de Dinorah Ramos. Según propone Luz Marina Rivas, esta cuentista “no acudió a recibir el premio, ganado bajo el seudónimo para no delatarse” (Rivas, 2004, p.19); ante la intriga que despertó en los lectores, surgieron una serie de hipótesis como que se trataba de un alter ego del escritor Antonio Arráiz o bien

que se trataba de su hermana Elba¹, sin duda, el hecho de que la autora se haya escondido detrás de una identidad vacía es muy sintomático; no obstante, lo es mucho más que se hubiera decidido proteger su máscara bajo un lema proveniente de la obra de Rómulo Gallegos, cabe preguntarse entonces por qué, en 1943, la referencia a *Doña Bárbara* podía fungir de semblante legible y aceptable para una mujer que escribía.

Aunque significativo, este pliegue es solo una de las tantas referencias intertextuales que se encuentran en *Seis mujeres en el balcón*. En el cuento titulado “La carretera”, por ejemplo, hay muchos otros textos que dan cuenta del deseo de reescribir. Este relato se desarrolla en un poblado rural que, como el llano habitado por Doña Bárbara, está llamado a convertirse en un espacio moderno. La actualización del territorio también comienza con la llegada de un forastero, solo que en este caso las relaciones masa/individualidad se han invertido. La voz narrativa del cuento de Ramos, pese a no tener nombre, se erige como una subjetividad específica, una mujer que ve con asombro y con desconfianza la transformación del entorno, mientras que los encargados de “ilustrar” a la población pasan a ser una masa indefinible cuyo único logro será

¹ En el libro *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el postgomecismo* (2005), se refleja esta disputa en torno a la identidad de Dinorah Ramos de manera más detallada. En el libro se expone: más allá de las posibilidades reales de demostración, la hipótesis que relacionaba la figura de Dinorah Ramos con la periodista “Elba Arraiz” resultó muy tranquilizadora para el imaginario nacional, tanto así que en los años subsiguientes se repitió hasta el agotamiento que se trataba de una misma persona; no obstante, la duda siguió atravesando los estudios acerca del libro de cuentos. No se debe olvidar que veinte años atrás, en el año 1984, en su texto *Panorama de la literatura venezolana actual*, Juan Liscano, al hablar de Dinorah Ramos, había asegurado que “en torno a su identidad se abriga la sospecha de que se trata de un escritor calificado (¿Antonio Arraiz?) quien, como ejercicio de estilo, se propuso escribir a la manera de una mujer” (Liscano, 1984: 94).

A partir de lo que es fácil deducir que entre 1984 y 2003, la institución académica se esforzó en integrar a Dinorah Ramos —esa subjetividad altamente perturbadora— a una de las posibilidades éticas otorgadas a los sujetos femeninos en los años cuarenta: la identidad relacional. Es decir, en menos de veinte años, ya Dinorah Ramos de no tener cuerpo físico, pasó a ser definida como “la hermana de Antonio Arraiz” y desde esta seña de identidad prestada, se enmarcó su escritura, hasta la actualidad. A pesar de ello —como se verá en el capítulo destinado a la lectura de *Seis mujeres en el balcón*— en los cuentos de la autora permaneció inalterable, el gesto de rebeldía que supuso borrar el cuerpo y, sobre todo, el rostro jurídico de la escritura, para permitir la expresión del deseo (Suárez, 2005, p. 61- 62). A efectos de este trabajo, no deja de resultar curioso que todo este movimiento hubiera estado cobijado, a su vez, por un lema que refiriera directamente la obra de Gallegos.

alterar la paz del lugar. En el cuento este proceso se presenta con una breve descripción:

Carretera, una palabra nueva para mí. Una palabra que debo aprender a pronunciar, que debo aprender a conocer. Por una confusa asociación de ideas, la palabra me trae a la mente imágenes del dolor humano [...] Vino la piedra, cayó en nuestro pozo, y con su caída removi6 todo lo bueno y lo malo que habfa entre nosotros. Primero fueron s6lo nubes de polvo que se levantaban a lo lejos, las voces perentorias de mando, el trepidar de m6quinas. Despu6s vino un joven con botas altas, a quien todos llamaban doctor, que vino a medir el terreno con unos raros instrumentos. Muy pronto, tras las fila de mangos del rancho del compadre apareci6 la cuadrilla de trabajadores. Iban adelante tres o cuatro, con picos y hachas, derribando la vegetaci6n (Ramos, 1943, p. 25)

No deja de ser curioso que la escena a partir de la cual Ramos construye este paralelismo en “La carretera”, se encuentre en el cap6tulo de *Doña B6rbara* titulado “El descendiente del cunavichero”. Un apartado cuyo sentido es legitimar la figura de Santos Luzardo a ojos del pueblo que lo recibe, mostrar que no se trata de un forastero sino de la encarnaci6n de un proceso de “evoluci6n” natural que debfan vivir los venezolanos. Pese a ello, dentro de la novela se afirma:

-All6 lo esperar6 -d6jole Santos, y al dfa siguiente parti6 para Altamira. Por el trayecto, ante el espect6culo de la llanura desierta, pens6 muchas cosas: meterse en el hato a luchar contra los enemigos, a defender sus propios derechos y tambi6n los ajenos, atropellados por los caciques de la llanura, puesto que doña B6rbara no era sino uno de tantos; a luchar contra la Naturaleza: contra la insalubridad que estaba aniquilando la raza llanera, contra la inundaci6n y la sequfa que se disputan la tierra todo el a6o, contra el desierto que no deja penetrar la civilizaci6n (Gallegos, 1964, p. 54)

Indudablemente, el episodio recreado por Dinorah Ramos espejea varias de las im6genes propuestas por Gallegos. En primer lugar, convierte en un largo mon6logo el estilo indirecto libre encargado de mostrar la conciencia de Santos Luzardo como un espacio esquem6tico, f6cil de comprender para cualquier lector que piense a partir de la l6gica racional. La narraci6n en primera persona de “La carretera”, cuyo primer efecto consiste en abrir un espacio para la comuni6n de

las pasiones, afectiviza la llegada del “devenir urbano” y convierte todas las transformaciones de lo público en alteraciones de la intimidad.

En segundo lugar, el tránsito de lo particular a lo público también se invierte. En principio, Santos Luzardo expresa su deseo de solucionar un problema personal que lo aqueja para, posteriormente, extender su preocupación al problema nacional. La protagonista de “La Carretera” asume un recorrido a contrapelo y de su preocupación por el entorno y la llegada de un espacio desconocido, pasa a preguntarse por ella, por su identidad personal y por la carga afectiva que tendrá ese quiebre con la tradición que está presenciando. Visiblemente, esto es una consecuencia de la inversión inicial que es tal vez la más importante en el planteamiento de esta escena: la lucha entre civilización y barbarie ha sido resemantizada.

La capacidad de destrucción que Rómulo Gallegos le atribuye a la “la insalubridad que estaba aniquilando la raza llanera”, Dinorah Ramos se la adjudica a “una cuadrilla de trabajadores [que] iban adelante tres o cuatro, con picos y hachas, derribando la vegetación” (Ramos, 1943: 25), asimismo, “el doctor” es leído en “La carretera” como un ente contaminante, en la misma medida en que dentro de *Doña Bárbara* es comprendido como la única posibilidad de salvación. La descripción misma que se realiza en cada texto en torno al sujeto letrado da cuenta de ello. Mientras que en la obra de Gallegos, el personaje central es descrito como:

un joven a quien la contextura vigorosa, sin ser atlética, y las facciones enérgicas y expresivas, préstale gallardía casi altanera. Su aspecto y su indumentaria denuncian al hombre de la ciudad, cuidadoso del buen parecer. Como si en su espíritu combatieran dos sentimientos contrarios acerca de las cosas que lo rodean, a ratos la reposada altivez de su rostro se anima con la expresión de entusiasmo y le brilla la mirada vivaz en la contemplación del paisaje; pero, en seguida, frunce el entrecejo, y la boca se le contrae con un gesto de desaliento (Gallegos, 1964, p.32)

En el texto de Dinorah Ramos sólo se dice que es “un joven con botas altas, a quien todos llamaban doctor, que vino a medir el terreno con unos raros instrumentos” (54). Es decir, en lugar donde Gallegos ve un tipo social posible que “arriba” a su tierra natal para reterritorializarse, Ramos

encuentra una figura ininteligible que tienen como única función social “autorizar” una serie de cambios incomprensibles para la mujer que narra.

Este contraste, además, dentro de una y otra historia otorga un nuevo significado al origen de los vicios que, ahora sí de forma consensual, impedían las modificaciones imaginarias que tornarían el territorio nacional en un mejor espacio para vivir. En el caso de *Doña Bárbara*, la primera referencia al consumo de aguardiente como origen de las apuestas, el abandono de la familia y hasta la desintegración de los vínculos sociales, se ubica en un momento histórico muy anterior a la llegada de Santos Luzardo. El episodio es relatado cuando se narra la infancia de doña Bárbara. Literalmente, se propone que:

En las profundidades de sus tenebrosas memorias, a los primeros destellos de la 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.

Piratería disimulada bajo patente de comercio lícito era la industria de aquella embarcación, desde Ciudad Bolívar hasta Río Negro. Salía cargada de barriles de aguardiente y fardos de baratijas, telas y comestibles averiados y regresaba atestada de sarrapia y balatá. En algunas rancherías les cambiaban a los indios estas ricas especies por aquellas mercancías, limitándose a embaucarlos; pero en otros parajes los tripulantes saltaban a tierra sólo con sus rifles al hombro, se internaban por los bosques o sabanas de las riberas, y cuando volvían a la piragua, la olorosa sarrapia o el negro balatá venían manchados de sangre (Gallegos, 1964, p.56-57)

Esta escena justifica en gran medida el poco apego de doña Bárbara a las leyes, su odio hacia todos los signos asociados a la masculinidad, su resistencia a obedecer cualquier pensamiento lógico. Contrariamente a lo que ocurre en “La carretera”, donde la modernización es el detonante del caos:

Desde entonces [desde la llegada del doctor] no hubo tiempo para atender el conuco, que hasta entonces había sido el centro de nuestra vida. Ellos hicieron un cobertizo de zinc, cerca del rancho. Domingo disponía el arreglo de la comida para los peones. Jacinto cargaba latas de arena desde el río. Juanita empezó a estrenar insospechadas coqueterías. El sábado, sin decir nada, Domingo le pidió prestado el burro al compadre y se fue para el pueblo. No trajo, a su regreso, sal y cintas y papelón, como siempre; sino botellas de caña. Esa noche, y el domingo siguiente, primer día de descanso de los peones desde

su llegada, estuve velándoles la borrachera, mientras Centinela les lamía los rostros abotagados por el aguardiente (Ramos, 1943, p.26)

Ambos autores coinciden en que el alcohol y la ruptura con las estructuras tradicionales de organización social marcan el “fin de una era”, un divorcio con el pasado que no siempre es deseable. La promesa de porvenir de Gallegos es asumida por Dinorah Ramos como el origen de una incertidumbre que su protagonista, como mujer rural y analfabeta, no está en capacidad de comprender ni de manejar. Entonces, Santos Luzardo, ese constructo que es a la vez partícipe y artífice de los cambios territoriales, es sustituido dentro de “La carretera” por una individualidad sin nombre, cuyo único papel posible en el nacimiento de la nueva nación es el de testigo.

De aquí que sea posible leer la elección del seudónimo “Todos horizontes, todo camino” como un guiño que anuncia el proceso de rearticulación del proyecto de modernización entronizado por Gallegos. El juego de intertextualidades permitirá leer en “La carretera”, el reconocimiento de una propuesta de nación viable, a la par del reclamo de un espacio de participación para esa subjetividad descentrada que encarna el personaje principal del cuento. Sobre la intelectualidad orgánica del escritor², esta autora menor y casi anónima acota las exclusiones que, más de una década después, había dejado al descubierto el proceso de ilustración encomendado por Gallegos a su personaje.

La frontalidad de Ramos no se da en los mismos términos dentro de los otros dos libros aquí estudiados. Por ejemplo, Ada Pérez Guevara, una escritora mucho más visible que Ramos en el campo cultural venezolano, si bien entró en tensión con el discurso regionalista al escribir sus cuentos, lo hizo desde un lenguaje tan irónico que llegó a ser leída como una seguidora o reproductora acrítica de la propuesta regionalista fundada en *Doña Bárbara*³. Tuvo que

² La propuesta de diálogo aquí señalada se fundamenta en la encarnación de dos formas distintas de “ser intelectual”. A partir de las consideraciones iniciales de Raquel Rivas, es posible leer a Rómulo Gallegos como un “intelectual orgánico”, es decir, como un pensador que trabaja en función de un proyecto político, en la misma medida en que Dinorah Ramos se sitúa en el espacio del superyó. Su escritura emerge en medio de las estructuras aparentemente sólidas, para mostrar su insuficiencia. En su obra “Representaciones del intelectual”, Edward Said (2007) establece una distinción clara entre estos dos tipos culturales que, con frecuencia, se encargan de organizar las sociedades poscoloniales.

³ En el apartado del libro *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el postgomecismo*, dedicado a la recepción de la obra de Pérez Guevara, se propone que: existen otra serie comentarios -entre los que se cuentan algunos aparecidos en el N° 7 de la Revista de

transcurrir medio siglo de la publicación de *Pelusa y otros cuentos* para que, en 1999, apareciera el artículo de Raquel Rivas Rojas titulado “Tierra Talada: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la patria”, donde por primera vez en la Historia, se leyó la narrativa de Pérez Guevara como una puesta en cuestión de los supuestos fundamentales de *Doña Bárbara*.

El cuento de Pérez Guevara que mejor explicita su voluntad deconstructora se llama “Deslindes” y está protagonizado por dos personajes masculinos que llevan por nombre Braulio y Pedro Pablo. Pese a ser dos llaneros de edades similares, desde el comienzo del texto, la voz narrativa les atribuye cierta especificidad, con lo cual, niega el carácter plano y homogéneo del llanero y, al mismo tiempo, pone en entredicho la existencia de fórmulas universales para educar a la población. Ciertamente, al momento de describir el entorno, Pérez Guevara habla de un: “Vivir humilde y misérrimo, azotado por las inclemencias: verano, crecientes, paludismo, ignorancia” (1943, p. 21), es decir, suscribe la idea gallegueana de que si la vida se desarrolla al margen de una organización lógico-racional también está más cerca de la barbarie que de la civilización; sin embargo, añade que: “para combatir [las inclemencias] y subsistir, aferrados a su destino, Braulio y Pedro Pablo, en tantos años de vecindad, eran casi hermanos” (1943: 21). Es decir, mientras que en *Doña Bárbara* se sugiere la llegada de un sujeto letrado como el comienzo de la civilización, en “Deslindes” se habla de establecer alianzas para subsistir en medio de una territorialidad imposible de organizar.

Asimismo, dentro de las dos obras, se hace referencia a los deslindes de la tierra como una condición necesaria para el nacimiento del orden dentro del llano venezolano, pero en el cuento de Ada Pérez Guevara, en lugar de presentar a un elemento heroico como Santos Luzardo, se relata el arribo de un “caminante, que llegó un atardecer, polvoriento y fatigado, buscando posada para pasar la noche [...] mientras procuraba encender el motor del viejo automóvil” (1943,

la Federación de estudiantes de Venezuela; en la Revista de la Universidad de Antioquia, en Medellín; o en el número de febrero de 1938, de *La Esfera*- donde se compara temáticamente la narrativa de Pérez Guevara con algunas ficciones desarrollistas como Reinaldo Solar o Doña Bárbara, asumiendo –en la línea interpretativa antes mencionada- que la calidad literaria de la autora se debía, precisamente, a estas semejanzas. En términos más concretos, se podría afirmar que desde la aparición de Pérez Guevara en el panorama literario venezolano, hasta sesenta años después -cuando fue reeditada *Tierra Talada*- la obra de esta autora fue inscrita por el aparato crítico, dentro de las muchas escrituras que se encargaron de reproducir mecánicamente el discurso de Rómulo Gallegos (2005, p. 54).

p.23), es decir, el rostro del sujeto urbano no se encuentra definido y su nombre propio se desvanece en una representación estereotípica. Precisamente, esta voz sin nombre, ni facciones propone la delimitación de los terrenos de pertenecientes a los protagonistas, mientras que:

- Pedro Pablo, en su sencillez de espíritu, repitió la palabra [deslinde] mentalmente, tanto en las horas en que permanecía inclinado sobre la tierra del conuco, como cuando al atardecer se recostaba a la puerta del rancho, en una silla de cuero, después de haber comido, y miraba salir las estrellas bajo el limpiísimo cielo de verano. Poco a poco, sus reflexiones lo llevaron a crearse una necesidad inmediata: cercar su propiedad lo antes posible, las palabras del hombre de la ciudad, acostumbrado al límite egoísta, le parecieron sabias. Pensó que quizás el viajero que se hospedó en su rancho sería doctor, y como tal, pudo aconsejarlo bien (...) Antes consultó al Juez. Este tomó un legajo de ejidos municipales, luego el de baldíos, y una previa suma que le pareció escandalosa a Pedro Pablo, hizo levantar un pequeño plano de Las Tunas y un documento que garantizaba la propiedad de éste (Pérez Guevara, 1943, p.23)

Si este episodio contrasta con el deslinde de las haciendas “El Miedo” y “Altamira”, relatado por Gallegos. En Doña Bárbara se dice que:

El míster Danger de quien le hablé esta mañana. Ese le ha cogido todos los tiros al llanero bellaco, y res que pase el boquerón de Corozalito no regresa más para acá. Yo creo que lo primero que hay que hacer es volver a poner los tapices en los bebederos de antes y acostumbrar el ganado a que no busque los del vecino, y echar otra vez la palizada que hasta en tiempos de su padre de usted tapaba el boquerón de Cotozalito, para impedir que el ganado pase a arrochelarse en los lambederos de La Barquereña. Si usted quiere, hoy mismo se puede proceder a abrir los hoyos para la posteadura.

-No hay que precipitarse. Antes necesito estudiar las escrituras de Altamira para determinar el lindero y estudiar la Ley del Llano.

-¿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.

Aquella tarde, previo el estudio de los títulos de propiedad de Altamira y de la Ley del Llano, Santos envió aviso por escrito a doña Bárbara y a míster Danger de que había resuelto cercar el ható, a fin de que procediesen en el término legal a sacar los respectivos ganados que pastasen en sabanas altamireñas, pidiéndoles, al mismo tiempo,

permiso para retirar los suyos de las de El Miedo y del Lamedero (Gallegos, 1964, p. 161- 162)

En ambos textos, la organización física del territorio no sólo obedece a una estructura propia del saber positivista sino también a una condición indispensable para la normatización de la nación. Solo será posible defender la soberanía en la misma medida en que se demarque la propiedad y se legisle a partir de estas divisiones; pese a ello, en la novela de Gallegos se privilegiará la lógica racional, por tanto, la medición del territorio y su inscripción ante la ley irán ligadas a la deposición del caos, mientras que en “Deslindes”, se ennoblecerá la lógica de los afectos, por lo que la división territorial traerá como consecuencia la muerte del ganado, la ruptura del vínculo entre los dos protagonistas y la resequedad de la tierra.

Adicionalmente, la distancia temporal que existe entre una y otra publicación le permite a la autora, quien además se erigió dentro del espacio público como una de las principales defensoras de la inclusión de las mujeres intelectuales dentro del proyecto nacional⁴, evaluar el “después de” el cierre de *Doña Bárbara*. Para Pérez Guevara, la historia nacional no acaba con la llegada del sujeto civilizador, sino que continúa hasta diez años más tarde, cuando ciertas exclusiones aún persistían. En este sentido, se acerca mucho a la propuesta de Irma de Sola. Por ejemplo, en el cuento “Leticia”, fechado en 1935 y publicado como parte del libro *Síntesis* en el año 1940, desde la selección misma del título del texto y el epígrafe que lo acompañan se propone una movilización de la propuesta nacional que subyace a *Doña Bárbara*.

⁴ En su texto *El hilo de la voz* (2003), Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin, al hablar de Ada Pérez Guevara recuerdan que: Fue una luchadora incansable que trabajó en pro del reconocimiento legal de los derechos de la mujer venezolana y del niño. Fundó junto a las escritoras Luisa del Valle Silva, Irma de Sola y otras, la Asociación Venezolana de mujeres (1936), y participó en las luchas de las Asociaciones Unidas Pro Reforma del Código Civil y de la Agrupación Cultural Femenina (1935), organizaciones que solicitaron la personalidad jurídica plena para la mujer [...] Participó también en la conferencia preparatoria del Primer Congreso Venezolano de Mujeres en 1940 y en la fundación de la revista Correo Cívico Femenino (1945-1946) de la que fue directora. Fue también fundadora de la Asociación Venezolana de Mujeres, de la Casa Prenatal María Teresa del Toro, de la Biblioteca Infantil Guillermo Díaz y la Casa de Observación de Menores (Pantin y Torres, 2003, p.848). Es decir, antes de comentar su obra dejan claro que la misma siempre estuvo orientada a la inclusión de voces minoritarias en cualquier propuesta de organización nacional, lo que permite comprender mejor por qué su afán en leer la problemática nacional desde cualquier lógica alternativa.

Al igual que la obra de Rómulo Gallegos, este cuento se titula con un nombre de mujer altamente alegórico, sólo que esta vez no se asociará al sujeto femenino con la barbarie, sino con la alegría. Este paralelismo se acentúa cuando, por medio de un epígrafe, la autora recrea una de las dicotomías que atraviesan de manera más franca la obra de Rómulo Gallegos. Con el lema “La ciudad es la idea, el campo la emoción”, atribuida a Andrés Mata, se da inicio a la historia. Pero, al mismo tiempo, se recuerda una de las afirmaciones contenidas en el apartado “Los puntos sobre las haches”, de *Doña Bárbara*, donde en voz del personaje Pajarote se afirma: “Yo no sé cómo puede haber cristianos que les guste vivir entre cerros o en pueblos de casas tapadas. El llano es la tierra de Dios para el hombre de los demonios” (Gallegos, 1964, p. 428).

Pensar el llano que, además está recordarlo, constituía una de las principales misiones de Santos Luzardo en *Doña Bárbara*, se muestra dentro de la obra de Irma de Sola como un imposible. Según la autora, la dicotomía sobre la que reposa Venezuela hacia el final del gomecismo es tan irresoluble como necesaria para el funcionamiento nacional. Con ello deja entrever que la epopeya diseñada en la novela de Rómulo Gallegos debe revisar sus supuestos fundamentales. De hecho, en el párrafo inicial del cuento relata cómo Leticia, una mujer de ciudad, cabalga sin perturbaciones en el campo, se da el lujo de olvidar que está sobre el caballo y luego recupera las riendas hasta situarse donde pudiera mirar sin ser vista. Ahí encuentra a “un joven semi-desnudo, apenas un pantaloncillo muy corto se ajustaba a su fornido cuerpo [...] Escasos ejemplares de esta especie se encuentran en nuestra raza” (De Sola, 1940, p. 53). Por muchas razones, este episodio remite al capítulo de *Doña Bárbara* titulado “La Doma”, donde se cuenta cómo el hombre ilustrado logra controlar la barbarie animal. En la novela de Gallegos, se afirma:

¡Ancha tierra, buena para el esfuerzo y para la hazaña! El anillo de espejismos que circunda la sabana se ha puesto a girar sobre el eje del vértigo. El viento silba en los oídos, el pajonal se abre y se cierra en seguida, el juncal chaparrea y corta las carnes; pero el cuerpo no siente golpes ni heridas. A veces no hay tierra bajo las patas del caballo; pero bombas y saltanejas son peligros de muerte sobre los cuales se pasa volando. El galope es un redoblante que llena el ámbito de la llanura. ¡Ancha tierra para correr días enteros! ¡Siempre habrá más llano por delante!

Al fin comienza a ceder la bravura de la bestia. Ya está cogiendo un trote más y más sosegado. Ya camina a medio casco y resopla, sacudiendo la cabeza, bañada en sudor, cubierta de espuma, dominada, pero todavía arrogante. Ya se acerca a las casas, entre la pareja de amadrinadores, y relincha engreída, porque si ya no es libre, a lo menos trae un hombre encima.

Y Pajarote la recibe con el elogio llanero:

-¡Alazano tostao, primero muerto que cansao! (Gallegos, 1964, p.127)

Si bien de Sola recupera el paralelismo propuesto por Gallegos, entre la doma del caballo y la civilización del pueblo, lo ubica en el pasado y reflexiona en torno al mismo a partir de su apropiación por parte de una nueva subjetividad. En el cuento, la figura de Leticia desplazarán a la del llanero, cuya masculinidad y fuerza física son planteadas en *Doña Bárbara* como indispensables para el control del animal, al tiempo que intervendrá sus prácticas para alcanzar nuevos fines. La mujer deseante se presenta en este cuento no como una consecuencia de la barbarie del llano, sino como una individualidad posterior a la llegada de la “doma” y la “civilización” a Venezuela.

Hay, además, dentro de esta historia un desplazamiento del sistema sexo/género. Así como en *Doña Bárbara* se equipara la acción de la protagonista con la de los animales del llano, en “Leticia”, la mujer se ubica en la posición de ciudadana. Una construcción cultural y socialmente sólida que cuando así lo deseaba “contemplaba [al hombre] como si fuera otro fruto que daba ese campo que ella amaba y del cual podía gustar su sabor” (de Sola, 1940, p.54). Obviamente, la relación del sujeto masculino con un objeto de la naturaleza parece también innovadora frente a la postura de Rómulo Gallegos, pero lo que quizás resulte más rupturista sea la representación del varón letrado, de la modernidad y de todos los atributos que se asignan a uno y otro constructo. Dice la voz narrativa de “Leticia”:

En la noche, al lado de su novio, sintió una felicidad un poco trunca ¿Que ya no lo quería como antes? ¡No! Ni una pisca (sic) de su cariño se había aminorado hacia Ciro. Sin embargo... Los tres puntos suspensivos de algo extraño le correteaban por dentro. Se sentía dichosa, pero un contento demasiado sereno, demasiado puro, para su carácter tropical. Lo miró. Una imagen se le hizo realidad en el pensamiento. A su novio se lo representaba como la ciudad culta pero hastiante, con sus cines, sus bailes y sus libros: sólo instantes de satisfacción. En cambio aquella otra figura que se le plantó de pronto

en la cabeza, era el campo, el campo esplendoroso lleno de frutos (de Sola, 1940, p.58)

La promesa de una nueva nación es sustituida dentro de esta historia por la reafirmación de un país paralelo, cuya existencia solo depende de la elección de sus habitantes. “La modernidad” no constituye pues una etapa final dentro de un proceso evolutivo, sino pequeñas interrupciones en el fluir de un espacio caótico, irracional y profundamente sensual que nunca se detiene del todo. Curiosamente, esto permite que la mujer deseante –contraviniendo lo que ocurre con la representación de la “devoradora de hombres”- no sea criminalizada. En el momento mismo en que se le da un tinte nomádico a la protagonista, esta es revaluada y su presencia cambia de signo.

Leticia no se mostrará como poseedora de ninguno de los rasgos monstruosos propios de la lascivia. Por el contrario, la descripción que se presenta de ella como una mujer “con una sonrisa boba [...] la cara como un muchacho desobediente que hace siempre lo contrario de lo que le manda” (1940, p.57) estará muy cercana a la tipología de la mujer aniñada, que se atribuyó en el siglo XIX occidental al ángel del hogar. Al respecto, es importante recordar cuando Diego Solís afirma que:

El final del siglo XIX presagia por sus miedos, por sus fobias, la revolución de lo femenino, su irrupción, uno de los fenómenos más sorprendentes y más característicos de nuestra época, inspirado en el descubrimiento de su propia sexualidad, en la autoconciencia del placer (hecho posible por el control de la natalidad y la liberación social de la mujer a través del trabajo emancipador). El placer femenino pertenecía a un tiempo mítico, a una concepción de lo sagrado [...] Ahora tiene su propio dominio, su propia carne, su propio cuerpo (Romero de Solís, 1997, p. 165).

Estas modificaciones imaginarias y culturales surgidas en Europa durante el siglo XIX son fácilmente equiparables a las que se produjeron en América latina durante la primera mitad del siglo XX: el nacimiento de la mujer como subjetividad política no sólo generó miedo en la clase intelectual, sino también representaciones que daban cuenta de este sentimiento. Por ello, no es extraño que la barbarie dentro de la obra de Rómulo Gallegos se inscriba en una corporalidad femenina, en la misma medida en que es esperable que Irma de

Sola o cualquier otra mujer intelectual se encargue de desmitificar esta construcción en sus ficciones.

Esto se percibe muy claramente cuando la autora reescribe la escena final de *Doña Bárbara* en el cierre del cuento. Mientras que en la obra de Rómulo Gallegos se establece que la barbarie y el peligro de la invasión extranjera abandonarán el llano, para permitir el inicio de una nueva era de civilización; en “Leticia” la protagonista urbana, educada y letrada toma la decisión de regresar a la ciudad:

una mañana, como aquellas sinceramente azules en que paseaba jinete en su caballo, el pesado auto de la familia se puso en marcha dejando la quinta campestre y a moderada velocidad tomó la carretera que lo llevaría a la ciudad.

Mas cuando pasaban frente al verde seto el ruido imprevisto de un motor tan mañanero, llamó la atención del joven que hacía ejercicios en el jardín y asomado por el tope de su fresco observatorio tuvo la audacia de mirar la trágica muerte de una ilusión que se atravesó frente a las ruedas inexorables del carro, sintió el dolor del auto sobre el pecho y vio deslizarse una mirada bajo el ala riente de un sombrero (de Sola, 1940, p.61)

“La civilización” que ya ha perdido su fuerza mítica dentro de este cuento queda reducida a la imagen de un carro, al funcionamiento de una simple máquina cuyo papel dentro de la historia será reproducir la dicotomía llano/ciudad. Polaridad que, según expone de Sola es completamente artificiosa. El carro abre nuevamente las distancias; no obstante, algo en los individuos ha cambiado, pero no por la capacidad didáctica que ejerciera uno sobre el otro, como en el caso de la propuesta de Rómulo Gallegos, sino como consecuencia de un intercambio subjetivo irrepitable que abre la posibilidad de coexistencia y conciliación de más de un territorio, más de una ética y más de una visión política dentro de un mismo país.

Ante las tensiones ya debatidas, cabe preguntarse ¿Qué queda de la propuesta literaria y de organización social que hace Rómulo Gallegos en las autoras de la Biblioteca Femenina Venezolana?, ¿cuál es el resultado del diálogo que proponen estos cuentos con las propuestas fundamentales de *Doña Bárbara*? Es importante partir de un hecho simple: en la década de los cuarenta, las mujeres intelectuales todavía se encontraban en un proceso de emergencia.

Por ello, no es de extrañar que dentro de sus escrituras se empeñaran en legitimar su nombre y su saber ante el campo cultural. Estas mujeres escribían entonces no solo para demostrar que conocían cabalmente la tradición regionalista sino, también y sobre todo para emitir juicios sobre la misma. Por un lado, esto las reafirmaría como lectoras y, por tanto, como sujetos del conocimiento dentro del imaginario nacional; y, por el otro, les abriría un territorio de reivindicación importante para todas sus demandas sociales y ciudadanas.

Como se comentó al comienzo de este trabajo, la conferencia titulada “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault (1982) aporta la categoría “instauradores de discursividad” para definir a aquellos pensadores que generan un aparato teórico nuevo, una “coordenada primera” para la elaboración de herramientas y formas de lectura posteriores. Ciertamente, tras instaurar una discursividad determinada nacerán revisiones, relecturas y alternativas ante el sistema presentado; a pesar de ello, “el acto de instauración, en efecto, es tal en su esencia misma, que no puede ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que de allí se deriva, es al mismo tiempo aquello que establece la desviación y aquello que lo tergiversa” (Foucault, 1982, p. 101).

En otras palabras, más allá de la necesidad de emancipar su escritura de las estéticas que constituían el canon literario venezolano, de diferenciar su subjetividad de la de los varones letrados y de constituirse como nuevas individualidades, Dinorah Ramos, Irma de Sola y Ada Pérez Guevara crearon dentro de sus obras una alternativa que les permitiera “volver sobre los orígenes” de un proyecto político del que habían sido excluidas. La propuesta civilizadora de Rómulo Gallegos y su correspondiente sustrato ideológico se introducirán entonces dentro de la narrativa de estas autoras para ser replanteados a partir de voces y miradas que aún no se habían integrado al ideal gallegueano de desarrollo. A las dos etapas iniciales de crecimiento nacional que se establecen en *Doña Bárbara* –la polaridad civilización/barbarie y el triunfo de la razón sobre el caos-, de Sola, Ramos y Pérez Guevara añaden una fase más, donde las mujeres venezolanas pierden su carácter alegórico. Una vez que la femineidad como esencia es desmitificada e, incluso, negada estas voces, con su gesto desacralizador, se inscriben en las nuevas aristas del país por nacer.

REFERENCIAS:

- Bencomo, A. (2006). El premio Rómulo Gallegos: avatares de una trayectoria. En C. Pachecho; L. Barrera Linares; B. González Stephan (Coords.) *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio. p. 763-780
- De Sola Ricardo, I. (1940). *Síntesis*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana.
- Foucault, Michel (1982) *¿Qué es un autor? Cátedra de Teoría y Análisis literario*. Facultad de Filosofía y letras. Buenos Aires.
- Gallegos, R. (1964). *Doña Bárbara*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes.
- Pantin, Y. y A.T. Torres (2003). *El hilo de la voz: Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar – Angria Ediciones.
- Pérez Guevara, A. (1943). *Pelusa y otros cuentos*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana.
- Ramos, D. (1943). *Seis mujeres en el balcón*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana.
- Rivas, L. M. (2004). *Las mujeres toman la palabra*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rivas Rojas, R. (1999) Tierra Talada: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la patria. *Revista Estudios*, (13), 143- 159.
- Romero de Solís, D. (1997). El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo). *Δαίμων, Revista de filosofía*, (14), 155- 166.
- Said, E. (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Editorial Debate.
- Suárez, M. L. (2005). *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el post-gomecismo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

