

## ***El género de la barbarie. Una disquisición queer sobre Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos***

Carlos Egaña  
Universidad de Nueva York  
Nueva York, Estados Unidos  
[ce2118@nyu.edu](mailto:ce2118@nyu.edu)

### **Resumen**

Este artículo propone un análisis de la novela *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, como ficción fundacional, de acuerdo con los escritos de Doris Sommer, y como una novela que encierra un proyecto político ideal. Esto se aborda en relación con sus aspectos más excluyentes en cuestiones de género. A través de conceptos acuñados por Paul B. Preciado, Judith Butler y Gayatri Chakravorty Spivak, se revisan los comentarios del narrador y las acciones del protagonista ante las dos mujeres que participan en la novela, así como las implicaciones que tendrían en el Estado que se promueve entre sus páginas.

**Palabras clave:** Literatura venezolana, Rómulo Gallegos, estudios de género, subalternidad, *performance*.

## ***The genre of barbarism. A queer disquisition on Rómulo Gallegos' Doña Bárbara***

### **Abstract**

This article reads Rómulo Gallegos' *Doña Bárbara* as a foundational fiction in concordance with Doris Sommer's writing, a novel that includes an ideal political project. This, in relation to its excluding elements in matters of gender. Through concepts coined by Paul B. Preciado, Judith Butler, and Gayatri Chakravorty Spivak, it reviews comments from the narrator and actions from the protagonist vis-a-vis the two women that participate in the novel. It also scrutinizes its implications in the State that the book's pages promote.

**Keywords:** Venezuelan literature, Rómulo Gallegos, gender studies, subalternity, *performance*.

## Profanar al pres(id)ente

Desde que el chavismo asumió el poder, se han cambiado nombres de instituciones públicas que hacen referencia a líderes de Acción Democrática a lo largo del país —resalta, en particular, el caso del Parque del Este Rómulo Betancourt—. No obstante, Gallegos se ha mantenido a salvo. Una universidad pública y uno de los centros de estudios culturales más importantes del Estado —la Universidad Nacional Experimental Rómulo Gallegos y el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, respectivamente— llevan su nombre. *Doña Bárbara* todavía se lee de forma obligatoria en bachillerato. Por otro lado, en textos literarios que connotan una posición enfrentada al chavismo como *La revolución sentimental* de Beatriz Lecumberri y *Falke* de Federico Vegas, el *magnum opus* de Gallegos se cita como fuente de autoridad. Pareciera que a nadie le molesta Gallegos; más bien, que nadie puede ver a Gallegos con molestia. Por ello, la necesidad de *profanarlo*, de «[desactivar] los dispositivos del poder y [restituir] al uso común los espacios que el poder había confiscado»<sup>1</sup>.

Ahora bien, ¿cómo *restituir al uso común* una novela como *Doña Bárbara*, sobre la que tanto se ha escrito? En los estudios de género, puede haber una clave. Pensar en la subalternidad cuando fue escrita la novela era imposible; pero, hoy en día, en que las reivindicaciones del *otro* son el tema de discusión por excelencia en las universidades más reputadas del mundo y el motor de tantos movimientos políticos en el globo, me parece irresponsable no tomarlas en cuenta a la hora de revisar nuestro pasado. Sobre todo, si se busca hacerlo en una novela que relata un encuentro con el *otro*, tildado de antemano como bárbaro.

No pretendo tener la última palabra sobre *Doña Bárbara*. Más bien, me gustaría que el debate prosiguiera hasta mi vejez. Pero no se puede desenterrar la novela, sus personajes, su trama sin una postura que ofrecer. Después de todo, fomentar un debate para que lo hagan otros es de cobardes. Es hora, pues, de tomar la pala y buscar en la pugna entre *Altamira* y *El Miedo* lo que ha sido sepultado bajo tierra.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005), 102.

### Sentenciar la sexualidad

«Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese subalterno es una mujer se encuentra todavía más profundamente en las sombras»<sup>2</sup> afirma Gayatri Chakravorty Spivak en *¿Puede hablar el subalterno?* Para la profesora de Columbia, es evidente que la mujer históricamente ha quedado como un segundo sexo, de tal modo que su protagonismo en la cultura se vea extremadamente mermado y, en la mayoría de los casos, su rol sea suplementario al del hombre —sobre todo en las sociedades que parten de una concepción colonial del poder, aunque muchas comunidades indígenas reflejen el rol masculino como central—. Incluso, Spivak llega a equiparar la *otredad* del colonizado con la otredad que implica poseer tetas y vagina: «si se es pobre, negra y mujer la subalternidad aparece por triplicado»<sup>3</sup>. Cuando las mujeres que importa analizar en *Doña Bárbara* —la antagonista homónima del libro y Marisela— se acercan más a la periferia y, así, a la pobreza, este comentario se hace pertinente hasta el punto en que hace falta desarrollarlo.

Ahora, ¿a qué responde el silencio en que se sume la mujer subalterna, más ruidoso —si me es permitida la ironía— que aquel que engrapa los labios de un varón colonizado? ¿Qué contexto o esquema nos lleva a su consideración particular? Según Judith Butler, la respuesta está en que:

Power, rather than the law, encompasses both the juridical (prohibitive and regulatory) and the productive (inadvertently generative) functions of differential relations. Hence, the sexuality that emerges within the matrix of power relations is not a simple replication or copy of the law itself, a uniform repetition of a masculinist economy of identity<sup>4</sup>.

Es decir, la sexualidad, la división masculino/femenino que bien ha dominado la historia de Occidente y que bien no admitía críticas en la primera mitad del s. XX, responde antes a un ejercicio de poder que a lo que prescriba cualquier ley. Puede que una constitución no haga diferencia entre hombre y mujer, sus privilegios y deberes; pero lo que se traduce por tradición o religión o costumbre como quién

---

<sup>2</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011), 52.

<sup>3</sup> Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, 70.

<sup>4</sup> Judith Butler, *Gender Trouble* (Nueva York: Routledge, 2010), 40. Traducción del autor: «El poder, más que la ley, engloba tanto lo jurídico (lo prohibitivo y regulatorio) y lo productivo (inadvertidamente generativo) en cuanto a las funciones de las relaciones diferenciales. Así pues, la sexualidad que parte de la red de las relaciones de poder no es una simple replicación o copia de la misma ley, una repetición uniforme de una economía *masculinista* de la identidad».

lleva el poder político y económico y quién se encarga de labores domésticas y se aferra a ciertos modos de expresar, es lo que prevalece.

Un ejemplo general que sirve para esto, a la hora de pensar desde la Venezuela contemporánea, está en la práctica familiar de la clase media. La idea de que es el hombre quien asume la carga económica y la mujer quien asume la carga familiar —la ayuda con las tareas del colegio, la limpieza y el orden de la casa— no se refleja en ningún artículo de ninguna ley del país, aunque, en la Venezuela inmediatamente posterior a la independencia, era cierto varón con ciertos requisitos quien podía votar y, así, quien podía detentar el poder —esto, hasta la constitución venezolana que se promulgó en 1947, unos buenos años luego de la publicación del *magnum opus* de Rómulo Gallegos—.

Al profundizar en el asunto, llegamos al concepto de *sexopolítica* de Paul B. Preciado —antes, Beatriz Preciado— en *Testo Yonqui*. El vínculo con la obra de Butler es explícito. Veamos:

He denominado *sexopolítica*, siguiendo las intuiciones de Michel Foucault, Monique Wittig y Judith Butler, a una de las formas dominantes de esta acción biopolítica que emergen con el capitalismo disciplinario. El *sexo*, su verdad, su visibilidad, sus formas de exteriorización, la *sexualidad*, los modos normales y patológicos del placer, y la *raza*, su pureza o su degeneración, son tres potentes ficciones somáticas que obsesionan al mundo occidental a partir del siglo XIX hasta constituir el horizonte de toda acción teórica, científica y política contemporánea. Son ficciones somáticas no porque no tengan realidad material, sino porque su existencia depende de lo que Judith Butler ha denominado la repetición performativa de procesos de construcción política<sup>5</sup>.

Antes de ir a fondo con lo que apunta Preciado, volvamos a Butler. Aquello de *repetición performativa* se hace particularmente sugerente, después de todo. En palabras de la profesora de University of California Berkeley, esto se traduce en que «the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all»<sup>6</sup>. Lo masculino, lo femenino, no está dado por naturaleza: es la repetición de una serie de valores, personalidades, trabajos lo que los define. Cuando comparamos el rol de

---

<sup>5</sup> Paul B. Preciado, *Testo Yonqui* (Madrid: Espasa Calpe, 2008), 58.

<sup>6</sup> Judith Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988): 522. Traducción del autor: «los tantos actos de género crean la idea del género, y sin esos actos, no habría género en lo absoluto».

una mujer en Francia con el de otra en Arabia Saudita, por citar un caso radical, notamos que sus modos de ver y actuar en el mundo difieren bastante. En contraste con los animales, que se guían por instintos y, a menos que haya un condicionamiento, repiten la misma conducta ante el mismo estímulo sin importar dónde, el hombre se guía y se asume tal a través de la cultura: las tradiciones, la literatura, los medios de comunicación.

*Sexopolítica*: su comprensión no cuesta tanto luego de apelar a Butler. Si el género se construye y se limita mediante una repetición de ciertas ficciones, alguien ha de proponer tales ficciones desde un principio y sentar las bases para que se promuevan incondicionalmente. La intención de ese *alguien* de definir un género, los hábitos, los rituales y los códigos legales de los que se sirve para demarcarlo, constituyen la forma que Preciado nombra. El poder que se perpetúa —a través de la repetición de códigos de vestimenta, de juegos solo válidos para un género, de tratos hacia quienes hacen de servicio o mano de obra, tomados como norma a pesar de que hayan sido producto del genio o acuerdo de una minoría— es sexopolítico.

Comprendo que aquello del *capitalismo disciplinario* inspire dudas: ¿podemos hablar de una división burguesía/proletariado en un país donde domina lo rural, de método de acumulación post revolución industrial en un país donde la fábrica y la empresa son conceptos apenas conversados ante la finca?

La disciplina está presente en un entorno laboral donde la ficha, solo intercambiable dentro de las cercas del hato, es la moneda, en un entorno político donde solo participa quien tenga un número de posesiones. Y el modo de producción capitalista no se denota como condición para que haya sexopolítica, sino como punto de origen en una línea del tiempo. Además, el intercambio cultural entre una América Latina de economía heterogénea y una Europa capitalista, que trajo a la discusión política el pensamiento positivista que ya revisamos, evidentemente, conllevó las obsesiones de Occidente del s. XIX. En *Ifigenia*, famosa novela de Teresa de la Parra que precedió a *Doña Bárbara* por cinco años, podemos leer un comentario sobre lo que teoriza Preciado en Venezuela.

Vale detenerse en la inclusión del componente *raza* en las palabras del autor del *Manifiesto contrasexual*. Si lo racial/étnico es la premisa de un ejercicio colonial de poder, de la construcción y limitación del *otro*; si lo racial/étnico está a la par de lo sexual/sexuado en un ejercicio sexopolítico, entonces los criterios sobre qué te vuelve mestizo y qué te vuelve mujer pueden coincidir y aplicarse en una sola forma. Los chismes que se repiten en las plazas no solo tienen como objeto de demarcación a la mujer, los negros no son los únicos que se caracterizan con precisión en las novelas de folletín y autos sacramentales: en una ley

CARLOS EGAÑA

que da condiciones para votar por un presidente podemos notar cómo ambos confluyen como posible sujeto, en las tareas que se le asignan al servicio se puede percibir un rol particular que responde a la doble demarcación de mujer y descendiente de colonizados. Toda costumbre, toda división de trabajo, *toda expresión social que implica un orden de las cosas donde solo unos pueden legislar/coaccionar/educar*, puede tomar como foco al *otro* poscolonial o al *otro* femenino —o a ambos, a la vez—.

Es decir, la promoción de hábitos y de valores para que las repitan quienes tengan ciertos rasgos físicos o quienes vivan en ciertos lugares, es una forma de fascismo epistemológico. La domesticación del *otro* puede realizarse a través del acto performativo que desarrolla Butler. La *colonialidad* del poder es sexopolítica. Por ello, no ha de sorprender que, en Venezuela, fue un solo documento, la Constitución de 1947, el que permitió que las mujeres y los descendientes empobrecidos de los indígenas y los esclavos pudiesen votar en una elección presidencial.

Si se sabe que el *magnum opus* de Gallegos se centra en un enfrentamiento con el *otro* y se teoriza como un artefacto cultural, sobre todo una novela que se lee obligatoriamente en bachillerato y se ha vuelto telenovela y referencia en alocuciones presidenciales, puede servir a quien detente el poder para delimitar al *otro* femenino, no podemos tomar las caracterizaciones y descripciones que se hacen del *otro* en sus páginas por sentado. Toca repasar, de una vez, el contenido de *Doña Bárbara*, los comentarios del narrador de la novela y de su protagonista sobre quienes se muestran como diferentes, para dar con su rol según el deber ser de Gallegos. El por qué la intención de lo escrito hace noventa años fue civilizar. Vislumbremos un cómo.

### Modelar a la mujer

*Doña Bárbara* es una ficción fundacional. Y, como bien escribe Doris Sommer, en toda ficción fundacional «las conciliaciones políticas, o los convenios, resultan urgentes porque en los amantes existe el deseo 'natural' de acceder a la clase de Estado que habrá de unirlos»<sup>7</sup>. Resaltemos, también, que, según la Sommer, «para el escritor/estadista [de entonces] no existía una clara distinción epistemológica entre el arte y la ciencia, la narrativa y los hechos y, en consecuencia, entre las proyecciones ideales y los proyectos reales»<sup>8</sup>. En otras palabras, el Estado ideal que se propone en una novela como *Doña Bárbara*, que atraviesa el encuentro entre sectores enfrentados o desconectados de una población, se enfatiza en un vínculo amoroso en el texto. Y

---

<sup>7</sup> Doris Sommer, *Ficciones fundacionales* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004), 65.

<sup>8</sup> Sommer, *Ficciones fundacionales*, 24.

tal vínculo, *natural*, implica que la forma en que se da, las tribulaciones por las que pasa, connotan un *deber ser*. No cualquiera se enamora de cualquiera, o se debería enamorar de cualquiera, en el proceso que lleva a la sociedad que idealiza el autor de la ficción fundacional.

A lo largo de *Doña Bárbara*, se entrevé una tensión erótica entre el protagonista y los dos personajes femeninos del libro: la cabeza de *El Miedo* y Marisela. Luzardo se queda con la segunda, por lo que las experiencias que comparten son significativas al extrapolar lo narrado en el libro a los ideales de su autor. Después de todo, como educador, hay un modelamiento de Marisela que se presenta como necesario para que el amor se dé.

Pero antes de adentrarme en la sobrina de Luzardo, en lo que la diferencia y cómo se diferencia, vale detenerse en la antagonista de la novela. En el libro, tanto ella como su hija se presentan como polos opuestos —que Marisela salga victoriosa en la pugna implícita por el amor de Luzardo, connota que Bárbara sea el anti-ideal para el Estado que imagina Gallegos—. Así pues, como en el segmento anterior se revisó la forma del narrador de referirse a los habitantes del llano, con quienes se relaciona el protagonista, toca volver sobre Bárbara más allá de la brujería.

Comencemos con una imagen del momento en que Bárbara tomó el corazón y volvió trágico el destino de Lorenzo Barquero. Se narra:

Ni aun la maternidad aplacó el rencor de la devoradora de hombres; por lo contrario, se le exasperó 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 verla siquiera.<sup>9</sup>

Quedan claras dos cosas: 1) para Gallegos, la *feminidad* va ligada a la maternidad y al amor al hombre; 2) para que Bárbara sea Bárbara, actúa en oposición total a estos elementos, se define en oposición total a estos elementos. El *ni aun* del párrafo anterior señala lo *necesario* de la maternidad; el rencor que se describe, que la ha vuelto la *devoradora de hombres*, se ve en necesidad de replicarse en son de mantener y replicar el apelativo. En la tesis que encierra *Doña Bárbara*, hay criterios específicos sobre el *deber ser* de la mujer; para que una mujer actúe de cierto modo, ha de repetir actos y costumbres, ha de cumplir un *performance*.

---

<sup>9</sup> Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005), 44.

Detengámonos en este último punto, es momento de refrescar las palabras de Butler. Así como Beauvoir sentenció que «*one is not born, but rather becomes, a woman*»<sup>10</sup>. Butler afirma que «gender is in no way a stable identity (...) from which various acts procede; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts»<sup>11</sup>. La mujer no nace predispuesta a ciertas expresiones culturales, sino que las aprende y las reproduce hasta cumplir con la imagen de mujer que se da en una comunidad. Tales expresiones son *estilizadas* porque siguen un estilo: un criterio y un modo bien pautados, ya definidos.

En el mismo capítulo donde se relata la experiencia entre doña Bárbara y Lorenzo Barquero, esta se caracteriza como «marimacho» por « [dirigir] personalmente las peonadas, [manejar] el lazo y [derribar] un toro en plena sabana como el más hábil de sus vaqueros»<sup>12</sup>, así como por siempre llevar encima las armas del llanero. Muy explícitamente, los actos de administrar una hacienda, de cazar y de ejercer la violencia se asocian con lo masculino, vuelven a doña Bárbara una suerte de hombre. Para la civilización que encarna Luzardo, las mujeres que actúan como hombres son el enemigo.

En el tercer capítulo de la segunda parte de la novela, en que se proyecta un encuentro, digamos, diplomático entre las cabezas de *Altamira* y de *El Miedo* que definiría el futuro de las tierras, ocurre algo interesante. Ante la expectativa de toparse con una mujer «de desagradable aspecto hombruno»<sup>13</sup> el protagonista se sorprende con una «hembra sensual»<sup>14</sup> que usa falda. Si bien se comenta que en el encuentro Bárbara siente un sentimiento extraño hacia Luzardo, si bien se implica una tensión erótica entre ambos, la antagonista no se disfraza por ello. El amor, la posibilidad de que se dé, no basta para cambiar el curso de quien encarna la barbarie, para volver a la mujer-hombre en una mujer ejemplar. Como se verá más adelante, hay condiciones necesarias para ello.

Después, en el momento en que doña Bárbara se acerca más a sucumbir ante el amor, se expone un contraste entre las artes indígenas y la feminidad que vale destacar. Cuenta el narrador:

---

<sup>10</sup> Traducción del autor: «Una no nace, sino que se vuelve, mujer».

<sup>11</sup> Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, 519. Traducción del autor: «El género no es de modo alguno una identidad estable (...) de la que proceden varios actos; más bien, es una identidad constituida tenuemente en el tiempo –una identidad instituida a través de una *repetición estilizada de actos*».

<sup>12</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 50.

<sup>13</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 184.

<sup>14</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 185.

CARLOS EGAÑA

Por un momento se le ocurrió valerse de sus «poderes» de hechicería, conjurar los espíritus maléficos obedientes a la voluntad del dañero, pedirle al «Socio» que le trajera al hombre esquivo; pero inmediatamente rechazó la idea con una repugnancia inexplicable. La mujer que había aparecido en ella la mañana de *Mata Oscura* quería obtenerlo todo por artes de mujer.<sup>15</sup>

Bien se lee: las *artes de mujer* y la brujería son opuestos. Doña Bárbara se condena doblemente por su inclinación a ritos subalternos —que, como se explicó en el acápite anterior, no corresponden necesariamente a supersticiones en la novela— y por sus cualidades hombrunas. Es más, la inclinación a tales ritos aumenta la hombría en el personaje. La mujer que idealiza Gallegos para su proyecto político, además de tener que aferrarse a ciertos modismos y vestimentas, no puede tener cercanía con el mundo mágico de quienes han hecho vida lejos de la metrópoli.

Entonces: es antagónica al proyecto político que imagina Gallegos la mujer que, según el criterio presente en el relato, se aleja de la feminidad y replica el quehacer del hombre. Por consiguiente, hay una serie de actos que pueden y deben *performarse* para cumplir el rol de mujer en la civilización galleguiana. La tesis que encierra la novela es, como diría Preciado, sexopolítica —la tesis que encierra la novela da claros indicios de cuáles han de ser las *formas de exteriorización* de la sexualidad—. Y así como Bárbara es ejemplo de barbarie, de lo que ha de echarse a un lado, la experiencia de su hija en el transcurso del libro es ejemplo del deber ser.

Aunque Marisela se presente como una niña de malas costumbres, es también quien recibe mayor instrucción de Luzardo en el libro. Es quien recibe casi toda la instrucción que da Luzardo de forma explícita. Está claro que el amor es un factor importante para su proceso civilizatorio y para que, al final de la novela, se empareje con el protagonista. Pero bien vimos con doña Bárbara que el amor no basta. En cualquier caso, antes de profundizar en las condiciones que vuelven a Marisela la indicada para el protagonista, vayamos con el criterio que se le da para formarse como mujer ideal.

Luego de que varios personajes del libro la halaguen por sus ojos, Luzardo da la primera instrucción a la joven: «Ven acá, primita. Voy a enseñarte para qué sirve el agua. Eres linda, pero lo serías mucho más si no te abandonarás tanto»<sup>16</sup>. La belleza, los indicios de una tensión erótica, inspiran los primeros hábitos que Luzardo busca que su sobrina replique. Así como ocurre con Bárbara, Marisela también se presenta en la

---

<sup>15</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 198.

<sup>16</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 128.

novela como una mujer vestida de forma equívoca. Pero, aunque ambas evidencian una atracción particular por Luzardo, la antagonista opta por desaparecer antes que ser otra, mientras que Marisela se vuelve par de Luzardo. Es la *sangre*, elemento que tiene como familia del protagonista, lo que torna a Marisela en escogida para el proyecto civilizatorio de Gallegos; pero vale definir los actos que ha de *performar* antes de dar con la tecla.

Prosigue la enseñanza sobre el agua:

Limpia deberías estar siempre, ya que la tierra no te niega el agua. Haré que te traigan ropas decentes, para que te cambies ésa, que ni siquiera te cubre, y un peine para que te arregles el cabello y zapatos para que no andes descalza.<sup>17</sup>

Si bien la higiene resulta objeto de una lección necesaria para cualquiera que lea el libro, resaltan los comentarios sobre las *ropas decentes* y arreglarse el pelo. En el protagonista, hay toda una concepción sobre el estilo que ha de ser repetido por la mujer, un paradigma que diferencia lo adecuado de lo inadecuado en su comportamiento.

Bien Bárbara es denostada y empujada hacia lo varonil por su pinta y su aversión a la maternidad. Consecuentemente, Luzardo busca que Marisela use ropas femeninas y se eduque bajo la guía de una mujer. Cuando propone que sus tías la reciban en San Fernando de Apure, lejos del terreno en pugna y que ha sido su hogar, se justifica así: «Acabarían de educarla, completarían la obra emprendida por mí, con esos toques que a un alma de mujer sólo manos de mujer pueden darle»<sup>18</sup>. Luzardo se frustra con su propia propuesta, el amor hacia quien ha aprendido a estar «en la cocina, preparándole la comida como a él le agrada»<sup>19</sup> —otro acto que vuelve a Marisela más mujer y que seguramente alarme a más de un lector que haya olvidado las palabras de la novela— nubla sus pensamientos, pero la importancia que se da a la maternidad en la novela y que se entrevé en interpelaciones previas a la antagonista torna la propuesta en cosa esperada. Recordemos, después de todo, que hija y madre son polos opuestos en el proyecto civilizatorio que se narra.

---

<sup>17</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 128.

<sup>18</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 243.

<sup>19</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 245.

Profundizando en sus reflexiones sobre el cuidado de Marisela, las cuales considera «demasiado severas, crueles, de crueldad consigo mismo»<sup>20</sup> a causa de la ternura que ha construido, Luzardo se dice:

Esta muchacha no tiene corazón (...). No tendrá todavía la crueldad sombría de la madre, pero tiene la crueldad retozona del cachorro y de esto a aquello, con un poco que intervengan las circunstancias, no hay sino un paso. Tal vez por la falta de educación conveniente, por falta de esos toques a la sensibilidad dormida que sólo manos de mujer pueden darle<sup>21</sup>.

*Con un poco que intervengan las circunstancias, no hay sino un paso.* El mismo Luzardo vocifera las conclusiones sobre los habitantes del llano del acápite anterior: *no protagonizan la transición a la democracia, no poseen un lugar privilegiado en el camino al progreso, les toca sufrirlo y esperar que generaciones futuras puedan tenerlo.* Sean simpatizantes de la civilización como Sandoval o escépticos como Bárbara, no es sino en un espacio amigable al progreso, urbano como implica la formación de Luzardo, que quienes han vivido lejos de la metrópoli podrán encabezarlo.

Hacia la instancia en que Luzardo, perturbado, descubre que no fue su mano la que dio fin a *El Brujeador*, Marisela lo enfrenta en contraste con un Sandoval que quisiera hacerlo pero se mantiene en silencio. El narrador nos deja claro por qué Marisela logra tal acción:

[Santos] le quitó con sus manos la mugre del rostro, con sus palabras le reveló la propia belleza ignorada, con sus lecciones y consejos le desbastó de la rustiquez y la hizo adquirir buenos modales y hábitos y gustos de un espíritu fino.<sup>22</sup>

Al *cachorro* no le hizo falta un espacio distinto para asumir su individualidad, para atreverse a saber. El *entorno* doméstico que brinda Luzardo como sustituto de la metrópoli, sus lecciones sobre lo femenino que ejerce como sustituto de madre, le dan el empuje a quien, por *sangre*, ya está predispuesto al progreso. Marisela es sobrina del civilizador, hija de quien atravesó su proceso educativo y fue alguna vez inspiración para el civilizador. De ahí que logre resaltar entre sus cohabitantes de la llanura; de ahí que cumpla el criterio para unirse con Luzardo y ser su doble femenino como pontífice y ejemplo de la sociedad galleguiana.

---

<sup>20</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 249.

<sup>21</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 248-249.

<sup>22</sup> Gallegos, *Doña Bárbara*, 313.

CARLOS EGAÑA

En resumen: en la tesis que alegoriza *Doña Bárbara*, el personaje del mismo nombre y Marisela cumplen roles opuestos en el progreso que imagina Gallegos; la madre, el desviado, *la barbarie* y la hija, el ejemplo, *la civilización*. La instrucción a la que se opone Bárbara y en que se instruye Marisela explícitamente, da comportamientos y funciones que se valoran con carga moral. Algunos son positivos, ideales, *proprios de la mujer*, como cocinarle al hombre o vestir de falda; otros, *bárbaros*, como cargar pistola o dirigir a peones, como administrar una finca. Al hacerse un balance de la novela, es evidente que Marisela —*servil, objeto de afecto del hombre de la metrópoli que guía la civilización, vinculada a su círculo por la sangre*— sale como prototipo y que en cualquier semejante a Bárbara —*por su ancestría indígena y su pasión por sus artes tradicionales, por su conocimiento profundo del modus vivendi llanero y por su aversión a prácticas consideradas en la metrópoli como femeninas*— «la subalternidad aparece por triplicado»<sup>23</sup>.

Bien es fácil afirmar que *Doña Bárbara* es una novela excelentemente escrita, pero no podemos, por ello, y por su tradición en nuestras escuelas, alejarla de la crítica al elevarla al altar. Los giros del discurso y las valoraciones que se notan a través de ciertas ideas de autores inmiscuidos en los estudios género en este trabajo, solo señalan cómo la construcción de Luzardo y de sus enemigos, la importancia que se le da al proceso educativo de Marisela y la forma en que se valoran las costumbres de los llanos, especifican quiénes pueden gobernar o administrar o liderar en tal transición y quiénes no. La meta de Gallegos es la civilización, pero una buena dosis de discriminación acompaña su llegada desde la barbarie. *Doña Bárbara* encierra, pues, una tesis de civilización y repulsión.

## REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Butler, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, Vol, 40, No. 4 (1988): 519–531.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 2010.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Preciado, Paul B. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

---

<sup>23</sup> Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, 70.