



AVISO LEGAL

Capítulo de libro: *Rómulo Gallegos y sus exilios. Entre la literatura, la política y el cine*

Autor del capítulo: Peredo Castro, Francisco

Título del libro: *Retos del exilio y la migración en nuestra América*

Autores del libro: Santana, Adalberto; de la Mora, Rogelio; Molina Nieto, Erick Ulises; Peredo Castro, Francisco; Benítez Sierra, Sara Mariana; Alatríste Guzmán, Oscar; Castañeda García, Laura; Sena Sánchez, Margarita Isabel; Delgado Criado, Teresa; Sierra Kehoe, María de las Mercedes; Ranero Castro, Mayabel; Taboada, Hernán G. H.; Vargas Canales, Margarita Aurora; León Romero, Fernando; Cristóbal Ramírez, Grecia; Domínguez Guadarrama, Ricardo; Hernández Martínez, Jorge; Vázquez Ortiz, Yazmín Bárbara; Palomé Delano, Valentín; Cuevas Molina, Rafael; Massón Sena, Caridad.

Colaboradores del libro: Martínez Hidalgo, Irma (diseño y edición de interiores); Brutus H., Marie-Nicole (diseño de cubierta); Santana Hernández, Adalberto; Castañeda García, Laura (coordinadores).

ISBN del libro impreso: 978-607-30-9151-0

ISBN del libro en PDF: 978-607-30-9114-5

DOI del libro: <https://doi.org/10.22201/cialc.9786073091145e.2024>

Trabajo realizado gracias al Programa UNAM-PAPIIT AG400420

Forma sugerida de citar: Peredo, F. (2024). *Rómulo Gallegos y sus exilios. Entre la literatura, la política y el cine*. En A. Santana y L. Castañeda (coords.). *Retos del exilio y la migración en nuestra América*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- > Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- > Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- > Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- > No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- > Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

RÓMULO GALLEGOS Y SUS EXILIOS. ENTRE LA LITERATURA, LA POLÍTICA Y EL CINE

Francisco Peredo Castro

A pesar de que Rómulo Gallegos es reconocido como el más relevante novelista venezolano de todos los tiempos, y uno de los más importantes en la literatura iberoamericana, vale la pena mencionar que sus inicios en la literatura no estuvieron precisamente en la narrativa novelada. Incursionó primero en la reflexión sobre la realidad de su patria, en el ensayo, en la narrativa breve y en la literatura dramática, para afincarse finalmente en la narrativa de gran calibre, la novela. Su breve etapa como dramaturgo vale la pena recordarse por dos razones: primero, porque en algunas de sus obras de teatro esbozó temas y personajes que después abordó con mayor profundidad y complejidad en sus novelas, por lo cual se ha establecido que “las grandes ideas y valores que surgirían en su novelística [...] fueron sembrados en estos primeros años, en los cuales el teatro ocupó una posición central”;¹ en segundo lugar, porque su oficio en la práctica de construir obras para la representación, con escenas y diálogos entre personajes, es decir, como dramaturgo, le habrían de ser útiles cuando sus obras se llevaron al cine, con su participación como adaptador, y cuando él mismo se aventuró, en raras ocasiones, en el esfuerzo de convertirse en argumentista y guionista de cine, incluso cuando se aventuró a tratar de dirigir, desde su participación en el filme *Victoria* (una primera versión para cine de *La trepadora*), en 1924.

Este desarrollo de la trayectoria literaria galleguiana, entre ensayo, dramática (1909-1913), cuento (1913-1919) y novela (de 1920 en adelante), admite apreciar la maduración de sus destrezas en la construcción de situaciones, escenarios, personajes y diálogos. Permite advertir, además, por el contenido de sus obras, su evolución como persona interesada en la cultura y los problemas sociales de su país, y también en la política. Finalmente, lo cual es el interés central de este capítulo, establezcamos que, a la luz de la trayectoria de vida de Rómulo Gallegos, se percibe la forma en que su quehacer político incidió a su vez en sus exilios, y que estos, de modo consecuente, determinaron en alguna forma su creatividad literaria, y también la llegada de su novelística al mundo del cine.

Lo importante a destacar es, en última instancia, la significación de la diferencia entre las novelas que Gallegos escribió en Venezuela, antes de comenzar sus exilios (voluntarios o forzados); en segundo lugar, las que escribió precisamente durante su exilio europeo, luego de una muy breve estancia en Nueva York, y, en tercer término, las que escribió en su exilio latinoamericano. En los hechos, se distinguen cuatro bloques muy claros en la novelística de Rómulo Gallegos:

1. *El último Solar* (1920) y *La trepadora* (1925), escritas en Venezuela; la primera reeditada en España con el título *Reinaldo Solar* (1930).
2. *Doña Bárbara* (1929), *Cantaclaro* (1934) y *Canaima* (1935), escritas en su primer exilio; con *Doña Bárbara*, aunque casi terminada en América, prácticamente reescrita en Europa.
3. *Pobre negro* (1937), *El forastero* (1922-1942) y *Sobre la misma tierra* (1943), escritas en Venezuela; con *Pobre negro* quizá iniciada en Barcelona, pero concluida en su tierra; con *El forastero* escrita desde 1922, en su primera etapa venezolana y antes de su primer exilio, pero publicada veinte años después; y con *Sobre la misma tierra* escrita más bien bajo los cánones de su trilogía gestada en Europa, la más reconocida y valorada a lo largo del tiempo.
4. *La brizna de paja en el viento* (1952), *Tierra bajo los pies* (1952) y *La doncella* y *El último patriota* (1945-1957), como resultado de los exilios en Latinoamérica; con la primera escrita en Cuba sobre un tema cubano; las dos últimas en México, sobre temas mexicanos en *Tierra bajo los pies* y, por encargo de un productor fílmico

mexicano, *La doncella* (1945), obra que finalmente no se concretó en el rodaje de ninguna película.²

El esfuerzo de clasificación, que desde luego está abierto a las precisiones necesarias, apunta no sólo a la posibilidad de percibir el posible impacto del exilio en la trayectoria literaria de Gallegos, muy exitosa e indiscutible, primero en el propio ámbito de la literatura, a nivel internacional; está también el éxito de su literatura cuando se adaptó al cine desde México, lo cual le atrajo —además de enormes rendimientos económicos, quizá mayores de los que obtenía en el mundo literario—, interés de otro tipo de consumidores de la producción cultural, y gran celebridad entre otra comunidad creativa, la del cine.³

Así, lo primero que sabemos, porque se ha analizado bastante al respecto, es que Gallegos es uno de los grandes nombres de la literatura regionalista de Latinoamérica, de la gran novela de la tierra,⁴ en narrativas en las que los espacios y la naturaleza de cada una de ellas son también protagonistas, razón por la cual se ha establecido que en “el caso de la novelística galleguiana se incorpora a la exuberante, diversa e inquietante naturaleza venezolana como un auténtico personaje del universo textual”.⁵ Puede tratarse de los llanos venezolanos en el caso de *Doña Bárbara*, de la selva en *Canaima*, de las regiones de la costa y las plantaciones de cacao en *Pobre negro*, de la sabana en el caso de *Cantaclaro*, de los campos y las fincas cafetaleras en *La trepadora*, de la región de Zulia y el Gran Eneal, en las zonas petroleras de Venezuela, en *Sobre la misma tierra*, etc. Lo cierto es que existe una correspondencia entre personajes, entornos y situaciones en las que los dramas se desenvuelven y se resuelven, pero quizá vistos y reflexionados a la distancia, en Europa. Esto a su vez le permitió escribir, por contraste, una literatura plenamente latinoamericana y muy distinta de la europea, como perciben algunos analistas.⁶

También se ha hablado mucho, y se sostiene hasta la actualidad, que toda la literatura de Gallegos tiene como eje fundamental el choque entre barbarie y civilización,⁷ independientemente de los diferentes contextos de espacio y tiempo, y de los personajes específicos, en cada una de sus obras. En un brillante artículo, Carlos Sandoval señala que “Quizá haya sido la pobreza, junto con el tópico civilización/barbarie, el motivo más ostensible en la narrativa de Gallegos. Aparece tratado en casi toda su novelística y en

diecinueve de sus cuentos”.⁸ De esta manera, este capítulo busca ahondar en algunas obras de Rómulo Gallegos, sobre todo en las que se adaptaron para el cine (aunque no exclusivamente en éstas) los vestigios de las percepciones, las reflexiones y los estados anímicos que los viajes, los autoexilios y los exilios políticos habrían dejado en los personajes, situaciones y soluciones finales de las tramas galleguianas.

Comencemos, en principio, por establecer que el periplo de Gallegos, como hombre errabundo, por decisión propia o por necesidad, concentró sus exilios en Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y el Caribe. No África, Asia, Medio o Lejano Oriente, hasta donde sabemos. Esta circunscripción geográfica de sus andares resulta fundamental para establecer un posible origen de sus reflexiones y sus narrativas. Recordemos entonces que, antes de que su vida de viajero se manifestara en su creatividad literaria, las dos primeras novelas de Rómulo Gallegos están centradas en la problemática nacional venezolana, que para él tiene dos vertientes fundamentales: por una parte, la preocupación que expresa por lo que percibe como propio del carácter nacional venezolano y su incidencia en el posible destino del país, como lo manifiesta en *El último Solar* (1920, después *Reinaldo Solar*, 1930), y, en segundo término, el problema de la relación entre las “razas” y las clases sociales dentro de la sociedad venezolana, como las refiere en las situaciones y personajes de *La trepadora* (1925).

Sobre la primera novela de Gallegos, Carolina Guerrero señala, sintética y muy brillantemente, en el resumen de un artículo dedicado a esta obra, lo siguiente:

La primera novela de Gallegos, *El último Solar* (1920), es expresiva de cierta perspectiva positivista del autor, para quien existían causas absolutas que operarían como principios directores en la conciencia social, superiores a lo accidental de la personalidad de un mandatario, y que habrían de derivar en “triumfos definitivos y estables” de la república. Ello demanda “encauzar sabiamente” el espíritu de las masas hacia un ideal común. *El matiz positivista está en la idea de “sociedad” domable, domesticable y civilizable por una élite esclarecida, para la búsqueda de modernidad, orden y progreso.* Tal proposición teórica se entrelaza con una concepción pesimista de la sociedad, que se revela en *El último Solar*, donde la ineptitud de los personajes para constituirse a sí mismos y ser garantes de su propio orden tropieza con la desesperanza de nunca poder ascender hacia las supuestas fases superiores de evolución social y política: tales individuos serían sólo producto de un determinismo histórico inmutable, contra el cual toda cruzada y aspiración cívica es fútil.⁹

La mirada trágica y desesperanzada que Gallegos plantea sobre *Reinaldo Solar*, como sujeto en proceso de una construcción que finalmente queda

trunca, por cuanto todo proyecto que se propone para transformar la realidad que le rodea fracasa, contrasta fuertemente con la mirada esperanzada y optimista que plantea en su siguiente novela, *La trepadora*. En *El último Solar* discurre sobre la problemática del personaje y los desafíos que le plantea su contexto, como alegoría de la problemática y el carácter nacional del pueblo venezolano que no logra salir adelante, metaforizado en Reinaldo y su inconsistencia para concretar ninguno de sus proyectos. Por contraste, en *La trepadora* Gallegos avizora cuando menos una posible solución a uno de los múltiples problemas de la Venezuela del primer tercio del siglo xx. Las aristocracias de las que forma parte Reinaldo Solar están imposibilitadas de construir a la nueva nación que se desea y se prevé necesaria. Pero en *La trepadora* se discurre sobre una Venezuela que recién ha descubierto su riqueza petrolera, y en la que sobrevienen los cambios económicos, los cambios políticos y culturales, y deben venir también, avizora esperanzado Gallegos, los cambios sociales, entre ellos la superación del clasismo y el racismo imperantes entre las élites venezolanas.

En *La trepadora* asistimos al conflicto de la relación entre las clases sociales confrontadas no solamente por sus diferencias de posición económica, o de pertenencia al mundo rural o urbano, sino también a la diferenciación racial, entre el criollismo de las burguesías y las aristocracias urbanas o terratenientes, y el indigenismo o el mestizaje de las clases campesinas e indígenas, que aparecen cada vez más empoderadas y dispuestas a pelear por tener un espacio en el escenario de la nueva nación en ciernes. Aquí la solución parece ser el mestizaje, que pasa de ser una mezcla de razas, derivada en primera instancia de la violencia o el abuso de poder (la relación entre Jaime del Casal con Modesta Guanipa, de la que nacerá Hilario Guanipa como hijo ilegítimo e imposibilitado de apellidarse Del Casal). Luego es un mestizaje consensuado, aunque no desprovisto de tensiones y violencias (el matrimonio de Hilario Guanipa con Adelaida Salcedo, del cual nacerá Victoria Guanipa). Finalmente, hay un mestizaje armonioso y equilibrador (mediante el matrimonio de Victoria Guanipa con Nicolás del Casal).¹⁰ Esto le permitirá a la joven heredera de Hilario Guanipa, que tiene posición económica, pero no aceptación social, no solamente escalar en el esquema de clases, con una especie de “blanqueamiento” social por su matrimonio con un Del Casal, sino de paso también resarcir la exclusión de su padre como hijo ilegítimo, segregado y

resentido, que finalmente ha alcanzado una posición que le permite a su hija dejar de ser *La trepadora*, y además poder llevar por fin el apellido que legítimamente le correspondía tener.

En esta novela, el detalle determinante de la solución parece ser que Nicolás, el joven heredero de los Del Casal es un joven educado en Europa. Es esa vida, al margen de las formas de relación y los prejuicios entre clases sociales venezolanas, la que explica que él esté desprovisto de prejuicios de raza y clase, y que por tanto no tenga reparo alguno para enamorarse y casarse con Victoria. En *El último Solar* el problema es “la ineptitud de los personajes para constituirse a sí mismos y ser garantes de su propio orden”, lo cual plantea a esa colectividad como “domable, domesticable y civilizable por una élite esclarecida, para la búsqueda de modernidad, orden y progreso”.¹¹ En *La trepadora* parece plantearse la posibilidad de esa solución, para esa clase de sociedad, retrasada en las formas de su relación y en sus prejuicios, mediante el arribo de un joven educado y moderno, quizá precisamente porque su buena educación y su herencia cultural europea le posibilitan ser el agente transformador y equilibrador, cuando menos en una de las aristas de la problemática venezolana de la época: el racismo y el clasismo que obstaculizan la homogeneidad social y su deseable equidad como garante de una estabilidad social como preludio de progreso.

En esta clase de planteamientos de Gallegos en sus primeras novelas, se encuentra la herencia de sus iniciales reflexiones ensayísticas durante su juventud, sobre todo de algunos de sus primigenios ensayos, como la serie titulada “El factor educación”, publicado en *La Alborada*, que ya daban cuenta de que había en él “visión de un observador perspicaz, agudo, sincero, con una gran firmeza y honestidad para poner el dedo sobre las verdaderas lacras sociales que tenían enfermo al país”, y por lo cual era claro que “estaba naciendo un sólido pensador y un gran escritor”.¹² Se encuentra también una primera huella del impacto en él de la cultura y educación europea de algunos latinoamericanos, como promotores de cambio en su región.

El entrecruzamiento entre aquellas iniciales y juveniles reflexiones sobre Venezuela y su problemática con los planteamientos de sus primeras novelas y personajes, y finalmente con sus experiencias de viajero y exiliado, se manifestará de manera más o menos similar en sus siguientes novelas. Hay que establecer que Gallegos siempre buscó escribir con base en el

conocimiento de las situaciones, de las realidades y de los personajes y sus características de conducta, el color local de sus entornos, manifiestos en las mitologías y leyendas que recupera para cada una de sus obras. Sabemos bien así que, para cada una de sus novelas, viajó a cada una de las regiones que aparecen como escenario de sus tramas. No las escribió de inmediato, pero con toda la carga emocional de sus recuerdos, de lo que le motivaba conocer de cerca las realidades de Venezuela fuera del ámbito urbano caraqueño, seguramente con sus notas y sus primeros esbozos, Gallegos comenzó a moverse, por necesidades personales, o por razones políticas, fuera de Venezuela. Fue precisamente hacia el final de los años veinte y principios de los treinta cuando el entrecruzamiento de su vida como escritor, político y viajero o exiliado se manifestó en su quehacer literario, conjunción a la vez de sus raíces socioculturales latinoamericanas y su visión de Europa.

Gallegos escribió *Doña Bárbara* en Venezuela, entre 1927 y 1928. Durante su primer viaje a Europa en 1929, y por razones personales, estuvo a punto de tirar al mar aquel primer manuscrito, acometido quizá por alguna inseguridad o insatisfacción personal con lo que primero había escrito como teatro. Convencido por su esposa Theotiste, guardó el manuscrito y reescribió la historia como novela en España, donde *Doña Bárbara* se publicó en 1929, en una primera edición y con gran éxito desde el principio.¹³ Después de su retorno a Venezuela, y luego de enfrentar problemas políticos, Gallegos se vio en la necesidad de autoexiliarse, primero en Nueva York en 1931, y finalmente de nuevo en Europa, entre 1932 y 1936, periodo durante el cual vivió en España. Fue en ese tiempo en el que, mientras disfrutaba de las mieles del triunfo sostenido de *Doña Bárbara*, escribió las otras dos novelas que componen con aquélla su primera gran trilogía: *Cantaclaro* (1934) y *Canaima* (1935).

Es muy notorio, de acuerdo con los periodos en que fueron escritas sus obras más importantes, y de acuerdo también con sus fechas de publicación y sus ciudades de edición, en aquella, su trilogía más significativa, que el conocimiento y las experiencias de vida que Gallegos obtuvo de sociedades como la estadounidense o las europeas, y la multitud de reflexiones y análisis que ese conocimiento le motivó, que muy probablemente todo eso exacerbó en él su necesidad de plasmar de manera más aguda los contrastes entre sus personajes, las redes de relaciones de abuso de poder entre ellos, los

mecanismos del funcionamiento de esas redes y, en casi todos los casos, las que avizoraba como dos posibles soluciones para la problemática de su nación: la educación mediante agentes culturales “europeizados” y el mestizaje con ellos de los “nativos” latinoamericanos.¹⁴

Como una constante, aparecen en las tramas de Gallegos los personajes eje en cuanto a la comisión de actos o abusos de poder. Puede tratarse de *Doña Bárbara* en los llanos en que transcurre esa novela; del abusador jefe político, el coronel Buitrago, en *Cantaclaro*; el cacique político de Ciudad Bolívar, el coronel José Francisco Ardavín, en *Canaima*; o bien, después Demetrio Montiel y Gadea, los traficantes de indígenas vendidos como esclavos en *Sobre la misma tierra*. Todos tienen, para la consumación de sus excesos y abusos, aliados que pueden estar coludidos con las autoridades oficiales de los pueblos, ciudades o regiones donde transcurren las acciones, o bien criminales que les sirven fielmente, lo que denota la inexistencia del Estado de derecho, y explica la brutalidad y el salvajismo de los poderosos contra los débiles. Puede tratarse de personajes como Balbino y Melquiades en *Doña Bárbara*, del Guariqueño en *Cantaclaro*, del Sute Cúpira y el Cholo Parima en *Canaima*, o bien todos los secuaces de Gadea en *Sobre la misma tierra*. Todos estos esbirros y cancerberos, cuidadores de los intereses de sus amos, actúan no solamente con la complacencia omisa de las autoridades de los lugares de las acciones, sino a veces en estrecha relación con extranjeros, casi siempre perniciosos, que se aprovechan también de esos contextos carentes del respeto a la ley: don Guillermo Danger en *Doña Bárbara*, el conde Gianfarro en *Canaima* o bien el ingeniero de minas inglés en *Sobre la misma tierra*.¹⁵

La presencia de mitos, leyendas y supercherías entre las poblaciones víctimas de los atropellos no solamente las hacen víctimas a ellas de los abusos; amenazan también a los personajes protagónicos de las tramas, llegados a esos contextos como agentes restauradores de los equilibrios rotos. Así, las brujerías de *Doña Bárbara* no solamente le permiten enseñorearse, sobre todo los que osen cruzarse en su camino en Altamira, sino que amenazan al propio Santos Luzardo; la creencia en el Dios del mal y la violencia que, en el caso de *Canaima*, amenaza a Marcos, parecen complementarias respecto de la creencia en el brujo Juan Solito; la creencia de los indios guajiros en que Remota, la protagonista de *Sobre la misma tierra*, es la encarnación de “la doncella de piedra” que habrá de salvarlos a

ellos, la pone a ella en peligro de ser entregada en matrimonio a un siniestro cacique tribal.

Santos Luzardo en *Doña Bárbara*, Florentino Coronado en *Cantaclaro*, Marcos Vargas en *Canaima* y Remota en *Sobre la misma tierra* son todos los protagonistas que aparecen en los escenarios de violencia, abuso, salvajismo y superchería como los agentes externos que enfrentan a las fuerzas del mal, no como las entidades etéreas y sobrenaturales en las que creen los pobres, los explotados y los indígenas, sino personificados en caciques, explotadores y criminales que actúan en connivencia con ellos, y hasta con las autoridades, cómplices por su permisividad y omisiones. A la vez todos estos justicieros, llegados de otros mundos, de entornos urbanos en la propia Venezuela y hasta del extranjero, tienen también aliados para el cumplimiento de sus misiones: Mujiquita ayuda de alguna manera a Santos Luzardo en *Doña Bárbara*; el médico Juan Crisóstomo Payara y el caporal negro Juan Parao ayudan a Florentino Coronado en *Cantaclaro*; Gabriel Ureña y Arteaga, en el caso de *Canaima*, son como dos fieles escuderos para Marcos Vargas; y serán los esclavos liberados, encabezados por Jararayú, quienes ayuden a Remota en *Sobre la misma tierra*.

En especial, los personajes protagónicos, o coprotagonistas, de las tramas de Gallegos, llevan a cabo tres acciones que resultan fundamentales en la perspectiva galleguiana como posibilidades de redención y solución de los problemas que aquejan a la sociedad venezolana. En primer lugar, los personajes externos a los contextos de barbarie, abuso y permanente violación de la ley son personas que llegan de los ámbitos urbanos venezolanos, e incluso del extranjero, y con un muy alto nivel educativo, obtenido en Europa. En segundo lugar, estos personajes, además de fungir como restauradores de los equilibrios rotos, mediante la instauración de la justicia, así sea a veces violentando la ley ellos mismos, cumplen una función educativa/restaurativa con otros personajes de las tramas, lo cual es muy importante para Gallegos como autor desde sus tiempos juveniles y de ensayista, que veía en la educación el eje fundamental de la posibilidad de que Venezuela realmente accediera a la modernidad. En tercer lugar, estos forasteros “europeizados” fungen como agentes transformadores y educadores, pero también se casan con algunos de los personajes “nativos”, lo cual abre la puerta al mestizaje racial/cultural que también es crucial para la perspectiva galleguiana. La necesidad de que en Venezuela se alcance una

homogeneidad social no solamente a través de la cruzada civilizadora que las élites tendrían que realizar, mediante el impulso a la educación, de modelo europeo o estadounidense, sino también mediante el proceso de matrimonio/mestizaje. En *Doña Bárbara*, Santos Luzardo es el fuereño educado, en derecho nada menos, en Caracas. Así, puede enfrentar las arbitrariedades de *Doña Bárbara*, sus violaciones de la ley (mediante sus aliados, las autoridades locales o agentes extranjeros, reductos de colonialismo, como don Guillermo Danger). Realiza una gran actividad educadora con Marisela, la hija de *Doña Bárbara*, repudiada por su propia madre, y que vive en estado casi de salvajismo. Finalmente, cual Pigmalión de los llanos venezolanos, se casa con ella, y *Doña Bárbara* termina derrotada y se pierde en la llanura.

En *La trepadora*, el agente externo que llega dotado de una gran educación, en Alemania en este caso, es Nicolás, el joven heredero de la aristocrática familia de los Del Casal. Por su educación europea el joven está desprovisto de los prejuicios de su familia en Venezuela. Ante esto resulta previsible que, al casarse él con Victoria Guanipa, la desclasada heredera del mundo rural, también llevará a cabo una función educadora en principio con su propia familia, en cuanto a cuestiones de clases sociales, racismo y la necesidad de su superación. Por añadidura, este matrimonio de Nicolás con Victoria también apunta a una renovación social mediante un mestizaje que también tiene un carácter racial/cultural.¹⁶

Situaciones muy similares a las de Santos Luzardo en *Doña Bárbara* se plantean también en *Canaima*. Marcos Vargas, el protagonista, regresa a su terruño después de estudiar durante cuatro años en Caracas. Enfrentará también abusos de poder, situaciones de barbarie facilitadas por connivencia y corrupción entre quienes violentan la ley en alianza con las propias autoridades locales que lo toleran y hasta lo facilitan. Y se convertirá también en alegoría de la función civilizadora que le compete, como parte de la élite letrada y en mejor posición socioeconómica, lo cual Marcos realiza con el personaje de Aymara, una nativa de la región a la que llegó como agente equilibrador y con quien finalmente se casa, para perderse juntos en las profundidades de la selva.¹⁷ De manera previsible, Marcos continuará impartiendo la justicia a su manera, y ejercerá una función educadora, ya no solamente con Aymara, sino con quienes deba lidiar en ese nuevo ámbito que ha elegido como su nueva vida. Así, cumple también con

la cuestión del mestizaje que no es solamente racial, por su matrimonio con Aymara, sino cultural, por las formas en que lucha contra la ilegalidad y las arbitrariedades, por lo que ha enseñado al respecto con su actuar, y por lo que previsiblemente habrá de enseñar a todos los demás que deba enfrentar.

Finalmente, en *Sobre la misma tierra* (1943), el agente educado que llega para enfrentar situaciones de abuso de poder, barbarie y corrupción es un personaje femenino, Remota Montiel. Es mestiza racial y cultural, porque nació de la violación que su padre (Demetrio Montiel) cometió contra una indígena (Cantaralia), y porque habiendo sido entregada en adopción a una hermana de Demetrio y a su esposo alemán, la bautizaron como Ludmila Weimar y la educaron en Estados Unidos. Al regresar a su patria, y atestiguar los atropellos de que son víctimas los pobres indios guajiros, Remota se dedica a ayudarlos y decide luchar por liberarlos. Renuncia a su falsa identidad de tinte extranjero y enfrenta a Gadea, el traficante de indios como esclavos, hasta que con ayuda de Jararayú logra su liberación. Enamorados, ambos jóvenes deciden unir sus vidas y, de manera previsible, la educación estadounidense de Remota le ayudará a la transformación entre la comunidad indígena de la cual se siente parte, por sus orígenes, a la vez que también será partícipe de otro mestizaje racial/cultural por su unión con Jararayú y su futura labor entre los suyos.

La referencia a todas estas constantes o recurrencias en las tramas de Gallegos no busca demeritar el valor de la novelística galleguiana, en absoluto, porque incluso dentro de ciertos esquemas narrativos que le son tan propios a Gallegos, su riqueza estriba en gran medida en el análisis sociopsicológico de sus caracteres, en la construcción simbólica de los personajes y lo que significan dentro de las tramas, en el planteamiento acucioso de situaciones y contextos, y sobre todo en el gran valor descriptivo de los espacios de la geografía venezolana. Fue muy claro en la época, incluso ahora, que todos estos elementos afianzaron en Gallegos su gran prestigio literario y, a la vez, un nuevo gran anhelo, el de ver sus obras en la pantalla de plata.

Sobre todo, para los fines de este capítulo, se ha establecido la incidencia del exilio europeo de Gallegos en su novelística. Gallegos operó en la construcción de sus narrativas por contraste. Tiene en su mente la mayor claridad sobre las realidades de su tierra, e incluso supone una relativa inoperancia en el trasplante literal de modelos constitucionales y

normatividades europeas en los contextos latinoamericanos, en particular aquellos en los que transcurren sus tramas. No supone que la solución para los problemas de su nación sea la dependencia de Estados Unidos o de Europa. Pero resulta evidente también que, para la solución de los conflictos que determinan a sus personajes, prevalece claramente en él el hecho de que “los ideales de civilización imaginados por Gallegos provienen de afuera, de Europa”.¹⁸ Incluso el modelo de su narrativa, enraizada en el realismo, tiene raigambre en el realismo europeo, si bien con características propias que permiten válidamente distinguir entre aquél y el realismo latinoamericano, de carácter social y crítico y con tintes de regionalismo y costumbrismo. Resulta claro entonces que en este escritor el exilio europeo motiva en su célebre trilogía de novelas, como en otros autores, la percepción respecto de lo que otros analistas han establecido, cuando afirman que “algunos escritores (Sarmiento, Gallegos, Vargas Llosa) definen la ‘civilización’ como ‘la estructura socioeconómica y cultural’ a la que la sociedad latinoamericana debe alcanzar y es inspirada en la sociedad de Europa y de Estados Unidos”.¹⁹

En el mismo terreno, el de las incidencias en Gallegos de su exilio europeo y el destino fílmico de sus obras, existe otro capítulo por establecer. Gallegos había atestiguado la forma en que, desde los años veinte y durante los treinta, grandes nombres de la literatura española habían acrecentado sus prestigios literarios, y sus bonos financieros, en virtud de que sus obras se publicaban por editoriales estadounidenses, y por las adaptaciones fílmicas que tanto en Hollywood como en España se hacían de las novelas de autores como Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez o Jacinto Benavente, quien además intentó ser director de las versiones fílmicas de sus obras, en España.²⁰ Con estos antecedentes, acicateado por el enorme éxito literario de *Doña Bárbara*, y habida cuenta de que había incursionado en la dirección fílmica de la primera versión que tuvo de *La trepadora*, para la película muda venezolana titulada *Victoria* (1924), Gallegos dedicó también enormes esfuerzos para intentar vender los derechos para cine de su primera gran novela. En 1935, Gallegos ofreció, sin éxito, los derechos para la adaptación fílmica de *Doña Bárbara* en España. Al no conseguirlo, entre 1937-1938 trabajó en el mismo objetivo en Hollywood, incluso en algunos medios se publicó que sería Gallegos mismo quien dirigiría la película en la Meca del cine, y se le mostró fotografiado en estudios fílmicos californianos.²¹

Ante el fracaso de la gestión fílmica californiana, que hipotéticamente le convertiría en realizador fílmico por todo lo alto en estudios hollywoodenses, Gallegos volvió a Venezuela, participó en la fundación de los Estudios Ávila en 1938, tuvo una segunda participación como codirector de la película *Juan de la Calle* (de Rafael Rivero Oramas, 1941), y entre ese mismo año y quizá 1942, intentó producir nuevamente *Doña Bárbara* como película, lo cual resultó imposible porque no se consiguió el financiamiento necesario.

Si nos preguntamos de dónde derivó la casi obsesión de Gallegos por llevar a la pantalla su celebrada novela de *Doña Bárbara*, con la cual entró triunfal por el mundo literario a nivel internacional, debemos tener en cuenta otro factor cultural que incidió en él de manera directa como consecuencia de su exilio europeo. El primer viaje de Gallegos a Europa ocurrió en 1929, y su primer exilio voluntario inició en Nueva York, en 1931. Aquellos fueron los años de un fenómeno cultural sin precedentes, la transición del cine mudo al sonoro. Como consecuencia de aquella revolución cultural en el mundo de la comunicación colectiva se potenciaron las posibilidades para que surgieran cinematografías nacionales en los países iberoamericanos que durante la etapa silente no habían podido concretarlas del todo, al no poder competir con las cinematografías estadounidense y europeas. Al vivir exiliado en España, entre 1932-1936, Gallegos atestiguó de manera directa el clamoroso éxito del cine español sonoro no únicamente en su territorio, en su mercado doméstico, sino también en Latinoamérica, donde competiría con las tres cinematografías más pujantes de la región: la argentina, la brasileña y la mexicana.

Juan Liscano estableció en su momento que Gallegos habría preferido siempre que su *Doña Bárbara* se adaptara como filme en España, lo cual nunca se concretó. Habida cuenta de que ni en Hollywood ni en su propia patria tampoco pudo hacerlo, porque en Venezuela no existían las condiciones de infraestructura y financiamiento que sí existían en Argentina, Brasil o México, hubo de resignarse a que la versión fílmica de su novela se hiciera en el cine mexicano, en 1943, dirigida por Fernando de Fuentes. El hecho sirvió a los propósitos de promover un sentimiento de integración latinoamericana a través del cine, por cuestiones relacionadas con la Segunda Guerra Mundial. Así, el proyecto de promoción del panamericanismo como estrategia defensiva frente a potenciales

intervenciones extranjeras en el continente, como consecuencia de la contienda internacional, trajo para Gallegos una segunda vida para su literatura, y de manera muy exitosa. El triunfo resonante de *Doña Bárbara* como filme hizo que, de manera sucesiva, se adaptaran otras cuatro novelas suyas en el cine mexicano (*La trepadora*, *Canaima*, *Cantaclaro* y *Sobre la misma tierra*, como *La doncella de piedra*). Además, el propio Gallegos pudo incursionar nuevamente como argumentista y guionista, en otro filme mexicano (*La señora de enfrente*, de Gilberto Martínez Solares, 1945), y al final, por todo esto, su obra se reeditó en España.²²

Con los muy buenos recursos que Gallegos obtuvo por los derechos de adaptación de sus obras en el cine mexicano, además de los que obtenía también en el mercado literario, quizá pudo vivir más cómodamente en Venezuela y dedicarse a la política, hasta el punto de llegar a ser presidente de su país, en 1947. Fue derrocado en noviembre de 1948, a nueve meses de su gestión, y se exilió primero en Cuba y después en México. Como consecuencia de este segundo exilio, ahora en Latinoamérica, se originaron sus dos novelas que refieren las realidades de Cuba (*La brizna de paja en el viento*) y de México (*Tierra bajo los pies*). Éste es otro capítulo por esclarecer, para dilucidar de mejor manera las incidencias de estos exilios en su novelística, lo cual por ahora no es posible abordar en el breve espacio de este capítulo, centrado en su exilio europeo y la manifestación ya expuesta en su novelística.

Pero en lo que quizá sí podemos hacer por ahora una contribución adicional, a manera de conclusión, está relacionado con el misterio de la obra de Gallegos titulada *La doncella*, aparentemente hecha a solicitud expresa de gente del cine en México, para filmarse como película y que finalmente no se rodó. Un episodio en la vida de Gregorio Walerstein, productor fílmico conocido como “el zar del cine mexicano”, puede estar relacionado con estos acontecimientos. En una entrevista, Gregorio Walerstein dijo lo siguiente:

En 1948 hicimos una gira por Argentina y aterricé en Venezuela, cuyo presidente era Rómulo Gallegos, para saludarlo a él y [al distribuidor fílmico] Salvador Cárcel que era mi amigo. Pero con la desgracia de que aterricé el día que le dieron el golpe de Estado a Rómulo Gallegos, y entonces no lo pude ver. Rómulo vino aquí [a México]. Él rechazó de la junta militar [que él] quedase como presidente, pero con los militares. Prefirió renunciar a la presidencia y pasó momentos de amargura, porque él no era un hombre rico [...]. Recuerdo que en una ocasión, en que me invitó a comer, me entregó un libreto, a ver si me gustaba. Lo leí y realmente el libreto no tenía valores.

Pero yo, sabiendo que don Rómulo tenía necesidades económicas, le dije que para mí era magnífico, y me dijo que, si se lo podía comprar, al mismo precio que *Canaima*. Le dije que sí, le di el dinero, y guardé el librito. Pasaron los meses, don Rómulo logró reeditar sus novelas en España, y recibió mucho dinero. Me llamó por teléfono invitándome a comer, y diciéndome que me invitaba a un buen restaurante, que quería pagarme la comida, y que, si no lo aceptaba, entonces él se sentiría conmigo. Fuimos a la comida, él la pago y me dijo: mire, amigo Walerstein, la obra que le hice fue una porquería. Usted me dio determinada cantidad. Si usted quiere seguir siendo mi amigo, aquí está la cantidad, me lo tiene usted que recibir y que me la obra. No tuve más remedio que recibirlo. Ése era Rómulo Gallegos.²³

Ante este relato cabe la posibilidad de preguntarse si pudiera ser que la obra que conocemos como *La doncella*, referida por todos los analistas y biógrafos de Gallegos como hecha para cine en México en 1945, podría haberse reescrito por él mismo, para hacerla transitar de su versión inicial de argumento y guion cinematográfico hacia novela con toda forma, la suficiente como para hacerle ganar el Premio Nacional de Literatura en Venezuela, en 1958. La hipótesis no parece del todo descabellada, si consideramos la historia de Gallegos en cuanto a la escritura y reescritura de sus obras. En última instancia, *La doncella* también tiene que ver con el exilio de Gallegos en México, cuando se publicó en 1957, un año antes de su reconocimiento en suelo venezolano, historia para la que nos queda un nuevo capítulo por dilucidar del todo y de manera precisa, esperemos, en el futuro.

¹ Luis Chesney-Lawrence, “La dramaturgia de Rómulo Gallegos”, *Revista Signa*, núm. 18 (2000): 171-172. El mismo autor refiere que con la trama de “*La esperada*, escrita en 1915 [...] escribió posteriormente su novela *Cantaclaro*”. Fue base de su novela homónima otra obra de teatro titulada “*Doña Bárbara*, cuyo texto se encuentra extraviado, aunque fue estrenada en el teatro municipal en 1945”.

² Véase Chesney-Lawrence, “La dramaturgia...”, 175. En este bloque de la creatividad de Rómulo Gallegos debe mencionarse el volumen *Una posición en la vida* (México: Ediciones Humanismo, 1954), que no corresponde a la literatura. Es una compilación de los ensayos de Gallegos, realizada por Lowell Dunham, uno de sus dos más importantes biógrafos.

³ Cuando *Doña Bárbara* se adaptó para el cine en México, se le pagaron 150 000 pesos, lo cual era una cantidad inusual para la época y, calculada al valor actual es, sin duda, una cantidad considerable, que muy probablemente no recibió en el mundo editorial.

⁴ La gran trilogía de la novela latinoamericana de la tierra incluye *La vorágine* (de José Eustasio Rivera, 1924), *Don Segundo Sombra* (de Ricardo Güiraldes, 1926) y *Doña Bárbara* (de Rómulo Gallegos, 1929).

⁵ Julio Peñate Rivero, “La narrativa breve de Rómulo Gallegos: hacia una aproximación”, *Arrabal*, núms. 2 y 3 (2000): 138.

⁶ Véase, por ejemplo, la muy brillante reflexión que al respecto hizo Ulrich Leo en “Un maestro en formación: sobre dos novelas cortas de Rómulo Gallegos”, *Revista Hispánica Moderna* 11, núms. 1 y 2

(enero-abril de 1945): 19-36, específicamente la nota 4.

⁷ Independientemente de las múltiples veces que esto se ha publicado, existen también otros testimonios al respecto. El doctor Isaac J. Pardo, médico, humanista y político venezolano, dijo, por ejemplo, que “Doña Bárbara, lo mismo que el resto de la obra novelística de Gallegos, es un sólo mensaje, el mensaje de la superación de la barbarie por medio de la civilización”. Véase Microdocumental de Rómulo Gallegos, en <<https://www.youtube.com/watch?v=NTcyShacyKI>>, consultada el 23 de abril de 2022.

⁸ Carlos Sandoval, “Gallegos compacto”, *Akademos* 13, núms. 1 y 2 (2011): 108.

⁹ Carolina Guerrero, “La impronta del positivismo en *El último Solar*”, *Ensayo y Error. Revista de Educación y Ciencias Sociales* 17, núm. 34 (2008): 41.

¹⁰ Sobre la gran significación que Gallegos concede al mestizaje como posibilidad de solución a problemas profundos en la sociedad venezolana, véase, con la aguda crítica a algunos tintes de racismo y reaccionarismo percibidos en Gallegos, las reflexiones al respecto de Guerrero, “La impronta...”, 44-47.

¹¹ Guerrero, “La impronta...”.

¹² Óscar Zambrano, “Breve crónica del nacimiento intelectual de Rómulo Gallegos”, *El Nacional*, suplemento “Papel literario”, Caracas, 10 de febrero de 2019.

¹³ Esta anécdota la cuenta Juan Liscano Velutini, poeta y crítico literario y quizá su biógrafo más reconocido en la obra *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Véase “Microdocumental de Rómulo Gallegos”, en <<https://www.youtube.com/watch?v=NTcyShacyKI>>, consultada el 23 de abril de 2022. Habría sido el gran éxito de *Doña Bárbara* el detonador de la reedición de *El último Solar* (1922) como *Reinaldo Solar* (1930).

¹⁴ Sobre el simbolismo de los personajes que son muy educados, e inciden en los entornos primitivos y salvajes con la labor educadora como uno de sus recursos, véase Gregory Zambrano, “Rómulo Gallegos y *Doña Bárbara*: el poder del símbolo”, *Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios* 23, núm. 25 (2019): 16-26. Véanse particularmente las páginas 19, 21 y 23.

¹⁵ Una excepción sería el personaje alemán como padre adoptivo de Remota (Renata en la adaptación fílmica), en *Sobre la misma tierra*, en el filme adaptado sobre la novela (*La doncella de piedra* de Miguel M. Delgado, 1955).

¹⁶ En otra novela de Gallegos, *Pobre negro*, distinta de las que escribió en Europa durante su exilio, y de trama diferente a la trilogía eje de este texto, puesto que trata sobre el problema del racismo contra las comunidades afrodescendientes en Venezuela, también existe un personaje de vasta educación y cultura, que realiza la labor educadora/civilizadora con el protagonista. En *Pobre negro* es el tío Cecilio, quien ha viajado, es culto y tiene biblioteca en casa, y es el educador de Pedro Miguel, el mestizo/mulato, resentido y rebelde, quien es producto de un mestizaje racial por la fuerza, pues su madre, de raza blanca, fue violada por un “negro malo”.

¹⁷ En la adaptación fílmica mexicana de *Canaima* (de Juan Bustillo Oro, 1944), Marcos Vargas se casa en el final con el personaje de Aracelis Villorini, y no con alguna nativa, como sucede en la novela.

¹⁸ Ivona Krpan, “La identidad nacional venezolana y la mujer según la obra *Doña Bárbara*”, tesis de maestría en Estudios Hispánicos e Ibéricos, Universidad de Zadar, Croacia, 2020, 1.

¹⁹ *Ibid.*, 18. Krpan sintetiza muy bien los planteamientos respecto de la dualidad Latinoamérica-Europa, quizá exacerbada en Gallegos por su exilio en Europa, con fuerte incidencia en su novelística, realizados por autores y autoras como Avelina Aguilar Staker, José Castro-Urioste o Stephen Henighan, en sus análisis sobre *Doña Bárbara*.

²⁰ En España se había adaptado *Sangre y arena*, de Vicente Blasco Ibáñez, para el filme homónimo de Ricardo de Baños (1917); en Hollywood se habían adaptado las siguientes obras literarias españolas: de Benito Pérez Galdós *Doña Perfecta*, para la película *Beauty in Chains* (de Elsie Jane

Wilson, 1918); de Vicente Blasco Ibáñez se adaptarían, y con gran éxito, *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), *Sangre y arena* (de Fred Niblo y Dorothy Arzner, 1922), *Entre naranjos* (de Monta Bell, 1926), y *Mare nostrum* (de Rex Ingram, 1926); de Jacinto Benavente se adaptó *La malquerida*, para *The Passion Flower* (de Herbert Brennon, 1921).

²¹ La revista *Élite*, de carácter semanal, editada en Caracas a partir de 1925, aunque hecha para las élites socioeconómicas venezolanas, también concedía atención a autores y cuestiones literarias. En ella se publicó la información sobre los esfuerzos de Gallegos en Hollywood, en 1938. Diversas fuentes en internet la refieren.

²² Sobre *Canaima* como filme y su gran significación en la historia puede verse Francisco Peredo, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión* (México: Coordinación de Difusión Cultural/Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, 2015), 122-131.

²³ Esta entrevista está incluida en dos documentales de Mauricio Walerstein, *Don Gregorio de mis recuerdos* (Caracas: Producciones Xenon Films, C.A., 2001); Alejandro Tovar, *Gregorio Walerstein, El zar* (México: Cine Nostalgia Producciones, 2009). Salvador Cárcel fue distribuidor y exhibidor muy importante del cine mexicano en Venezuela, durante su “época de oro”, y cuando Venezuela era el mercado más importante del cine en Latinoamérica, por el poder del Bolívar como moneda frente a las demás divisas latinoamericanas (los corchetes son nuestros).