



Rómulo Gallegos frente al llano venezolano: panoramas sonoros de *Doña Bárbara*

Rómulo Gallegos in front of the Venezuelan plain: Sound panoramas in *Doña Bárbara*

Luciana Kube Tamayo

Dept. of Modern Languages
Florida International University
U.S.A.
lkube002@fiu.edu

Resumen

En este artículo se analiza el sonido propio del ambiente en el llano de Venezuela en los años 20 del siglo pasado, a partir de la novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y según la teoría de M. Schafer sobre el *soundscape*.

Palabras clave: *soundscape*, Rómulo Gallegos, novela latinoamericana, literatura venezolana

Abstract

This paper analyzes the environmental sound in the Venezuela's plain at the end of 1920 in the novel *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos, according to the *soundscape* concept (M. Schafer).

Keywords: *soundscape*, Rómulo Gallegos, Latin American novel, Venezuelan literature

El paisaje sonoro o *soundscape* es un concepto ideado por Murray Schafer en los años sesenta del siglo XX. Ayuda a entender el universo sonoro que circunda al ser humano en un lugar y en un tiempo determinados. El propósito del concepto del *soundscape* es profundizar en el conocimiento de un entorno histórico específico mediante la reconstrucción de sus cualidades acústicas más esenciales. El tiempo que nos ocupa es la Venezuela de finales de los años veinte

del siglo pasado, y el lugar es el llano venezolano. Entonces surge esta pregunta: ¿Cuáles son las cualidades acústicas esenciales del llano en la novela *Doña Bárbara*? Me interesa cómo Rómulo Gallegos presenta unos panoramas sonoros del llano que se hacen sentir en la naturaleza y en los humanos. El relincho del caballo o un silbido constituyen un entorno acústico envolvente lleno de significaciones.

Para abordar este análisis he tomado como punto de partida dos libros esenciales en el estudio de los *soundscares* de la naturaleza: *The Great Animal Orchestra* y *Wild Soundscapes*, de Bernie Krause. Para él, un *soundscape* es la estructura acústica de un ambiente, sea urbano, rural o natural e incluye todas las señales acústicas que lleguen al oído del escucha en un momento determinado desde todas las fuentes posibles en ese lugar y tiempo (Krause *Wild* 16). Entre los conceptos y experiencias que comparte este autor, está el de los panoramas sonoros de la naturaleza, los cuales considera como las voces de los sistemas ecológicos en su conjunto. Razona acerca de un área y observa que cuando es plana, abierta y seca los sonidos se dispersan más

rápidamente y parecen perderse (Krause *Animal* 27). Gallegos estuvo aquel abril en Apure, aún en época de sequía y esto explica gran parte de lo que percibió y de la importancia que otorga al silencio.

Krause asegura que es posible aprender a escuchar de una manera activa. Esto requiere de una cuidadosa sensibilización hacia el mundo de los sonidos vivos que puede darse en cualquier persona que quiera convertirse en un escucha cuidadoso. Ese tipo de consciencia es un indicador de nuestra conexión con la biósfera (223). Gallegos supo captar el panorama sonoro de momentos precisos, únicos e irrepetibles, ya que la biofonía de un día, según Krause, no es estática ni se repite jamás; su mutabilidad divina y altamente selectiva es la auténtica manifestación biofónica de lo salvaje (224). El extraordinario poder de evocación de los *soundscares* (Krause *Wild* XI) hace que llegue al lector un mensaje envolvente pleno de sonidos que lo llevan a situarse en ese entorno a partir del compromiso íntimo del autor con el mundo natural que implica capturar las expresiones acústicas colectivas en los hábitats salvajes (2). Preservar la integridad acústica del ambiente se convierte en parte del deleite del mismo hecho de escribir.

Todas estas ideas descritas anteriormente ponen en duda el aparente rechazo a lo denominado como “bárbaro” en la novela, para pasar a observar la apología de lo salvaje que se deja ver en estos pasajes de la narración en los que se describe de manera tan cercana el momento único que brinda la tierra llanera en diferentes momentos del día y de la noche y en relación con el

ser humano, el efecto que causa en él. La voz del narrador es un vehículo para capturar y transmitir las voces de una orquesta donde no hay nada más importante, según Krause, que la celebración de la vida en sí misma (236). Pareciera que la barbarie habita en los hombres solamente y que el paisaje debe cuidarse y permanecer en su eterno transcurrir como ha sido desde el comienzo de los tiempos.

Entre los sonidos humanos está la música. Me interesa analizar, entre otros temas, las tonadas del llano que apaciguan al ganado y la motivación de Gallegos al seleccionar la música que describe en el capítulo Las veladas de la vaquería. La fiesta tiene lugar un sábado por la noche. Todos bailan y se divierten en la fiesta, pero Santos y Marisela no. Santos da permiso para que la “flor de Altamira” baile con Pajarote. Es el tipo de eventos que permite trazar un mapa sonoro del llano, pleno de simbología y señas de identidad. El panorama sonoro adquiere, así, forma y significado en un tiempo y en un espacio determinados (Shelemay 9).

El propio Gallegos había ido a buscar estos paisajes y de esta manera lo refleja desde el prólogo de *Doña Bárbara*. Así lo escribió en 1954 con motivo de la conmemoración de los veinticinco años de la publicación de la obra, donde relata cómo fue al llano en abril de 1927 “para recoger las impresiones de paisaje y de ambiente” (Gallegos XI). Con la palabra “ambiente” se engloba el panorama acústico, y abre este resumen hablando del “estruendoso aparato de una tormenta llanera”, en la que “un solo trueno no tiene cuando acabar” (XI). Esta poderosa imagen sonora

es sucedida por la descripción general del ambiente llanero, en la que se mencionan los sonidos de los animales, que luego explayara en la novela, como el relincho del caballo, el bramido del toro y “el melancólico de soisola”, ave del llano. Con estos tres sonidos condensa lo que es ese panorama que se destapa ante sus oídos cuando oye el caballo, el toro y la soisola: “El llano es todo eso: inmensidad, bravura y melancolía” (XII).

Finaliza el mencionado prólogo con un aporte sobre el llano como una tierra de contrastes: “Pero si dije que probablemente oí entonces el bramido salvaje de un toro, bien he podido agregar que en el aire sereno aleteaba la ternura de un blanco vuelo de garzas” (XV). Esa es la imagen con que Gallegos escribe su obra, poblada de sonidos, pero también de silencios. La voz de lo otro aparece por medio de la naturaleza y de los seres humanos que habitan en ese entorno natural. La identificación de este panorama tiene mucho que ver con la observación y la participación en ese entorno vividas por el autor en su viaje a los llanos. Sin ser musicólogo de profesión, él realiza un trabajo de etnografía musical que comienza en un mes de abril en la margen derecha del río Apure. Por medio de los sonidos que captura buscando la esencia de la sabana ocurre un proceso de localización del espacio sonoro que se logra a partir de una observación de la que el que mira es partícipe y percibe unos sonidos, mientras que ignora otros (Kaufman 11).

Gallegos va al llano en el mes de abril, que es el final del tiempo de sequía, ya que en mayo comienza la temporada de

lluvias. El autor comienza el primer capítulo, ¿Con quién vamos? describiendo a quienes reman a bordo de los bongos en el río Arauca, en uno de los cuales viene Barbarita:

Y mientras uno viene en silencio, jadeante sobre su pértiga, el otro vuelve al punto de partida reanudando la charla intermitente con que entretienen la recia faena, o entonando, tras un ruidoso respiro de alivio, alguna intencionada copla que aluda a los trabajos que pasa un bonguero (Gallegos 3).

De esta manera, el entorno entremezcla el silencio y el sonido. Dentro del silencio, precisamente, se alterna la respiración con la charla y el canto, todo lo cual acompaña la faena, sea la del bonguero o de cualquiera de los otros oficios del campo. Particularmente en el río, el silencio es señal de vigilia ante el peligro, porque es gracias a ese silencio que se puede escuchar zambullirse a los caimanes, por ejemplo. “En el profundo silencio resuenan, monótonos, exasperantes ya, los pasos de los palanqueros por la cubierta del bongo” (4).

El hombre se enfrenta solo al paisaje, con los sentidos abiertos a percibir lo que sucede a su alrededor, sin perder de vista un detalle, porque perderlo significa probablemente perder la vida. El patrón del bongo hace uso del caracol de origen indígena, la guarura, y “arranca un sonido bronco y quejumbroso”. A la hora de la siesta se oye “el chasquido de las ondas del río contra el bongo” (Gallegos 9) y los ronquidos de los palanqueros. A veces el silencio del entorno fluvial no deja cabida a las palabras, como cuando Asdrúbal se queda mirando “al río que se deslizaba en silencio frente

a ellos, a través de un dramático paisaje de riberas boscosas” (22). Cuando se habla de los ríos, son “mudos y solitarios” (12). En el hábitat de la ribera de los ríos se genera un rango de voces que dependen del clima, del terreno, de la lluvia y del caudal del río (Krause *Animal* 35).

El son de una guarura anuncia la llegada del bongo en el que comparece Santos Luzzardo en el capítulo IV. Entre los animales, se puede distinguir entre el abrumador número de aves y, por otra parte, los rebaños, principalmente. El toro lanza “sordos mugidos de rabia impotente” (Gallegos 17) luego de ser capado. Los sonidos del ganado suelen ser angustiantes y lastimeros, mientras que los sonidos de las aves son presagios, avisos, en sus cantos cotidianos. De acuerdo con las ideas de Krause, los llamados y sonidos que cantan los pájaros entre sí y en solitario, son mucho más complejos que los de otros animales, por su diversidad de tonos y sobretonos articulados simultáneamente (*Wild* 57).

J. Riis Owre ha analizado el papel que tienen en la obra de Gallegos los animales y, en concreto, los pájaros. Refiere cómo Ulrich Leo ya había notado cómo los elementos de la naturaleza, la fauna y la flora específicamente, pero también la luna y el sol, no sólo son cruciales, sino que implican un grado de identificación y reemplazan a algunos seres humanos (Owre 52). En este sentido, el sonido que puede emanar de la naturaleza debe leerse como parte del subtexto que ayuda a completar la acción en la obra galleguiana. Así, en los momentos de mayor tensión, de suspenso, canta el yacabó y así presagia la muerte de Asdrúbal y la violación de Barbarita.

Según Owre, este hecho evidencia el uso de un animal silvestre en los momentos críticos de la trama, hechos que determinarán el curso de la novela.

Por otra parte, el sustrato indígena de la zona de los llanos venezolanos era y sigue siendo diverso. Algunas etnias indígenas coexisten en unas zonas de Apure durante la época en que Rómulo Gallegos escribe *Doña Bárbara*: los guahibos y los yaruros. Los otomacos, que habían habitado la región, se habían convertido en llaneros, mezclados con el negro y el europeo. Las tres etnias mencionadas tienen una gran cantidad de elementos en común, como el hecho de ser amantes de la libertad, la importancia que otorgan a la luna y a los animales sagrados, y la relevancia del silencio.

Cuando el indio Eustaquio rescata a Barbarita luego de los trágicos sucesos, ella oye “el son de los tristes yapururos” (Gallegos 25). Es allí cuando deja de ser una niña y se convierte en mujer. Las lechuzas y aguaitacaminos vuelan de forma silenciosa. Son animales nocturnos que aparecen en la mayoría de las escenas en las que Gallegos describe la callada noche. Estos momentos íntimos nocturnos reflejan la “extremada sensibilidad” de Gallegos y cómo capta la “sonoridad sabanera”, según Pedro Cunill Grau (62).

Al irse compenetrando Santos Luzardo con el paisaje, se agudiza la descripción de los sonidos que, de forma envolvente, rodean al personaje y abarcan cada vez más terreno. Ese paisaje sonoro forma parte de todos los predios que Santos está reconociendo. Así puede leerse en el capítulo V: “por largo rato se escucharon las

pisadas de los caballos. Luego, allá lejos, por donde iba, negra en la contraluz del crepúsculo, la silueta del jinete en pos del rebaño, un cantar de notas largas, tendido en la muda inmensidad” (Gallegos 41). La noción de una tierra muda, en donde los sonidos son esporádicos, da cuenta de su tamaño y de la soledad del hombre que habita dicha tierra.

Cuando Santos decide quedarse en el llano y no vender Altamira, se acuesta en su chinchorro y lo arrullan dulcemente, de alguna manera fortaleciendo y reforzando su decisión, los animales que lo circundan (Owre 53). Además de la fauna, está el sonido del cuatro, el instrumento predilecto del llano, para servir de acompañamiento a toda esta polifonía improvisada pero orquestada por Gallegos para conectar el mundo de Santos con su niñez, con lo infinito del paisaje y con la armonía de la naturaleza, entre el sueño y la vigilia. Se demuestra que el silencio predomina incluso en presencia de otros sonidos; es un concepto inmutable, de orden filosófico:

Y entretanto, afuera, los rumores de la llanura arrullándole el sueño, como en los claros días de la infancia: el rasgueo del cuatro en el caney de los peones, los rebuznos de los burros que venían buscando el calor de las humaredas, los mugidos del ganado en los corrales, el croar de los sapos en las charcas de los contornos, la sinfonía persistente de los grillos sabaneros, y aquel silencio hondo, de soledades infinitas, de llano dormido bajo la luna, que era también cosa que se oía más allá de todos aquellos rumores.

En el fragmento anterior bien pueden distinguirse las múltiples resonancias que de

manera envolvente conforman un espacio único (Cunill 62). Hay que tomar en cuenta la densidad, diversidad y riqueza de las biofonías descritas (Krause *Wild* 40) y cómo las creaturas que lo conforman representan la voz de los otros. En la novela ocurre una personificación del paisaje a partir de cada una de las voces que conforman esta orquesta, incluido el silencio como uno de los protagonistas del paisaje, la geofonía (representada esencialmente por el trueno, el viento y la lluvia) y todas las voces de la biofonía, emitida por los seres vivos de este hábitat.

Rómulo Gallegos, como se dijo ya, representa el escucha activo que selecciona de entre un gran espectro de sonidos, los que más se ajustan para transmitir las situaciones y emociones de sus personajes llaneros dentro de *Doña Bárbara*. El autor demuestra “su capacidad de narrador y su fino sentido del paisaje” (Massiani 87). El proceso cognitivo y el ejercicio de percepción que efectúa lo hace con base en sus capacidades perceptivas como individuo que filtra y selecciona este material. Se establece una jerarquía dentro de la experiencia auditiva y la apreciación estética, de acuerdo con los conceptos establecidos por Nicola Dibben (193). Según sus estudios, los escuchas suelen describir los sonidos en función de su origen físico y cultural, más que por sus atributos acústicos. Escuchamos, por lo tanto, los significados que los sonidos hacen específicos (198). Esto contradice la histórica búsqueda de Occidente de un sonido “puro” y favorece la descripción del sonido desde ángulos como el del contexto cultural y la información que comparten personas de un mismo grupo, por ejemplo. En este

sentido, la información sonora que Gallegos filtra para hacerla llegar al lector parte de su mundo perceptual y también de la información que los potenciales lectores comparten culturalmente con él.

De todos aquellos códigos compartidos entre el autor y sus potenciales lectores, están también aquellos intangibles, los que parten de la imaginación y que se han transmitido oralmente y luego a través de la literatura a lo largo de todo el espectro de la cultura de Venezuela. Así sucede con los espantos y aparecidos, propios del folklor de toda Venezuela, quienes tienen en *Doña Bárbara* su lugar y el panorama sonoro que los identifica. En el capítulo VII de la novela, se narra una típica noche en la que se cuentan historias de aparecidos. La omnipresencia de estos espantos también incluye un mapa sonoro y cómo rastrear su presencia para el escucha atento, que en este caso es Pajarote, que conoce:

Las almas en pena que recogen sus malos pasos por los sitios donde los dieron, la Llorona, fantasma de las orillas de los ríos, caños o remansos y cuyos lamentos se oyen a leguas de distancia; las ánimas que rezan a coro, con un rumor de enjambres, en la callada soledad de las matas, en los claros de luna de los calveros, y el Anima Sola que silba al caminante para para arrancarle un Padrenuestro, porque es el alma más necesitada del Purgatorio. (Gallegos 53)

Si alguien tenía capacidad de sentir la presencia de todas aquellas entidades, podía sentir el espíritu del animal que protegía la finca, el llamado “familiar” que velaba por todos allí, un toro, el “Cotizado” que había sido enterrado vivo desde los tiempos de

la fundación del hato. Las maracas dejaron de sonar (Gallegos 54) cuando Pajarote se refirió a todos aquellos espíritus, y para hablar del “familiar” dejó de puntear el cuatro. Él mismo refiere un sonido que escuchó otro de los peones, María Nieves, el pitido característico del mono araguateo, que presagia que a Doña Bárbara “se le ha llegado su hora” (60). Como todas las noches, llega el momento de dormir en esta escena colectiva que sucede a las “largas risotadas” por las historias de Pajarote. No es la misma calma de la noche en que Santos se había metido resuelto en el chinchorro arrullado por el entorno; los peones no tienen reposo del todo, porque prevalece en el ambiente la incertidumbre en torno al futuro:

Reina el silencio en el caney. La noche ha avanzado bastante y la luna ahonda las lejanías de la sabana. En las ramas del totumo el gallo sueña con gavilanes y su grito de alarma despierta y alborota el gallinero. Los perros, que duermen echados en el patio, levantan las cabezas, enderezan las orejas; pero como sólo oyen el vuelo de las lechugas y de los murciélagos en torno al higuierón, vuelven a meter los hocicos entre las patas. Muge una res en la majada. Distante, se oye el bramido de un toro que tal vez ha venteado al tigre. (Gallegos 62)

En este fragmento se ve claramente la identificación que hace el autor de los personajes con los animales que los circundan. El gallo tiene pesadillas, los perros duermen entre sobresaltos. Hay una res que también está sin dormir y el toro brama, con lo cual no se descarta que además pueda haber sentido la presencia

del tigre, con todos los peligros que esto implica. Entre los peones se preguntan si será el “familiar” el que ha bramado. Entre la vigilia y el sueño, que es decir entre la realidad y la ficción, se entregan estos personajes al descanso.

En el capítulo VIII, “La doma”, se define lo que es el llano para el autor, y entre las formas que incluye en la definición, asociada con sentimientos y valores llaneros, está la bellaquería del “pasaje” y la “melancolía sensual de la copla” (Gallegos 63). Es la hora del amanecer, cuando cambia la temperatura, se siente la brisa y la reverberación desaparece (Krause *Animal* 39) y ese es el día en que Santos se dispone a domar a un potro, pero en la propia descripción de las aves y los caballos, representando el aire y la tierra, en ese momento del día, se lee cómo Santos se pone en sintonía con el entorno:

Silban las perdices entre los pastos. En el paloapique de la majada una paraulata rompe su trino de plata. Pasan los voraces pericos, en bulliciosas bandadas; más arriba, la algarabía de los bandos de güiriries, los rojos rosarios de corocoras; más arriba todavía las garzas blancas, serenas y silenciosas. Y bajo la salvaje algarabía de las aves que doran sus alas en la tierna luz del amanecer, sobre la ancha tierra por donde ya se dispersan los rebaños bravíos y galopan las yeguas cerriles saludando al día con el clarín del relincho, palpita con un ritmo amplio y poderoso la vida libre y recia de la llanura. Santos Luzardo contempla el espectáculo desde el corredor de la casa y siente que en lo íntimo de su ser olvidados sentimientos se le ponen al acorde de aquel bárbaro ritmo. (Gallegos 64)

Así, por más que él dome a un potro, hay un innumerable grupo de animales que con sus sonidos logran que Santos traiga recuerdos del pasado que lo atan al llano. En esa descripción tan minuciosa se parte de las aves que corretean por el pasto hasta las garzas que vuelan más alto, que son justo las únicas silenciosas, con lo cual se complementa la imagen auditiva de las aves que se pueden escuchar, aquellas que podemos ver en la distancia, pero que están fuera de nuestro alcance. Así, el concepto del llano en Gallegos, es también el del inmenso cielo llanero, que aporta un sentido de la infinitud del paisaje en contraposición a la casa, encerrada en un espacio definido, desde el cual Santos aprecia todo el espectáculo que la rodea.

El capítulo XI, titulado “La bella durmiente”, representa el despertar a la vida no sólo de la belleza de Marisela, sino también el despertar por medio del agua, elemento purificador que le ha abierto todos los sentidos. Su panorama sonoro también cambia: “Ahora los pájaros cantan y da gusto oírlos (Gallegos 89). Así, ella puede percibir el trino de la paraulata, el canto del carrao que anuncia que se acerca el día en medio del “silencio del alba” (90). Esa capacidad para la escucha y la preparación del cuerpo para una nueva vida es señal de su renacimiento espiritual, lo que la conducirá a un despertar también intelectual, gracias a la instrucción que Santos va a suministrarle. Este ritual de iniciación da a su vida un sentido de búsqueda inusitado que ha comenzado por sus sentidos, con el del oído.

Por otro lado, en el capítulo XIII, a la hora de describir al padre de Marisela,

Lorenzo Barquero, se incluye esta frase: “Un ronquido de estertores se escapaba de su garganta” (Gallegos 104). Referirse al ronquido como un estertor denota cómo la muerte está por venirle a este personaje, que ya de cierta manera está muriendo poco a poco desde que se nos presenta en la novela. También mister Danger emite un sonido en este mismo capítulo, pero se trata de un bufido de cunaguaro, imitando al que tenía como compañero. En este caso, el animal y el personaje se funden en uno solo.

Ya en la segunda parte, en el segundo capítulo, la música se va haciendo cada vez más presente. Marisela monta sobre la Catria mientras Santos y Carmelito conversan. Ella, al no sentirse tomada en cuenta y el tema del que hablaba no le interesaba mucho, decide cambiar el trote a la yegua mientras entona una tonada. En el llano se canta también mientras se galopa, para arrear, dirigir y amansar a los animales. Así, Marisela demuestra ser buena amansadora mediante su canto y su dominio al montar, a la vez que toma el control de la escena. Se manifiesta como una mujer con dominio suficiente para ir a su propio ritmo (Gallegos 128).

En el capítulo IV, “El rodeo”, se vuelve a mencionar cómo es el panorama sonoro de la llanura, esta vez abordando un espectro mucho más amplio que en las ocasiones anteriores: “La sabana dormía aún, negra y silenciosa bajo el chisporroteo de las constelaciones, y a medida que la cabalgata se alejaba de las casas, la marcha repercutía a distancias en carreras atropelladas...” (Gallegos 136). El oído del llanero es según el narrador abarca distancias muy remotas ,

porque la situación es cada vez más tensa entre los dos hatos en conflicto y la noche, a pesar de silenciosa, no está en calma. Ya llegado el día y en los preparativos del rodeo, Pajarote “canturreaba entre dientes” la copla que comienza rezando “El toro pita a la vaca / y el novillo se retira” (139), aludiendo a la evidente retirada de Balbino Paiba frente a Doña Bárbara a favor de Santos Luzardo. Llegado el momento propiamente dicho del rodeo, es la “gritería de los vaqueros” (142) la que se escucha, y estas emociones hacen que Santos vuelva nuevamente a revivir su infancia. El panorama sonoro ayuda a conducir la mente de Santos hacia esos lugares y da paso al espectro de sonidos del final del rodeo en la llanura, que parece abarcarlo todo:

Un clamoreo ensordecedor llenaba el ámbito de la llanura; los mugidos de las vacas que llamaban a sus becerros extraviados y los balidos lastimeros de ellos, buscándolas por entre la barahúnda; los bramidos de los padrotes que habían perdido el gobierno de sus rebaños y el cabildeo con que estos les contestaban; el entrechocar de los cuernos, los crujidos de los recios costillares, la gritería de los vaqueros enronquecidos. (Gallegos 143)

En contraposición a este festín de sonidos plenos, le sucede a este episodio la castración de un toro por los hombres de Altamira. Este animal, al contrario de todos los que refiere Gallegos en el pasaje anterior, no tenía un sonido diáfano, sino que luego de ser mutilado, “bramaba sordamente” (147). El autor pone una sordina al bramido, para acentuar que su voz se ha apagado de manera simbólica. Así, poco a poco se irá apagando también la de Doña Bárbara.

Esto se puede verificar más adelante, cuando los peones se dan cuenta de que ella está dejando de compartir con los peones y que “tampoco viene a tocar la bandurria y a contrapuntearse con nosotros” (Gallegos 147). La voz de la jefa del hato pasa a un segundo plano, el hecho de que no venga a competir en los contrapunteos llaneros contra otros peones, dice de su cambio en la escala del poder. Así, también es derrotado, al igual que lo fue el toro, el caimán llamado “El Bramador”, que sucumbe a manos de Pajarote y María Nieves y que produce “un estruendo al caer sobre el agua” (157). Este sonido ilustra lo desconocido de su caída como otro símbolo de poder que se derrumba.

Al mismo tiempo que Doña Bárbara va perdiendo terreno, lo gana Marisela, a quien el agua sigue despojando del lastre del abandono del que había sido objeto. En el capítulo VII, Marisela está con otros muchachos y muchachas recogiendo miel de las abejas del llano, las aricas. Cada vez hace oír más su voz y el entorno que la rodea parece irradiar en consonancia con ella. Así lo expresa: “Si oyeras el alboroto que se forma, porque mientras el agua me cae encima, yo estoy canta que canta, y junto conmigo los gallos y las gallinas, los patos y las guacharacas que se paran en el samán” (158).

Como contraste a esta plétórica escena, en el capítulo siguiente, “Candelas y retoños”, se cuenta cómo el verano deja paso a la estación de lluvia, cosa que anuncia un trueno “allá en el fondo de las mudas soledades” (161). Incluso algunos animales, inexplicablemente, emprenden la fuga, entre ellas: “bandadas de aves palustres que

volaban hacia el sotavento lanzando graznidos de pánico” (162). Antes de llegar la anunciada lluvia había llegado el fuego y por eso “resonaba el tiroteo del estallido de los bejucos” (163). Se presume que son los hombres de El Miedo los que habían iniciado el fuego para incitar la fuga de los rebaños. Muy por encima de todas estas intrigas, retoñan las raíces en ambos hatos y las lluvias están cada vez más cerca. Así: “se iba haciendo más frecuente el fusilazo del relámpago nocturno al ras del horizonte y todas las madrugadas se las pasaba cantando el carrao, que anunciaba la estación lluviosa” (167). Este ambiente de tierra mojada, de rocío al alba, causa mayor reverberación que otro seco, los sonidos viajan más lejos y no se apagan tan rápidamente (Krause *Animal* 28).

Hay dos esferas claramente diferenciadas en la novela, la de los hombres con sus conflictos y desgracias, y la naturaleza eterna y sabia. Con la música de los hombres, la antropofonía, empieza el capítulo que más música concentra en la novela. Es el capítulo IX de la segunda parte, “Las veladas de la vaquería”. Nos lleva a las construcciones musicales de los hombres, más bien constructos complejos, entre los que se narran relaciones complicadas, contrapuestas a la naturaleza que les circunda.

El menudeo de los gallos y “el bullicio de los preparativos” (169) son los sonidos que nos preparan para adentrarnos en las faenas de los torneos en los que se recogen los rebaños, se les hierra y agrupa. La naturaleza que se nos presenta en esta parte ha sido controlada con fuerza, pero también con música: “Sólo los hombres estaban enteros todavía, derechos sobre las

bestias jadeantes, insensibles al hambre y a la sed, roncós de gritar, pero aún cantando, alegres, las tonadas que apaciguan el rebaño” (170).

La fuerza se impone sobrepasando los bramidos, con los gritos de los vaqueros, que de allí pasaban a los caneyes a cantar sus coplas, donde lo que se canta “lo expresa mejor, porque la vida es simple” (172). Todo lo abarca la copla. Los veladores cantan y silban por turnos (173) y al mismo tiempo el corrido y la décima se cantan con cuatro y maracas, improvisando. Se completa el panorama sonoro con la llegada del arpista y puede tocarse un joropo que invita al baile, comenzando por una chipola, tipo de golpe. Por la forma como describe el autor el toque del arpa, se define la relación de Gallegos como observador no sólo de los personajes del llano, sino de su música y de la relación de esta con la naturaleza:

Cantan las primas entre el ronco gemido de los bordones y las oscuras manos del arpista, al recorrer las cuerdas, son como dos negras arañas que tejen persiguiéndose. Poco a poco el golpe se va asentando en una cadencia melancólica de música voluptuosa. [...] El chishear de las maracas milagrosas tienen pausas de angustia y una y otra vez el cantador insiste: Si el Santo Padre supiera / la revuelta de Chipola, / se quitaría el balandrán, / dejaría la iglesia sola”. (Gallegos 178)

Así se anuncia la revuelta, con lo que el arpista arremete de nuevo, acto gracias al cual “los bailarores lanzan un grito de placer satisfecho y el joropo vuelve al movimiento primitivo” (178). Este es el hecho

que marca el inicio de que todas las cosas van llegando al lugar que les corresponde, al origen. El joropo se asienta, las parejas han escuchado la tierra retumbar bajo sus alpargatas durante el *escobillao*, una de las figuras del joropo. De principio a fin la Chipola, con sus contrastes, ha hecho aproximarse a los personajes, le sigue el son del zamuro y Marisela comienza a notar que ya no se puede quedar sentada, y entonces saca a bailar a Pajarote en presencia de Santos quien da su aprobación.

El sonido envolvente del joropo va a crecer en intensidad, la que reclama ese momento, cosa que Pajarote reclama al maraquero, rebautizando a Marisela en el acto: “sacuda bien los capachos, tuerto Ambrosio, que de oro debieran ser. Aquí va Pajarote con la flor de Altamira, sin ténrselo merecido. ¡Abran campo, muchachos, abran campo!”. Marisela ahora tiene una música para ella, pero también ha ganado un espacio, con la ayuda de Pajarote como compañero de baile.

Marisela ahora se hace escuchar por todas partes: “se le oye la voz o la risa o la copla” (186), con lo que se confirma que su espacio es cada vez más amplio. Compara el hablar de Santos con un “aguacerito blanco”, mientras él se refiere a la conversación de ella como “una serie de chaparrones uno tras otro. Pero, aguaceros con sol” (188). Contando con que para ese momento de la novela ha llegado la temporada de lluvias, la metáfora que ambos usan es relativa a lo que están sintiendo el uno por el otro, pero también alude a lo que está pasando en el llano.

Por otra parte, a Santos le asalta la duda sobre si es conveniente enamorarse de una mujer como Marisela, lo que se acentúa con la descripción que le sigue, de la hierra del ganado, llena de mugidos y balidos, incómoda. Se nos describe cómo María Nieves interpreta sus cantos de arreo nadando con el ganado mientras se defiende de los caimanes y lucha contra la corriente. En resumen, Gallegos lo condensa así: “Es la vida hermosa y fuerte de los grandes ríos y las sabanas inmensas, por donde el hombre va siempre cantando entre el peligro” (195), Así “desafían la muerte gritando o cantando, porque el llanero nunca trabaja en silencio” (196). Las voces del llano cubren una amplia gama de tareas y funciones, así:

Dentro de este rescate por la voz popular, se recolecta un conjunto de coplas que se expresan en diversos escenarios: la sabana, los corrales, la fiesta popular. La copla participa en el quehacer diario de los llaneros, se usa como instrumento de ejecución de ciertas faenas, se valora como creación artística (Castro 331).

En la obra se cumple un ciclo y, así como las estaciones, los ciclos de los hombres: “y otra vez el cuatro y las maracas, el corrido y el pasaje, el alma recia y risueña cantando en coplas sus amores, sus trabajos y sus bellaquerías” (197). Finaliza la segunda parte de la novela con el cierre del ciclo de la naturaleza y de los hombres y así se prepara el terreno para el desenlace que tiene lugar en la tercera parte. En esta última parte se narra, entre otras cosas, el ordeño, que comienza “con el primer menudeo de los gallos”. Nuevamente el cantar de un animal marca el comienzo de una faena del campo. El becerrero usa su voz

para llamar a los becerros y poco a poco se le van sumando a este panorama el “áspero canto del carrao en el monte de las orillas del caño, lejano clarín de un gallo, trino de los turpiales y de las paraulatas” (214).

El trabajo del ordeño es un trabajo solitario, en la intimidad del corral. Es por esos parajes donde se describe que han cantado esos animales, que las reses se sacan y al volver vienen repletas de leche. El vaquero que las ha acompañado, ha estado cantándoles: “Cantares de notas largas, música de tierras anchas y solas...” (215). Este es el ritmo del hato, diariamente, que transcurre independiente y ajeno a todos los acontecimientos que se están desencadenando afuera: la muerte de Carmelito y su hermano, el robo de las plumas, la partida de Santos hacia la capital y la huida de Marisela. Ya no tiene cabida ninguna música en el resto de la novela: “Ni el cuatro, ni la copla, ni el pasaje” (236).

Cuando Santos acude seguido por Pajarote al encuentro concertado por Doña Bárbara para esclarecer supuestamente los asesinatos y el robo, mientras observan vigilantes se escucha “el impresionante ulular de los araguatos que acudían a sus dormideros” (Gallegos 251). Así, este sonido presagia la muerte tanto del Brujeador durante el encuentro, como de Balbino poco después y a la medianoche, la de Lorenzo Barquero. En el capítulo XIII, “La hija de los ríos”, Doña Bárbara se va a San Fernando a reparar sus asuntos y allí acude de noche al río, como “una sombra errante y silenciosa” (279). Sólo se oye el graznido de un ave nocturna, el chicuaco, y la conversación de los palanqueros. Según Krause, algunos animales aprovechan la quietud

del agua para emitir sus sonidos, aprovechando el eco que esa quietud permite y creando así un mágico efecto (*Animal* 39). Pero Doña Bárbara ha ensordecido, no oye los gallos ni los perros, ni siquiera el vuelo de las lechuzas. Sólo escucha una frase que le asegura que las cosas vuelven al lugar de donde salieron. Esa conexión espiritual con la naturaleza, con su esencia, ocurre junto al sentido de pertenencia y a los mensajes esenciales de la geofonía que atraen a los seres humanos (Krause *Animal* 39). Por eso Doña Bárbara ha pasado de escucharlo todo a no escuchar nada, ya que se ha integrado a la naturaleza, ha vuelto al origen.

Con la música del llano, se traza el mapa sonoro musical de la obra, en el que reinan la copla, el pasaje y el joropo. La improvisación ocurre como momento de libertad y las coplas de los géneros llaneros como vía de expresión de los sucesos y sentimientos del llanero. La densidad y la diversidad, de amplia gama ambas, dan cuenta del profundo conocimiento del llano que logró adquirir Gallegos al asumir *Doña Bárbara*. Por último, el silencio se impone en la escena final en la que Doña Bárbara se entrega al río. El silencio es la última de las voces en aparecer en la narración. Se impone como trámite final para la restauración de la paz en el llano.

Para concluir, se puede establecer que a lo largo de la trama de la novela se presenta un panorama acústico de la naturaleza, en el cual el silencio de la noche salpicado por algunos sonidos se alterna con los del panorama diurno, que varía según el momento narrativo en el que se encuentra situado el autor; así, los sonidos estruendosos y

súbitos representan los momentos de sorpresa, los sonidos angustiosos el suspenso y los sosegados los momentos conclusivos y reflexivos. La música toma relieve a lo largo de la obra, concretamente en las “Velas de la vaquería”, para ilustrar que es el tiempo del dominio del hombre, entorno acústico envolvente lleno de significaciones, como el canto que acompaña el baile para aproximar a los personajes y el canto que apacigua el ganado para el arreo y el ordeño, símbolos del control del mundo animal por parte de los hombres del llano.

Referencias

- Castro Urioste, José. “Utopía y transgresión: El imaginario nacional en la obra de Rómulo Gallegos.” *Hispanic Journal* 17.2 (1996): 329-44. JSTOR. Web.
- Cunill, Pedro. *Los paisajes llaneros de Rómulo Gallegos al porvenir*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2009.
- Dibben, Nicola. “Musical Materials, Perception, and Listening”. *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, Routledge, 2012., pp. 193-202.
- Gallegos, Rómulo. *Obras selectas*. Caracas: Ediciones Edime, 1977.
- Krause, Bernie L. *The Great Animal Orchestra : Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. New York: Little, Brown, 2012.
- _____. *Wild Soundscapes : Discovering the Voice of the Natural World*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- Leo, Ulrich. “Doña Perfecta y Doña Bárbara. Un caso de ramificación literaria.” *Revista Iberoamericana* 16.31 (1951): 13–29.
- Massiani, Felipe. *El hombre y la naturaleza venezolana en Rómulo Gallegos*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1964.
- Riis Owre, J. “The Fauna of the Works of Rómulo Gallegos.” *Hispania* 45.1 (1962): 52. Web.
- Shelemay, Kay K. *Soundscapes : Exploring Music in a Changing World*. New York: Norton, 2001.

