

## LOS CANTOS, LAS COPLAS Y EL ACTO DE CANTAR EN DOÑA BÁRBARA DE RÓMULO GALLEGOS

SONGS, COPLAS AND THE ACT OF SINGING IN *DOÑA BÁRBARA* BY  
RÓMULO GALLEGOS

**CINDY YULIANA BARREÑO ROJAS**

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia  
cindy.bareno@uptc.edu.co

<https://orcid.org/0009-0002-1927-6448>

**JOSÉ INOCENCIO BECERRA LAGOS**

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia  
jose.becerrao1@uptc.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-3675-0105>

**Resumen:** El objetivo de este artículo es abordar desde una perspectiva crítica los cantos y coplas que se encuentran en la novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, con el fin de evidenciar el universo de tradición oral del que hacen parte. La investigación se basó en un proceso de recolección e interpretación de los fragmentos líricos, que pueden ser considerados –de forma independiente– como obras de literatura oral; a esa etapa se suma la formulación de una hipótesis de lectura sobre la relación entablada entre cada texto incorporado y la sección de la novela en la que aparece.

**Palabras clave:** *Doña Bárbara*; cantos y coplas; oralidad en la novela.

**Abstract:** The objective of this article is to approach from a critical perspective the songs and coplas found in the novel *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos, with the purpose of evidencing the universe of oral tradition of which they are a part. The research was based on a process of collection and interpretation of the lyrical fragments, which can be considered, independently, as works of oral literature; to this stage is added the formulation of a reading hypothesis on the relationship between each text incorporated and the section of the novel in which it appears.

**Keywords:** *Doña Bárbara*; songs and coplas; orality in the novel.

Recibido: 14.09.2023. Aceptado: 17.07.2024.

*Doña Bárbara* ha sido una obra ampliamente estudiada y criticada desde diferentes perspectivas. Es integrante de la categoría de novelas de la tierra o novelas regionalistas, vinculadas con el realismo social y que se caracterizan por presentar un conflicto profundo que enfrenta al ser humano con la naturaleza salvaje. Según Josié: “El espacio incivilizado y salvaje lleno de peligros es siempre el escenario de una novela regionalista” (2021, p. 7). *Doña Bárbara* se ambienta en el llano y, de forma minoritaria, en la selva, lugares alejados de la civilización y más cercanos a la “naturaleza”, lo que permite un desarrollo de los personajes basado en su relación con la región. En el prólogo escrito por Orlando Araujo encontramos una idea parecida:

Los personajes galleguianos, los más auténticos (Lorenzo Barquero, Marcos Vargas, Florentino), y aun los más abstractos (Santos Luzardo, Ludmila Weimar), se buscan a sí mismos, pero no mediante la exploración de su mundo interior, sino en el contacto y choque con el mundo exterior. Ellos se miden y tratan de encontrarse por un proceso de diferenciación y de conflicto frente a la naturaleza o frente a los demás hombres (párr. 14).

Desde esta perspectiva, los personajes se desarrollan especialmente gracias a su contacto con lo externo; lo que incluye a las personas, a la naturaleza y las costumbres. Los elementos a los que recurre el autor para desarrollar esa relación entre un yo y sus derredores son variados. A lo largo de la obra se destaca una multiplicidad de voces, diálogos y tradiciones, dentro de los cuales se encuentran actos de canto, coplas y relatos, representados estos principalmente por las leyendas. A su manera, estas formas de la literatura oral (dentro de la escrita) sirven para desenvolver la relación de los enunciadores con “el otro” y con “lo otro”.

Este artículo pretende abordar desde una perspectiva crítica los cantos que hay en la obra, bajo la hipótesis de que fortalecen conflictos internos, de la trama general, y ejemplifican la importancia de la tradición oral en la novela. Los cantos son elementos que aportan al desarrollo cultural de la obra, es decir, son importantes para la reelaboración del entorno en el que se inspira la novela: los llanos occidentales de Venezuela. Los miembros de este marco cultural se caracterizan por recurrir a expresiones artísticas orales para contar su realidad. En consecuencia, las coplas y tipos de canto

de la novela serán estudiados a partir de su función dentro de la obra y, en menor medida, en relación con las tradiciones llaneras.

### **Preámbulo: la literatura oral**

A través de los años, los críticos han retomado *Doña Bárbara* para su análisis desde distintos puntos de vista<sup>1</sup>. Se han escrito libros, artículos y trabajos de grado que abordan diversas temáticas, entre ellas se destacan las siguientes: la dualidad entre civilización y barbarie (Johnson, 1956; Goycochea y Angelini, 2014), el rol de la mujer (Krpán, 2020; Singer, 2005) y el discurso machista (Zoungbo, 1996); esto se complementa con comparaciones con otras novelas como *Doña Perfecta*, *La Vorágine*, *Facundo*, entre otras. En contraste con dichos elementos, el tema de la tradición oral en la novela no ha recibido mucha atención por parte de los críticos.

En complemento, el canto, la copla y la improvisación a través de la música son algunos de los aspectos que más se pueden destacar de la cultura llanera, pues sirven como uno de los medios más frecuentes para que las personas expresen sus pensamientos y canten injusticias que quieren denunciar. En palabras de Barzuna (1999): “Desde la época colonial la canción ha sido depositaria de esa historia, a veces no contada de lo que es América Latina (...) la canción alternativa, de raíces populares, ha permanecido como material que condensa la memoria o herencia cultural de nuestras sociedades” (p. 53). Además de ser una forma significativa de representación cultural, la canción popular tiene la capacidad de permanecer en la memoria de quien la canta y de quien la escucha, es herencia y base para crear nuevos cantos que denotan una melancolía por el cambio de las costumbres y las vivencias del pasado. En el caso del llanero, los sentimientos que más representa en los cantos están relacionados con la región y sus tradiciones; ellos les cantan a los animales, al amanecer, al atardecer, a la tormenta o a los múltiples oficios que desempeñan. Algunos

<sup>1</sup> Para un recuento breve y ameno de lo más resaltante que la crítica literaria dijo sobre la novela, de 1980 hacia atrás, el lector interesado puede acercarse al ensayo “*Doña Bárbara*: cincuenta años de crítica” de Sonja Karsen.

de sus versos revelan el amor y la melancolía que les despierta su región.

En *Doña Bárbara*, Gallegos incorpora diferentes cantos, especialmente para que cumplan dos funciones: referirse a las situaciones de los personajes de la novela y darle voz al pueblo a través de sus propias tradiciones culturales, en este caso, musicales. Al hacer uso de estos cantos, el autor pretende que los lectores sientan la obra más cercana al contexto real, aunque se narre una historia ficcional. De esta manera, y volviendo a Barzuna (1999): “El canto se proclama *rebelde, cotidiano y testimonial* en la voz de un nosotros [...] se presenta como *vehículo de expresión* muchas veces contestatario, propio de los trovadores modernos en su afán por legitimar la esperanza en los destinos de estas tierras” (p. 56). Además de su carácter replicante, la novela recurre con frecuencia a los cantos por su nivel de jocosidad. Sumados a las coplas, suelen servir como sustento del entramado cultural interno de la obra. Es decir, pintan el modo de ser del llanero a partir del contenido, la forma y el contexto de enunciación de lo que canta y dice.

Teniendo en cuenta la época de la novela, antes de la cual algunas obras de la tradición oral ya habían sido consignadas en formato escrito (como se exemplificará a continuación), se entiende que hubo un proceso para que los cantos y relatos llegaran a América Latina y sus pobladores se apropiaran de ellos y, además, les agregaran elementos de valor local. A este vínculo entre la oralidad y la escritura también se suma la paradoja de que, injustamente, aquella reciba valor solo gracias a esta:

Aunque la poesía narrativa tradicional sea, por naturaleza, oral y, por lo tanto, efímera en cada una de sus manifestaciones, se nos documenta gracias a que, ocasionalmente, algunas de sus versiones cantadas o salmodiadas fueron manuscritas, impresas o grabadas en muy diversos tiempos, por haber despertado el interés de poetas, músicos, libreros, etnógrafos o filólogos (Catalán, 2001, p. 1).

Para la época medieval, las formas cantadas de la tradición oral consiguieron unir al pueblo y a los poetas (enunciadores y escuchas los dos) para formar el romancero, uno de los más portentosos logros de la relación entre la oralidad y la escritura. América Latina, vista como una síntesis de culturas proveniente de un encuentro o choque entre indígenas, europeos y africanos adopta costumbres y mezcla letras, idiomas, ritmos e instrumen-

tos, que se ven reflejados en las composiciones del pueblo. Después de la transmisión, se integran etapas de apropiación, conservación e innovación de estructuras poéticas, que son referentes para la construcción y enriquecimiento de la cultura oral. Es importante mencionar que la tradición oral, de cualquier subgénero (copla, canto, cuento, mito, leyenda), da cuenta de problemáticas del lugar en el que se produce. En algunos casos, sirve de voz a las comunidades para que a través de su uso puedan expresar, entre otros, el abandono, la soledad, la pobreza y las injusticias del poder a que se ven expuestas.

### **La tradición oral y la novela**

Como se ha dicho, en este artículo se pretende revisar la presencia de la tradición oral dentro de una novela específica. Para empezar, hay que decir que la extensión de los cantos varía dentro de la obra; Gallegos presenta cantos de dos, cuatro y ocho versos, la mayoría de ellos octosílabos. Este detalle permite formular dos inferencias. La primera radica en que la extensión de los cantos es impredecible, el autor recurrió a ellos no por su longitud, sino por lo que aportan a la obra en términos de forma y contenido; de cualquier forma, nunca aparece transcrita o inventada una canción completa. La segunda tiene que ver con que la mayoría de estos cantos conservan la métrica más tradicional de nuestro idioma<sup>2</sup>.

La tradición oral presente en la obra a través de las coplas mantiene sus características originales, el autor no inventa las suyas propias, sino que utiliza las que ya habían sido creadas por el pueblo con base en sus experiencias colectivas de circulación de la literatura. En su artículo, Raso retoma un fragmento de *Doña Bárbara* (cap. 12, parte II, “Coplas y pasajes”) relacionado con el estilo de entonación de coplas del cantor llanero. A través de su capacidad expresiva, este vierte en ellas “la alegría jactanciosa del andaluz, el fatalismo sonriente del negro sumiso y la rebeldía melancólica del indio” (p. 110). De esos tres componentes, el novelista recoge

<sup>2</sup> “El grupo fónico más habitual del castellano comprende ocho sílabas, por lo que no es de extrañar que esté estrechamente vinculado con el metro más común de la poesía castellana, el octosílabo” (Pla Colomer, 2019, 4).

formas diversas de expresividad que se unen en la capacidad de enunciación del coplero. En otro punto, Raso arguye que el personaje de la mujer gamonal es una metáfora de la dictadura de Juan Vicente Gómez (de 1908 a 1935) en Venezuela, y que la novela actuó como un espejo de la realidad del momento y le dio voz a la clase media que empezaba a hacerse notar en el país. Estas dos ideas denotan una fuerza expresiva adscrita a la copla y cierta habilidad de Gallegos para representar la realidad social a partir de personajes y circunstancias ficcionales. Esto último puede también leerse en las presencias de la copla dentro de la novela, incluso desde un nivel metatextual: si la novela es capaz de representar la realidad, la copla puede –a su vez– representar la realidad del plano interior de la novela. Es decir, anteceder o comentar lo que sucede con los personajes.

Adicionalmente, el novelista recurre a las coplas, no solo para contextualizar, ampliar o enriquecer la obra con la oralidad de los pueblos, sino porque le permiten –a través de la ironía y la relación con su cultura– al coplero (personaje) contar, hacer una crítica o denunciar una situación. Así, el autor incluye en la obra un elemento adicional propio de la realidad de los protagonistas. Estos cantos o coplas no son parte de la ficción (o por lo menos del mismo nivel de ficción de la novela), sino que son composiciones que surgieron como resultado de unas vivencias, de unos sentimientos propios y, en algunos casos, de una incomodidad. Con mucha astucia, Gallegos trasladó esa habilidad mediadora de la copla desde la voz de las personas hacia la de los personajes. Prácticamente, él mismo así lo revela en el prólogo que escribió cuando la obra cumplió veinticinco años (en 1954). Allí aparece tres veces la palabra “copla”, en el contexto en el que explica que varios de sus personajes provienen de llaneros a los que conoció en Apure o sobre los que escuchó hablar allí, en la vida real. Veamos esas tres apariciones.

Primero, anuncia que la arrogancia del hombre (como elemento de la cultura llanera) ya ha sido recogida en una copla bastante conocida: “Sobre la tierra la palma, / sobre la palma los cielos; / sobre mi caballo yo / y sobre yo mi sombrero”. Después, enlaza esa forma lírica con la persona/personaje de María Nieves: “Allí supe de María Nieves, ‘cabrestero’ del Apure, cuyas turbias aguas pobladas de caimanes carníceros cruzaba a nado, con un chaparro en la diestra y una copla en los labios, por delante de la punta de ganado que hubiera que pasar de una a otra margen”. Finalmente, repite ese enlace, pero además explica que esa figura y su personalidad fueron

replicadas por él en la novela: “María Nieves ya no esguaza el Apure con su *copla* en los labios, porque la muerte se los ha sellado para siempre, pero yo recojo en estas líneas su réplica fanfarrona como el mejor elogio que a mi obra haya podido hacérsele”. Con esto último se refiere a la frase que aquella persona solía enunciar en su región después de la publicación de la novela: “—Respéteme, amigo. Que yo estoy en Doña Bárbara”. Con estos cruces entre copla y novela puede percibirse la importancia que su incorporación adquiere para la capacidad de imitación y representación de la obra.

Dos hallazgos más, que hemos rastreado, podrían terminar de evidenciar el nivel de importancia que las coplas poseen en la configuración de la novela. Ambos están vinculados con el personaje de la terrateniente. Primero, sorprende que la trama esboce la posibilidad de que la misma doña Bárbara haya participado en contrapunteos e interpretación de instrumentos antes de su enamoramiento: “—¡Ah, compañero! ¿Qué le estará pasando a la señora que ya no llega por aquí como antes, (...) esponjada y gritona como una chenchena? Ni tampoco viene a tocar la bandurria y a contrapuntearse con nosotros, como le gustaba hacerlo cuando estaba de buenas” (II, 5, p. 82, “Las mudanzas de doña Bárbara”).

En segundo lugar, es resaltable que la copla reciba en un fragmento una adjetivación que recoge dos de los principales componentes de la personalidad de aquella mujer: en el capítulo 8 (parte I), se habla de una especie de ocio basado en el canto y el cuento: “en el descanso: la llanura en la malicia del ‘cacho’, en la bellaquería del ‘pasaje’, en la *melancolía sensual* de la copla” (p. 36)<sup>3</sup>. Si el lector vuelve al episodio titulado “La devoradora de hombres” (I, 3), encontrará la explicación sobre el origen de la feroz personalidad de doña Bárbara. Dejemos que dos ejemplos lo resuman: “Fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india, su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras vírgenes” (p. 13); “Así, en el alma de la mestiza tardaron varios años en confundirse la hirviente sensualidad y el tenebroso aborrecimiento al varón” (p. 16). Más que bella, la matrona siempre es vista como sensual; y el primer hombre amable, asesinado por los abusadores, constituye una posibilidad del amor a la que ya no se puede volver, ¿eso y, en general, su

<sup>3</sup> En ese contexto, “cacho” equivale a “anécdota”.

vida previa a la violación no son una gran melancolía? Entonces, si la copla es caracterizada con dos ítems de personificación vinculados con el núcleo del personaje principal, quien incluso antes tocaba un tipo de laúd e improvisaba en los enfrentamientos copleros, ¿no debió la crítica dedicarle algo de tiempo a revisar su relevancia dentro de la obra?

### **Cantos y coplas en *Doña Bárbara***

En *Doña Bárbara* los cantos son activados debido a su importancia en la tradición y la cultura. Englekirk confirma que en el llano para cada cosa que se necesite decir hay una copla que la expresa mejor que las palabras de la vida cotidiana. Después de un día de trabajo en el campo, las personas se reúnen a contar historias que se transforman en cantos y contrapunteos. Eso mismo sucede en la novela con cierta frecuencia. Según aquel autor, las coplas presentes en la obra no se encuentran en las colecciones disponibles del folclor venezolano, pero son tan tradicionales que se escuchan a menudo en el campo.

Las coplas surgen como producto de la improvisación de un tema que se está discutiendo; por ello, muchas veces no vuelven a ser interpretadas. En *Doña Bárbara* se recogen algunas de ellas, que, como aquí se propone, son asociadas directamente al desarrollo de la obra. Es decir, además de su propio valor individual (*per se*) asumen un vínculo con el contexto semántico en el que aparecen dentro de la novela, tal y como sucede en una conversación. Dichas expresiones tradicionales no están allí únicamente para contextualizar el ambiente de la novela, sino para enriquecerla desde el argumento.

Las coplas hacen parte de una tradición oral que sirve a los llaneros para decir algo y sentirlo como propio; además, la improvisación se convierte en una forma de expresión idónea para decir y para enfrentar el decir del otro. Asimismo, en el llano se utilizan diferentes tipos de canto, según la labor que se está desempeñando. Los cantos de trabajo son una construcción de identidad propia y cultural que, además de producir un efecto en la labor, exponen el sentir de quien los entona. Por ejemplo y siguiendo a Benavides (2013), los cantos de ordeño “son el resultado de la manera en que sus habitantes se comunican con la naturaleza y viven la cotidianidad” (p. 10). Así,

los cantos, improvisados o tomados de composiciones musicales ya hechas, son una forma de comunicación que abre la oportunidad de que quien los escucha genere una respuesta. Para Benavides, estos cantos se convierten en una conversación entre los animales y el llanero, al enunciarlos habla de sus sentimientos, del paisaje que lo rodea y de su historia personal; a su vez, los animales reconocen el llamado y lo atienden, se acercan al cantor y le obedecen porque lo conocen.

Los cantos de ordeño se caracterizan por establecer una relación directa entre la vaca y el ordeñador, pues son llamadas por su nombre propio, con el cual se han ido familiarizando; es por ello que en ocasiones responden con un mugido mientras se van acercando. Así, se crea un vínculo entre el ordeñador y la vaca, el ordeñador le canta su nombre, pero lo relata con sus propias vivencias, es aquí en donde es posible notar que el canto lleva una significación y está directamente relacionado con los trabajos y la vida del emisor. Podemos observar un ejemplo de la obra: al llegar al lugar de ordeño, Remigio, el quesero, “mira las ubres y calcula las arrobas de queso; Jesusito, sobre el tranquero, contempla la sabana y escucha las tonadas. Cantares de notas largas, música de tierras anchas y solas” (p. 119). Este fragmento permite comprobar la relación entre la labor y el canto que la acompaña, pero también la compañía del abuelo y su nieto (mediada por las tonadas). En la trama, este último es degollado por un tigre y eso culmina la labor de Remigio porque ya no tiene para quien trabajar. En términos de oralidad, la muerte rompe una conversación porque deja a un solo interlocutor. Si tenemos en cuenta a las vacas como tercer sujeto, se complejiza el escenario oral del fragmento.

En segundo lugar, aparecen los cantos de arreo. A diferencia de los de ordeño, musicalmente se caracterizan por el grito y las notas largas, con esto se logra controlar y guiar al ganado que sigue la voz del arriero. Estos cantos producen una sensación de alivio en el ganado y reducen su ofuscación. Según González, citado en Escandón (2020): “Con los cantos pareciera minimizarse la agresividad que tiene el llano, que tiene la geografía llanera, una agresividad que probablemente se exprese en esa inmensidad de territorio, que generalmente propicia la soledad” (p. 16). El canto cumple una función controladora y tranquilizante porque el ganado confía en la voz que escucha. En estos cantos no se recurre al nombre del ganado porque se trata del manejo de hatos. Comparado con el canto de ordeño,

el de arreo es más cercano, ya que es dirigido a animales que han crecido y reconocen la voz que les canta; desde la otra perspectiva, los animales y la llanura se convierten en los cómplices del llanero, escuchan sus secretos, angustias y deseos.

Un ejemplo de los cantos de arreo presentes en la novela, estructurado como copla, pero entonado con canto, dice: “Ajilá, ajilá, novillo, / por la huella el cabestrero, / para contarte los pasos / del corral al matadero” (p. 108), predominan las vocales abiertas, lo que denota el grito y el control requerido sobre el ganado<sup>4</sup>. Con base en Ocampo et al. (2011), se puede decir sobre los cantos de arreo y ordeño que “su estructura melódica y vocalizaciones responden a una forma de manejo animal, estimulando su comportamiento a favor de su bienestar y la facilitación de la tarea que con ellos se realiza en momentos determinados” (p. 335). Así, la entonación de los cantos establece una comunicación entre el animal y el ordeñador o el arreador que va más allá de lo productivo y alcanza a convertirse en un elemento esencial de la identidad del llanero. Gallegos incluye en su novela los cantos tradicionales y, a través de algunos personajes, deja ver una especie de subjetividad lírica local, tal como lo hacen los llaneros cotidianamente: cantan lo que se necesite decir porque ilustran sus ideas a través de la copla, elemento que llevan consigo por el traspaso de generación en generación, a pesar de que esta tradición ya no tiene la misma fuerza que en años anteriores.

En *Doña Bárbara* aparecen diez cantos. Al igual que en el caso de las coplas, lo más probable es que no hayan sido de la autoría de Rómulo Gallegos; no obstante, seguramente él sí realizó algunas modificaciones desde la escritura, tal y como sucede con los aportes de cualquier enunciador en las dinámicas de circulación de la literatura oral, basadas en la conservación de algunos elementos y en la adición de otros (nuevos). Se trataría, entonces, de obras de tradición oral que venían de mucho antes y ya eran conocidas entre los llaneros. Sobre esa dicotomía entre lo retomado y lo creado, puede evocarse el papel que cumplió Antonio José Torrealba antes

<sup>4</sup> En el marco de un plan de salvaguarda de los cantos de trabajo del llano, el Ministerio de Cultura de Colombia (2017) ha publicado una variante de esa copla. Se cambia la segunda mitad de la cuarteta, pero se mantiene la idea de movimiento: “Ajilate ganadito / por la huella el’ cabrestero, / ponele amor al camino / y olvida tu comedero” (43s).

de la construcción de la novela: este venezolano fue “el informante que en 1927, en el viaje que hizo don Rómulo Gallegos a las sabanas de La Candelaria, le suministrara una ‘preciosa documentación’ que el novelista utilizaría en *Doña Bárbara* y en *Cantaclaro*” (Colmenares, 1991, p. 169). Esto lo reconoce Gallegos en su prólogo a los veinticinco años de la obra. Edgard Colmenares ha complementado esa figura, que sería Antonio Sandoval en la novela, con la ratificación de que él tenía un interés y un contacto directo con la copla y con la tradición oral. Tanto es así que llegó a manuscibir cuarenta y dos cuadernos (algunos de contabilidad) con las obras que escuchaba. Agreguemos un fragmento de una nota periodística de Ricardo Mendoza Díaz:

conocido en todos los llanos de Apure, no solamente por sus dotes de hombre alegre, sino también como el que dio a Don Rómulo Gallegos valiosas informaciones sobre costumbres, oficios, leyendas y cuentos del llano, que le sirvieron para elaborar sus novelas *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*; también por tener la manía de anotarlo todo, desde el dicho más insignificante hasta las historias, coplas, versos, corridos, canciones, poemas, cuentos, todo tenía cabida en ‘sus libros’ (en Colmenares, 1991, p. 169).

Sumados a Torrealba, es altamente probable que Gallegos conociera en el estado de Apure a otros llaneros, cantores y copleros, tan apreciables como para invocar en la novela.

Los cantos seguramente los oyó de viva voz de los propios jornaleros durante la ejecución de sus oficios. Volvamos, por ejemplo, a los de ordeño, que son suaves y tranquilos. Una de sus funciones radica en establecer una relación de familiaridad y confianza con las vacas. Estas sueltan la leche cuando escuchan su nombre dentro de una copla. Gallegos ilustra este hecho al incluir dos cantos de ordeño en el capítulo dos de la tercera parte. Claridad es el nombre de una vaca de ordeño que se muestra inquieta al principio; tan pronto se le canta o se le acerca al becerro se le llenan las ubres y se calma. Lo mismo pasa con Azucena, se aproxima al corral al escuchar su nombre y el obrero deja salir al becerro, lo ubica cerca, donde lo pueda lamer. El ordeñador las acaricia, les dice suavemente su nombre y ellas se dejan ordeñar. Gallegos lo relata así:

Con el primer menudeo de los gallos comenzaba el ordeño. Jesusito se apostaba friolento en la puerta del corral de los becerros, y los ordeñadores entraban en el de las vacas, rejo y carnaza en mano y con la copla ya pronta en los labios:

Lucerito e la mañana  
préstame tu claridad  
para alumbrarle los pasos  
a mi amante que se va

Y el becerrero, con su voz niña en el aire tierno:

–¡Claridad, Claridad, Claridad!

Bramaba la vaca del nombre mentado, acudía al reclamo materno el becerro, metiendo la cabeza por entre las trancas de la puerta, las corría el muchacho para dejarlo pasar y comenzaba el apoyo, a golosas trompadas contra la ubre que escondía la leche, mientras el ordeñador, pasándole la mano a la vaca, le iba diciendo:

–Ponte, Claridad, ponte –reclama el ordeñador.

Y cuando ya la ubre se hinchaba, enrejado el becerro a la pata de la madre, mientras ésta lo acariciaba lamiéndolo, comenzaba el ordeño hasta llenar las camazas (p. 119).

Inmediatamente después, Gallegos agrega una nueva cuarteta:

Y otra copla:

El que bebe agua en tapara  
y se casa en tierra ajena  
no sabe si el agua es clara  
ni si la mujer es buena.

Y el becerrero, guiándose por el consonante:

–Azucena, Azucena.

Y otra vaca que acudía a ponerse (p. 119).

Los cantos no necesariamente hablan de las vacas, son el reflejo de la sensibilidad y el pensamiento circunstancial de los ordeñadores, o una costumbre reiterada a diario; de cualquier forma, las vacas entienden la función del canto, así como también lo hacen los hatos de ganado que avanzan siguiendo al encaminador por la llanura. La copla cumple una función de amansamiento, igual a la que cumple Luzardo con Marisela. Las coplas recién transcritas aparecen en el texto justo después de que Marisela le ex-

presa a Luzardo que quiere devolverse al palmar y le pide que la deje ir. Es el momento en que ella le recuerda (autoculpándose) que es hija de doña Bárbara; la frustración y la vergüenza se apoderan de ella, no solo por ser hija de la embrujadora de hombres, sino porque las dos están enamoradas del mismo. Así, no por simple coincidencia, Gallegos presenta esta copla (de la amante que se va y hay que alumbrarle el camino) a través de la voz del ordeñador; se trata de un segundo nivel de sentido, direccionado hacia el lector, vinculado con la resolución momentánea de Marisela de alejarse de Luzardo. Además, con la segunda copla, se representa la situación dubitativa de Luzardo al no poder estar seguro de la ingenuidad e inocencia de Marisela, “no sabe si la mujer es buena”, por ser hija de doña Bárbara<sup>5</sup>.

Revisando otra imagen del fragmento copiado, también se puede comparar la tranquilidad que el becerro le inspira a la vaca al estar cerca de ella, donde puede lamerlo, con el vínculo de la mayoría de madres con sus hijos, ya que suelen estar tranquilas cuando los tiene cerca. Todo lo contrario pasa con doña Bárbara y Marisela, entre ellas no existe esa relación, no las une el canto, la cercanía no las calma e, incluso, no hay un vínculo de leche materna entre las dos, debido al abandono de la bebé entregada al padre. De hecho, dos de los momentos más conflictivos de la novela se dan cuando hija y madre están cerca (cuando Marisela invade el cuarto profano y en la escena final). Puede ser interesante anotar que los personajes suelen referirse a doña Bárbara como “la dañera” o “la embrujadora de hombres” y no por su nombre, como lo hacen los ordeñadores con las vacas; evidentemente, ella no es una persona que se deje domesticar o tranquilizar a través del canto, es prácticamente una mujer indomable y muy poco maternal. Lo contrario ocurre con Marisela, quien toda su vida fue salvaje y termina “domesticada” a fuerza de la educación ejercida por el “héroe civilizado” de la novela.

<sup>5</sup> El agua clara de la copla también está vinculada directamente con la figura de Marisela. Cuando Luzardo la conoce, le lava la cara en una charca de agua limpia. Con ello, Marisela da un primer y contundente paso hacia su desbarbarización. Tal como si el agua le hubiera limpiado también la mente, algo en ella cambia y se cuestiona acerca de su belleza, emerge cierta curiosidad por su propio cuerpo: “Las manos le lavaron el rostro y las palabras le despertaron el alma dormida” (50). El agua clara es el elemento que renueva a Marisela y representa en ella el renacer y la primera lección que la acerca al progreso. Luzardo tendría que destapar la tapara (o totuma) para saber si está proyectando el cambio de una mujer realmente buena.

Continuando con la trama, en la segunda parte, específicamente en el capítulo cuatro, titulado “El rodeo”, Pajarote entona disimuladamente, pero con toda la intención, los dos primeros versos de una copla refiriéndose a la manera como doña Bárbara le da prioridad a Luzardo por encima de Balbino Paiba. Esto le hace suponer a él y a los demás peones que se enamoró del recién llegado. La media copla dice lo siguiente:

El toro pita a la vaca,  
y el novillo se retira... (p. 78).

Estos versos hacen parte de un canto de arreo o de cabresteo, y se refieren al respeto por las jerarquías, teniendo en cuenta que manda el que tenga más ventajas, en este caso la que genera la atracción que doña Bárbara siente por Luzardo. Cuando el toro busca a una vaca, todos los becerros, que son más pequeños, se alejan porque saben quién manda. Cuando dos toros se encuentran y están en el mismo nivel, generalmente se enfrentan, pero cuando se trata de un novillo, este se aleja de la vaca.

De esta manera, cuando Pajarote entona los dos versos se genera, para el lector, una especie de metatextualidad: dentro de la obra una obra (muy breve) enunciada por un personaje secundario refleja lo que está aconteciendo en la relación entre los personajes principales. A saber, con esa copla incompleta se resume la situación más relevante de la trama en ese momento: doña Bárbara gusta de Luzardo y, en consecuencia, le concede la razón en las órdenes que da mientras le resta importancia a las de Balbino. Este tiene que acceder a las instrucciones porque ella acaba de asignar el lugar de los dos: Luzardo va a la cabeza y Balbino debe obedecer. Ella sigue teniendo el mando, mantiene su ejercicio de poder sobre los demás, pero, en esta ocasión lo comparte con el joven que recién ha regresado al llano.

Volviendo a los textos líricos integrados a la novela, es importante resaltar que la letra de estos cantos es generalmente improvisada, así que se vuelve personal; se parte de un refrán o de un verso para componer una canción completa. En los contrapunteos llaneros, los copleros improvisan sus respuestas con base en lo que su contrincante les acaba de decir. Por eso se pueden encontrar distintas versiones de un canto tradicional o de una idea compartida, porque cada uno le da una continuación y un final

diferente de acuerdo con sus propias experiencias. Sumado a lo anterior, aunque los cantos parezcan inofensivos son una de las armas con las que cuentan los llaneros para defenderse. A través del canto se hacen sentir, sacan al aire lo que sienten y contestan ofensas. Esa sería una función enunciativa del anterior ejemplo, la interpretación (toro/ternero) de Pajarote materializa un desahogo de todos los peones contra Balbino Paiba.

A pesar de que los dos versos (sin más) cumplen su cometido discursivo, el hecho de que terminen en puntos suspensivos y no completen la cuarteta (teniendo en cuenta que la copla es uno de los formatos líricos que más fuerza ejercen para mantener su estructura) genera curiosidad en el lector. La búsqueda de los versos evidencia su presencia en otras obras. La más conocida es una canción grabada por el músico y compositor venezolano Simón Díaz<sup>6</sup>, en el año 1964, con el título de “Tonada del cabrestero”. Su idea general era ofrecer una descripción del hombre que guía al ganado por la llanura. A continuación, se presenta un fragmento:

El toro pita la vaca  
y el novillo se retira,  
como el novillo era toro  
la vaca siempre lo mira  
mariposa, nube de agua.

La luna busca la sombra  
y no la puede encontrar  
porque la sombra se esconde  
detrás de la madrugá.

Cabe aclarar que los versos tomados por Gallegos no fueron escritos por Simón Díaz. En el estudio de la literatura tradicional hablar del autor implicaría seguir una huella que se desvanece con el tiempo y no deja rastro de su origen; generalmente no se puede determinar la autoría de una composición porque le pertenece al pueblo, que la difunde y la recuerda. El canto de cabresteo tiene un aire nostálgico e invoca la sensación de la

<sup>6</sup> Simón Díaz ha sido uno de los mayores exponentes musicales que ha tenido Venezuela. Fue músico, compositor e intérprete del género popular venezolano. Es conocido por el rescate de la tonada llanera; se dedicó a estudiarla, difundirla y componerla.

soledad, el hecho de tener como única compañía a un lote de ganado y otros animales en varios kilómetros a la redonda. En *Doña Bárbara*, el trabajo de arreo se presenta así:

Es María Nieves agigantándose en la empresa de la esguazada de los grandes ríos donde acecha la muerte. Va a exponerse a la tarascada mortal de los caimanes, y sólo lleva un chaparro en la mano y una copla en los labios. Ya están llenos los corrales del paso del Algarrobo. Se va a tirar al Arauca una punta de ganado, y los jinetes ya están colocados a lo largo de la manga para defenderla del empuje del tropel de reses. Y María Nieves se dispone a conducirla a la otra orilla, a cabestrearla a nado (p. 108).

El arreo es acompañado por varios jinetes que conducen las reses por el río, se escuchan gritos y la tonada del encaminador. En este capítulo doce de la segunda parte, titulado “Coplas y pasajes”, Gallegos cuenta cómo se lleva a cabo esta jornada, los peligros a los que se exponen principalmente al atravesar el río y, asimismo, la valentía de cada uno al realizar la hazaña. El autor incluye un canto de arreo para acompañar el relato y deja ver la gran importancia de la copla en esta labor. En este punto puede mencionarse que a lo largo de la novela la palabra “copla” aparece veintiocho veces; y específicamente la expresión “copla en los labios” es repetida cinco veces (y otras dos veces en el prólogo de Gallegos, de 1954). Estas reiteraciones permiten afirmar que este elemento tradicional ocupa un lugar importante dentro de la novela, tanto en la construcción de atmósferas como en el diseño de personajes. Se evidencia así una intención directa del autor por incorporar materiales orales a su texto.

Por otro lado, los cantos no solo surgen mientras se realizan los trabajos del campo, también después de terminados. Luego de un día de trabajo de llano, con el paisaje y los animales alrededor, los llaneros se reúnen y nace la poesía. En la narración se describen así los cantos:

mientras allá en torno a los corrales rondan por turnos los veladores, cantando y silbando continuamente porque todavía el ganado está inquieto, venteando la sabana libre, y un barajuste repentino puede llevarse las palizadas, aquí, bajo los caneyes, la otra velada bulliciosa: el cuatro y las maracas, el corrido y *la décima*. La poesía naciendo (p. 96).

El autor reconoce en los llaneros su capacidad de cantar la poesía y la forma espontánea en la que surge. La décima es una estrofa constituida por diez versos octosílabos en los que, por lo regular, riman el primero con el cuarto y el quinto; el segundo, con el tercero; el sexto, con el séptimo y el décimo; y el octavo, con el noveno. Cabe explicar que, en la obra, la palabra “décima” se encuentra justo antes de que aparezcan las dos coplas que serán presentadas a continuación; sin embargo, en el corpus de materiales de tradición oral incluidos en la novela ninguno se puede catalogar directamente como décima<sup>7</sup>.

Entre los varios ejemplos de la habilidad del hombre llanero para el contrapunteo y la improvisación, activados en *Doña Bárbara*, se incluye este canto que puede ser catalogado como una doble copla:

Cuando Cristo vino al mundo  
 fue en un caballo alazano,  
 iba perdiendo la vida  
 por coger un orejano.  
 Cuando Cristo vino al mundo  
 fue por el mes de agosto.  
 ¡Cómo se pondría ese Cristo  
 de manirito y jojoto! (p. 96).

Si bien en la cultura llanera se habla y se cree en espantos de leyendas, las referencias a la religión son un tema frecuente de conversación. Como en las dos coplas anteriores, el llanero acude constantemente a la ayuda de Cristo, de la virgen, de los santos o al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo; se hacen rezos para proteger las fincas o para clamar por la salud de alguien, sin dejar de lado su estrecha relación con los mitos y las leyendas, en los cuales, al igual que en la religión, se cree por ascendencia y no por fe, tal como lo afirma González (2013): “El llanero más que por una propia convicción, es religioso por herencia, por tradición, sus creencias tienen una

<sup>7</sup> Esa etiqueta de “décima” puesta detrás de algunas coplas no necesariamente es un error sino la fragmentación de una obra más extensa: la décima glosada. Podría ser que cada una de esas coplas sea la cuarteta inicial de un hilo de cuatro décimas (cuarenta versos) que repiten, uno por décima, esos cuatro versos en su última línea. Esto se condice con la presencia de la décima glosada que han observado en Venezuela autores como Jiménez (2010) y Trapero (2001), ambos con base en el trabajo de Efraín Subero.

fuerte raigambre en todo lo que tiene que ver con la enseñanza familiar, pero en función de lo colectivo” (p. 585).

En los dos primeros versos de este canto hay una estrecha relación con Zacarías, el libro de la Biblia en el que se menciona lo siguiente: “he aquí un varón que cabalgaba sobre un caballo alazán”, el varón al que se refiere la profecía es Cristo y el color del caballo está relacionado con la sangre y el propósito por el que “vino al mundo”. Por otro lado, “coger un orejano” significa domar una res que no está marcada, es decir, a la que no se le ha impreso con hierro caliente el símbolo que la distingue como propiedad de un hato. Este es un ejemplo ideal de la mixtura de elementos, propia de la literatura de tradición oral, que ya se ha mencionado; en este caso se mezcla a la ganadería, tan común en la región, con el asunto religioso. Volviendo a la expresión del trabajo llanero, el acto de coger un orejano o cachilapear es explicado así en la obra:

Cachilapear, es decir, cazar a lazo el ganado no herrado que se encuentre dentro de los términos del hato, es la pasión favorita del llanero apureño. Como en aquellas sabanas sin límite las fincas no están cercadas, los rebaños vagan libremente, y la propiedad sobre la hacienda es una adquisición que cada dueño de hato viene a hacer, o en las vaquerías que se efectúan de concierto entre los vecinos, y en las cuales aquél recoge y marca con su hierro cuanto becerro desmadrado y orejano caiga en los rodeos, o fuera de ellas, en todo momento, por derecho natural de brazo armado de lazo (p. 53).

Por otro lado, según el glosario de la obra, “manirito” significa anona. Se trata de una planta que tiene diversos usos, entre ellos, medicinales: sus hojas se colocaban en la frente para disminuir el dolor de cabeza y la fiebre. Por su parte “jojoto”, según la obra, se refiere a una mazorca de maíz tierno. El Diccionario de Americanismos (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010a) lo define, vinculado al léxico venezolano, como “un fruto que aún no está maduro”. Aunque es de difícil interpretación, tal vez esta copla se refiera a la oportunidad de comer más de lo normal durante las fiestas.

Volviendo al hecho de que esas dos coplas son enunciadas en un contexto de improvisación, podemos evocar el análisis que propone Kube Tamayo (2020) sobre el sonido propio del ambiente del llano de Venezuela en el

contexto de *Doña Bárbara*. En su texto menciona que: “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” (párr. 49). Se evidencia la manera como Gallegos percibe el llano, a sus habitantes y la relación de estos con la música y la naturaleza. Un ejemplo podría estar en el siguiente par de coplas:

Chipolita, dame el seno  
que yo me quiero enseñá.  
Antes que otro se acomode  
yo me quiero acomodá (p. 98).

Si el Santo Padre supiera  
la revuelta de Chipola,  
se quitaría el balandrán,  
dejaría la iglesia sola (p. 99).

La segunda deja ver el poder que tiene la música en ese contexto, tanto que un “Santo Padre” sería capaz de dejar sus vestiduras para disfrutar también de ella. Según el Diccionario de Americanismos (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010b), “chipola” significa: “composición musical del folclore venezolano del género del joropo, de ritmo rápido, que se canta y se baila”. En esa sección de la novela hay una ronda de baile e improvisación. Después de una larga semana de trabajo, Marisela empieza a regocijarse con la música y a desear la danza sin importar si Luzardo quiere bailar con ella o no; por eso termina bailando con Pajarote, tal vez el coplero más importante de la obra. Kube Tamayo menciona que el grito de los bailadores entre una estrofa y otra del canto, del que habla Gallegos, es una referencia a la manera en la que a través de la música se vuelve al origen, a lo primitivo, al lugar al que se corresponde, que es algo innegable en la cultura. Por su parte, la primera copla alude directamente a la coquetería del hombre hacia la mujer; tema que también se detalla en esa escena de baile.

En estos y otros versos incorporados, Gallegos canta y cuenta tradiciones. Por ejemplo, en ese mismo capítulo 9, titulado “Las veladas de la vanquería” (en el que aparecen las dos coplas sobre Cristo, la de Chipolita y la del Santo Padre), presenta varios cantos y explica el son del zamuro, que

es una representación en la que el hombre imita los movimientos de los zamuros (buitres o chulos) y la mujer el papel de la res muerta. El objetivo de este baile es generar risa en los espectadores a través de los movimientos exagerados y grotescos del imitador del ave. En esta sección de la novela solo hay una persona capaz de jugar el papel del muerto, Casilda, “siempre dispuesta a secundar las humoradas de Pajarote” (p. 99). Florentino, que aparece al final de la segunda copla, es, dentro de la novela y entre las leyendas de la Orinoquía, el mejor improvisador de la región, al que ni el diablo podía ganarle.

Zamuros de la barrosa  
del alcornocal de Abajo.  
Ahora verán, señores,  
al diablo pasar trabajo.  
Zamuros de la barrosa  
del alcornocal del Frío.  
Albricias pido, señores,  
que ya Florentino es mío (p. 99).

En ese capítulo se exponen las tradiciones de los llaneros que se relacionan con la música y las experiencias de la vida cotidiana. La copla no surge como una copia, sino como producto del contexto del llanero. En este caso no se trata de una improvisación, se infiere que las coplas del zamuro son conocidas por los personajes; además, se menciona que es común que Pajarote y Casilda hagan esta representación en las veladas. Este es un buen ejemplo de la perduración de algunas coplas que no solo surgen en la improvisación y discusión del momento, sino que también trascienden y se guardan en la memoria de las comunidades.

Aquí volvería a ser válida la pregunta por el contenido, ¿por qué el autor escoge este canto y no otro? La respuesta tiene que ver con dos asuntos: primero, el canto y su danza son una metáfora de la manera como Luzardo observa a Marisela, la rodea y con torpes movimientos se acerca a ella para “educarla”. Hombre contra diablo y hombre contra Florentino parecen ser dos símiles de la disputa de la civilización contra la barbarie; por eso a Luzardo no le parece muy graciosa la imitación de Pajarote y Casilda. En segundo lugar, la referencia al alcornocal también trae al recuerdo del lector la disputa judicial entre Luzardo y misterio Danger por dos predios:

Corozalito y Alcornocal de Abajo. El hecho de que los zamuros de esa zona de la sabana sean testigos de una derrota prefigura que el falso poseedor de ese terreno perderá, como efectivamente ocurre al final de la novela. Este capítulo se cierra con el gesto de Marisela abriéndose espacio en frente de Luzardo para pedirle a Pajarote que baile con ella; la joven sabe que no bailará sola, pero también decide que no será ella quien invite a Luzardo a bailar. De esta forma, la novela compone una suma valiosa de desafíos artísticos: al interior de las dos coplas (con los buitres como testigos) y en las reticencias y movimientos de la danza. Estos también representan desafíos mayores de la trama completa: entre el educador y su estudiante, y entre el héroe heredero y el astuto que ha usurpado sus tierras; ambas vinculadas con el gran pulso de la novela: el triunfo de la civilización contra la barbarie.

Pasando a otra sección, justo antes de que empiece la temporada de lluvias en la novela, los peones realizan la tarea de encaminar el ganado por las rutas hacia Caracas o hacia la cordillera. Como se ha mencionado, los llaneros llenan la inmensidad del paisaje con cantos que emplean para guiar al ganado. Gallegos trabaja el tema 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. Es la epopeya misma” (p. 108). El canto de arreo o cabresteо consigue que el ganado siga al encaminador a la vez que los demás peones en sus caballos se ocupan de que las reses no se esparzan. Estos cantos (a diferencia de los de ordeño, que son más suaves, o los de vela, que parecen arrullos), emplean el grito para activar una valentía necesaria para afrontar el paso al lado de los caimanes, el temblador (anguila eléctrica) y la raya. Volviendo a Ocampo et al. (2011), se puede recordar que:

El canto de arreo nace como un estímulo auditivo para calmar y mantener cohesionados a los animales que están siendo arreados, así como hacerle más eficiente y llevadero el trabajo a los arrieros, encontrando en la lírica y melodía de estos cantos la creación de un sistema de comunicación (p. 334).

Podríamos retomar la copla de arreo que ya evocamos antes:

Ajilá, ajilá, novillo,  
por la huella del cabestrero,  
para contarte los pasos  
del corral al matadero (p. 108).

Esta cuarteta sirve para representar lo que está sucediendo (la guianza del ganado) y lo que va a suceder (la muerte en el punto de llegada) en el marco de la faena específica que se está narrando. Casi se le puede asociar con la función de encaminador-civilizador que ejerce el protagonista en toda la novela. Esta intención de Luzardo es evidente hacia varios personajes, pero podríamos volver a exemplificar con Marisela. Usando varios elementos asociables con una personalidad machista (tal vez propia de la época o de la región), Luzardo mantiene su afán de transformar a Marisela, de ponerle una rienda para que no vuelva a ser la muchachita salvaje que él conoció. En el capítulo titulado “Los amansadores” (II, 2), esta intención de Luzardo es comparada con el amansamiento de una yegua salvaje que Carmelito capturó. Esa mujer y esa yegua son ubicadas en el mismo conjunto, a razón de que supuestamente comparten la necesidad de que trabaje por ellas un encaminador. Adicionalmente, en ocasiones Luzardo muestra cierto aire de desprecio hacia los llaneros, por su condición incivilizada; sin embargo, poco a poco se convierte en uno de ellos o se percata de que desde el principio lo era. Su actitud dominante, como la del cabestrero, está disfrazada de una intención permanente por educar al otro.

Cerca de la copla anterior encontramos esta, que también usa el campo semántico de la ganadería:

Del toro la vuelta al cacho,  
del caballo la carrera,  
de las muchachas bonitas  
la cincha y la gurupera (p. 110).

Esta copla, que se presenta en el capítulo 12 (de la parte II), representa el punto de atracción principal de los toros, los caballos y las mujeres. Esto es relacionable con los dos aperos nombrados en el último verso, que además se asocian directamente con el pecho y la grupa del caballo, o, siguiendo el contraste de la copla, con el pecho y la cola “de las muchachas bonitas”. Se trata, como también indican los dos primeros versos, del típico formato de copla sobre lo mejor que hay en cada animal, persona u objeto desde una perspectiva particular.

Es interesante el hecho de que justo después de esta copla admirativa, Luzardo evoque lo mejor que ha encontrado en los llaneros: “Y vio que el hombre de la llanura era, ante la vida, indómito y sufridor, indolente e in-

fatigable; en la lucha, impulsivo y astuto; ante el superior, indisciplinado y leal; con el amigo, receloso y abnegado; con la mujer, voluptuoso y áspero; consigo mismo, sensual y sobrio” (p. 110). En ese mismo hilo discursivo, él empieza a autoidentificarse como llanero, por lo menos circunstancialmente, bajo el argumento de que “Llanero es llanero hasta su quinta generación” (p. 110). Comparado con su postura de la mayoría de la novela, este fragmento materializa una transformación. Según Valdez (2022), en la trama hay un marcado “rechazo de parte de Santos Luzardo hacia el conocimiento que existe en los llanos. Santos Luzardo rechaza las medidas que sus peones utilizan para trabajar pues según él no son modernas”. Además, “intenta borrar el lenguaje de los llaneros [y] critica su espiritualidad pues cree solo en ‘la razón’ que las ciencias y sus estudios le han otorgado” (p. 64). Bien mirado, el núcleo temático de esta copla sobre lo más sobresaliente de cada ser, desencadena en el protagonista una nueva visión de la comunidad en la que se encuentra, demasiado disímil de la idea que traía preconcebida y que estaba consolidando como cierta.

## Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha explicado cómo la integración de cantos y coplas que se evidencia en *Doña Bárbara* no es fortuita, debido a que su reiterada presencia cumple varias funciones dentro de la novela: ayuda a ubicar al lector en el contexto cultural interno dentro del cual se desenvuelve la trama, esto es, el universo sociocultural llanero; aporta en la creación de una atmósfera sostenida con frecuencia por la oralidad de los personajes; sirve para plasmar sus vivencias y sentimientos; y, principalmente, su contenido predice o recuerda algunos de los hechos más importantes de la novela en general, por ejemplo, los cambios de nivel de jerarquía entre Santos Luzardo y Balbino Paiba, la educación civilizadora ejercida hacia Marisela y las disputas legales contra mister Danger.

Rómulo Gallegos acude a los cantos para fortalecer el sentido preponderante de su novela: la lucha entre la civilización, representada por Luzardo, y la barbarie, observable en doña Bárbara, Melquiades y la mayoría de tradiciones y personalidades de la región llanera (desde la perspectiva de la obra). No obstante, por encima de lo anterior, en *Doña Bárbara* se

construye un universo oral a partir de las formas de decir y de callar; de la importancia existencial de contar y de cantar (activada en momentos de faena laboral y en instancias de ocio); del valor de la persuasión, la elocuencia y la voz de mando; y de la estratagema del doble sentido, representada por ejemplo en el subtexto que los personajes y los lectores pueden interpretar a partir de las coplas y los cantos enunciados dentro de un contexto específico. Recopilar e interpretar esos fragmentos líricos integrados es un primer paso hacia el reconocimiento de ese universo oral latente que articula varios elementos de la obra.

De igual forma, al poner cantos y coplas en voz de los personajes, es decir, al activar toda su capacidad discursiva, tomada directamente de la creatividad enunciativa del llanero, según explica Gallegos en el prólogo, se favorece (hacia el lector) la disposición de sus sentimientos e ideas, lo cual enriquece los fragmentos concretos en donde los versos aparecen. Es decir, en vez de la mera descripción, el novelista ha sabido dar voz a sus personajes para que expresen sus posturas o reacciones emocionales ante las diversas situaciones que enfrentan en la obra. En suma, los cantos, las coplas y el acto de entonarlas no se incluyeron por azar en la novela, su valor tradicional, su contenido y sus funciones intra-enunciativas enriquecen a la novela desde diversas dimensiones.

## Referencias

- Araujo, O. (1979). Prólogo de la edición popular de Doña Bárbara. En R. Gallegos, *Doña Bárbara*, pp. 7-16. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010a). Jojoto. En *Diccionario de americanismos*. <https://www.asale.org/damer/jojoto>
- Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010b). Chipola. En *Diccionario de americanismos*. <https://www.asale.org/damer/chipola>
- Barzuna, G. (1999). La nueva canción y el cancionero popular latinoamericano. *ESCENA. Revista de las artes*, 43-44(1-2), 49-56. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/33151>
- Benavides, M. (2013). *Narrativas cantadas de los cantos de ordeño y su aporte en la construcción de identidades, un despertar al encuentro con la tierra*. [Trabajo de grado de Maestría, Universidad Pedagógica Nacio-

- nal]. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1095>
- Catalán, D. (2001). *El Archivo del Romancero: Patrimonio de la humanidad: Historia documentada de un siglo de historia*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense.
- Colmenares, E. (1991). "Presencia de Antonio José Torrealba en *Doña Bárbara y Cantaclaro*". *Doña Bárbara ante la crítica*, pp. 169-203. Caracas: Monte Ávila Editores. Accesible a través del Centro Virtual Miguel de Cervantes [Versión digital pdf]. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dona-barbara-ante-la-critica--o/html/ff600710-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_12.html#I\\_20\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dona-barbara-ante-la-critica--o/html/ff600710-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_20_)
- Díaz, S. (1964). Tonada del Cabrestero [Canción]. En ¡Ya Llegó Simón! [Álbum]. Hugo Blanco (productor).
- Englekirk, J. (1948). Doña Bárbara, Legend of the llano. *Hispania*, 31(3), 259-270. <https://doi.org/10.2307/333036>
- Escandón, M. (2020). *Del canto criollo al canto experimental llanero*. [Trabajo de grado de Maestría, Universidad del Bosque]. <http://hdl.handle.net/20.500.12495/6144>
- Gallegos, R. (1954). *Prólogo en conmemoración de los veinticinco años de publicación de Doña Bárbara*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gallegos, R. (1977). *Doña Bárbara*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- González, J. (2013). Los espantos de La sabana: leyendas y religiosidad de los Llanos venezolanos. *HORIZONTE-Revista de Estudios de Teología e Ciências da Religião*, 11(30), 572-592. <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2013v11n30p572>
- Goycochea, E., y Angelini, L. (2014). Civilización y barbarie: Rómulo Gallegos y la persistencia de una dicotomía. *Coordenadas: Revista de Historia Local y Regional*, 1(1), 27-49. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5775502>
- Jiménez, M. (2010). "La décima popular en Venezuela cuarenta años después". En E. Subero, *La décima popular en Venezuela* (pp. 5-17). Fundación Bigott. <http://hdl.handle.net/10872/12656>
- Johnson, E. (1956). The meaning of *civilización* and *barbarie* in Doña Bárbara. *Hispania*, 456-461. <https://doi.org/10.2307/336066>

- Josić, L. (2021). *Novela regionalista: Doña Bárbara de Rómulo Gallegos*. [Tesis doctoral, University of Zagreb]. <https://repositorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg:4722/dastream/PDF/download>
- Karsen, S. (1980). “Doña Bárbara: cincuenta años de crítica”. *Doña Bárbara ante la crítica*, pp. 13-21. Caracas: Monte Ávila Editores. Accesible a través del Centro Virtual Miguel de Cervantes [Versión digital pdf]. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dona-barbara-ante-la-critica--o/html/ff600710-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_9.html#I\\_3\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dona-barbara-ante-la-critica--o/html/ff600710-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_3_)
- Krpan, I. (2020). *La identidad nacional venezolana y la mujer según la obra Doña Bárbara*. [Tesis doctoral, University of Zadar]. <https://zir.nsk.hr/islandora/object/unizd:4935/dastream/PDF>
- Kube Tamayo, L. (2020). Rómulo Gallegos frente al llano venezolano: panoramas sonoros de Doña Bárbara. *Repertorio Americano*, (30), 169-181. <https://doi.org/10.15359/ra.1-30.9>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (5 de diciembre de 2017). Tipos de Cantos de trabajo de llano [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lDJwh-SVYQA>
- Ocampo, A., Cardozo, A., Tarazona, A., Ceballos, M., y Murgueitio, E. (2011). La investigación participativa en bienestar y comportamiento animal en el trópico de América: oportunidades para nuevo conocimiento aplicado. *Revista Colombiana de Ciencias Pecuarias*, 24(3), 332-346. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/rccp/article/view/324692>
- Pla Colomer, P. (2019). Consideraciones en torno al verso alejandrino desde la historia de la lengua. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, (36). <http://hdl.handle.net/10201/67861>
- Raso, D. (2017). Doña Bárbara como ficción política en el imaginario venezolano: una perspectiva diacrónica. *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*. 2(1), 1-21. <https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=vernacular>
- Singer, D. (2005). Configuración de las relaciones de género en la novela Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. *Revista Káñina*, 29(1), 43-58. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4685>
- Trapero, M. (2001). La décima popular en la tradición hispánica. En M. Trapero (coord.), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (pp. 61-100). Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évo-

- ra y Centro de la Cultura Popular Canaria. [http://www.canatlantico.ulpgc.es/pdf/8/8/popular\\_tradicjon\\_hispa.pdf](http://www.canatlantico.ulpgc.es/pdf/8/8/popular_tradicjon_hispa.pdf)
- Valdez Guillén, O. (2022). *Eurocentrismo y Colonialidad en Doña Bárbara*. (Tesis doctoral, Bowling Green State University). [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=bgsu1657153903090456](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1657153903090456)
- Zoungbo, V. (1996). Discurso burgués y legitimación machista en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. *Revista de crítica literaria latinoamericana* (43-44), 211-226. <https://doi.org/10.2307/4530859>