

Antonio José Torrealba*

Edgar Colmenares del Valle
Universidad Central de Venezuela
colmenaresdelvalle@yahoo.com

. . . creo en el amor y en el arte como vías hacia el disfrute de la vida perdurable; creo en los grillos que pueblan la noche de mágicos cristales; creo en el amolador que vive de fabricar estrellas de oro con su rueda maravillosa . . . creo en los poderes creadores del pueblo, creo en la poesía y en fin creo en mi mismo, puesto que sé que hay alguien que me Ama.

Aquiles Nazoa.

Antonio José Torrealba nació en Cunaviche. En enero, el día de San Antonio Abad. Posiblemente el de 1883. En su pueblo, en el Cajón de Arauca y en San Fernando, aún se recuerda su estampa de hombre de a caballo, con liquiliquei y sombrero, de mediana estatura y unas trescientas libras de peso, con el pie izquierdo deforme y con dos ojos brillantes que animaban la serenidad de un rostro redondo y aceitunado.

Y todavía se recuerda a su hermano Evaristo, cunavichero también, hijo al igual que Antonio José, de Antonio José Torrealba y Josefa Vinicia-Ostos. El padre descendía de otro Antonio José Torrealba, un viejo guerrero del partido liberal amarillo que unió su vida a la de dona Felipa Páez, de los Páez de San Pablo paeño. La madre era hija de Manuel Solórzano en una otomaca apellidada Ostos.

Y, así como evocando una leyenda ancestral, sus paisanos cuentan que doña Vinicia murió muy joven, cuando aún Antonio José, el menor de los dos hijos, no había cumplido su primer año de vida. Y dicen que entonces lo amamantaron con leche de yegua y que de ahí le nació el amor y la comprensión que sintió por los animales, en especial por los caballos, a quienes trataba como hermanos. Hasta se cree que entendía su lenguaje y para ellos tenía una atención tan especial que a las yeguas, después de bañarlas, les ponía zarcillos y les adornaba las crines con flores. Gregorio Jiménez, uno de sus sobrinos aún se enternece cuando revive el día en que su tío, después de enterrar un caballo que se le había muerto, con lágrimas en los ojos, le dijo: “Cuando se me muere un caballo se me muere un hermano. No se te olvide que mi segunda madre fue una yegua ruana”.

Pero además dicen que desde pequeño aprendió el otomaco y el yaruro y que su fama como jinete coleador y enlazador, cantador y maraquero, se paseó por Arauca, Capanaparo, Cunaviche, Santa Rita Torrealbera, Santa Rita de Urtaleño, Palambra, Nicolacero, El Milagro y otros pueblos y hatos de la región. Y eso —agregan— era cuando había llaneros de verdad y en La Candelaria había que apartar el ganado para ir de un sitio a otro.

“Mi tío —y ahora quien se pierde en búsqueda del recuerdo es la tierna y breve presencia de doña Mercedes, una hija de Evaristo— mi tío, repite con una emoción azul entre sus ojos, era un hombre muy fino y muy espiritual. El nos crió a todos porque mi papá murió muy joven. Creo que en 1913 o 1914. Siempre fue un gran lector. De mitología. Del Cid Campeador. Los Pares de Francia, Hugo, Cervantes, Dumas. Gaspar Marcano, el poeta Torres del Valle, Gabriela Mistral... Y se la pasaba escribiendo. Y dictando lo que escribía a los muchachos que crió. Segismundo Pineda. Luis Salazar. Napoleón Ratia. Carmelo Araca. El mismo Gregorio y otros”.

Desde luego, en su tierra todos saben cómo perdió Torrealba el hato habido por herencia paterna, unas diez leguas de sabana con varias reses y unos cuantos caballos. Pero sobre todo, a Torrealba lo recuerdan como el hombre que en 1927 sirvió de baquiano a Rómulo Gallegos en su recorrido por las sabanas del hato La Candelaria y, además, como la fuente nutricia de donde el novelista acopió la mayoría de los materiales con que escribió *Dona Bárbara* y *Cantaclaro*.

Ese año, Gallegos viajó a Apure en compañía de su hermano Pedro y de su alumno José Félix Barbarito, con el propósito de recabar informaciones acerca del Llano y sus costumbres, pues un personaje de *La Casa de los Cedeño*, la novela que estaba escribiendo, visitaba una localidad llanera y el novelista, de acuerdo con su lineamiento estético, deseaba que el relato tuviese visos de autenticidad. (Cfr. Subero: 79: 17). El encuentro con Torrealba, un fabulador nato, sería decisivo en la historia de la literatura nacional y haría que Gallegos olvidara el proyecto que tenía y se dedicara a uno nuevo.

Gallegos, conocedor como pocos del alma humana, intuyó que su baquiano era, en primer término, un espacio narrativo con voz propia y, en segundo orden, un ente novelable. Sin duda se había encontrado con una historia que andaba en búsqueda de una expresión artística. De este modo, Torrealba pasó a ser no solo el informante de quien se recoge una “preciosa documenta-

*Estudio Preliminar a *Historia de Azabache o sea la historia de un caballo contada por él mismo junto con la de sus compañeros de trabajo*. Edición de la Universidad Central de Venezuela, 1985.

ción”, sino uno de los objetos novelados. Por esto, he afirmado (Cfr. Colmenares del Valle, 1985) que en sus obras de ambiente apureño Gallegos novela historias contadas o vividas por Torrealba y, con ellas, construye un complejo mundo psicológico en el que distribuye a Torrealba en varios personajes. Con este mecanismo, el sujeto informante, referente del discurso, se transforma en sujeto u objeto de la historia y en un signo catalítico que se identifica, fragmentaria o totalmente, con la psique de diversos personajes.

Desde luego -y en esto coincido con Ramón Mota Báez (1979: 8) — “si Gallegos no hubiera sido un hombre preparado por el trabajo y el estudio, es muy probable que toda la valiosísima información suministrada por Torrealba se habría perdido sin pena ni gloria” y tampoco hubiera sido capaz de aprehender la inmanencia novelística que era Torrealba.

Vista así, la relación Torrealba-Gallegos plantea, por una parte, la presencia de uno en la creación del otro, como fuente y como ícono de una realidad conjunta; y por otra, la supremacía de un Gallegos forjador de códigos sobre un Gallegos fabulador.

El primero de estos aspectos es demostrable con la sola revisión de testimonios como los de John E. Englekirk (1962), Ángel Rosenblat (1950, 1964), Ricardo Mendoza Díaz (1951), Lowell Dunham (1957), Juan Liscano (1969), Ricardo Montilla (1964), Pedro Elías Hernández (1978), Efraín Subero (1984) y el mismo Gallegos (1954), entre otros. Y, además, es demostrable cotejando las coincidencias que hay entre hechos y circunstancias relacionados con Torrealba y las historias y personajes novelados por Gallegos.

Liscano (1969: 103), por ejemplo, hablando de *Doña Bárbara*, sostiene que “la novela se organizó en la mente de Gallegos sustentada en la conjunción del paisaje llanero y la personalidad de Francisca Vázquez. Lo demás vino por añadidura. Fue lo que el novelista apuntó durante su permanencia en el Hato de La Candelaria, donde le sirvió de baquiano en el conocimiento de la vida y de las costumbres del llano, el peón Antonio José Torrealba, en la novela Antonio Sandoval”.

Englekirk (1962: 67), en tanto, refiriéndose a esta Francisca Vázquez, motivación de doña Bárbara, afirma que “Gallegos no habló con ella ni visitó su hato. Antonio Torrealba si la vio muchas veces, y uno puede solo imaginarse qué de historias no le contaría a Gallegos de sus proezas, de sus mañas, de su codicia y de su dominio sobre los hombres”.

Por su parte, Ricardo Montilla, quien en vida fue uno de los grandes amigos de Gallegos, no duda en reconocer la presencia de Torrealba en *Doña Bárbara*. Así, en declaraciones dadas a Aristides Bastidas (1969), Montilla recordó que “durante los días que duró su permanencia en La Candelaria, Gallegos cultivó una asidua amistad con el caporal de la misma, Antonio Torrealba, que aparece como Antonio Sandoval, caporal de Altamira. La razón de este acercamiento —prosigue— estaba en la riqueza narrativa de Torrealba. Poseía un exquisito don de conversación y relataba los episodios más fantásticos sobre la vida llanera, de los cuales Gallegos atento y silencioso tomaba nota”. Dicho esto, el mismo Montilla señala que “no debe sorprender que aquel hombre sin mayor pulimento y ajeno a toda la literatura, fuera sin embargo una de las fuentes que más cautivaran a Gallegos en la búsqueda de los elementos con que urdiría su extraordinaria novela”. Desde luego, Montilla no conoció, al menos directamente, los manuscritos de Torrealba, aunque es posible que hubiera oído hablar de ellos.

Y el mismo Gallegos, antes que Montilla, en el Prólogo que escribió para la edición conmemorativa de los veinticinco años de *Dona Bárbara* (1954), precisa que “en el hato de La Candelaria de Arauca, conocí también a Antonio Torrealba, caporal de sabana de dicho fundo —que es el Antonio Sandoval de mi novela— y de su boca recogí preciosa documentación que utilicé tanto en *Doña Bárbara* como en *Cantaclaro*”.

Pero, de acuerdo con nuestro criterio, Torrealba no está solamente en Antonio Sandoval, el “araucano buen mozo, cara redonda de color aceitunado”. También está, como rasgo semántico, en signos como Carmelito López, el que no nació peón; en Evaristo, el Cunavichero, procreador de “llaneros genuinos de pata en el suelo y garrasí”; en el viejo Melesio, el padre de Antonio, que “renqueando” recibe a Santos en el Paso del Algarrobo. Y, en fin, en otros como Florentino, el héroe andariego de *Cantaclaro*, un arquetipo del folklore cuya identidad posiblemente se particularizó como historia galleguiana en las conversaciones habidas entre éste y Torrealba en 1930 cuando el amigo cunavichero vino por vez primera a Caracas. De ahí, la historia de Santa Rita Torrealba, se concreta, como visión poetizada, en el drama de José Luis Coronado con su hato El Aposento y en su temor a perderlo porque sabe que Buitrago “logró que el acreedor hipotecario se allanase a venderle su acción”. El llano apureño, entonces, como objeto novelado por Gallegos, es la metáfora de Antonio José Torrealba.

El segundo aspecto, el de la supremacía del arquitecto de la palabra, le asigna un carácter aristotélico a la novelística galleguiana y pone de manifiesto, una vez más, que la creatividad no radica únicamente en la mayor o menor capacidad para imaginar o para “inspirarse”. La literatura no es de naturaleza exclusivamente demoníaca. También se da como actividad volitiva, consciente, y como ejercicio retórico que trasciende las limitaciones de la fantasía. Además, nada impide que una leyenda, y Torrealba tiene visos de serlo, entendida en términos de una unidad temática y literaria, se convierta en factor capital de la estilización estética y sea el motivo conductor de una estructura artística que, en casos como los de *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, es paradigma de la dimensión retórica de la expresión y del nivel ideológico de los significados.

En forma alguna, Gallegos puede catalogarse como artista “inspirado”, en términos platónicos desde luego, sino como un novelista cuya obra, intuitiva en sus orígenes, se fragua con el ejercicio y con la disciplina. Por estas razones, de su novelística se ausentan nociones como las de autonomía de la imaginación, utopismo, realismo mágico y otras que, de hecho, no son compatibles con su credo estético.

Para Gallegos, entonces, el llano apureño fue motivación y fuente de un ejercicio verbal en conjunción con los factores subjetivos que individualizan la creación. En 1947, veinte años después del viaje a La Candelaria, Gallegos, contándole a John Englekirk (1962: 62) su peregrinación, evocaría a Antonio José Torrealba como el hombre que conocía el Llano y a los llaneros como ningún otro, y como “quien le proporcionó una extensa colección de copias y de otras formas de versificación popular

que hallarían sitio en *Doña Bárbara* y más tarde en *Cantaclaró*”.

En cualquier caso, un reconocimiento como éste es suficiente para preservar una relación como la que hubo entre ambos amigos. Pero Torrealba, aparte de todo lo que hemos dicho sobre él, era también, a su modo, un poeta, un creador y, si se quiere, un juglar. No fue, strictu sensu, un literato; pero sí, desde una perspectiva barthesiana, un escritor y con más propiedad un novelador ingenuo, primitivo e inacabado, cuya escritura llama la atención por su forma, por su intensidad representativa, por la coloración efectiva y, desde luego, por el carácter sui generis de la expresión.

Al morir, el 14 de julio de 1949, Torrealba dejó un legajo de manuscritos en los que, además de contar anécdotas, propias y ajenas, y de novelar la vida del llanero, recordó palmo a palmo su entrevista con Gallegos y sus testimonios de amistad desde esa Semana Santa de 1927.

Entre los manuscritos hay tres Libretones de versos, uno de los cuales fue revisado por el profesor Englekirk cuando entrevistó a Torrealba, en San Fernando, el mismo año de 1947, después de reunirse con Gallegos en Caracas. “El libro de Antonio —afirma (1962: 64)— está lleno de copias, galerones, joropos, septillas, corridos, ‘diálogos’ o ‘contendas’, muchos de su propia cosecha, algunos buenos, otros, forzoso es admitirlo, ‘malos’ o más bien ‘escandalosos’. En dicho libro prosigue este investigador norteamericano— puede encontrarse también una larguísima versión del popular ‘Zamuro’, muchas de cuyas estrofas incluyó Gallegos en su excelente descripción del baile. Hay en ella (sic) la legendaria contienda entre Florentino y el Diablo, cantada en casi toda reunión. ‘La Chipola’, a la que Antonio califica como ‘el joropo nacional del Llano’, está igualmente en el libro de Antonio. Estas copias no se encuentran en ninguna de las colecciones de canciones populares venezolanas existentes. Gallegos hizo su selección del extenso repertorio que le suplió Antonio. Y de éste provinieron también las copias cantadas durante el ordeño”.

Además de los Libretones, Torrealba dejó escritos varios cuadernos con el título de *Diario de un llanero*. “Esos cuadernos —según el criterio del profesor Ángel Rosenblat (1950)— no se pueden publicar en bruto. Pero tienen una riqueza inmensa de materiales que adecuadamente elaborados pueden constituir una obra formidable sobre la vida llanera”. Torrealba —ratifica Rosenblat (1964: 285)— “sin tener condiciones literarias fue llenando cuaderno tras cuaderno (más de cuarenta a dos columnas) con escenas, coplas, recuerdos de paz y de guerra y relatos y aventuras diversas. Las mejores escenas son las que describen la vida animal. Los primeros cuadernos se los envié a Rómulo Gallegos y parece que se extraviaron. Los demás los hemos traído a Caracas por generosidad de Gregorio Jiménez (. . .) De esos cuadernos esperamos extraer un relato de la vieja vida llanera”.

A pesar de esta autorizadísima opinión, nuestro propósito es editar el Diario tal como lo concibió Torrealba, por respeto al albedrío de cada creador y por considerar que la creatividad también existe como manifestación primitiva y rudimentaria. Además, “la grandeza de un escritor —tal como propone Charles Hockett (1971: 542)— no se mide en términos de sus innovaciones estilísticas, sino por el grado de libertad y variedad de expresión que es capaz de alcanzar dentro de los límites que le impone la lengua”. Cualquier limitación —y en Torrealba las hay— no es, en ningún caso, carencia de esencia vital y de intención estética, dos de los caracteres primigenios del arte universal. Por intención estética, o literaria concretamente, de acuerdo con Michael Rifaterre (1976: 38), “debe entenderse el hecho de que determinados caracteres del texto indiquen que debe considerársele como una obra de arte y no simplemente como una secuencia verbal. Algunos de tales caracteres podrían ser: la forma tipográfica, la forma métrica, las marcas de género (como *Erase una vez* en los cuentos o dijo al final de las palabras de los personajes en la epopeya), subtítulos (cuento, novela, relato, etc.) o, en la actualidad, aparición en determinadas colecciones, etc.”

Y, finalmente, Torrealba dejó un cuaderno con un relato que, por su título, por su estructura y por su sentido ejemplar de la devoción humana por los animales, tal vez no tenga antecedentes en la historia de la literatura venezolana. Es el texto que hoy publicamos. Fue escrito en 1947 y se titula *Historia de Azabache o sea la historia de un caballo contada por él mismo junto con la de sus compañeros de trabajo*. En él, el autor, tomando como modelo una de sus lecturas, formula una relación lógica de identidad con el narrador, un caballo llamado Azabache, para articular un discurso auto-biográfico que es síntesis de una realidad existencial elaborada estéticamente a base de memoria e imaginación.

Este relato, en primer lugar, llama la atención del lector por su título, el cual precede a otros como *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de García Márquez o *El llanero solitario tiene la cabeza ida como un cepillo de dientes* de Francisco Massiani, que se tiene como novedosos dentro del ámbito de la narrativa contemporánea. Y, en segundo lugar, por la particularidad de que la lectura que se tiene como modelo, se incorpora a la historia como un co-relato. Así, mientras recrea escenas de su propia existencia y entona un canto elegíaco a la memoria de Azabache, paradigma de la bestia fiel, noble y sabia, y del vínculo de filiación materna que existió entre él y los caballos, Torrealba transcribe la *Historia de Saltarín*, un cuento siberiano que glorifica la imagen de otro caballo, Saltarín, que, como Azabache, es un prototipo de su especie.

De esta manera, puede afirmarse que la Historia de Azache se estructura a base de la relación de intertextualidad que se origina al integrar Torrealba dos discursos en una única unidad significativa autónoma. El primero de ellos está representado por la evocación que el narrador protagonista hace de sí mismo y de su universo de relaciones; y el segundo, por la evocación de lo que, a su vez, es motivación del primero: la Historia de Saltarín. Así, Azabache cuenta una historia que le es propia y transcribe, en ese mismo espacio narrativo, otra que no le pertenece ni siquiera como expresión lingüística.

Una parte de este relato, entonces, se presenta como ficción de basamento real, con signos e historias de apariencia concreta, dados en un tiempo y espacio determinados. Otra, como modelo que, inicialmente, proporciona el marco adecuado para encajar la imaginación y que, después, se incorpora como un correlato de estructura fáctica autónoma.

Con esta disposición, la Historia de Azabache se nos manifiesta como algo más que una simple comunicación verbal de intención literaria. Es, en verdad, un proceso semiótico en el que dos signos, Saltarín y Azabache, se tipifican como conexos y se fusionan como un supersigno en tanto que son portadores de un conjunto de elementos integrados como totalidad invariante.

Por regla general, en un proceso de esta índole, la adjunción de los signos precede a la totalidad y condiciona la descripción del texto en términos de una “realidad conjunta”, es decir, en términos de “una realidad referida a otra, que tiene a otra como condición previa”. (Cfr. Bense, 1975: 124). En consecuencia, en casos como éste, la emisión del acto literario es producto de una estética de la recepción en función de una estética de la producción. Así la Historia de Azabache es, en esencia, un acto simultáneo de imitación y de abstracción instrumentado como recurso técnico de producción artística. La imitación se refiere a la comunicación que se dio entre Torrealba y la Historia de Saltarín. La abstracción, en cambio, remite a la expresión estética individualizada, Azabache, es decir, al objeto estético en sí, caracterizado —de acuerdo con Max Bense (1969: 21)— “por la propiedad de nacer por obra de la determinada actividad de un determinado ser humano”.

Desde esta perspectiva, la Historia de Saltarín, cuyo autor desconozco, no constituyó en Torrealba un mero proceso psíquico de percepción de un mensaje cualquiera. Fue, como sugiere Hans Robert Jauss (1976) con respecto a la función del lector, un acto de decodificación del texto como “provocación”, como “trabajo de comprensión y de reproducción activa del pasado”. Intuitivamente, Torrealba parecía entender que la función de la obra literaria reside, en parte, en su poder sugestivo, en la acción específica que provoque su decodificación y, además, que toda obra es “un horizonte de expectación inmanente” como posibilidad crítica, pero también como posibilidad poética. Y como posibilidad de este último tipo, la Historia de Azabache es el logro de una simultaneidad esencial donde una pluralidad de acontecimientos, contextualmente disímiles, se solidarizan como un signo autónomo.

Desde luego, el eje gravitacional de lo que hemos llamado la unidad significativa autónoma es Azabache; ya como sujeto del discurso, ya como sujeto de la historia. Por esto, un relato simple y llano, de escenas habituales, festivas, satíricas o solemnes, narradas unas a continuación de otras, alcanza la coherencia intrínseca propia de un sistema metafórico y de un sistema metonímico. Metafórico en cuanto creación de paradigmas por analogía, y metonímico por la integración progresiva de la significación denotada.

El lector de la Historia de Azabache, básicamente, capta que el mensaje se configura mediante los diferentes grados de similitud con que se vinculan Saltarín y Azabache. Pero, además percibe que, denotativamente, el mensaje viene dado como combinación de partes constituyentes que en el contexto tienen un status de contigüidad. Por Roman Jakobson (1973 : 58) sabemos que “el desarrollo de un discurso se puede hacer siguiendo dos líneas semánticas diferentes: un tema conduce al otro sea por similitud, sea por contigüidad. Sería mejor sin duda —prosigue Jakobson— hablar de proceso metafórico en el primer caso y de proceso metonímico en el segundo, ya que encuentran su expresión más condensada, el uno en la metáfora y el otro en la metonimia”.

Azabache es, en principio, una metáfora de Saltarín y, en segunda instancia, una metáfora de sí mismo, del caballo y de una relación histórica con el hombre, a través de la cual se simboliza todo un sistema de significaciones como “el movimiento cíclico de la vida manifestada”, “la energía cósmica que surge del caos primitivo”, la relación vida-muerte (por lo que general representada a través de un caballo blanco y otro negro respectivamente), la presencia de la esfera animal en el ser humano, el cuerpo, los instintos, etc. Jung, incluso, “llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la madre en nosotros, la intuición del inconsciente”. (Cfr. Cirlot, 1969). Como sistema metafórico, además, Azabache produce un efecto comunicativo que trasciende lo aparentemente dicho, en virtud de la identificación parcial que se establece entre él y Saltarín.

Pero, también, en conjunto, la Historia de Azabache es una metonimia que sirve para expresar una forma de ver, de sentir y de trascender una serie de contextos, sobre todo personales, espaciales y temporales. Con razón Michel Le Guern (1978 :89), al referirse a esta característica de la metonimia, señala que ésta “al mismo tiempo que realza la sustancia del mensaje, completa la función referencial normal del lenguaje, superponiendo a la designación de la realidad descrita una información sobre la forma especial en que el hablante concibe esta realidad”.

Escenas como las que vive Azabache junto a su amo, como la del enfrentamiento con el tigre; las del diálogo con el “burro bandido” y con el caballito cuyo amo quería que se pareciera a Palomo, el caballo del Libertador; la evocación del encuentro con Gallegos; la de la enfermedad de Azabache y el cuadro patético final de su muerte, unidas a leyendas como la del Araguato del Troncón y la historia misma de La Candelaria, constituyen un magnífico retablo de la vida apureña contemporánea a Torrealba y, a pesar del tono retórico que asume el narrador en determinados momentos, constituye también una muestra auténtica del habla popular.

Si algo caracteriza al artista primitivo, es la instrumentación del código. Y Torrealba no fue la excepción. Su actitud frente al manejo de la lengua como objeto artístico supera a la de un mero costumbrista o a la de un simple cronista. No es, en verdad, un artífice de la lengua, menos un estilista. Pero sí, un narrador facundo en cuyo idiolecto el léxico y la sintaxis testimonian un estilo de habla diferenciada en el contexto lingüístico nacional. De un modo especial llama la atención el uso del verbo ser como auxiliar en lugar de haber, la ambigüedad de algunos enunciados como consecuencia de la elipsis del referente; el uso de anáforas; la implementación de ponderativos del tipo murre en casos como “el murre bruto”; y, sobre todo, el uso de estructuras sintácticas con el verbo ser como focalizador en expresiones como “Cándido Castillo fue que tenía un toro enlazado” y ciertas peculiaridades en el uso de los verbos, las formas pronominales y algunas formulas de tratamiento. Sin duda, estos aspectos, antes que rasgos estilísticos de Torrealba, son manifestaciones del habla regional. Son matices del habla apureña.

Con respecto al vocabulario, hay que destacar la presencia de una serie de unidades léxicas relacionadas con el espacio, la flora, la fauna, los utensilios, etc., que subrayan la intención de presentar el hombre, la geografía y la naturaleza de Apure como un testimonio del devenir venezolano. Así mismo, destacar el carácter afectivo de las mismas, mediante el cual el narrador trata de comunicar sentimientos vivos y de impresionar los sentidos del lector con la evocación de la realidad apprehendida.

Estos rasgos, en conjunción con la precisión gráfica de las descripciones, la magnificación y humanización de la bestia, de manera de soslayar las transiciones entre una y otra historia y, en fin, el carácter didáctico moralizante del mensaje, sobre todo en su parte final, insertan la Historia de Azabache dentro de un ideal artístico cuya densidad semántica se refiere tanto al modo de ser el hombre como al modo de ser la obra literaria. Ojalá que con su publicación se rescate la imagen legendaria de Antonio José Torrealba y se ponga, tal como lo pide Manuel Bermúdez (1984), el primer estante de “un paloapique de madera de corazón para que la gente del Cajón de Arauca se vea a sí misma en el testimonio verbal de un gran caporal de sabana”.

Bibliografía citada

- Bastidas, Aristides. (1969). “En una Semana Santa Gallegos tomó del Llano la trama de Doña Barbara”. (Entrevista con Ricardo Montilla). El Nacional. Caracas. 6 de abril; p. D - 2.
- Bermúdez, Manuel. (1984). “Los escritos de un caporal de sabana”. El Nacional. Caracas, 26 de mayo; p. A - 4.
- Bense, Max (1969). Estética. Buenos Aires: Nueva Visión; 184 p.
- Bense, Max y Elisabeth Walter. (1975). La semiótica. Barcelona (España): Editorial Anagrama; 211 p.
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1969). Diccionario de símbolos. Barcelona (España) : Editorial Labor, S. A.
- Colmenares del Valle, Edgar. (1985). “Presencia de Antonio José Torrealba en Doña Bárbara y Cantaclaro”. Doña Bárbara ante la crítica. (Selección de Manuel Bermúdez). Caracas: Monteavila. (en prensa).
- Dunham, Lowell. (1957). Rómulo Gallegos. Vida y obra. México: Ediciones De Andrea; 327 p.
- Englekirk, John E. (1962). “Doña Barbara leyenda del llano”. (Versión de Oscar Sambrano Urdaneta). Revista Nacional de Cultura. N° 155. Caracas: Ministerio de Educación; Año XXV, Nov. - Dic.; pp. 57 - 69.
- Gallegos, Rómulo. (1954). Doña Bárbara. (Con prólogo del autor). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Pedro Elías. (1978). Cunaviche Doscientos años- 1977. Cagua (Edo. Aragua): Edición de la Fundación Rómulo Gallegos y la Junta Pro Bicentenario de Cunaviche; 48 p.
- Hockett, Charles F. (1971). Curso de lingüística moderna. Buenos Aires: Eudeba; 622 p.
- Jacobson, Roman. (1973). “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”. Semiología, afasia y discurso psicótico. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor; pp. 17 - 70.
- Jauss, Hans Robert. (1976). La literatura como provocación. Barcelona (España): Ediciones Península; 211 p.
- Le Guern, Michel. (1978). La metáfora y la metonimia. Madrid :Ediciones Cátedra, S. A.; 147 p.
- Liscano, Juan. (1969). Rómulo Gallegos y su tiempo. 2a. ed. Caracas Monte Avila Editores, C. A.; 250 p.
- Mendoza Díaz, Ricardo. (1951). “Cunaviche, último refugio de las tradiciones llaneras”. Raudal. San Fernando de Apure, 17 de enero; p. 3.
- Mota Báez, Ramón. (1979). “Cincuentenario de Doña Bárbara. Gallegos ¿Plagiario?”. La Idea. N° 81. San Fernando de Apure, 1 de marzo; p. 8.
- Rifaterre, Michael, (1976). Ensayos de estilística estructural. Barcelona (España): Seix Barral: 436 p.
- Rosemblat, Angel. (1980). “Grandeza y decadencia de los otomacos”. El Nacional. Caracas, 8 de diciembre.
- _____ (1964). “Los otomacos y taparitas en los Llanos de Venezuela”. Anuario del Instituto de Antropología e Historia de la UCV. Caracas: Imprenta Universitaria; pp.227 - 377.
- Subero, Efraín. (1979). Cercanía de Rómulo Gallegos. Caracas: Cuadernos Lagoven. Ediciones del Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven; 83 p.
- _____. (1984). Aproximación sociológica a Rómulo Gallegos. Caracas: Cuadernos Lagoven. Ediciones del Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven; 135 p.