

do a la casa los porristas, que tratan de forzar la puerta, pero Fenner responde con una ametralladora. En la batalla que sigue Fenner dispara y China le carga los peines, y luego ella misma dispara mientras Fenner prepara los cartuchos de dinamita que se iban a usar para la bomba del cementerio. Logra conectarles mechas y empieza a lanzárselos a los asaltantes, que sufren muchas bajas, y en una escena se ve literalmente volar uno de sus automóviles. Pero a Fenner por fin lo hieren y muere en brazos de China. Cuando todo parece perdido suenan campanas que anuncian que Machado ha abandonado el país, el pueblo se tira a la calle a perseguir porristas y celebrar. Como en el libro, cuelgan el cuerpo de Ariete de un poste y lo queman. La película termina con las conmovedoras palabras de China, diciendo que Fenner no ha muerto, que su espíritu vive en el pueblo que celebra la victoria. Huston le quita a la historia el tono pesimista y hasta cínico de la novela para convertirla en un pronunciamento político, casi en una película de propaganda. No hay nada sobre el pistolero de los estudiantes y la corrupción de su movimiento, como ocurre en las novelas de Sylvester, Gallegos y Carpentier. Huston quiere mantener puros a sus héroes. Aunque uno enloquece por el remordimiento de haber asesinado a Vázquez Bello, hombre bueno, aunque afiliado a Machado, y amigo de su familia.

4

La diferencia entre todas esas obras y *La brizna de paja en el viento* es que Gallegos se propone llevar a cabo en su novela un análisis de la situación cubana, y de Cuba en general, como había hecho de Venezuela en sus novelas anteriores. Se ciñe, pues, a la fórmula de la llamada «novela de la tierra» de la cual él fue sin duda el más afamado autor. En términos generales este tipo de novela sigue las pautas de la novela realista decimonónica, con un desarrollo lineal de la trama, diálogos entre personajes organizados por un narrador omnisciente que interviene para aclarar lo que pensaban éstos y dar opiniones sobre lo que ocurre, y que ofrece una versión de la realidad acorde con la percepción general del presunto lector. Las «novelas de la tierra», además, giran alrededor de la industria principal del país del novelista: la ganadería en Gallegos y Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*), el caucho en José Eustasio Rivera (*La vorágine*). A esta receta Gallegos le

añadió una tendencia alegórica que se manifestaba incluso en los nombres de los personajes (Doña Bárbara, Mister Danger), un trasfondo mítico tan poderoso que amenaza con disipar el realismo de la narración y un tono lírico, especialmente en las intervenciones del narrador, que celebra la correspondencia idealizada, poética, entre el mundo natural y el espíritu de los personajes, sobre todo de los protagonistas. Esto último es consecuente con el ambiente no ya rural sino pastoril y bucólico en que se desarrolla la trama (el llano, la selva). En el trasfondo mítico, con su violencia física y erótica, las enmarañadas relaciones sexuales entre los personajes, de tendencia incestuosa, se agazapa toda una mitología sobre la posibilidad misma de la representación de visos más modernos de lo que se pudiera suponer en novelas de corte tan tradicional. Esto es lo que subyace bajo el aparente convencionalismo de una novela como *Doña Bárbara*, como propuse hace ya algunos años (1979, ver también Alonso, 1990 y 1996).

Excepto por esto último, que no fue reconocido por sus contemporáneos, sucesores, y hasta tal vez él mismo, la fórmula galleguiana había entrado en franca decadencia y hasta obsolescencia para fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, no ya en Europa y Estados Unidos, en que la revolución narrativa había ocurrido a partir de los años veinte, sino en la misma América Latina, donde habían aparecido libros como *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges, *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, y *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier. Hay que pensar, además, que en 1953 va a aparecer *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, y en 1955 su *Pedro Páramo*. En 1956, como ya se vio, saldría publicada, con temática muy similar a *La brizna de paja en el viento*, *El acoso*. Los diez años sin publicar novela pueden ser resultado de que Gallegos se había percatado de que la historia literaria lo dejaba atrás.

Pero la situación cubana y la suya personal se le imponían e instaban a volver a la novela, y así lo hizo, valiéndose de sus viejos instrumentos, aunque remozándolos un poco para quitarles el óxido del tiempo. El asunto e intención de la novela quedan plasmados ya en la portada, alegórica del libro, en que aparece la famosa escalinata de la Universidad de La Habana, vista desde arriba, con un libro abierto abandonado en la base de una columna, y un cielo, o mar, o ambos, borrascosos en el trasfondo. La contrasolapa de la primera edición de *La brizna de paja en el viento* contiene un texto interesantísimo, que reza en parte: «Rómulo Gallegos sale con ella [*La brizna*], por prime-

ra vez, de la tierra y del hombre que han nutrido su obra, para adentrarse en nuestro ambiente y en nuestros problemas. Profundamente impresionado por la situación que arrostraba la Universidad de La Habana a su arribo en diciembre de 1948, Gallegos desenvuelve en sus páginas el dramático tema del pistolero estudiantil, como un episodio cubano del secular conflicto entre la barbarie y la cultura en nuestra América. Es un libro, pues, transido de la entrañada preocupación que inspiró sus anteriores novelas.» Y sigue: «Este libro de Gallegos —que marca también su retorno a las letras tras su bizarro ejercicio de patrióticos deberes— trasmina su acendrado amor a Cuba y su encendida fe en nuestra juventud.» No veo yo tan clara la temática «civilización y barbarie» en la novela, que los editores sin duda evocan para, con ánimo publicitario, vincular la nueva novela con la celeberrima *Doña Bárbara*, sino más bien una dramatización analítica de la historia reciente de Cuba, tomando en consideración los factores y componentes principales de la política insular: conflictos raciales y de clase, inmigración española, imperialismo norteamericano, monocultivo, corrupción, erosión de toda autoridad estatal, es decir la temática de la izquierda liberal y revolucionaria de quienes lo acogen en La Habana: Roa, Chibás, Mañach, Ortiz, Hernández Catá, Wanguemert, y, supuestamente, el mismo gobierno de Prío, por lo menos en sus pronunciamientos. En este sentido, *La brizna de paja en el viento* es una novela de tesis, como todas las de Gallegos.

Todo esto se hace evidente en el interesantísimo texto preliminar que, a modo de prólogo, le pone Gallegos a la novela y que intitula intencionadamente «Entrega». Dice así:

«Le entrego a Cuba este libro en las manos amigas de Raúl Roa, gallarda figura de su intelectualidad, a través de cuya alma ardiente y generosa me he asomado a la angustia contemplada en sus páginas; de Sara Hernández Catá, amiga cordial, quien junto a su fervorosa cubanidad, le ha brindado tierna acogida a mi mortificación venezolana, y, de manera especial en las de los estudiantes universitarios, que padecieron y superaron la tragedia de la cultura que aquí comparto con ellos, en mi modo natural de expresión y en ejercicio de la fe que tengo puesta en la juventud intelectual de los pueblos de nuestro espíritu y nuestra lengua.

Consíentame las letras cubanas este entrometimiento de las mías en los dominios de sus preocupaciones, teniendo en cuenta que, además de deuda personal de gratitud contraída por mí con esta tierra

acogedora y cordial, bajo la bandera de la estrella solitaria corazón venezolano siempre experimentará emoción de patria».

Gallegos presenta el trasfondo sociohistórico y político de la historia reciente de Cuba a través del relato de la trayectoria de una familia, cuya evolución encarna los factores principales en juego. Resulta evidente que muchas de las historias del pandillismo las oyó de sus amigos cubanos, pero también fue testigo de otras, ya que el pistolero siguió después de 1948. También es claro que se documentó de forma más sistemática acudiendo a libros y otras publicaciones, además de aprovechar la asesoría de expertos en Cuba como lo fueron Roa, Mañach y Ortiz. Todo este bagaje le permite enfrentarse a la realidad cubana con conocimiento de causa, pero desde luego con los métodos del escritor de ficción, no los de sus amigos profesores universitarios, por eso acude al recurso tan novelístico de narrar la historia de una familia, microcosmo de la sociedad cubana cuya esencia pretende poner de manifiesto.

En *La brizna de paja en el viento* la ausencia más significativa del método habitual de Gallegos en novelas como *Doña Bárbara* y *Canaima*, que probablemente obedece a que lidia aquí con un país que no es el suyo propio, es el trasfondo mítico que siempre involucra «la tierra» —el llano o la selva— y que sirve para subvertir el aparente convencionalismo de sus narraciones. Este trasfondo apenas aparece en *La brizna de paja en el viento* en escenas en la finca de Juan Luis Marino, casi como por reflejo condicionado. Pero Gallegos suple la falta de motivo mítico acudiendo, en el principio de su novela, a una escena tradicional que casi alcanza proporciones míticas: la del patriarca moribundo que, en su postrer momento, reparte sus bienes entre sus hijos. Este principio es una combinación habilidosa de principios y finales: el patriarca reparte sus bienes al final de su vida entre sus hijos, cuyas propias vidas en cierto sentido comienzan, o toman rumbo en ese momento. Es un alfa y omega que se concretiza y hace reflejo, como veremos.

Pero en *La brizna de paja en el viento* este principio tiene la virtud adicional de ser, por decir así, un principio sin principio. El patriarca, Pablo Azcárate, español que llegó a tener una considerable fortuna en Cuba, cuenta cómo se inventó a sí mismo al llegar a La Habana de polizante —inclusive se da el apellido de Azcárate— porque oye que llaman a alguno por ese nombre en los muelles. Su fortuna y nueva identidad se originan a partir de cero y de las men-