

meros, herederos de un simbolismo depauperado, convertido en puesta del sol de tarjeta postal para uso de poetas urbanos de «nariz transparente e incoloro aliento». La ferocidad de sus invectivas se justifica por su concepto de la libertad del poeta, cuya prostitución social le repugna. Dylan Thomas, «retoño de Blake en un árido mundo», como le ha definido M. Manent, resuena en este hermoso libro con toda la variedad de su pureza indomeñable. ■ MARIO HERNANDEZ.

Bernard Malamud y su martirologio judío

Para Bernard Malamud (novelista, nacido en Brooklyn en 1914, de origen judío), la realidad cotidiana impone unas normas de conducta determinadas; nuestros actos, nuestras pasiones y nuestros pensamientos han de amoldarse a esas normas necesariamente, ya que es imprescindible que un orden moral rija nuestras vidas. Si este sometimiento resulta difícil para todo ser humano, para el judío se convierte en prácticamente inalcanzable, a pesar de que éste sacrifica, en aras de ese necesario ideal, mucho más que el resto de los hombres. En todas sus novelas y libros de relatos, Malamud nos cuenta la historia de esta lucha, a veces coronada por el éxito y otras por el fracaso. Sus personajes alcanzan la categoría moral de santos o de grandes pecadores conscientes; nunca se quedan en la inconsciencia o la ignorancia. Aunque explícitamente sean agnósticos, las criaturas de Malamud son biológicamente incapaces de prescindir de un sentido religioso absoluto; en este sentido basan todas sus posibilidades de supervivencia.

Es imposible evadirse (dice Spinoza) a las consecuencias de los trastornos que los hombres han introducido en

el orden de la Naturaleza, en cuya armonía reside la idea de Dios y, con ella, la revelación que conduce a la libertad. La lucha contra esos trastornos y, por tanto, los esfuerzos por devolver a la Naturaleza su armonía primigenia, la inmersión total del hombre en la Historia es lo que le hará verdaderamente libre. Esta es la libertad que consiguen los personajes de Malamud, a costa siempre de su martirio. El drama o la tragedia surgen cuando la feble condición humana (que por más consciente es mayor en los judíos, según Malamud) cede en el combate y sobreviene la aniquilación física. He aquí una definición del mártir: el sacrificio físico en aras de la integridad moral, que se conserva o bien se persigue alcanzar.

Al igual que todas sus novelas anteriores, **Los Inquilinos** (1) es una ilustración de este combate. Todos los elementos proplamente narrativos no hacen sino introducir variantes a un mismo tema. La ciudad de Nueva York, áspera, inhóspita, insolidaria, impenetrable, es un marco urbano voluntariamente ajeno a la peripecia de Harry, el judío para quien escribir «el libro de su vida» es la metáfora tras la que se esconde el combate anteriormente descrito. Su antagonista, Willie, un negro que busca en la literatura la expresión exacta de su odio hacia una sociedad «blanca» que le imposibilita el encuentro con una identidad que presiente, pero que no conoce, no es, en la novela, más que una figura complementaria y, en modo alguno, un coprotagonista. El mundo está visto y sentido a través de Harry; las relaciones entre los dos personajes se describen desde el punto de vista de Harry; Harry es quien «piensa»; Willie se limita, por su parte, a «actuar». De Harry nos importa (nos importa porque así lo ha dispuesto el autor) su sufrimiento, su mar-

tirio; de Willie, por el contrario, sólo nos importa su odio, su capacidad para infringir sufrimiento a los demás.

Bernard Malamud no ha hecho, ni mucho menos, una novela sobre la opresión que las minorías raciales sufren en una sociedad dominada por el pragmatismo y el materialismo, como es la norteamericana. Cualquier referencia sociológica concreta ha sido cuidadosamente omitida. En realidad, lo que hace es colocar a un mismo nivel la supuesta opresión moral sufrida por el judío con la opresión moral y material que sufre, día a día, el negro. Una vez establecida esta identidad, presenta dos maneras de oponerse a la opresión: mediante el odio y la destrucción, el negro; mediante el sufrimiento moral y el martirio, el judío. Claro, que estas dos actitudes desembocan en un mismo fin: la muerte. Pero se trata de un fin que viene condicionado por el único punto de partida, y no por los distintos caminos que se han seguido para llegar a aquel. Estos caminos diferentes lo que hacen es señalar que lo importante no es la muerte (ni, por consiguiente, la vida), sino la manera de acceder a ella. Harry ha luchado por la verdad, por devolverle a la Naturaleza la citada «armonía primigenia»; muere en el empeño: es un mártir. Willie lucha, por el contrario, para destruir una sociedad (y en su simplismo cualquier blanco es toda la sociedad) a la que considera culpable de su propia destrucción moral. A Harry le mueve el Amor; a Willie, el Odio. El primero, muere; el segundo, mata.

No creo necesario subrayar el maniqueísmo latente en este planteamiento. Al falsificar (de un modo habilísimo, eso sí) los datos esenciales, Malamud invalida su parábola. Claro, que también podemos prescindir de la misma y leer **Los Inquilinos** simplemente como una novela. En este sentido, Bernard Malamud se manifiesta, una vez más, como un clásico,

cuya maestría en la dosificación de los distintos elementos narrativos y en el manejo de la técnica de la novela nos asombra y subyuga. A un nivel lúdico, la novela es perfecta. Pero Malamud no ha sido nunca un novelista que permita a sus lectores mantenerse en ese nivel. Al afirmar que «todo hombre es judío, aunque no se de cuenta de ellos», el escritor hace mucho más que una frase. Reduce la condición humana a un estado único cuyo fatalismo sólo resulta aceptable desde una comprensión religiosa del Universo.

Los «valores humanos» de la obra de Malamud son constantes. Se manifiestan por igual en el **Yakov de El hombre de Kiev**, en el **Levin de Una nueva vida** y en el protagonista de **El dependiente**. Si consideramos **Los Inquilinos**, inferior a las anteriores, será no tanto porque se haya producido un descenso en la maestría de su autor, sino porque se ha prescindido en esta ocasión de dos recursos básicos, como son el sentido del humor y el de la Historia, y se ha añadido otro que pone en evidencia, en mucho mayor grado, la parcialidad de su planteamiento. En las novelas anteriores, las criaturas de Malamud accedían al martirio gracias a la pasividad o a la ignorancia de los humanos, que «no se daban cuenta» de su condición de judíos. En **Los Inquilinos**, el martirio de Harry necesita de algo más: de la Voluntad de Mal de su antagonista. Malamud parece haber comprendido que no es posible ser Abel sin la existencia de Caín. Personalmente, no creo que nos ayude mucho la «Historia Sagrada» para llegar a la comprensión de la historia a secas. ■ MARTIN VILUMARA.

«El dragón», de Evgueni Schwartz

Se dice en la breve nota prologal que la editorial (Cuadernos para el Diálogo. Co-

lección «Libros de Teatro») quería publicar «El dragón» después de representarse la obra en España, acompañando así su texto de una serie de trabajos derivados de su puesta en escena. Pero lo cierto —y esto lo añadimos nosotros— es que ni Juan Diego ni Juan Antonio Hormigón, principales interesados en el montaje, consiguieron abrirse paso frente a un aparato empresarial cada día más abocado a las obritas irrelevantes. Inclination en la que antes que un mal gusto personal se impone ver la expresión de un conjunto de factores sociales y económicos capaces de frenar lo que —como en el caso de «El dragón»— no frena la censura.

Así que la edición se ha quedado en «El dragón» a secas y en dos artículos, de Nikolai Akimov y G. Schumann, aunque la presencia de ciertas variantes en el texto original no dejan de recordarnos que estamos ante un material sobre el que se ha trabajado con vistas a su puesta en escena.

Considerar las adiciones que la versión de Hormigón ha incorporado al original, así como confrontar polémicamente los tres finales propuestos —la traducción del de Schwartz, el de Juan Antonio Hormigón y el de Francisco Nieva, basado éste en la versión alemana de la obra estrenada por Besson—, sería una tarea muy sugestiva, por el tático debate político que la diversidad de desenlaces plantea. Pero quizá sea éste un punto cuya última palabra no podrá decirse hasta que la obra se estrene y conozcamos los matices de su interpretación política por el público.

La obra es, desde luego, muy sugestiva. El autor —nacido en 1920, muerto en 1958— era prácticamente desconocido en España, salvo por un pequeño grupo, antes de la publicación de este texto. Nicolás Akimov, director del Teatro de la Comedia, de Leningrado, que lo conoció profundamente

y colaboró con él a menudo, nos da en su breve trabajo muy valiosos datos sobre el autor y el período stalinista en que escribió buena parte de su obra. Acostumbrado a basar sus comedias —que en más de un caso fueron pensadas para un público infantil— en cuentos famosos, consiguió proponer un teatro en el que la imaginación acaba siendo un agudo instrumento crítico. En la obra que comentamos, por ejemplo, utiliza la vieja historia de la ciudad que sacrifica sus mujeres al Dragón hasta que llega el Caballero, desafia a la bestia, la mata y se casa con la princesa. Lo admirable de Schwartz es que consigue convertir el cuento en una hermosa y nítida parábola política sin violentar sus términos poéticos. La ciudad ha llegado a tomar el Dragón por su protector, aceptando el sacrificio de sus mujeres y la renuncia a la libertad como el precio lógico de esa protección. Incluso cuando llega el caballero Lanzarote y se dispone a luchar contra el Dragón, casi todos intentan disuadirle; unos, como el Alcalde, porque son lacayos del Dragón y sacan su buena tajada; otros, más infelices, porque creen que su dragón les defiende de otros dragones que existen en el mundo. Sin embargo, el Caballero, ayudado por unos cuantos artesanos, lucha con el Dragón y lo mata. Malherido él mismo, desaparece por un tiempo, y el Alcalde —otro personaje clave de la alegoría— se atribuye la muerte del Dragón-dictador para seguir en el poder. Hasta que de nuevo vuelve Lanzarote y restituye al pueblo su libertad.

Este final originario, ni Hormigón ni Nieva, siguiendo a Besson, lo respetan. Porque importa que sea el pueblo quien asuma al fin la dirección de su historia —es decir, el poder— sin estar siempre a la espera de Caballeros redentores. La diferencia entre Hormigón y Nieva está en que el primero, tras la consecuente re-