

LIBROS

Dylan Thomas

En 1953 moría Dylan Thomas en Nueva York, de una hemorragia cerebral, justo en el momento en que se preparaba para escribir el libreto de una ópera por encargo de Strawinsky. Tenía entonces el poeta treinta y nueve años de edad. Su corta vida, presa de la leyenda, se corresponde con una producción literaria — lírica, narrativa y teatral— de una deslumbrante intensidad y belleza. Una imaginación desbordante se alía en él a una rara capacidad de percepción, por la que la realidad resulta transfigurada sin perder nitidez ni profundidad. Su mundo poético aparece referido especialmente al paraíso de la niñez o al reino libre y ácido de la adolescencia. Dylan Thomas traza una visión pristina del hombre, invadido por las fuerzas del amor y la muerte; de una Naturaleza que pierde su condición de testigo para participar activamente en el juego de la existencia humana. El poeta rescata, aunque no de modo exclusivo, la intensidad de la mirada infantil en sus precisas descripciones de una realidad que revive con un guiño de humor y melancolía. Sabe que lo vivido es irrepetible, pero no le importa tanto su fugacidad como su recreación. De ahí su capacidad humorística, curroída, sin embargo, por la sensación de acabamiento. La muerte posee al hombre, que niño y ausente del tiempo vivió horas deslumbradas, como una fuerza sin fronteras expli-

cas. El nacimiento y la muerte individuales no son más que jalones en la continuidad del vivir, afinado en un subsuelo de permanencias inalterables: «Aunque los amantes se pierdan, quedará el amor». Dentro de su sentido cristiano, Dylan Thomas escucha las voces de los muertos, aquellos que en un poema describe arribando desde el fondo con sus ruiseñores y salmos: «Para el hombre orgulloso y apartado / no escribo, entre el enojo de la Luna, / en páginas que son como marina espuma, / no para los difuntos que llegan a lo alto, / con sus ruiseñores y salmos; / escribo para aquellos amantes que rodean / con sus brazos las penas de los siglos / y no brindan ni paga ni elogio, / ni curan de mi oficio o de mi arte» (1). Los seres del pasado están presentes en la memoria de los vivos, constituyen en ella una especie de mantillo, a través del cual se filtran los poderes de la tierra y del cielo. El hombre pisa un suelo que es historia de ausencias presentes. Nada más terrible que la Naturaleza, dominada por lo diabólico; es decir, por lo inhabitado. Las sombras o las presencias humanas llenan, en cambio, de calor la evocación del pueblo de Llaregyb en la comedia para voces *Bajo el bosque de teche* (2). En las praderas nocturnas duermen los caballos de antracita o sopla el viento desde un mar oscuro como ala de cuervo, mientras los espíritus de los hombres, de las muchachas nupciales, de las mujeres fáciles o malmaridadas, de los niños o de los viejos marinos despliegan la flor cambiante de sus

(1) Versión de M. Manent en *La poesía inglesa*, pág. 1233. Barcelona, 1958.
(2) Traducción de Under Mild Wood, por Victoria Ocampo y Félix della Paolera. Buenos Aires, 1959.



Dylan Thomas.

sueños. Deseos y recuerdos, lo que es el hombre más allá de la apariencia de sus actos, se expresan en esta famosa comedia radiofónica (que tan felizmente fue llevada al cine bajo la voz de Richard Burton), con un timbre de ternura y misterioso amor a la existencia. Nada más ajeno que la visión de un diablo cojuelo, destapando tejados con ánimo inquisitorial. Dylan Thomas no juzga, describe desde la lejanía del que sabe que el recuerdo es pérdida y la escritura un modo de resurrección de lo perdido. De esta manera, lo evocado adquiere el temblor de la vida, se llena del calor de los nombres habitados por seres y cosas que fueron y cobran presencia sobre las hojas blancas.

La recreación se vuelca sobre una tierra concreta —Gales—, adscrita a la mítica geografía celta y hermanada, por tanto, con Irlanda, Cornwall, Bretaña o Galicia. No implica esto una llamada al mito, como hiciera Yeats en su primera época, pero sí el «localismo» persistente del poeta, paran-

gonable en esta actitud a García Lorca, a quien también se parece en el propósito común de desbridar los poderes de la imaginación desde las raíces de la infancia. «En un momento ciego era un topo con manos de niño, que escarbaban, no sé cómo, la tierra del país de Gales». Tal escribía Dylan Thomas en uno de los relatos recogidos en *A prospect of the sea*, aparecido ahora en español bajo el título de *El visitante y otras historias* (3).

Con este libro, dispuesto y ordenado por el poeta poco antes de su muerte, su obra en prosa queda traducida al español casi en su totalidad. No así su obra lírica, vertida de modo incompleto por Marià Manent (que recientemente ha publicado sus versiones al catalán) y por Esteban Pujals (4).

(3) Madrid, Nostromo Editores, 1975. La traducción, de gran calidad, es de Ignacio Alvarez.
(4) Véase *Poemas*, Selección, versión y prólogo de E. Pujals, Madrid, colección Adonais, 1955. (Esta anunciada su reedición en la colección Visor de poesía.)

Dados los años de escritura de los diversos textos de *El visitante*, que abarcan desde 1934 a 1953, este libro ofrece en abanico una muestra sorprendente de los diversos estilos del poeta. Así, los dos primeros relatos entroncan directamente con el mundo del *Portrait of the Artist as a Young Dog* (5), título paródico como es sabido, de la famosa novela joyceana. Otro de los cuentos, *Después de la feria*, semeja un maravilloso «sketch» cinematográfico, a medio camino entre la ternura desolada de un Chaplin y el mundo circense de Fellini. Conmovida y punzante se ofrece la «Conversación de Navidad», diálogo entre el autor y un niño en el que se intercambian las visiones de la realidad recordada por el niño que fue y el real, distinto, que habla al poeta. Si para el segundo las aldabas de las puertas son negras, para el primero fueron azules, y la nieve o el cartero visitaban el mundo de una manera que nunca volverá a ser igual. Los últimos relatos se adentran en un ámbito visionario, de impronta surrealista, cuajados de símbolos inextricables, a través de los cuales el poeta se aparta de la luz cruda de la razón «en la dirección del comienzo», como se titula uno de ellos, verdadero poema onírico en prosa. Sueño y realidad se funden a veces de modo más coherente, como en «El visitante», relato en el que el vivo sueña que muere, y el mismo, muerto, sueña que ha dejado de vivir, cuando los signos externos que hacen los otros, al borde su cama de enfermo, le señalan el co-

(5) Existe reciente traducción española bajo el título de *Retrato del artista como perro joven* (Barcelona, Ed. Fontamara, 1975). De otra versión anterior es mejor no acordarse.

mienzo del rito al que se somete al difunto. El final, inesperado, supone la confusión querida de los dos planos (sueño y realidad, muerte y vida), con búsqueda de un punto en el que las contradicciones se eliminan y el esplendor brutal de la vida adquiere su más profundo significado.

Destaco, finalmente, el irónico ensayo «Cómo llegar a ser poeta», en el que Dylan Thomas muestra su desdén por el arte, el oficio o la supuesta necesidad espiritual del poeta, para señalar en la poesía su condición de medio para un fin social, definido, sin embargo, de manera que parece ambigua o insuficiente: «La consecución de un estado en sociedad lo bastante sólido como para justificar que el poeta tienda a eliminar o se deshaga de ciertos amarramientos, fundamentales en un primer período, en el habla, la indumentaria y la conducta». Lo que sí reivindica implícitamente es la libertad de creación del poeta auténtico, el derecho a percibir unos ingresos suficientes a cambio de su obra (algo que el poeta moderno desconoce), y a apartarse de un concepto gregario del ser de la creación poética. En contrapartida, retrata con mordacidad y cruel agudeza la raza de poetas que se desenvuelven en lo que llama el gran Basurero (Londres); desde el poeta funcionario (de tan gran predicamento entre nosotros), al poeta nacido en la «sordidez» de la clase media, a la que dice odiar, y cuyo aspecto oscila «entre el de oficial de la Guardia y el de querida de un fotógrafo de sociedad». Los tiros en el segundo caso parecen ir contra los poetas de la generación posterior a Eliot, preocupados por los temas políticos y de «conciencia social». Igualmente odiosos, o más, le resultan los pri-

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 su 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 sujeta 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-

(1) Destino. Barcelona, 1975. Traducción de José Miguel Velloso. 206 páginas.