



cada ocasión, lejos de someterse a un patrón reiterado, se ha esforzado en descubrir las formas teatrales que mejor cuadraban a cada obra. Así, su reciente y celebradísima versión de «El sueño de una noche de verano» y la no menos celebrada y ya lejana de «Tito Andrónico» —con Laurence Olivier y Vivien Leigh— respondieron a las características bien dispares de los dramas de partida; feérico, imaginativo, el primero; violento, directo, el segundo. Lo que, en última instancia, nos remite al «eterno» tema de la grandeza de Shakespeare, a la diversidad de su genio y a las distintas y válidas razones que cada grupo social, según la época y el lugar, ha tenido para preferir una u otra de sus obras. ¿No hablaba el colombiano Enrique Buenaventura en alguna de sus conferencias madrileñas de la interpretación de «La tempestad» como un importante documento sobre el colonialismo y la lucha de clases? ¿Y quién negaría que en «La vida y la muerte del Rey Juan» aparecen también los personajes «arrastrados por la acción», hasta evidenciar la incoherencia del Sistema con el choque de sus comportamientos individuales? Pero volvamos a «Ti-

to Andrónico» y a la puesta en escena de Brook, que yo tuve ocasión de ver en el Teatro de las Naciones y, luego, de comentar ampliamente en un lejano número de TRIUNFO. Creo yo que la potencia de aquel histórico trabajo estuvo en la profundización de los elementos «no literarios» del drama, en valorar hasta el límite la ausencia de lo que Zalbidea califica de «narrativa escénica». Es decir, en afrontar la estructura dramática como línea modular y objetivo del trabajo, antes que el texto. A Brook le importaba, ante todo, la acción, y eran las imágenes sanguinolentas de ella derivadas, los silencios, ese «más allá del telón de foro» a que alude Zalbidea —que ve en Pirandello al primer hombre del teatro moderno capaz de rasgarlo sistemáticamente—, el carácter implacable de los hechos, lo que se imponía y sobrecogía al espectador. Era la sensación de entrar en un mundo sin máscaras, atroz en su amoralismo, indiferente a cualquier intento de ordenación, lo que producía el espanto. Un espanto cuya razón habría que encontrar en la conciencia de nuestra profunda y encubierta crueldad. Era ahí, en la insistencia de Brook sobre ese

punto, en su talento para que los espectadores se «reconocieran» en la ferocidad de «Tito Andrónico», donde descansó la grandeza del montaje y la sistemática cita de Antonin Artaud.

Naturalmente, todo esto fue posible porque «Tito Andrónico y sus hijos» lo permitía. Leer ahora la versión «muy libre» de Víctor Zalbidea con esta perspectiva me parece bastante más interesante que ponerse a cotejarla con la traducción literal y ya «clásica» de Astrana Marín. Debatir el «fondo» medieval o renacentista de la obra para explicar su éxito es innecesario: importa considerar su vigencia en el Teatro de la Crueldad de la historia de nuestros días. ■

JOSE MONLEON.

«¡Oh Bartleby!
¡Oh
humanidad!»

Bartleby el escribiente es el relato breve que eligió Borges como contribución a un libro publicado en Buenos Aires hace más de diez años con el título de «Seis grandes novelistas norteamericanos (traducidos por seis grandes escritores argentinos)». Bartleby el escribiente es el título elegido ahora por CVS para iniciar su nueva colección «Pi-

co Roto de Narrativas». La presente edición ha corrido a cargo de Eduardo Chamorro, quien además de dar del relato de Herman Melville una nueva versión, ha escrito un prólogo y un pequeño estudio biográfico del autor que sirven de jugoso complemento a esa pequeña obra maestra del género típicamente americano, de la «short story».

Publicado anónimamente en la revista «Putnam's Monthly Magazine» en 1855 —es decir, cuando Melville tenía treinta y seis años— y reimpresso un año después, ya con la firma del autor, en una colección de relatos breves titulada «The Piazza Tales», Bartleby el escribiente no figura en realidad entre los títulos más conocidos de Melville, como puede ser, para citar otro relato breve, Benito Cereno, incluido también en esa colección de 1856.

Bartleby el escribiente es, desde el punto de vista estilístico, algo así como la antítesis de esa extraordinaria epopeya en prosa —poema sacro, que dijo Pavese— que es la historia de la persecución encarnizada de la Ballena Blanca por el fanático capitán Ahab. En vano buscaremos aquí aquella prosa febril y extravagante, aquella delirante alternancia de ritmos bíblicos y prolifias descripciones muy al estilo de la época, aquel gran torbellino de imágenes cósmicas. En Bartleby, el estilo es extrañamente sereno, transparente y no exento de ironía, un estilo que —como muy bien señalara Borges— parece preludear a Kafka.

Bartleby es la historia de una autosegregación, de una renuncia y también de un fracaso. Si Moby Dick era la parábola del hombre empeñado en la destrucción del mal —mal metafísico— o, según otras interpretaciones, en la conquista desesperada de las fuerzas irracionales del cosmos, Bartleby es una amarga parábola de la condición humana, de la soledad, del «male di vivere», que prefigura de modo extraordinario el universo cerra-

do, agobiante, del autor de El Proceso.

Al margen de esas diferencias estilísticas a que he aludido antes, Chamorro habla en su prólogo —a mi modo de ver, muy acertadamente— del carácter complementario de las figuras centrales de Moby Dick y de Bartleby el escribiente: «Ambos son personajes complementarios —dice textualmente— de una misma tragedia: la del hombre segregado de sus semejantes por obra de un designio personal». En uno y otro caso, los héroes están afectados de una extraña y casi sagrada locura, que acabará contagiando a los que con ellos conviven en sus respectivos microcosmos: el barco de Ahab, el «Pequod», perdido en la inmensidad sin fondo del océano, en el primer caso, y la lóbrega y angosta oficina de Wall Street, no menos perdida en ese hormiguero de cemento que es el barrio de las finanzas neoyorquina. En ambos casos reina una misma atmósfera de fatalidad.

Pero centrámonos en Bartleby. Ningún otro relato de Melville rezuma un tan intenso sentimiento de consideración por el género humano, que tan extraordinariamente simboliza ese oscuro amanecer que un día optó por desarmar al destino, renunciando a toda lu-



Herman Melville.

cha, a toda oposición. Empleado por un abogado al servicio de la Oficina de Registros de Wall Street —que es también el «narrador» de la historia—, Bartleby, un diligente pendo- lista que trabaja hasta altas horas de la noche en la transcripción de

documentos, comienza extrañamente un día a negarse a cumplir ciertas órdenes que le da su jefe bajo el pretexto; repetido hasta la obsesión, de que «preferiría no hacerlo». Ante esa negativa persistente, que no es una simple papeleta o un mero afán de llevar la contraria, sino más bien fruto de un designio profundo y sereno, y que acompaña un rechazo, amable, pero igualmente firme, de todo diálogo que hubiera podido esclarecer las razones de su negativa, el patrono se siente completamente inermes y tanto más desconcertado cuanto que descubre incidentalmente que su empleado utiliza la parte del despacho donde trabaja —y que está separada del resto por un biombo— también como dormitorio. ¿Cómo puede un hombre llevar una existencia semejante —se pregunta el narrador—, cómo puede vivir sin amigos, continuamente encerrado en sí mismo? ¿Cómo puede un ser humano vivir como un anacoreta en medio de ese páramo en que se convierte Wall Street una vez que cesa toda actividad económica? ¿Qué conoce, qué ha entrevisto ese hombre que nosotros no alcanzamos a ver? La figura de Bartleby va más allá de lo humano, para rozar el misterio metafísico, lo sagrado, el ser, o como quiera que llamemos a esa realidad que nos trasciende y que a veces nos sobrecoge.

Sólo al final del relato descubriremos —y significativamente sólo a título de rumor— que Bartleby había ejercido en cierto momento de su vida un empleo en el Departamento de Cartas Muertas de Washington. Cartas muertas, es decir, cartas sin destinatario conocido o que llegaron a su destinatario demasiado tarde. «Con mensajes de vida —nos dice Melville a través del supuesto narrador en el párrafo más patético de todo el relato—, estas cartas se lanzan vertiginosas hacia la muerte». Resulta en este sentido esclarecedor —como han apuntado los diversos estudiosos de la