



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 Dyck 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 centrémonos 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

Giordano Bruno
MUNDO, MAGIA,
MEMORIA

Frances A. Yates
EL ARTE
DE LA MEMORIA

Charles Fourier
LA ARMONIA
PASIONAL
DEL NUEVO MUNDO

G. E. Moore
DEFENSA DEL
SENTIDO COMUN

Friedrich Nietzsche
INVENTARIO:
EL LIBRO
DEL FILOSOFO

Bertrand Russell
ANALISIS
DE LA MATERIA:
LOGICA
Y CONOCIMIENTO

SI LE INTERESAN LOS LIBROS
DE TAURUS EDICIONES

dirijase a nuestro Departamento
de Promoción
(apartado 10.161), Madrid,
trimestralmente enviándole
más detallada información
publicaciones.

Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - Madrid-6
TAURUS

obra de Melville— considerar las especiales circunstancias de éste al escribir el relato que aquí se comenta. Por aquella fecha, el autor había ya publicado el grueso de su obra: *Typee*, *Mardi*, *Moby Dick*, *Pierre*, *Omoo*, etc., y, sin embargo, seguía siendo casi un total desconocido. Sus libros habían sido como esas cartas sin destinatario, cartas ya muertas antes de nacer. Amargado por el fracaso de sus intentos de comunicarse con sus semejantes a través de la literatura, Melville iniciaría poco después un largo silencio que, interrumpido tan sólo por algún que otro esfuerzo poético, más bien alicaído, iba a durar prácticamente hasta su muerte, en 1891. Pero en cualquier caso, éstas no pasan de ser circunstancias particulares que si bien arrojan luz sobre la obra no deben limitar su sentido universal. No en vano —y como si temiera que no quedase suficientemente claro el carácter simbólico de su personaje— Melville acaba su mensaje con esta doble exclamación: «¡Oh Bartleby! ¡Oh humanidad!». ■ JOAQUIN RABAGO.

blues, a las que añade alguna pieza suave con olor a California y referencias en las letras a temas de actualidad (ecología, crisis de la energía), con las que expresa sus no muy interesantes opiniones sobre nuestro mundo. Obviamente, la explicación está en los instrumentistas que le han respaldado (nunca más verdadera la expresión) a lo largo de los años. Basándose en su asociación con Clapton, Green, Hiseman y demás, se ha inflado una reputación de dimensiones míticas (es difícil no reirse ante las calificaciones de «padre blanco del blues», a lo que él mismo ha colaborado con torrentes de canciones biográficas y «emotivas» reuniones con sus famosos amigos.

Se puede decir que cada LP de Mayall es tan bueno como la banda que le acompaña en aquel momento. O casi, pues casi todos sus colaboradores han pasado a aventuras más fructíferas tras abandonarle. En los dos últimos años, su grupo ha sido particularmente interesante: nos descubrió a ese excitante guitarrista que es Freddy Robinson y presentó jazz accesible al gran público. La música estaba definida por el título del primer LP de la formación: «Jazz-Blues Fusion» (Po-

lydor 24 25 103). Evidentemente, la fórmula era simple y no muy atrevida u original (Blue Note lanzó en la pasada década docenas de LPs con los mismos ingredientes), pero llena de swing y sabrosos solos de Robinson y Blue Mitchell. El siguiente disco fue «Moving On» (Polydor 23 91 047), que tenía una duración igualmente generosa y el aliciente de una sección de viento amplia. Para el tercer álbum (1), la egolatría de Mayall había disminuido hasta permitir a otra persona diseñar la portada y traer a Don Nix como productor. A pesar de todo, «Ten Years Are Gone» (Polydor 24 88 155/56) indicaba que la combinación no funcionaba a plena marcha. Hacia el siguiente capítulo...

... que es precisamente el sexteto que ha recorrido España estos días. Han desaparecido casi todas las influencias jazzísticas y su blues es más básico. A pesar del delirante entusiasmo con que fue recibido (inexplicable si no se conoce la dimen-

(1) Anteriormente, partes del grupo habían colaborado en el LP «La armónica del diablo» (Polydor 23 91 015), del «bluesman» Shaky Jake Harris, y creo que en alguna grabación de Blue Mitchell para Mainstream.

sión legendaria de Mayall y lo escaso que está el público español de blues en directo) se hacía evidente que ésta no es una de las grandes bandas de Mayall. Es significativo que las mayores ovaciones fueron para las dos piezas del desconocido High Tide Harris, que cantó con un entusiasmo y una sensualidad que estuvieron ausentes del resto del concierto. Harris es un brioso guitarrista dentro de la escuela de los King, y Mayall debe ser felicitado por rescatar del anonimato a otro músico valioso. El segundo guitarrista, Randy Resnick, exhibió su faceta lírica en «Love song». Red Holloway tuvo su (deficiente) solo de saxo en «So many roads». Y es que cada músico tuvo oportunidad de expresarse, con la excepción del Soko Richardson, batería que tocó bien y que supo complementar con sus platillos las divagaciones de Mayall por los teclados. Del solo de Larry Taylor es mejor no hablar; aquella no era su noche o las improvisaciones en «Jazz-Blues Fusion» y con Canned Heat fueron casualidades.

¿Y Mayall? Mayall es un enigma... en decadencia. Pero gracias por lo de High Tide Harris. ■ DIEGO A. MARIQUE.

MUSICA

Ultimo capítulo
en la saga
de John Mayall

John Mayall es uno de esos enigmas peculiares del mundo del rock: ¿dónde habría podido una persona sin ningún talento en particular alcanzar tales cotas de popularidad y respeto? Porque su voz es pobre y sólo es algo más que un músico medlocre cuando se lleva la armónica a la boca; sus canciones son variaciones apodinas sobre los archiconocidos clichés del

John Mayall.



TEATRO

La Mamá,
en España:
«Corfax»

Hace algún tiempo, a raíz de un viaje a Nueva York, publiqué en TRIUNFO un comentario sobre «La Mamá» y sus espectáculos. Hablé allí del debate entre quienes quisieran que la sala —en realidad dos pequeños locales, uno encima del