

Gilles Deleuze, Bartleby o la fórmula

Extraído de VV. AA., *Preferiría no hacerlo*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2a edición, 1ª reimpresión: febrero 2009. PÁGS. 57-92.

<https://primeraparadoja.wordpress.com/publicaciones/gilles-deleuze-bartleby-o-la-formula/>

Bartleby¹ no es una metáfora del escritor, ni el símbolo de nada. Se trata de un texto de una violenta comicidad, y lo cómico siempre es literal. Se asemeja a las narraciones de Kleist, de Dostoievski, de Kafka o de Beckett, con las cuales forma una subterránea y brillante secuencia. No quiere decir más de lo que literalmente dice. Y lo que dice y repite es PREFERIRÍA NO HACERLO, *I would prefer not to*.² Es la fórmula de su glotia, y todos sus lectores fascinados la repiten. Un hombre delgado y pálido ha pronunciado esta fórmula que inquieta a todo el mundo. ¿En qué consiste la literalidad de la fórmula?

Se notará ante todo un cierto manierismo, una cierta solemnidad: el uso de *prefer* en este sentido es raro, y ni el jefe de Bartleby, el abogado, ni los empleados lo utilizan habitualmente (“Extraña palabra, que yo jamás utilizo...”). La fórmula más corriente sería *I had rather not*. Pero, por encima de todo, la extravagancia de la fórmula supera las propias palabras: aun siendo gramatical y sintácticamente correcta, su abrupta terminación NOT TO, al dejar en lo indeterminado aquello que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite. Y su repetición, su insistencia, la hacen aún más insólita en su totalidad. Susurrada con una voz suave, paciente, átona, se convierte en algo imperdonable, en un aliento único e inarticulado. En este sentido, está dotada de la misma fuerza –y desempeña el mismo papel– que si se tratase de una fórmula *agramatical*.

Los lingüistas han analizado lo que en rigor cabe denominar “agramaticalidad”. Encontramos ejemplos múltiples y de gran intensidad en el poeta americano Cummings: así, *He danced his did*, como si dijéramos “él bailó su ejecución”, en lugar de “él ejecutó su baile”. Según Nicolas Ruwet, podríamos suponer una serie de variables gramaticales usuales, con respecto a las cuales la fórmula agramatical se comportaría como un límite: *he danced his did* sería el límite de expresiones normales como *he did his dance*, *he danced his dance*, *he danced what he did*...³ No se trataría de una “palabra-baúl”, una contrucción-hálito, un límite, un tensor. Quizá pudiéramos echar mano de un ejemplo en francés, en un contexto práctico: alguien que tiene en la mano unos cuantos clavos para fijar algo en una pared y exclama *J’EN AI UN DE PAS ASSEZ*.⁴ Sería una fórmula agramatical que actuaría como límite de una serie de frases correctas: “*J’en ai un de trop* [Tengo uno de más], *Je n’en ai pas assez* [No tengo bastantes], *Il m’en manque un* [Me falta uno]”. ¿No sería de esta clase la fórmula de Bartleby, al mismo tiempo un estereotipo del propio Bartleby y una gran expresión poética de Melville, límite de una serie como “preferiría esto, preferiría no hacer aquello, no es eso lo que yo preferiría...”? Pese a ser una construcción normal, suena como una anomalía.

PREFERIRÍA NO HACERLO. La fórmula tiene variantes. A veces abandona el condicional y se vuelve más seca, *I prefer not to*. Otras veces, especialmente en sus últimas apariciones, parece perder su misterio al unirse a tal o cual infinitivo que la completa, y que se añade al *to*: “preferiría no decir nada”, “preferiría no ser un poco razonable”, “preferiría no aceptar un empleo”, “preferiría hacer otra cosa”... Pero, incluso en estos casos, podemos sentir la presencia sorda de la insólita fórmula, que sigue atormentando el lenguaje de Bartleby. Él mismo añade: “No soy particular”, *I am not particular*, como indicando que cualquier otra cosa que pudiera proponérsele no sería más que otra particularidad que caería bajo el peso de la gran fórmula indeterminada, PREFIERO NO, que resurge completa en cada ocasión.

La fórmula aparece en diez momentos principales, en cada uno de los cuales lo hace reiteradamente, repetida o con variaciones. Bartleby trabaja como copista en la oficina del abogado: no deja de copiar “silenciosa, lánguida y mecánicamente”. La primera aparición de la fórmula tiene lugar cuando el abogado le pide que coteje sus copias, relejendo las de los otros dos empleados: PREFERIRÍA NO HACERLO. La segunda vez, cuando el abogado le llama

para que relea sus propias copias. La tercera, cuando le invita a leer con él, cara a cara. La cuarta, cuando el abogado quiere enviarle a hacer un recado. La quinta, cuando el abogado quiere entrar en su oficina un domingo por la mañana y se da cuenta de que Bartleby duerme allí. La séptima, cuando el abogado se limita a hacerlo preguntas. La octava, cuando Bartleby ya no copia, cuando ha renunciado tajantemente a copiar, y el abogado le despide. La novena, cuando su jefe intenta de nuevo despedirle. La décima, cuando Bartleby ha sido expulsado del despacho, se ha sentado en la barandilla de la escalera y el abogado, desconcertado, le propone otras ocupaciones inusitadas (llevar las cuentas de una tienda, ser camarero, archivar facturas, ser acompañante de un joven de buena familia...). La fórmula prolifera y se ramifica. En cada una de sus apariciones, alrededor de Bartleby se instala el estupor, como si se hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si se hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez. En cada una de estas ocasiones, tenemos la impresión de que aumenta el enloquecimiento: no el de Bartleby “en particular”, sino el de quienes le rodean, especialmente del abogado, que se lanza a hacer extrañas proposiciones y deriva hacia conductas aún más raras.

No cabe duda de que la fórmula es desoladora, devastadora, de que no deja nada en pie a su paso. Nótese, para empezar, su carácter contagioso: Bartleby “cambia la lengua” de los demás. Las insólitas palabras, *I World prefer*, se insinúan en el lenguaje de los empleados y en el del mismo abogado (“¡También a usted se le ha pegado la frase!”). Pero lo esencial no es esta contaminación, sino su efecto sobre Bartleby. Desde que dice PREFIERO NO HACERLO (cotejar las copias), ya no *puede* seguir copiando. Sin embargo, jamás dirá que prefiere no copiar sino, más simplemente, que ha superado (*give up*) ese estadio. Desde luego, no ocurre inmediatamente, puesto que sigue copiando hasta después de la séptima reiteración de la frase. Pero, cuando se percata de ello, se trata de una suerte de evidencia, como el resultado diferido de aquello que ya estaba implicado en la primera enunciación de la fórmula. El efecto de la fórmula-bloque no se limita a rechazar aquello que Bartleby prefiere o no prefiere, sino que llega a hacer imposible lo que hasta entonces hacía, lo que hasta entonces se suponía que prefería hacer.

También se ha observado que la fórmula, *I prefer not to*, no es una afirmación ni una negación. Bartleby “no rechaza, pero tampoco acepta, avanza y se retira en su mismo avance, se expone apenas en una ligera retirada de la palabra”.⁵ Sería un alivio para el abogado si Bartleby no se niega, solamente niega algo no preferido (la relectura, los recados...). Y, por otra parte, Bartleby tampoco acepta o afirma algo preferible, que consistiría en seguir copiando; plantea únicamente una imposibilidad. En suma, la fórmula que rechaza sucesivamente todo acto ha englobado ya el acto de copiar, que no tiene por ello necesidad de rechazar explícitamente. Lo desolador de la fórmula consiste en que elimina tan despiadadamente lo preferible como cualquier no-preferencia particular. Anula el término al que afecta, y que rechaza, y que se torna imposible. De hecho, convierte a ambos términos en indistintos: erige una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, incesantemente creciente, entre las actividades no preferidas y la actividad preferible. Toda particularidad y toda referencia quedan abolidas. La fórmula anula incluso el ser o no ser preferido. *Preferiría nada y no más bien algo*: no una voluntad de nada, sino la emergencia de una nada de voluntad. Bartleby se ha ganado el derecho a sobrevivir, esto es, a permanecer quieto y en pie frente a un muro ciego, pura pasividad paciente, como diría Blanchot. Ser en cuanto ser, y nada más. Se le presiona para que diga que sí o no. Pero si dijese que no (que no coteja las copias, que no hace recados...), o si dijese que sí (copia), sería inmediatamente vencido, considerado inútil, y no sobreviviría. No puede sobrevivir más que envolviéndose en esa suspensión que mantiene a todo el mundo a distancia. Su modo de supervivencia consiste en preferir *no* cotejar las copias y, al mismo tiempo en *no* preferir copiar. Le es preciso rechazar lo primero para hacer imposible lo segundo. La fórmula tiene dos tiempos, y no deja de realimentarse a sí misma, volviendo a pasar por las mismas fases. Por esa razón el abogado tiene la vertiginosa impresión de que todo comienza desde cero en cada ocasión.

A primera vista, podría parecer que la fórmula es una mala traducción de un idioma extranjero. Pero, a decir verdad, su propio esplendor desmiente tal hipótesis. Sucede más bien como si fuera la fórmula la que socavase la lengua con una especie de idioma extranjero. Se ha propuesto considerar las agramaticalidades de Cummings como si dependiesen de un dialecto distinto del inglés normalizado, cuyas reglas de creación podrían ser descubiertas. Sucede algo similar en el caso de Bartleby, y la regla sería esa lógica de la preferencia negativa: un negativismo que sobrepasa toda negación. Pero, aún siendo cierto que las obras maestras de la literatura constituyen una suerte de lengua extranjera en el interior del idioma en que están escritas, ¿qué impulso de locura, qué inspiración psicológica ocupa el lenguaje en tales ocasiones? Es propio de la psicosis utilizar un *procedimiento* que consiste en obligar a la lengua ordinaria, la lengua normalizada, a “dar cuenta” de otra lengua original, desconocida, que sería acaso una proyección de la lengua de Dios, y que implicaría al lenguaje en su totalidad. En Francia, encontramos procedimientos de esta clase en Rousel y en Brisset; en América, en Wolfson. Pero, ¿no es esta vocación esquizofrénica la más específica de la literatura

norteamericana, distorsionar el idioma inglés a fuerza de derivaciones, de desviaciones, de supresiones y de añadidos (a diferencia de la sintaxis normalizada), introducir algo de psicosis en la neurosis inglesa, inventar una nueva universalidad? Por fuerza, este inglés invoca las demás lenguas, para hacer que resuene en él aquella lengua divina de rayos y centellas. Melville inventó una lengua extranjera subyacente al inglés, que se apodera de él: el OUTLANDISH o el Desterritorializado, la lengua de la Ballena. De ahí el interés de las investigaciones sobre *Moby Dick*, que se basan en los Números y en las Letras, en su sentido críptico, para extraer al menos un esquema de esa lengua originaria, inhumana o sobrehumana.⁶ Es como si se sucedieran aquí tres operaciones: un cierto “tratamiento” de la lengua; el resultado de ese tratamiento, que tiende a constituir en la lengua un idioma original; y en su efecto, que consiste en contaminar al lenguaje en su totalidad, haciéndole huir, empujándolo hacia su propio límite para descubrir su Afuera, silencio o música. Un gran libro es siempre el reverso de otro libro que sólo se escribe en el alma, con silencio y con sangre. No se trata únicamente de *Moby Dick*, sino también de *Pierre*, en donde Isabel añade al lenguaje un murmullo incomprensible, como un bajo continuo que acopla la lengua a los acordes y sonidos de su guitarra. Y también de *Billy Budd*, naturaleza angelical o adánica, que padece un tartamudeo que desnaturaliza la lengua al mismo tiempo que pone de manifiesto el Más Allá musical y celestial de todo lenguaje. Ocurre como en Kafka, “un doloroso piulido” que enmaraña en la resonancia de las palabras mientras su hermana prepara el violín para replicar a Gregorio.

También Bartleby es una naturaleza angelical, adánica, pero su caso parece distinto, porque no dispone de un Procedimiento general, como el tartamudeo, para tratar la lengua. Se conforma con su breve Fórmula, aparentemente correcta, un mero *tic* local que aparece en determinadas circunstancias. No obstante, el resultado y el efecto son los mismos: socavar la lengua con una especie de idioma extranjero, y enfrentar el lenguaje en su totalidad al silencio, hacerle inclinarse hacia el silencio. *Bartleby* anuncia el largo silencio en el que va a entrar Melville, únicamente interrumpido por la música de sus poemas, y del que ya no habrá más que para *Billy Budd*.⁷ El propio Bartleby no tenía otra salida que callarse, y retirarse tras su biombo, cada vez que pronunciaba la fórmula, hasta su silencio definitivo en la cárcel. Después de la fórmula ya no hay nada más que decir: vale por un procedimiento, supera su apariencia incidental.

El propio abogado tiene su teoría acerca de las razones por las cuales la fórmula de Bartleby resulta devastadora para el lenguaje. Todo lenguaje -sugiere- tiene sus referencias, sus presupuestos (*assumptions*). No es exactamente aquello que el lenguaje designa, sino lo que le permite designar. Una palabra presupone siempre otras palabras que podrían sustituirla, completarla o constituir alternativas frente a ella: en estas condiciones, el lenguaje se distribuye para designar cosas, estados de cosas y acciones, de acuerdo con un conjunto de convenciones, implícitas o subjetivas, otro tipo de referencias o de presupuestos. Cuando hablamos, no indicamos únicamente cosas o acciones, sino que ejecutamos actos que nos garantizan ciertos vínculos con nuestros interlocutores, según nuestras relaciones mutuas: ordenamos, preguntamos, prometemos, rogamos, emitimos “actos de habla” (*speech acts*).

Los actos de habla son autoreferenciales (yo doy efectivamente una orden al decir “te ordeno...”), mientras que las proposiciones descriptivas se refieren a otras cosas o a otras palabras. Este doble sistema de referencia es el que Bartleby destruye.

La fórmula I PREFER NOT TO excluye toda alternativa, sepulta todo aquello que pretende conservar al mismo tiempo que descarta cualquier otra cosa; implica que Bartleby deja de copiar, es decir, de reproducir palabras; inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen, abre un vacío en el lenguaje. Pero, al mismo tiempo, desactiva aquellos actos de habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes, un amigo bienintencionado puede hacer preguntas o un hombre de fe puede prometer. Si Bartleby se negase a algo, aún podría ser reconocido como un rebelde o un contestatario, y recibir en condición de tal un estatuto social. Pero la fórmula desactiva todo acto de habla al mismo tiempo que convierte a Bartleby en un mero excluido a quien no cabe ya atribuir situación social alguna. De esto es de lo que el abogado se percata con pavor: todas sus esperanzas de rescatar a Bartleby para la razón se desvanecen, porque se apoyan en esa *lógica de los presupuestos* de acuerdo con la cual un jefe “espera” ser obedecido y un amigo bienintencionado ser escuchado, mientras que Bartleby ha inventado una nueva lógica, la *lógica de la preferencia*, que se basta para minar los presupuestos del lenguaje. Tal como lo ha subrayado Mathieu Lindon, la fórmula “desconecta” las palabras de las cosas, pero también los actos de las palabras: priva al lenguaje de toda referencia, en consonancia con la vocación absoluta de Bartleby *ser un hombre sin preferencias*, que aparece y desaparece, sin referencia a sí mismo ni a ninguna otra cosa.⁸ Por ello, y pese a su apariencia correcta, la fórmula funciona como una expresión auténticamente agramatical.

Bartleby es el Solterón, aquel de quien Kafka decía: “No tiene más suelo que el que precisan sus dos pies, ni más punto de apoyo que el que ocupan sus dos manos”, el que se tiende en la nieve en pleno invierno para morir de frío como un niño, el que no tiene otra cosa que hacer más que pasear, pero que puede hacerlo en cualquier lugar, sin moverse.⁹ Bartleby es el hombre sin preferencias, sin posesiones, sin propiedades, sin cualidades, sin particularidades: demasiado llano como para que se le pueda adherir alguna particularidad. Sin pasado ni futuro: es instantáneo. I PREFER NOT TO es la fórmula química o alquímica de Bartleby que también podemos leer en su reverso: I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como su complemento indispensable. La búsqueda de este hombre anónimo, regicida y parricida, Ulises de la modernidad (“Mi nombre es Nadie”) atraviesa todo el siglo XIX: el hombre anonadado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera que surja, quizás, el Hombre del porvenir o de un mundo nuevo. El Proletario y el Americano son las dos caras de un mismo mesianismo. La novela de Musil persigue también esta figura, e inventa una nueva lógica de la cual *El hombre sin atributos*, es al mismo tiempo el pensador y el producto.¹⁰ La derivación de Melville hacia Musil nos parece acertada, si bien no hay que buscarla en *Bartleby*, sino, por el contrario, la abolición de la diferencia sexual en cuanto particularidad, en beneficio de una relación andrógina en la que tanto Pierre como Ulrich son o se vuelven mujeres. ¿Sería, en el caso de Bartleby, su relación con el abogado una de esas relaciones misteriosas que indican la posibilidad de una transformación, de un hombre nuevo? ¿Llegará Bartleby a conquistar el lugar de sus paseos?

Puede que Bartleby sea el loco, el demente, el sicótico (“una disfunción innata e incurable” del alma). Pero, ¿cómo estar seguros, teniendo en cuenta las anormalidades del abogado, que no deja de comportarse de un modo tan extraño? El abogado acaba de alcanzar una importante promoción profesional. Recordemos también que el presidente Schreber se abandona a su delirio tras un ascenso, como si eso le confriera el coraje de arriesgarse. Pero, ¿a qué se arriesgaría el abogado? Ya tiene dos escribientes que, de un modo similar a los botones de Kafka, son dobles invertidos: el uno está sobrio por la mañana y borracho por la tarde, el otro sufre una indigestión casi permanente por las mañanas, pero su estado es casi normal por las tardes. Cuando necesita otro escribiente, contrata a Bartleby *sin ninguna referencia*, tras una breve conversación, porque su palidez le parece el signo de una constancia capaz de compensar la irregularidad de los otros dos. Pero, desde el primer día, llega con Bartleby a un extraño acuerdo (*arrangement*): el escribiente se sentará en el mismo despacho que el abogado, cerca de las puertas que le separan de la oficina de sus empleados, entre una ventana que da a una pared próxima y un panel de color verde-hierba, como si se tratase de que Bartleby pudiera oír sin ser visto. Nunca sabremos si fue una ocurrencia del abogado o un acuerdo alcanzado en la conversación, pero el hecho es que, en esta disposición, un Bartleby invisible lleva a cabo una considerable cantidad de trabajo “mecánico”. Mas en cuanto el abogado pretende que abandone su biombo, Bartleby pronuncia su fórmula. Tanto esta primera vez como las siguientes, el abogado se siente desarmado, desamparado, estupefacto, fulminado, sin respuesta ni salida. Bartleby deja de copiar pero se queda impávido en las referencias. Sabemos a qué extremos tiene que recurrir el abogado para deshacerse de Bartleby, volver a su casa, cambiar de despacho profesional, desaparecer durante varios días para huir de las quejas del nuevo arrendatario de su antigua oficina. Una extraña fuga durante la cual el abogado, errante, vive en su coche de caballos. Todo, desde el arreglo inicial hasta esta fuga irresistible y cainita, es muy extraño, el abogado se comporta como si estuviese loco. Las declaraciones de amor y los deseos de asesinato con respecto a Bartleby se alternan en su alma. ¿Qué ha sucedido? ¿Es un caso de locura contagiosa, un caso de duplicidad, una relación homosexual casi confesada (“Sí, Bartleby... nunca me siento ser yo mismo tanto como cuando sé que tú estás ahí... me acerco al designio vital que me estaba predestinado...”)?

Podemos suponer que la contratación de Bartleby fue una especie de pacto, como si el abogado, tras su ascenso, hubiese decidido convertir a este personaje, sin referencias objetivas, en su *hombre de confianza*, que le debería todo a él. Quiere convertirle en *su* hombre. El pacto consistía en lo siguiente: no verle, como un ave nocturna que no soporta la mirada. Entonces, sin duda, cuando el abogado (sin hacerlo siquiera explícito) quiere sacar a Bartleby de su biombo para corregir las copias con los otros escribientes, viola el pacto. Por ello, Bartleby, al mismo tiempo que “prefiere no” corregir las copias, tampoco puede seguir copiando. Entonces, Bartleby se deja ver, incluso aunque no se le haya llamado, permanece de pie en mitad de la oficina, pero ya no copia. Presa de un oscuro presagio, el abogado supone que Bartleby ha dejado de copiar a causa de problemas oculares. Y, en efecto, al estar expuesto a las miradas, Bartleby ya no puede seguir viendo, y deja de mirar. Ha contraído la enfermedad legendaria que, en cierto modo, le es innata, es un tullido porque es un autóctono, alguien que ha nacido del lugar y que permanece en él, mientras que el abogado desempeña necesariamente la función del traidor condenado a huir. Las protestas del abogado están transidas de una sombría culpabilidad, por mucho que invoque la filantropía, la amistad o la caridad. El caso es que el abogado ha quebrantado el acuerdo que él mismo había dispuesto; y Bartleby recoge de sus ruinas un *rasgo de expresión*: PREFIERO NO HACERLO, que proliferará por sí solo, que infectará a los demás, que pondrá en fuga al abogado y al

propio lenguaje, y que cultivará una zona de indiscernibilidad tal que las palabras no podrán ya distinguirse, ni tampoco los personajes, el abogado huyendo y Bartleby inmóvil, petrificado. El abogado se lanza a vagabundear mientras Bartleby se queda quieto, y precisamente por eso, por quedarse quiero y no moverse, Bartleby será tratado como un vagabundo.

¿Hay una relación de identificación entre el abogado y Bartleby? Pero, ¿qué es una relación de identificación, y en qué sentido progresa? Lo más habitual es que una identificación comporte tres elementos, que pueden además intercambiarse, permutarse: una forma, imagen o representación, retrato o modelo; un sujeto, al menos virtual; y el esfuerzo del sujeto para adquirir la forma, para apropiarse de la imagen, para adaptarse a ella y adaptarla a él. Se trata de una compleja operación que atraviesa todas las aventuras de la semejanza, y que está siempre a un paso de caer en la neurosis o de convertirse en narcisismo. Es lo que se llama “rivalidad mimética”. Moviliza una función paterna general: la imagen por excelencia es una imagen de padre, y el sujeto es un hijo, incluso aunque se intercambien las determinaciones. La novela de formación, que también podría llamarse novela de referencia, suministra numerosos ejemplos de identificación.

Es cierto que muchas novelas de Melville comienzan con imágenes o retratos, y parece como si contasen la historia de una formación sometida a la función paterna: es el caso de *Redburn. Pierre o las ambigüedades* comienza con la imagen del padre, estatua y cuadro. Incluso *Moby Dick* reúne al comienzo las informaciones que confieren figura a la ballena y dibujan su imagen, hasta el tenebroso cuadro del albergue. *Bartleby* también cumple esta regla, pues los dos escribientes son como imágenes de papel, inversas y simétricas, y el abogado desempeña una función paternal poco creíble en Nueva York. Todo empieza como si se tratase de una novela inglesa, de Londres y de Dickens. Pero siempre hay algo extraño que enturbia la imagen y la dota de una incertidumbre esencial, que impide que la forma se “consolide” y que destruye también al sujeto, lanzándolo a la deriva y aboliendo toda función paterna. Y este es el punto en que las cosas empiezan a ponerse interesantes. La estatua del padre deja paso a un retrato mucho más ambiguo, y luego a un tercero en que ya es el de cualquiera o el de nadie. Se pierden las referencias, y la formación del hombre deja paso a un nuevo elemento, desconocido, al misterio de una vida no humana, informe, un *Squid*. Todo empieza a la inglesa, pero continúa a la americana, siguiendo una irresistible línea de fuga. Achab tiene todo el derecho a decir que huye de todas partes. La función paterna desaparece en beneficio de fuerzas más ambiguas y oscuras. El sujeto pierde su textura a favor de un *patchwork* que prolifera infinitamente: el *patchwork* americano se convierte en ley de la obra de Melville, privada de un centro, de un anverso y de un reverso. Sucede como si los rasgos de expresión escapasen de la forma, como líneas abstractas de una escritura ignota, como los pliegues que se retuercen en la frente de Achab y en la de la Ballena, como los cabos que atraviesan las jarcias fijas con “horribles contorsiones”, con el peligro constante de arrojar al mar a un marino, de arrastrar a un hombre a la muerte.¹¹ En *Pierre o las ambigüedades*, la sonrisa inquietante del joven desconocido, en el cuadro que tanto se parece al de su padre, funciona como un rasgo expresivo que se emancipa, y hasta para deshacer toda semejanza, así como para hacer vacilar al sujeto. I *PREFER NOT TO* es también un rasgo de expresión que todo lo contamina, que escapa de la forma lingüística, desposeyendo al padre de su palabra ejemplar así como al hijo de su posibilidad de reproducirla o de copiarla.

Incluso tratándose de un proceso de identificación, es un proceso que se ha vuelto sicótico en lugar de seguir las aventuras de la neurosis. Una pizca de esquizofrenia se escapa de la neurosis del viejo mundo. Podemos, a este respecto, señalar tres características distintivas. En primer lugar, el *rasgo expresivo informal* se contrapone a la imagen o forma expresada. En segundo lugar, no hay un sujeto que intenta elevarse hasta la imagen, sea que su intento triunfe o que fracase. Más bien habría que decir que se produce una *zona de indistinción, de indiscernibilidad, de ambigüedad* entre dos términos, como si estuvieran en el instante inmediatamente anterior a su diferenciación mutua: no es similitud, sino una extrema cercanía, un deslizamiento, una contigüidad absoluta; no es una filiación natural, sino una alianza antinatural. Una zona “hiperbórea”, “ártica”. No es cuestión de mimesis sino de transformación: Achab no imita a la Ballena, se transforma en Moby Dick, alcanza la zona de inmediatez en la cual ya no puede distinguirse de Moby Dick, y se ataca a sí mismo cuando la ataca. Moby Dick es la “muralla inminente” con la que se confunde. Redburn renuncia a la imagen del padre para alcanzar los ambiguos rasgos del hermano misterioso. Pierre no imita a su padre, llega a la zona de extrema vecindad en la que ya no puede distinguirse de su hermanastra Isabel y se torna mujer. Mientras que la neurosis se debate en las redes de un incesto con la madre, la psicosis se entrega a un incesto con la hermana como mutación, a una libre identificación del hombre y la mujer: también Kleist emite rasgos expresivos atípicos, casi animales, tartamudeos, chirridos, rictus que alimentan su conversación pasional con su hermana. Y es que, en tercer lugar, la psicosis persigue un sueño, establecer una *función universal de fraternidad* independiente del padre, construida sobre las ruinas de la función paterna y que presupone la disolución de toda imagen del padre, conforme a una línea

autónoma de alianza o de proximidad que hace de la mujer una hermana y de los demás varones hermanos, como la terrible “cuerda de los monos” que une a Ismael y a Queequeg como si fueren un matrimonio. Son las tres características del sueño americano, que componen una nueva identificación, el nuevo mundo: el Rasgo, la Zona y la Función.

Pero estamos mezclando personajes tan diferentes como Achab y Bartleby. ¿No es más cierto que todo en ellos les contraponen? La psiquiatría melvilliana indica constantemente dos polaridades: los *monomaniacos* y los *hipocondriacos*, los demonios y los ángeles, los verdugos y las víctimas, los Rápidos y los Lentos, los Fulminantes y los Petrificados, los Impenitentes (porque rebasan el mayor castigo) y los Irresponsables (porque no alcanzan la menor responsabilidad). ¿Qué acto comete Achab cuando lanza sus flechas de fuego y de locura? Ha quebrantado un pacto. Ha traicionado la ley de balleneros, que consiste en capturar toda ballena sana con la que se encuentren, sin elegir. Él, sin embargo, elige, continuando así su identificación con Moby Dick, arrastrando hasta volverse indiscernible de ella, poniendo a toda su tripulación en peligro de muerte. El teniente Starbuck le reprocha amargamente esta monstruosa preferencia, y acaricia incluso la idea de matar al capitán traidor. Este es el pecado prometeico por excelencia: escoger.¹²

Era ya el caso de la Penteseila de Kleist, una suerte de Achab-mujer que había elegido a su enemigo como su doble indiscernible, Aquiles, desafiando la ley de las Amazonas que prohíbe preferir a un enemigo. La sacerdotisa y las Amazonas ven en ello una traición que la locura castiga con una identificación caníbal. Melville nos presenta otro demonio monomaniaco, el maestro armero Claggart de su última novela, *Billy Budd*. No debe despistarnos la función subalterna de Claggart: como el capitán Achab, no es un caso de malignidad psicológica sino de perversión metafísica, perversión que consiste en escoger su presa, en una especie de amorosa preferencia por una víctima particular, en lugar de someterse a la ley de los marineros, que ordena aplicar a todos la misma disciplina. El propio narrador lo sugiere, al traer a colación a una antigua y misteriosa teoría cuya exposición se encuentra ya en Sade: la ley, las leyes, gobiernan sobre una naturaleza sensible secundaria, pero hay seres *innatamente depravados* que participan de una Naturaleza primaria y suprasensible, originaria, oceánica, que persigue a través de las leyes de su propia e irracional finalidad –la Nada, la Nada-, y que no conoce ley alguna.¹³

Achab perforará el muro aunque no haya nada al otro lado, y hará de la nada el objeto de su voluntad. “Para mí, esa ballena blanca es la muralla que tengo enfrente. A veces pienso que no hay nada al otro lado, pero me da lo mismo”. De estos seres, oscuros como los peces que habitan los abismos, dice Melville que sólo un ojo de *profeta*, y no de sicólogo, puede detectarlos y diagnosticarlos, aunque no pueda prevenirles contra su enloquecida pretensión, “misterio de iniquidad”...

Esto nos permite clasificar los grandes personajes de Melville. En un extremo, los monomaniacos o demonios, que detentan una preferencia monstruosa, movidos por una voluntad de nada: Achab, Claggart, Babo... En el otro extremo, los ángeles o hipocondriaco, casi estúpidos, criaturas de pureza e inocencia, afectados por una debilidad constitutiva, pero también por una extraña belleza, petrificados por naturaleza, y que prefieren... ninguna voluntad en absoluto, nada de voluntad mejor que voluntad de nada (el “negativismo” hipocondriaco). No pueden sobrevivir más que petrificándose, negando la voluntad, y esa suspensión les santifica.¹⁴ Tal es el caso de Cereno, de Billy Budd y, por encima de todos, de Bartleby. Y, aunque las dos clases de personajes se contraponen punto por punto –unos son traidores innatos y los otros traicionados por su propia esencia, unos son unos padres monstruosos que devoran a sus hijos y los otros hijos abandonados y sin padre-, frecuentan el mismo mundo y configuran sus alternancias, del mismo modo que, en la escritura de Melville y también en la de Kleist, se alternan los procesos estacionarios y coagulados con otros procedimientos de velocidad extrema: el *estilo*, con su oscilación entre catatonias y precipitaciones... Pero los unos y los otros, los dos tipos de personajes, *Achab y Bartleby*, pertenecen a esa *Naturaleza primaria*, la habitan y la componen. Todo les enfrenta, pero sin embargo se trata quizás de una misma criatura, primigenia, original, obstinada, vista desde sus dos lados, afectada por un signo “más” o por un signo “menos”: Achab y Bartleby, como, en el caso de Kleist, la terrible Penteseila y la dulce y pequeña Catalina, el más allá y el más acá de la consciencia, la que elige y la que no elige, la que aúlla como una loba y la que preferiría no hablar.¹⁵

En Melville hay además un tercer tipo de personajes, que están del lado de la ley, guardianes de las leyes divinas o humanas de la naturaleza secundaria: son los profetas. En su caso particular, el capitán Delano carece de ese ojo de profeta, pero Ismael en *Moby Dick*, el capitán Vere en *Billy Budd* o el abogado de *Bartleby* poseen el poder de “Ver”: son capaces de detectar y de comprender hasta donde ello es posible, a esos seres de la Naturaleza primaria, los grandes

demonios monomaniacos o los santos inocentes, y a veces a ambos. Ellos tampoco están exentos de ambigüedad. Aun habiendo descubierto la Naturaleza primaria que les fascina, no por ello dejan de ser representantes de la naturaleza secundaria y de sus leyes. Son portadores de la imagen paterna: parecen buenos padres, padres benévolos (o al menos hermanos mayores protectores, como Ismael con respecto a Queequeg). Pero no pueden nada contra los demonios, porque éstos son demasiado rápidos para la ley, demasiado sorprendentes. Y tampoco alcanzan a salvar a los inocentes irresponsables: los inmolan en nombre de la ley, hacen con ellos el sacrificio de Abraham. Ocultan bajo su máscara paternal una doble identificación: con el inocente, por quien experimentan un amor verdadero, pero también con el demonio, pues a su modo rompen el pacto con el inocente a quien aman. Son, por tanto, traidores, pero de un modo diferente que Achab o Claggart: éstos violan la ley, mientras que Vere o el abogado, en nombre de la ley, quebrantan un acuerdo implícito y casi inconfesable (incluso Ismael parece separarse de su hermano salvaje Queequeg). No dejan de adorar al inocente a quien han condenado: el capitán Vere morirá susurrando el nombre Billy Budd, y las últimas palabras del abogado, al concluir su relato, son “¿¡Ah, Bartleby, Ah, humanidad!”; indicando no tanto una conexión como una alternativa, de la cual ha tenido que elegir, contra Bartleby, la ley demasiado humana. Desgarrados por las contradicciones entre las dos Naturalezas, estos personajes tienen gran importancia, aunque no alcanzan la estatura de los otros dos tipos. Son más bien los Testigos, los narradores, los intérpretes. A este tipo de personaje se le escapa un problema, un problema más elevado, que se debate entre los otros dos.

The Confidence-man (en el mismo sentido en que se dice *Medicine-man*, el hombre-confianza, el hombre de confianza) está lleno de reflexiones de Melville acerca de la novela. La primera de ellas es la reclamación de los derechos de un irracionalismo superior (Cap. 14). ¿Por qué tendría que verse obligado el novelista a explicar el comportamiento de sus personajes, y a exhibir sus razones, cuando la propia vida jamás da explicaciones y mantiene tantas zonas oscuras, indiscernibles, indeterminadas en sus criaturas, zonas que desafían toda aclaración? La vida justifica, no tiene necesidad de ser justificada. La novela inglesa, y aún más la francesa, tienen necesidad de racionalizarse, aunque sea en las últimas páginas y la psicología es ciertamente la forma postrera del racionalismo: el lector occidental espera de ella la última palabra. En este aspecto, el psicoanálisis ha renovado las aspiraciones de la razón. Pero, aunque el psicoanálisis ha renovado las aspiraciones de la razón. Pero, aunque el psicoanálisis nunca se ha privado de recurrir a las grandes novelas, ningún gran novelista de su tiempo ha llegado a sentir demasiado interés por el psicoanálisis. El acto fundacional de la novela americana, como el de la novela rusa, consistió en liberar a la novela de la vía de las razones, dando nacimiento a personajes que se sostienen en la nada y que sólo sobreviven en el vacío, que conservan su misterio hasta el final, desafiando tanto a la lógica como a la psicología. Incluso sus almas, según Melville, son “un vacío inmenso y terrorífico”, y el cuerpo de Achab es una “concha vacía”. Aunque tengan su fórmula, no se trata de una fórmula explicativa, pues el PREFIERO NO HACERLO conserva su carácter cabalístico, como sucede con el Hombre de Subsuelo, que no puede evitar que 2 más 2 sumen 4, pero que no se RESIGNA a ello (preferiría que 2 más 2 no sumasen 4). Lo importante para el gran novelista, ya sea Melville, Dostoievski, Kafka o Musil, es que todo conserve su carácter enigmático sin ser, empero, arbitrario: en suma, una nueva lógica, una lógica plena, pero que no nos remite a la razón, que expresa la intimidad de vida y la muerte. El novelista tiene ojo de profeta, no de psicólogo. En el caso de Melville, sus tres grandes categorías de personajes pertenecen a esta nueva lógica en la misma medida en que esa lógica les pertenece. Igual que la vida, la novela tampoco necesita justificación si alcanza la Zona buscada, la zona hiperbórea alejada de las regiones templadas.¹⁶ No hay, en realidad, razón alguna, la razón no existe más que fragmentariamente. En *Billy Budd*, Melville define los monomaniacos como los Maestros de la razón, motivo por el cual es tan difícil sorprenderles; pero ello sucede porque su delirio es activo, se sirven de la razón, la ponen al servicio de sus fines últimos, que nada tienen en verdad de racionales. Los hipocondríacos, en cambio, son los Excluidos de la razón, sin que podamos adivinar si acaso no son ellos mismos los que se excluyen para obtener algo que ella no puede darles, lo indiscernible, lo inabarcable con lo cual se confunden. Finalmente, incluso los profetas no son otra cosa que Náufragos de la razón: Vere, Ismael o el abogado se aferran con tanto empeño a las ruinas de la razón, cuya integridad intentan en vano restituir, porque han *visto* demasiado, y lo que han visto les ha afectado irreversiblemente.

Pero una segunda observación de Melville (Cap. 44) introduce una distinción esencial entre los personajes de novela. Dice Melville que hay que procurar ante todo no confundir a los auténticos Originales con los personajes simplemente relevantes o singulares, particulares. Pues estos últimos, de los cuales una novela puede incluir un gran número, poseen caracteres que determinan su forma y propiedades que componen su imagen; se influyen unos a otros y reciben la influencia de su medio; aunque conservan en todo momento su valor particular, sus acciones y reacciones obedecen a leyes generales. Asimismo, las frases que pronuncian son características de ellos, aunque sigan las leyes generales de la lengua. Del original, en cambio -dejando aparte al Dios primordial-, no se sabe siquiera si existe realmente, y constituye ya una maravilla suficiente el hecho de encontrar a uno de ellos. No parece que una novela pueda admitir más de un

original, declara Melville. Cada original es una poderosa y solitaria Figura que desborda toda forma explicable: emite resplandecientes trazos expresivos que señalan la obstinación de un pensamiento sin imágenes, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. Figuras de vida y de saber, conocen algo inexpresable, experimentan algo insondable. No tienen nada de general, pero tampoco son particulares: escapan al conocimiento, desafían a la psicología. Hasta las palabras que pronuncian escapan de las leyes generales de la lengua (los “presupuestos”) tanto como a las particularidades del habla, son como vestigios o residuos de la lengua única original y primaria, y arrastran al lenguaje en su totalidad hacia el límite del silencio o de la música. Bartleby no tiene nada de particular, pero tampoco de general, es un Original.

Los originales son los entes de la Naturaleza primaria, aunque no se les pueda separar del mundo o Naturaleza secundaria sobre la cual producen sus efectos: revelan su vacío, ponen de manifiesto la imperfección de las leyes, la mediocridad de las criaturas particulares, muestran el mundo como mascarada (lo que Musil, por su parte, denominará “acción paralela”). La función de los profetas, es decir, de aquellos que justamente no son originales, consiste en detentar la exclusiva del reconocimiento de las huellas de éstos en el mundo y las indecibles perturbaciones que provocan. El original, según Melville, no padece la influencia de su medio sino que, al contrario, expande a su alrededor una luz blanca y pálida, parecida a la que “acompaña el inicio de todas las cosas en el Génesis”. A veces, los originales son la fuente inmóvil de esta luz, como el vigía del palo mayor, como Billy Budd colgando maniatado, pero “elevándose” con el resplandor del alba, como Bartleby inmóvil en la oficina del abogado; otras veces, son el trayecto fulgurante de esa luz, su movimiento demasiado rápido para el ojo normal, el rayo de Achab o Claggart. Tales son las dos grandes Figuras originales que encontramos siempre en Melville. Panorámica y *travelling*, proceso estacionario y velocidad infinita. ¿No es ésta contradicción lo que separa a los originales de ambos tipos? ¿No es el hecho de que el ritmo comporta estos dos elementos, de que las estaciones ritman el movimiento y la calma estalla en relámpagos? ¿Qué quiere decir Jean-Luc Godard cuando, en nombre del cine, afirma que hay un “problema moral” en la elección entre una panorámica y un *travelling*? Puede que sea esta diferencia la responsable de que, según parece, una novela no pueda incluir más que un original. Las novelas mediocres no han conseguido jamás crear personaje original alguno, pero, ¿podría la mejor de las novelas crear más de uno al mismo tiempo? Achab o Bartleby. Sucede como con las grandes Figuras del pintor Bacon, que confiesa no haber encontrado la manera de reunir dos de ellas en un mismo cuadro.¹⁷ Sin embargo, Melville encontrará la manera. Sale de su silencio para escribir finalmente *Billy Budd* porque, en esta última novela, bajo la penetrante mirada del capitán Vere, consigue reunir a los dos originales, el demoníaco y el petrificado: el problema no consistía en vincularlos mediante una trama, asunto sencillo e irrelevante para el cual basta que uno de ellos se convierta en víctima del otro, sino en conseguir que se *sostengan juntos* en el cuadro (lo había intentado ya en *Benito Cereno*, pero con un resultado imperfecto, bajo la mirada miope y turbia de Delano).

¿Cuál es, pues, el problema más grave que atormenta a Melville en toda su obra? ¿Alcanzar la identidad presentida entre ambos personajes? Se trata sin duda alguna de reconciliar a los dos originales, *pero para ello es preciso también reconciliar al original con la humanidad secundaria*, lo inhumano con lo humano. Lo que el capitán Vere o el abogado prueban es que no hay padre bueno. Sólo hay padres monstruosos y devoradores e hijos sin padre, petrificados. Si hay salvación para la humanidad o reconciliación entre los originales, sólo puede tener lugar en la disolución, en la descomposición de la función paterna. De ahí la gran escena en la cual Achab, invocando los fuegos de San Telmo, descubre que el propio padre es un hijo abandonado, un huérfano, en tanto que el hijo no es tal hijo o es un hijo de cualquiera, es un hermano.¹⁸ Como diría Joyce, la paternidad no existe, no es más que un vacío, una nada o, más bien, una zona de incertidumbre compartida por los hermanos, por el hermano y la hermana. Para que la Naturaleza primaria se pacifique hay que desenmascarar al padre caritativo, para que se reconozcan Achab y Bartleby, Claggart y Billy Budd, para que la violencia de los unos y el estupor de los otros puedan rendir su fruto: la pura y simple relación fraternal. Melville no cesa de desarrollar la radical oposición de la fraternidad con relación a la “caridad” cristiana o a la “filantropía” paternal. Liberar al hombre de la función de padre, engendrar al hombre nuevo, al hombre sin particularidades, reunir la humanidad y la originalidad constituyendo una sociedad de hermanos a modo de una nueva universalidad. Pues en la sociedad de los hermanos la filiación es sustituida por la alianza y la consanguineidad por el pacto de sangre. Cada varón es, efectivamente, hermano de sangre de cada varón, así como cada mujer es su hermana de sangre: es lo que Melville califica como *la comunidad de los solteros*, que arrastra a sus miembros a una mutación ilimitada. Un hermano, una hermana, tanto más auténticos por no ser sus propios hermanos o hermanas, por carecer de toda “propiedad”. Pasión ardiente, más profunda que el amor, que excluye toda substancia y todo atributo, y que dibuja una zona de indiscernibilidad en la cual recorre todas las intensidades en todos los sentidos, desde la relación homosexual entre hermanos hasta la relación incestuosa del hermano con la hermana. Misteriosa donde las haya, la relación que mantienen Pierre e Isabel, la que liga a “Roc” y a Catalina en *Cumbres Borrascosas*, la que vincula a

Achab con Moby Dick: “Sea cual sea la materia de la que están hechas nuestras almas, la suya y la mía son gemelas... Mi amor por él se parece a las eternas rocas subterráneas, necesarias aunque no proporcionen ningún goce aparente... ¡Soy Heathcliff! Siempre le tengo presente: no como un placer, sino como mi propio ser...”.

¿Cómo podría realizarse esta comunidad? ¿Cómo podría resolverse el problema más grave? ¿O acaso ya está resuelto y realizado, en la medida en que no es un problema personal sino histórico, geográfico y político? No se trata de un asunto individual ni particular, sino colectivo, se trata del pueblo, o mejor, de todos los pueblos. No es una fantasía edípica, es un problema político. El desaparejado de Melville, Bartleby, no menos que el de Kafka, han de encontrar “el lugar de sus paseos”, América. El Americano se ha liberado de la función de paternal de Inglaterra, es hijo de un padre disperso, de todas las naciones. Ya antes de la independencia, los americanos comienzan a pensar en una combinación de Estados, en la forma de Estado compatible con su vocación; y su vocación es no reconstruir un “viejo secreto de Estado”, una nación, una familia, una herencia, un padre, sino más bien constituir un universo, una sociedad fraternal, una federación de hombres y de bienes, una comunidad de individuos anarquistas, inspirada en Jefferson, en Thoreau, en Melville. De ahí la declaración de *Moby Dick* (Cap. 26): “Si el hombre es hermano del hombre, si es digno de ‘confianza’, no lo es por pertenecer a una nación, ni como propietario o accionista, sino únicamente en cuanto ombre, cuando ha perdido aquellos caracteres que constituyen su ‘violencia’, su ‘idiocia’, su ‘ruindad’, cuando su única conciencia de sí es la ‘dignidad democrática’ que considera toda particularidad como una lacra ignominiosa generadora de angustia o de piedad. América es el potencial del hombre sin particularidades, del Hombre original”. Ya en *Redburn* (cap. 33) se decía: “No es posible verter una sola gota de sangre americana sin derramar la sangre del mundo entero. Cuando los ingleses, alemanes, daneses o escoceses, cuando los europeos desprecian a un americano, injurian a su propio hermano, y hacen que sus almas peligren el día del Juicio. No somos una raza determinada, ni una tribu nacionalista y beata de hebreos de sangre degenerada por la obsesión de una excesiva pureza, de una descendencia directa mediante matrimonios consanguíneos... No somos tanto una nación como un mundo, pues, a no ser que, como Melquisedec, considerásemos al mundo entero como nuestro padre, no tenemos padre ni madre... Somos los herederos de todos los siglos, de todos los tiempos, y compartimos nuestra herencia con todas las demás naciones...”.

El retrato del proletario del siglo XIX se presenta como el advenimiento del hombre comunista o de la sociedad de los camaradas, el futuro Soviet; al no tener familia ni propiedad, carece de toda otra determinación que no consista en ser hombre, *Homo tantum*. Y es también así como aparece el americano, aunque con otros medios, y los rasgos de ambos se entremezclan y superponen con frecuencia. América pensaba hacer una revolución con la fuerza de la inmigración universal, con los emigrados de todos los países, mientras que la Rusia bolchevique pensaba hacer una revolución cuya fuerza sería la proletarización universal, “Proletarios de todos los países...”: dos formas de la lucha de clases. El mesianismo del siglo XIX tiene dos rostros, y se expresa tanto en el *pragmatismo* norteamericano como en el socialismo que ha terminado siendo ruso.

Comprendemos mal el pragmatismo cuando queremos ver en él una mera teoría filosófica elaborada por los americanos. Sólo captamos la novedad del pensamiento americano si vemos el pragmatismo como una tentativa de transformación del mundo, como un intento de pensar un nuevo mundo y un hombre nuevo a medida que *se hacen*. La filosofía occidental aparece como el cráneo o el Espíritu del padre, que se realiza en el mundo como totalidad y en un sujeto congnoscente y propietario. El insulto de Melville “crápula metafísica”, ¿se dirige a la filosofía occidental? Contemporáneo del trascendentalismo americano (Emerson, Thoreau), Melville esboza ya los rasgos que el pragmatismo americano desarrollará después. Se trata, ante todo, de la afirmación de un mundo en *proceso*, en *archipiélago*. No un *puzzle* cuyas piezas se adaptan mutuamente para reconstruir una totalidad, sino más bien un muro hecho de piedras independientes y sin cimentar, en el cual cada elemento cuenta por sí mismo tanto como por su relación con los demás: piezas sueltas con relaciones variables, islotes entre los cuales hay puntos móviles y líneas sinuosas, pues los “contornos” de la Verdad están siempre “desdibujados”. Más que cráneo, es una columna vertebral, una médula espinal; más que un ropake uniforme, es un traje de Arlequín, aunque esté confeccionado sólo en blanco, un *patchwork* infinitamente continuo, con muchas costuras, como la chaqueta de Redburn, White Jacket o el Gran Cosmopolita: éste es el invento americano por excelencia, podemos decir que los americanos son los inventores del *patchwork*, en el mismo sentido en que decimos que los suizos son los inventores del reloj de cuco. Pero todo ello requiere que el sujeto del conocimiento, el individuo propietario, deje su lugar a una comunidad de exploradores, los mismísimos hermanos del archipiélago, que sustituyen el conocimiento por la creencia o, mejor dicho, por la “confianza”: en lugar de creer en el otro mundo, confiar en este y en el hombre tanto como en Dios (“voy a intentar la ascensión de Ofo *con esperanza, no con fe... seguiré mi camino*”).

El pragmatismo obedece a este doble principio: principio de archipiélago y principio de esperanza.¹⁹ ¿Cómo debe ser la comunidad humana para que la verdad sea posible? *Truth* y *Trust*. Como el propio Melville, el pragmatismo nunca dejará de combatir simultáneamente en dos frentes: por una parte, contra las particularidades que contraponen a los hombres entre sí, y que generan una irremediable desconfianza; y, por otra parte, contra lo Universal o contra el Todo, contra la fusión de las almas en nombre del amor o de la caridad. ¿Qué les queda entonces a las almas cuando se han desprendido de toda particularidad? ¿Qué impide que se fundan en un todo? Les queda, justamente, un ritornelo cantado en los límites del lenguaje que sólo se entona cuando el alma se pone en camino (o se hace a la mar) con su cuerpo, cuando vive su vida sin buscar salvación alguna, cuando emprende su viaje encarnándose sin ninguna meta en particular, y cuando se encuentra con otro viajero al que reconoce de oído. En esto consiste, al decir de Lawrence, el nuevo mesianismo y la contribución *democrática* de la literatura americana: contra la moral europea de salvación y caridad, una moral vital en la cual el alma sólo se realiza embarcándose, sin más finalidad, exponiéndose a todos los contactos, sin pretender jamás salvar a otras almas, separándose de quienes emiten tonos demasiado autoritarios o demasiado lastimeros, y constituyendo con sus iguales ciertos acordes, aunque sean efímeros e inconclusos, sin otra satisfacción que la libertad, dispuesta siempre a liberarse para obtener esa satisfacción.²⁰ La fraternidad, según Melville y Lawrence, se produce entre almas originales, acaso sólo comienza tras la muerte del padre o tras la muerte de Dios, pero no deriva de estas figuras, es algo completamente distinto: “Todas las sutiles simpatías del alma innumerable, del odio más amargo al más apasionado amor”.

Se precisa una perspectiva nueva, una perspectiva en archipiélago que conjuga la panorámica y el *travelling*, como en las *Islas Encantadas*. Hace falta una aguda percepción, buena vista y buen oído, como vemos en *Benito Cereno*, un “percepto”, es decir, una percepción mutante en lugar de un concepto. Se precisa una nueva comunidad cuyos miembros sean dignos de “confianza”, creyentes en sí mismos, en el mundo y en la transformación. El solterón Bartleby tiene que emprender su viaje, tiene que encontrar a la hermana con quien compartir su bizcocho de gengibre como una nueva hostia. Aunque a Bartleby no le importa vivir enclaustrado en la oficina, sin salir nunca, le disgustan los nuevos empleos que el abogado le propone: “Demasiado encierro...”. Si no se le permite hacer su viaje, entonces su lugar no puede ser otro que la cárcel en la que encuentra la muerte, la “desobediencia civil” de la que hablaba Thoreau, “el único lugar del mundo en donde un hombre libre puede residir sin deshonra”. William y Henry James eran hermanos, y Daisy Miller, la nueva hoven americana, no pide más que un poco de confianza, y se deja morir porque no consigue ni siquiera ese mínimo que solicitaba. ¿Qué pide Bartleby si no es un poco de confianza, mientras que el abogado le ofrece únicamente caridad y filantropía, todas las máscaras de la función paterna? La única excusa del abogado es que retrocede ante la mutación que Bartleby ha puesto en marcha con su mera existencia y que amenaza con arrastrarle: corren *rumores*... El héroe del pragmatismo no es ya el empresario fracasado sino Bartleby y Daisy Miller, Pierre e Isabel, el hermano y la hermana.

Muchas veces se ha alertado sobre los riesgos de una sociedad sin padres, pero no hay mayor riesgo que el retorno al padre.²¹ En este sentido, el fracaso de las revoluciones americana y soviética, de la pragmática y de la dialéctica, es un único fenómeno. La emigración universal no tuvo más éxito que la proletarización universal. Sus acordes fúnebres sonaron ya en la guerra de secesión americana y en la liquidación de los *soviets* en Rusia. El nacimiento de una Nación, la restauración del Estado-Nación: los padres monstruosos regresan a toda prisa mientras los hijos sin padre continúan muriendo. El americano y el proletario se han convertido en tigres de papel. Pero, del mismo modo que muchos bolcheviques ya presentían en 1917 las diabólicas potencias que se avecinaban, los pragmatistas y el propio Melville también presagiaron la mascarada en que podría convertirse la sociedad de los hermanos. Mucho antes que Lawrence, Melville y Thoreau diagnosticaron la enfermedad americana: el nuevo cemento que restablece el muro, la autoridad paterna y la inmundicia caridad. Bartleby se deja morir en la cárcel. Ya Benjamín Franklin, el hipócrita *Vendedor de Pararrayos*, establece la cárcel magnética a la americana. La ciudad-barco restituye la más opresiva de las leyes, en donde la fraternidad sólo subsiste entre los graveros, mientras están inmóviles en lo alto del mástil (*Chaqueta Blanca*). La gran comunidad de los solteros no es más que una asociación de vividores que no impide en absoluto que los solteros ricos exploten a las pobres trabajadoras empalidecidas, reconstruyendo las dos figuras no reconciliadas del padre monstruoso y de las hijas huérfanas (*El paraíso de los solteros y el Tártaro de las muchachas*).

En Melville aparece siempre el estafador americano. ¿Qué potencia maligna ha convertido el *Trust* en una agrupación tan cruel como la abominable “nación universal” fundada por el hombre de los perros de las *Islas Encantadas*? *The Confidence-man*, con el que culmina la crítica melvilliana de la caridad y de la filantropía esboza una serie de personajes tortuosos que parecen emanados de un “Gran Cosmopolita” ataviado con un *patchwork* y que sólo piden... un poco de confianza humana para perpetrar una estafa múltiple y opípara.

¿Se trata de falsos hermanos enviados por un padre diabólico para restaurar su poder sobre los americanos *demasiado crédulos*? La novela es tan compleja que también podría sostenerse lo contrario: esta enorme teoría de los timadores sería como la versión cómica de los hermanos auténticos, tal y como son vistos por los americanos *demasiado desconfiados*, si es que éstos no se han vuelto ya incapaces de verlos. Esta cohorte de personajes, hasta el misterioso niño del final, podría ser la sociedad de los Filántropos que disimulan su proyecto demoníaco, pero también la comunidad fraternal que los Misántropos ya no pueden reconocer a primera vista. Pues, dentro de su propio fracaso, la revolución americana continúa generando sus fragmentos, haciendo que algo escape siempre por la línea del horizonte, marchándose incluso hasta la luna, intentando perforar el muro, reemprender la experimentación, avistar una fraternidad en esta tarea, encontrar a una hermana en este tránsito, descubrir una música en el tartamudeo de la lengua, hallar un sonido puro de acordes desconocidos en todo lenguaje. Lo que Kafka dirá a propósito de las “naciones pequeñas” lo dice ya Melville de la gran nación americana, pues ella debe ser precisamente un *patchwork* de todas las naciones menores. Lo que Kafka dirá de las literaturas menores lo dice ya Melville de la literatura americana de su tiempo: dado que en América hay pocos autores, y que el pueblo es indiferente a ellos, el escritor no puede ser reconocido como un maestro, pero, incluso en su fracaso y quizás gracias a él, sigue siendo portador de una enunciación colectiva que rebasa la historia literaria y preserva los derechos de un pueblo futuro, de una mutación humana.²² De vocación esquizofrénica, y hasta catatónica y anoréxica, Bartleby no es un enfermo, sino el médico de una gran América enferma, el *Medicine-man*, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros.

1 Versión castellana de José Luis Pardo.

2 La fórmula se ha traducido al francés de diferentes formas, todas las cuales tienen sus justificaciones; *cfr.* las observaciones de Michèle Causse en la edición de Flammarion, p. 20. Seguiremos las sugerencias de Maurice Blanchot en *La escritura del desastre*, Ed. Gallimard, p. 33.

3 Nicolas Ruwet, “Parallélismes et deviations en poésie”, en *Langue, discourse, société*, Ed. Du Seuil, pp. 334-344 (acerca de las «constructions-valises»).

4 Literalmente: “Tengo uno de no bastante”. En castellano podría decirse por ejemplo: “Me falta uno de más” o “Me sobra uno de menos” (*Nota del traductor*).

5 Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l’empire*, Presses de l’Ecole normale, p. 19.

6 *Cfr.* Viola Sachs, *Le contre-Bible de Melville*, Mouton.

7 Sobre Bartleby y el silencio de Melville, *cfr.* Armand Farrachi, *La part du silence*, Barrault, pp. 40-45.

8 Mathieu Lindon, “Bartleby”, *Delta*, n.6, Mayo de 1978, p. 22.

9 Este gran texto de Kafka (Diario, Grasset, pp. 8-14) es una suerte de versión de Bartleby.

10 Blanchot ha puesto de manifiesto que el personaje de Musil no carece únicamente de atributos, sino también de “particularidades”, puesto que la substancia le falta tanto como las cualidades. (*Le livre à venir*, Gallimard, p. 203). La temprana aparición, en el siglo XIX, de este Hombre sin cualidades o Ulises de la modernidad, puede constatarse en Francia en el extraño libro de Ballanche, amigo de Chateaubriand, *Essais de palingénésie sociale*, especialmente en “La ville des expéditions” (1827).

11 Regis Durand ha mostrado el papel que desempeñan estas líneas desligadas, en el barco ballenero, por oposición a los cordajes formalizados: *Melville, signos y metáforas*, L’Age d’homme, pp. 103-107. El libro de Durand (1980) y el de Jaworski (1986) se encuentran entre los análisis más profundos de Melville que han aparecido recientemente.

12 George Dumézil (en su prefacio a Charachidzé, *Prometeo y el Cáucaso*, Flammarion) escribe: “El mito griego de Prometeo ha permanecido, a través de los tiempos, como objeto de reflexión y de referencia. Un dios que no participa en la lucha dinástica de sus hermanos contra su primo Zeus... Este *anarquista* mueve nuestras fibras más oscuras y sensibles”.

13 Acerca de esta concepción de las dos naturalezas en Sade (la teoría del Papa de la *Nueva Justine*), *cfr.* Klossowski, *Sade, mon prochain*, Seuil, pp. 137 ss.

14 *Cfr.* La concepción de la santidad según Schopenhauer, como el acto por el cual la Voluntad se niega en la supresión de toda particularidad. Pierre Leyris, en su segundo prefacio a *Billy Budd* (Gallimard) recuerda el profundo interés que Melville sentía por Schopenhauer. Nietzsche vio en Parsifal al santo típicamente schopenhaueriano, una especie de Barleby. Pero, según Nietzsche, el hombre prefiere incluso ser un demonio que un santo: “El hombre prefiere incluso tener una voluntad de *nada* antes que *no querer* en absoluto...” (*Genealogía de la moral*, III, 28).

15 *Cfr.* Kleist, carta a H. J. von Collin, Diciembre de 1808 (*Correspondencia*, Gallimard, p. 363). *Catalina de Heilbronn* tiene su propia Fórmula, no muy diferente de la de Barleby: “Yo no lo sé”, o más abreviadamente, “no sé”.

16 La comparación entre Musil y Melville comportaría los cuatro puntos siguientes: la crítica de la razón (el “principio de razón insuficiente”); la denuncia de la psicología (“ese gran vacío llamado alma”); la nueva lógica (el “otro estado”) y la Zona Hiperbórea (lo “Posible”).

17 Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, I, p. 123. Melville decía: “Por la misma razón que no existe más que un planeta en una determinada órbita, no puede haber más que un personaje original en cada obra de la imaginación: dos personajes entrarían en una contradicción caótica”.

18 Regis Durand, p. 153. Jean-Jacques Mayoux decía: “En el terreno personal, el problema del padre queda por lo pronto aplazado, si no resuelto... Pero no es de su incumbencia exclusiva. Todos somos huérfanos. Ha llegado la hora de la fraternidad.” (*Melville por sí mismo*, Seuil, p. 109).

19 Jaworski ha analizado pormenorizadamente este mundo en archipiélago o experiencia del *parchwork*. Son temas constantes del pragmatismo, especialmente presentes en las mejores páginas de William James: el mundo como un “disparo a quemarropa”. Y este rasgo es inseparable de la búsqueda de un nuevo tipo de comunidad humana. En *Pierre o las ambigüedades*, el misterioso opúsculo de Plotinus Plinlimmon puede entenderse como el manifiesto premonitorio de un pragmatismo absoluto. En lo referente a la historia del pragmatismo en general, tanto en su vertiente filosófica como en la política, nos remitimos a Gerard Deledalle, *La philosophie américaine*, L'Age d'homme: es especialmente importante Royce, por su “Pragmatismo absoluto”, y por su “gran comunidad de Interpretación” que agrupa a los individuos. Encontramos en él muchos ecos melvillianos. La extraña tríada de Royce -el Aventurero, el Beneficiario y el Asegurador- parece en cierto modo derivada de la tríada de Melville -el Monomaniaco, el Hipocondríaco, y el Profeta-, como si se refiriese a los personajes de *The Confidence-man*, en donde ya se prefiguraban sus dimensiones cómicas.

20 Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, Seuil, “Whitman”. Este libro incluye además dos célebres ensayos sobre Melville. Aunque Lawrence reprocha a Melville y a Whitman el haber caído precisamente en los vicios que denunciaban, afirma que la literatura americana encontró su camino gracias a ellos.

21 *Cfr.* el libro de Alexander Mitscherlich, *Vers la société sans pères* (Gallimard), escrito desde una perspectiva psicoanalítica completamente insensible a los movimientos históricos, que reclama las virtudes de la figura paternal.

22 *Cfr.* el texto de Melville sobre la literatura americana en “Hawthorne et ses mousses” (*D'où viens-tu, Hawthorne?* pp. 237-240). compárese con el texto del *Diario* de Kafka, pp. 179-182.