



## Melville, Frege y Freud: *Bartleby* y los signos de la negación

Raymundo Mier

*Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco*

### 1. Los territorios de Melville: el abatimiento de los horizontes

En la apertura de su ensayo sobre *Moby Dick*, la extraordinaria novela de Melville, Charles Olson advierte: “Considero el ESPACIO como el hecho central para el hombre nacido en América, desde la cueva de Folsom hasta nuestros días. Lo deletreo en mayúsculas porque así es, mayúsculo. Mayúsculo e inmisericorde” (Olson 1997, 11). El drama de Melville nace de esta alianza entre un espacio que lo subyuga, los laberintos de una creencia que lo doblega sin tregua, y las exigencias exasperantes de la escritura. Olson dibuja con trazos duros los rasgos que prefiguran la tragedia elusiva, la devastación paradójica de la expectativa literaria de Melville: “Este hombre lo arruinó todo. Se jodió la vida con Cristo. Su matrimonio tuvo el lastre de la blancura. Uno de sus hijos murió de tuberculosis, el otro se dio un tiro. Tan sólo una vez surcó su propio espacio: *Moby Dick*. Era salvaje o no era nada. Estadounidense, su andar era o bien precipitado o bien todo torpeza. Mitad caballo, mitad caimán” (13). Este hombre arruinado, cuya escritura no ocultaba ya su destino equívoco, la desmesura de su impulso épico en colindancia con la derrota y el fracaso editorial, publicó en 1853, dos años después de terminado *Moby Dick*, un relato enigmático, incierto, indócil: fruto de

un lenguaje capaz de hacer de la recreación del agobio una violencia que impone una distancia a la lectura; un enrarecimiento de la verosimilitud, una inflexión que alimenta el abismamiento alegórico de la narración. Era *Bartleby, el escribiente. Una historia de Wall Street*.<sup>1</sup> El texto es una extraña recreación sarcástica, cuya extravagancia acerca el realismo a la alegoría. Una mirada “neutra” del trabajo en una oficina de Wall Street, cercada por muros que confinan la mirada, acotada por horizontes inertes de ladrillo, donde se realiza la copia fiel de escrituras legales; poblado por un pequeño puñado de hombres quebrantados, marcados por una vida precaria y fragmentaria, entre la docilidad, la rutina mortecina y la indiferencia. Ahí ocurre la súbita sublevación de Bartleby, expresada en una fórmula recurrente, casi invariante, inexpugnable: “preferiría no hacerlo,” pronunciada por primera vez ante la exigencia de verificar su propia escritura; una frase anunciada en una gentil y tajante negativa, pero que habrá de reaparecer en adelante, idéntica, incommovible, ante toda acción prescrita, propia de ese universo. Es la trama sutil de una tragedia ínfima que culmina en la entronización del abandono, la indiferencia y la muerte que alcanzan tonalidades cosmogónicas.

*Bartleby, una historia de Wall Street*, explora la atmósfera exacerbada de las facetas del confinamiento. La copia de la ley, la reproducción idéntica del texto aparece como una mimesis, como el reflejo, a su vez, de un juego de espejos infinito, sin principio ni fin, pero es también la reminiscencia de una escritura sin lugar, el relato de un lugar común arrastrado hasta la extrañeza. Es, por otra parte, el reconocimiento de la monstruosidad que suscita todo acto de resistencia frente al vértigo de la repetición imperceptible de los hábitos. La rebelión que admite el universo ético del personaje de Melville no es sino el que surge cuando se ahonda una distancia interior entre el sujeto y su lenguaje, una violencia singular del silencio. Bartleby dialoga con sus colegas, pero el relato anticipa la invención agobiante de una soterrada confrontación entre lenguajes, una conversación quebrantada e intolerable, pero cuya monstruosidad ha sido sofocada por el olvido y la disipación de los lenguajes incidentales; es el relato de una voz postergada sin alternativas, es la recreación narrativa de la espera indiferente de un diálogo que devuelva su naturalidad a las presencias, a las certidumbres cotidianas cuya reiteración opresiva las vuelve intangibles, hasta la indiferencia, hasta la propia desaparición.

Ese relato fue quizás, en cierto sentido, la faceta opaca, inabordable, pero sin embargo conjeturable, discernible, de las resonancias extáticas de *Moby Dick*. Las voces y las familiaridades monótonas, asediantes, de las relaciones comerciales, el universo cerrado, la ausencia de espacio y horizontes, y las exigencias opresivas de una oficina confinada de Wall Street no fueron acaso sino otro rostro de la épica devastada de Ahab; no sólo una respuesta a la vastedad de los horizontes marinos, a la gravedad vacía de los espacios monótonos y amenazantes del mar, al asombro líquido de su violencia. *Bartleby* responde a la lengua épica de *Moby Dick*, con un lenguaje deliberadamente magro, abatido, que lleva las huellas de una reticencia irreductible; las frases mates y lapidarias, meros trazos en la espera del diálogo, las referencias cerradas, interiores: otra monotonía, otra edificación monstruosa de lo inerte. La obstinación desafiante de las frases de Bartleby, inadmisibles, neutras, monocordes y

por ello mismo intolerables, no es quizás sino la sombra insólita de la tragedia que doblega a Ahab, que lo arrastra al enfrentamiento con la ballena, al hundimiento del Pequod.

Los nombres propios, esa puntuación desquiciante del lenguaje, esa súbita condensación de invocaciones, de reminiscencias, de deseos, que irrumpe y estructura los relatos, que incita a resonancias, adherencias de sentido, que imprime sus pautas centrífugas en las metáforas narrativas, adquiere en Melville una densidad alegórica. En *Moby Dick* no hay velo alguno: son las resonancias bíblicas asociadas a los nombres, desde Ishmael hasta Ahab. Al reflexionar sobre las trazas bíblicas inscritas en la novela de Melville, Marc Richir escribe:

A decir verdad, el libro de Job está omnipresente en *Moby Dick*, y esto mediante la figura del Leviatán (*Job*, XXXVIII, 16; XL, 25 y ss.; XLI, 1 y ss.; pero también Salmo CIV, 26). Leviatán que aparece con plena fuerza en el discurso de Yahvé (XL, 25 y ss.) cuando éste pregunta a Job: “¿Pescarás a Leviatán con tu caña?” Toda la historia de *Moby Dick* es en cierto sentido una respuesta a esta pregunta que hace eco a esta otra pregunta, cuando menos en el espíritu de Melville: “¿Has alcanzado las fuentes del mar? ¿Has incursionado hasta el fondo más profundo del abismo? ¿Se te han mostrado ya las puertas de la Muerte? ¿Has visto a los porteros de la Sombra? ¿Has abarcado con la vista la vastedad del Mundo?” (XXXVIII, 16-18) Ahab parte a búsqueda de todo aquello que Job no había podido siquiera formularse.<sup>2</sup> (Richir 1996, 37-38)

Pero estas referencias bíblicas son menos una recreación o una reescritura que una interrogación, que una figura del distanciamiento y de una vacilación de la certeza, agobiada por la conciencia trágica de la creación. Hawthorne había comentado sobre Melville: “No puede ni creer ni estar cómodo en su incredulidad.” No hay determinación en la fuerza afirmativa del lenguaje de Melville, pero su negación carece de la fuerza de lo inapelable. En *Bartleby* los nombres son, por sí mismos, una modalidad de la negación: epítetos, sobrenombres, residuos analógicos o cómicos de una narración o de una descripción, una negación apenas reconocible de la identidad asociada a las huellas del linaje, de la pertenencia a un grupo, de la firmeza del sí mismo. El trabajo de la tragedia da nombres y cuerpos a esta negación irresuelta e irresoluble. Ante esta inscripción deliberada de resonancias en los nombres, la omisión de los nombres propios en *Bartleby* es plenamente significativa: los apodos parecen una estampa rasgada o distorsionada de los hábitos asociados a ese mundo de la escritura mimética de la ley, suplantando con un trazo sarcástico el papel de las referencias bíblicas en *Moby Dick*, los ecos que reconocemos ahí de Shakespeare o de Dante.

En Melville la escritura se arraiga en la calidad alegórica del espacio: en nombres y atributos espaciales. El relato de *Bartleby* ocurre en ese rincón acotado por una calle que era ya desde entonces un emblema de la usura, que invoca en su propio nombre, Wall Street, la conjugación paradójica de límite, encierro, los recorridos ínfimos, concéntricos de la mirada. Así, ese espacio privilegiado donde ocurre el drama del encierro, Wall Street, es un nombre inquietante, composición disyuntiva de pared y

vía, lindero y fuga, tránsito y confin, fisura limítrofe. *Wall / Street*, inmovilidad y desarraigo, petrificación y errancia. Wall Street conjuga entonces —y eso se hará patente explícitamente al final del relato— el desbordamiento con la muerte: el espacio lleva cifrado en el nombre la violencia tácita de sus límites, pero también su negación, lo transitable, su exterioridad, su intemperie. La calle es el ámbito donde los hombres suspenden la violencia de su nombre para entregarse al vértigo de las identidades nómadas, canal, línea de fuga, destinado a hacer de lo transitorio el tiempo del habitar, lugar y tiempos destinados a las presencias mutables y sin la memoria de una residencia. Wall Street es un nudo especular: la calle, la exterioridad, no aparece sino como lo ausente, lo insostenible, otro rostro del encierro, una habitación imposible para *Bartleby*. Su lugar tiene la calidad inerte de los cuerpos rígidos de la muerte. Su arraigo territorial no es la seña de identidad y augurio, sino su negación: una negación expresada como deseo de identidad, una promesa sin futuro, un deseo al que se ha privado de horizonte. Wall Street: borde y edificación de resguardo, de exclusión.

*Bartleby* como crónica inabarcable de una reclusión, un gesto y una inflexión verbal, es, en consecuencia, la historia de una disrupción, de un asumir y desoír el imperativo del confinamiento, la experiencia del espacio que ofrece la vida contemporánea. Es también la implantación de lo inusitado en la familiaridad misma del lenguaje, en su condescendencia, como estigma de lo intolerable. La trama de *Bartleby* ocurre en una clausura absoluta: la mirada, los cuerpos, pero también los actos, el lenguaje, la escritura. Es el encierro, no sólo en los territorios ínfimos, calculados, de una oficina, de una geografía de archivos; es también un encierro en el dominio de la materialidad vacía del lenguaje: en el copiado de documentos, en la mimesis de escritura, en la devoción a la materia vacía de los signos, en la extinción del deseo inmovilizado por la trama del discurso.

Paredes circundadas por paredes. El paisaje es el de la exacerbación caricaturesca del encierro. La clausura no es sólo la de una oficina cuyas ventanas se abren hacia un universo de paredes colindantes, es también la de una esfera densa de convicciones; no es sólo la mimesis de los gestos, los movimientos, los horarios, los tonos, las claves rituales que implantan respuestas cíclicas y previsibles de los otros, es también la crónica de un exilio voluntario, de una elección fascinada de la repetición, las cifras de prescripciones bíblicas o el abatimiento ante la urgencia de una moralidad requerida por la fuerza desafiante de la locura.

*Una historia de Wall Street* no se reduce a una crónica del encierro, una alegoría de la experiencia moderna de los límites, o la reflexión sobre la escritura. Es también la aprehensión de un universo edificado como un espectro de despojos, de jirones: vestigios quebrantados de la memoria, la finitud y la muerte revelada en la primacía del silencio, o bien la reiteración o la mimesis. Es también un relato de la negación como reducto paradójico contra la primacía de una monotonía áspera, entrecortada, el espectro del dominio de la muerte. *Bartleby* es el relato intolerable de la pretensión de habitar la muerte, el recurso trágico de la negación como la forma irrecuperable de la rebelión, como el recurso extremo para resistir a la tiranía silenciosa de la disolución de las identidades. *Nadie en ese espacio, ninguno de los personajes incorporados en el*

*relato de Melville tiene nombre propio salvo él.* Los demás reciben los apelativos de su propia condición evanescente. Esos despojos son objeto de descripción pero impregnan también la escritura narrativa misma, el lenguaje que los evoca, la trama misma de los episodios, de los lenguajes recobrados en la escritura. La propia narración no es sino una acumulación de descripciones fragmentadas, rutas de señales inscritas en el texto como claves, diálogos entrecortados o suspendidos súbitamente, sin otras resonancias que el asombro, el rechazo, el escándalo o la indiferencia, invocación de gestos y señales que inscriben en el texto la fuerza reveladora del silencio.

El narrador de *Bartleby* se presenta a los lectores en estas oficinas, en este universo de “premisas,” ofrece un rostro, hace patente una voz propia aunque anónima, despliega ante el lector una identidad como testimonio de la distancia, del rechazo que suscita la extravagante discordia suscitada por la “reticencia tajante,” irreparable, de *Bartleby*:

Soy uno de esos abogados carentes de ambiciones que jamás interpelan a un jurado, o que en modo alguno solicitan aplausos públicos; pero en la tibia tranquilidad de su cómodo retiro, hacen cómodos negocios entre las hipotecas de hombres adinerados, títulos de renta y acciones. Quienes me conocen, me consideran eminentemente un hombre seguro...(21)

Este hombre de leyes, intachable, confiable, ajeno a la palabra literaria, confinado en una oficina “deficiente en lo que los paisajistas llaman ‘vida’,” cuyas ventanas tienen como único paisaje las paredes inminentes de una oficina (*premises*), requiere escribientes, hombres cuya única tarea es copiar palabra por palabra, una y otra vez, textos idénticos de leyes igualmente inalteradas.

La vida de los escribientes, este espacio de la copia, de la reiteración, de los archivos, transcurre en el seno de estos espacios, de estas premisas. “*Premises*:” un deslizamiento equívoco del lenguaje: una designación del espacio, pero también de las condiciones lógicas de ese lenguaje endurecido, de esa vida de palabras vacías; un sentido se proyecta sobre el otro, lo arrastra fuera de su propio sentido. La única posibilidad de habitar ese espacio y esa lógica es dislocar su estructura, su destino, su funcionamiento, negar su identidad, quebrantar su fisonomía, edificar íntimamente el panorama de la disrupción. La escritura de Melville acentúa esa palabra, *premise*: habitación, local, oficina, pero también premisa lógica, base, fundamento ético. El dualismo de la palabra es perturbador: designa al mismo tiempo el carácter de esa construcción, la condición *habitable* de ese universo, pero también sugiere un andamiaje lógico, un horizonte de certezas tácitas; alude a una repertorio de aserciones fundamentales, implícitas, silenciadas o incluso secretas, omitidas en el lenguaje o cifradas en el recorrido y desenlace de la narración.

Pero el nombre “Wall Street” designa también un lugar dotado de una historia, de un sentido emblemático: su identidad es inequívoca en el surgimiento de la modernidad. Sus estampas son las de un lugar paradójico y elíptico, la síntesis de sentidos que convoca resonancias alegóricas, centro y emblema de los tiempos, es el caleidoscopio cerrado de las estampas cotidianas de la contemporaneidad, sede de las operaciones

cifradas del poder, de las transacciones monetarias lícitas e ilícitas, de la usura y la voracidad tangible de las quimeras financieras, de la migración y la fugacidad de la consagración de la riqueza. Nombra un territorio cuya identidad se proyecta sobre los rostros, moldea los rasgos y los gestos, tiraniza las inclinaciones, hace de la eficacia de la acción especulativa su único sentido, lugar de lo inmediato, de transacciones sin memoria, anclajes fulgurantes en el aquí y ahora, resplandores de la dilapidación violenta, indiferente a la historia. Es un territorio destinado a albergar las identidades precarias, los cuerpos y acciones anónimos, las presencias transitorias, el olvido, la vacuidad de la biografía. Es la síntesis moderna de los universos del riesgo, de las reglas definidas enteramente por la transitoriedad, por la primacía excluyente del juego de intercambios indiferentes. Los relatos de esas fantasmagorías no pueden ser sino los relatos de lo inmediato: los diálogos sin historia, el reino del silencio, la elección de la desmemoria. La escritura de Melville exhibe en el tejido verbal y narrativo de *Bartleby* el carácter irrespirable de esa "historia" anunciada ya en la ambigüedad y la fuerza elíptica del subtítulo. Sin embargo, esta historia se obstina en registrar el breve itinerario de un hombre, registrar sus episodios sin historia, un trayecto desdibujado de una biografía en jirones, el fulgor opaco de una resistencia que transita de la negación en el lenguaje a la perseverancia del cuerpo. La historia de *Bartleby* es la de un gesto indeclinable e íntimamente unido a una forma del lenguaje y a la voluntad de habitar un espacio sin identidad. *Bartleby* es la narración del impulso marcado por la compulsión a la disolución de sí, construido en el fulgor emblemático de la extinción de la historia.

Pero la alegoría de Wall Steet no se refiere solamente a un territorio, alude también al destino de una mirada que se repliega, que rehúsa los horizontes, y a la que se le han negado los espacios abiertos; es el relato de una visibilidad sin lejanía. La historia del tránsito narrativo de *Moby Dick* a *Bartleby* es la de esa mutación de la mirada que ha abandonado el desafío y la singularidad de una tragedia encarnada en la vastedad del riesgo oceánico, para elegir la devastación de la vida consagrada a la confianza y la legalidad. Esta historia de una vida que ha elegido el confinamiento de una oficina de escrituras, hace colindar la tragedia con una ironía sórdida: la escritura de Melville ha cambiado. Si *Moby Dick* pone en escena la lucha inabarcable de un furor y un delirio humanos contra la mecánica implacable de un destino hecho de la tiranía intempestiva de una voluntad intrincada e irascible más allá los alcances de la razón, *Bartleby* asienta la narración trágica en el vértigo incitado por la sombra de la transgresión reconocible en las inclinaciones ínfimas de los cuerpos, en sus inercias, en sus repeticiones, en la fragilidad del sentido de los gestos, en las inflexiones del lenguaje en la marea muda de los cuerpos entregados a su consumo inmóvil. *Bartleby* relatará las luchas ínfimas entabladas a través de la fijeza de los cuerpos y el lenguaje, a través de la furia cíclica o creciente de las identidades baldías. En ambos casos, la tragedia se gesta en la búsqueda de la visibilidad súbita de la devastación, que no ha cesado de enfrentar al mal, la inminencia sorda, la promesa omnipresente de la depredación de la vida. Ambos trayectos narrativos expresan el terror de un encierro que no es sólo espacial, sino verbal, ético: la obsesión, los impulsos ineludibles, las tiranías íntimas. Mientras en *Moby Dick* el horizonte agobiante y la desmesura del mar se agolpan

metafóricamente en la mirada para velar la presencia de ese ser imposible, la ballena, el Leviatán, en *Bartleby* son las paredes, los cuerpos y los hábitos de esos seres miméticos, complementarios, lo que vela la irrupción fragmentaria de lo inadmisibles, el Leviatán respira diseminado en todas las miradas, en las atmósferas, en la negación misma de la frase de Bartleby, destinada a consagrar la petrificación del espacio y la escritura. La obstinación del confinamiento y sus pendientes trágicas gravita en la escritura de Melville: el mar es un territorio que parece precipitarse en la mirada misma que espera y busca y acecha, la planicie infinita de las aguas carece de amplitud, tiene un centro que ordena toda esa extensión. Todo gira alrededor de ese centro prácticamente invisible, de ese vértice en movimiento del relato que es la violencia móvil, imprevisible, de la ballena. Un centro omnipresente oculto a la mirada y, sin embargo, adivinable, es el resplandor de una potencia ubicua que arrastra y captura todo movimiento, para transformarlo en un desafío contra la finitud de los hombres. En *Bartleby*, ese vuelco de la vida en torno a un espacio circunscrito ocurre otra manera: despliega los términos de la alianza irónica, acaso grotesca, del espacio, el cuerpo y la letra en ese encierro de identidades a un tiempo especulares, complementarias y en confrontación. En la superficie de esa oficina las imágenes, los lenguajes, las acciones relatadas se yuxtaponen como un caleidoscopio hecho de anomalías y benevolencias fortuitas, tolerancias degradantes que se responden unas a otras de manera calculada y análoga. El narrador de *Bartleby* se sumerge en diálogos en los que la fuerza del lenguaje se extingue bajo la homogeneidad de los tonos, las frases, los gruñidos, las gesticulaciones y la saturación de expresiones atávicas. Ya desde el inicio del relato, en la aparición de la figura de Bartleby, la descripción enlaza series de atributos contrastantes:

Como respuesta a mi anuncio, ante el umbral de mi oficina apareció una mañana un joven hombre inmóvil, ya que la puerta estaba abierta puesto que era verano. Puedo ver ahora esa figura —pálidamente pulcra, lastimosamente respetable, incurablemente desolada. Era Bartleby. (28)

Rasgos corporales, calidades éticas, y expresiones anímicas no son en la escritura sino la huella de la degradación: la palidez, lo lastimoso, pero también la prefiguración de un destino, la fatalidad. La inmovilidad de Bartleby no es simplemente un rasgo accidental; es una identidad modelada por la violencia aniquiladora de la repetición, una evocación de un cuerpo inscrito en una posición fija y que reaparece en la serie narrativa para evocar el itinerario de asedio de las miradas cuyo confinamiento no son sino los muros propios y contiguos.

Pero entre *Moby Dick* y *Bartleby* hay también otro desplazamiento, éste narrativo: todo el relato de *Bartleby* gira en torno del lenguaje. La historia que relata es menos la de un hombre que la de un acto de lenguaje —o incluso de una frase: “I would prefer not to”—, de sus derivaciones éticas, de sus consecuencias, de los claroscuros que proyecta sobre las acciones, de las refracciones y espejismos múltiples que engendra la catástrofe del diálogo o las mutaciones ínfimas de la letra, de los límites del acto narrativo. Ante una solicitud y luego una orden de su empleador Bartleby desatiende el reclamo. Responde con esa frase que responderá a toda demanda posterior,

repitiéndose implacablemente: "I would prefer not to," es la frase que aparece ante la orden de abandonar la escritura y dedicarse a la mera corrección de lo ya escrito.

Así, el universo entero de *Bartleby* se edifica sobre los límites del lenguaje, su estructura y su significación truncadas y, sin embargo, dotadas de la fuerza para hacer patente la desmesura de la tragedia. *Bartleby* se va tejiendo como una exploración del silencio, del fracaso de su inteligibilidad plena, de los destinos trágicos que suscita la aparición de un cuerpo y un lenguaje absortos en un deseo indescifrado. Es también una ficción sobre la imposibilidad de las palabras para revelar los fundamentos y la memoria de las acciones, y su cerco tajante en el ámbito ético de la modernidad. La negación en *Bartleby* tiene esa fuerza capaz de conmover en un sentido revulsivo el ámbito de las prescripciones: hace surgir ante los ojos la violencia de las múltiples exclusiones, de los desarraigos. El primer desarraigo ocurre en el lenguaje mismo. La reiteración primero molesta, luego intolerable y finalmente amenazante de la misma fórmula, incluso a pesar de sus ínfimas variaciones episódicas, parece rechazar las condiciones cambiantes del diálogo: reaparece rígida y monocorde ante diferentes demandas, en diferentes condiciones, bajo diferentes presiones, ante diferentes reclamos. La tenacidad intransigente de la fórmula aparece como la dureza inerte del lenguaje, ajena a los sujetos, a las voluntades, a los propios deseos: se despliega como una negación abstracta y pura emanada de la calidad inerte de la materia sonora o escrita de los signos. Los sujetos del diálogo aparecen como adherencias desdeñables, como espectros que dan forma al escenario en el que el lenguaje despliega su fuerza autónoma de iluminación. Pero el desarraigo del lenguaje experimentado en la obstinación de *Bartleby* arroja luz sobre esa intemperie del lenguaje, sobre esos imperativos tácitos que dan forma a las certezas y a los actos lingüísticos.

El lenguaje exhibe su fuerza de creación de las fronteras de sentido para los actos, pero también como el ámbito donde se engendra el desbordamiento de todo hábito de significación. La palabra aparece como un tajo neutral que sustenta el vínculo colectivo, pero que también lo separa y quebranta. La fórmula obstinada de *Bartleby* es limítrofe, en eso consiste su negatividad: la materia incólume del lenguaje parece emerger como una resonancia de la mortandad del deseo, el deseo de lo mismo, es decir, la identidad en la petrificación de los tiempos. El deseo de identidad señala entonces la fractura profunda, la afirmación vacía de una relación del sujeto consigo mismo, una relación constituida sobre la plena evidencia reflexiva del vacío de sí mismo. La implacable reaparición de la fórmula señala de manera oblicua ese objeto aterrador del deseo: el lenguaje como materia, un simbolismo yermo como límite de toda significación; el lenguaje es esa aspereza amenazante de la materia inhóspita de la muerte, los límites del sentido aparecen como un gesto de resistencia neutra, inacabada, incierta.

Hay un contraste abrupto entre *Moby Dick* y *Bartleby* pero también afinidades tácitas son La primacía de la alegoría en *Moby Dick* se prolonga y se quebranta con la fuerza narrativa de la imaginación negativa en *Bartleby*, una imaginación que se conjuga con la experiencia de lo siniestro que emerge de la repetición incalificable de la experiencia ordinaria. En *Bartleby*, el recurso constructivo es el de la repetición cuya



exacerbación acarrea el espectro de la insensatez, los contornos de lo inaprehensible, de lo impronunciable.

Así, la escritura de Melville parece desplazarse desde esa incursión de la mirada en la amplitud de la superficie marina, hasta la ínfima distancia donde los cuerpos, los rostros, los gestos usuales y en apariencia inequívocos, las atmósferas indiferentes son los únicos confines de los actos. Hay un vértice íntimo que constituye el foco de la repetición obsesiva que lleva desde *Moby Dick* a *Bartleby*: la ballena, el cuerpo animal, su mirada y su razón impenetrables, acechantes, esa cólera mecánica, inerte, inexpressiva, pero que irrumpe intempestiva e imprevisible, que acarrea la mutilación de los cuerpos, encuentra en el cuerpo doblegado de Bartleby su correspondencia negativa. En la mecánica corporal de Bartleby, emerge también intempestivamente una razón no menos inabarcable, un acecho sin identidad, una resistencia anónima, en la inminencia de la inmovilidad, en el abandono. El narrador recrea esa escena: Bartleby transcribiendo, copiando de manera intransigente y maquinal el texto de la Ley, sentado en el centro de un cuarto vacío, como si fuera carne inerte hecha de letargo, de espera, de acecho. Es la narración de lo inminente, la espera de la catástrofe íntima. No es el relato de una historia, sino de la irrupción de una presencia cuyos contornos emergerán en un acto de lenguaje. Es la crónica de una espera desmentida incesantemente por el primado de la monotonía. La espera en *Bartleby* tiene la ferocidad sutil que impregna también *Moby Dick*, la voz que narra revela en un asombro inmóvil la irrupción inminente de un animal o de un lenguaje inadmisibles en el centro de la agitación indiferente del mar o en la atmósfera desquiciante del universo cotidiano.

El realismo aparente en la historia de Bartleby se transforma paulatinamente en una intrincada meditación elíptica sobre la devastación. Borges señaló ya que mientras las páginas iniciales de este relato recuerdan a Dickens, la gravitación de la narración apunta hacia un centro que prefigura a Kafka. Borges advierte en *Bartleby* un extraño contrapunto entre la trama y el *tono* de la escritura: *Bartleby* está redactado, sugiere Borges, “en un idioma tranquilo y hasta jocoso cuya deliberada aplicación a una materia atroz parece prefigurar a Kafka.” Y más adelante añade: “la obra de Kafka proyecta sobre *Bartleby* una curiosa luz ulterior. *Bartleby* define ya un género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento o, como ahora malamente se dice, psicológica” (Borges 1975, 17). Pero quizá el carácter disruptivo del texto de Melville radica menos en ofrecernos una “fantasía de la conducta o del sentimiento,” como sugiere Borges, que en la revelación de las tramas narrativas y lingüísticas de la crueldad, es decir, el allanamiento de la memoria y de la significación por la fuerza misma de la extrañeza de un lenguaje emerge como una incrustación mineral que mina todo reclamo de identidad desde el vértigo de la omnipresencia de la muerte.

## 2. Fuga, deseo e ironía

El paralelismo entre Melville y Kafka, advertido por Borges, anticipa a su vez los acentos singulares de la lectura de Deleuze<sup>3</sup> que lleva la experiencia de ese

paralelismo a una fórmula radical: en ambos autores ese paralelismo es reconocible por la conjugación inextricable entre parodia y tragedia, por la puesta en escena de una trama suspendida, anómala, amenazante de actos canónicos de lenguaje y la negación indeterminada del actuar, por la primacía de la subjetividad en acto y la disolución permanente de esta subjetividad, por la iluminación paródica del texto de la ley. En ambos autores el lenguaje experimenta una torsión, un enrarecimiento, toma inflexiones que lo apartan de las condiciones canónicas de su uso. Y si bien en Kafka el lenguaje hace significar los límites de la representación corporal, espacial, por los itinerarios de los personajes, en *Bartleby* más bien atestiguamos la exploración asombrada del *acto*, la testificación de las inflexiones dramáticas de las anomalías de la enunciación. Por otra parte, el texto, sostiene Deleuze, no funda su violencia sino en la ironía, la comicidad arrancada a la literalidad misma de la narración, que se recobra del significado inmanente de las palabras; en Melville y Kafka la crueldad de su lenguaje emerge de la visibilidad del trasfondo de los actos lingüísticos, del rechazo de una profundidad engañosa o de las claves cifradas al texto y que obstaculicen su lectura inmediata. La crueldad del texto radica en esta inmediatez, en este apego a la calidad material de los signos que ilumina la implacable mecánica del régimen de la lengua. El texto transcurre bajo la apariencia de una tersura narrativa que lleva a Borges a encontrar en él un no del todo inusitado paralelismo con Dickens, que tampoco escapa al propio Deleuze. No obstante, el universo narrado vacila con la narración misma y se destruye progresivamente a partir de la fuerza negativa, trunca, de la expresión de *Bartleby*, de sus impulsos tácitos o enigmáticos, su ironía casi impalpable, sus silencios, de los presupuestos conjeturales y omitidos de la frase “Preferiría no” [*I would prefer not to*],<sup>4</sup> marcados por una reticencia final, por un silencio, un vacío que no encuentra objeto o se disemina en el espacio mismo de la negación. Ese vacío señala su rechazo intratable para someterse a la regla, tolerable pero inadmisibles. Para Deleuze esta respuesta es la inscripción en el seno del lenguaje mismo de un orden *agramatical* —aunque la noción de *agramaticalidad* difícilmente podría corresponder estrictamente a este enunciado desde una perspectiva lingüística— que emerge en el lenguaje como respuesta a un reclamo o una orden. Para Deleuze ese dislocamiento gramatical, esa perturbación de la regla, convierte el acto lingüístico de *Bartleby* en una fórmula cuya repetición conduce al sentido a experimentar una metamorfosis incesante: pasa de ser vagamente inhabitual, extravagante, a engendrar desasosiego, para finalmente revelar su raíz cómica, la risa que impregna la rebelión intolerable de la frase. En el paralelismo con Kafka, Deleuze hace patente que la repetición de esta fisura inadmisibles en la “gramaticalidad” del habla de *Bartleby* sería la evidencia de un *lenguaje menor*, “otra” gramaticalidad inscrita en la trama misma del lenguaje dominante.

Pero quizás, más que agramaticalidad —difícilmente reconocible en la frase de *Bartleby*— y más que un lenguaje menor u otra “gramática,” la particular forma gramatical de la fórmula de *Bartleby*, claramente inscrita en el régimen de la lengua inglesa, revela un diálogo de reglas equívocas, de presupuestos anómalos, cuya estructura y cuyo destino está marcado por condiciones imaginarias indeterminadas,

teñido de una extrañeza cuya fuerza desafiante crece con la repetición. Bartleby impone un giro desternillante al acto de lenguaje: transforma la afirmación de deseo en la expresión esquiva del rechazo. La risa estalla en esa fisura que separa ambas negaciones. La transformación de la “preferencia” de Bartleby en una afirmación de acción irrevocable hace referencia a un mundo irreconocible, construye otro mundo. Hace patente en la expresión gramatical, en la conjugación de condicionalidad, primera persona, negación y anáfora, la asimetría entre demanda y deseo, entre condescendencia y rechazo. Esta repetición irrumpe como una risa apagada y sarcástica en la escritura, engendra la tensión que alienta el relato, hace patente la diferencia inconmensurable entre la fuerza de la afirmación de Bartleby y las condiciones de su pertinencia. El enunciado de Bartleby violenta las condiciones de la pertinencia, pone el acento en los desapegos del lenguaje, revela en la repetición de esa singularidad en la textura de la palabra, la existencia de una monstruosidad irreductible a los patrones que configuran la identidad de quien habla. Pero la comparación entre el estremecimiento suscitado por *Bartleby*, el relato de Melville, y la escritura de Kafka, no radica en absoluto en el género psicológico del drama, sino en otro rasgo más evidente, pero más inquietante: ambas fantasías, la de Kafka y la de Melville giran en torno de un centro tácito y quizá irrecuperable, su vértice es la indiferencia de la ley que se expresa en la repetición transgresiva de la aserción del personaje Bartleby, “yo preferiría no” que es un acto de palabra negativo inscrito en una afirmación enfática de deseo, y cuyas marcas vacías le confieren una fuerza singular. El vacío, inscrito en la sintaxis misma de la declaración, confiere a la negación un dominio abstracto, evidencia una rebelión indiferenciada, sin objeto, una voluntad de quebrantar toda norma, de incorporar toda regla en el vasto rango de los destinos de esa negación. La fuerza anafórica del vacío parece diseminarse por todo el espectro de la acción posible, engendra entonces una tensión extrema y paradójica, ineludible entre la figura condicional de la negación y su sostenimiento intransigente. A la condescendencia aparente, a las fórmulas de la cortesía y la docilidad hace corresponder la vigencia de una voluntad que opone un acto soberano, la resistencia, el negarse a actuar ante la acción imperativa del otro. A los tiempos de la fuerza perentoria de la orden responde con la indeterminación temporal de la expresión meramente conjetural del deseo, el *preferir* cuyo presupuesto implícito es la posibilidad, la potencia, los tiempos abiertos y vagos. La fuerza unívoca y oceánica de la negación indeterminada, invariante y vacía, coloca a Bartleby al margen de toda norma, de toda estructura: pero permite vislumbrar una ética radical, el rechazo inapelable y sin reservas a la fuerza imperativa de la demanda del otro. La negación se extiende así a los presupuestos éticos, a toda el universo normativo, pero también es la huella del surgimiento de una identidad y del perfil primordial del deseo. *Preferir* expresa una voluntad de elegir y un deseo que responde a una interrogación. Pero Bartleby responde con esta afirmación a la orden perentoria, a la exigencia de cancelar toda expresión de voluntad, su afirmación del deseo quebranta la significación misma de la regla, de todo imperativo. La orden no entraña una demanda de elección sino una respuesta maquinal y adecuada no una interrogación del sentido, una fuga irónica o una invención alegórica, sino una

confirmación de la significación inequívoca de la norma. La negación inherente al “preferiría” no radica sino en la potencia afirmativa de la elección, y a la primacía del deseo ante la norma. Sólo que en *Bartleby*, el rechazo de la norma expresa otra inflexión: un apego intransigente a la fijeza. A una orden—incluso expresada como pregunta— se responde con el deseo de identidad. Ocurre una ruptura de la continuidad entre pregunta y respuesta, la inscripción de un tiempo enrarecido que se instaura entre ambas. Pero ese enrarecimiento se disemina no sólo entre las fases y los signos del lenguaje sino entre las palabras y los actos. Si a la orden corresponde como respuesta privilegiada un acto, en *Bartleby* lo que aparece es precisamente la inscripción de la palabra como suspensión de esa transitividad entre la propia palabra, la palabra de otro y el régimen de los actos. El acto se desplaza ante la fuerza de la palabra. Pero en la frase de *Bartleby* no se trata de cualquier palabra: se trata de un juego equívoco de lenguaje, de un desplazamiento operado sobre las reglas de uso. La expresión de deseo es, al mismo tiempo una afirmación de identidad y una advertencia de desacato, pero también la negación del deseo del otro y de su calidad imperativa, de la estructura misma del universo en el que habita. Esta calidad equívoca del acto de lenguaje, esta confusión entre las interpretaciones, esta posibilidad de vacilar entre actos distantes que aparecen entonces iluminados por una proximidad inusitada es lo que desconcierta, suscita no sólo la inquietud sino el terror. Es esa proximidad la que alienta el peligro, la amenaza, no sólo de las consecuencias de esa afirmación sino de su fuerza de diseminación negativa, de su capacidad de contagio.

*Bartleby* inscribe su acción en esas zonas oblicuas de la norma y de la creencia, formas inciertas de la obligatoriedad que se confunden con exigencias íntimas, un deseo en el que se eclipsa la obligatoriedad de la ley moral, para hacer prevalecer otros imperativos quizás más severos, otra ley al margen de la ley. La narración se inscribe en ese vértigo que surge de la negatividad del lenguaje ante la vigencia de la racionalidad, el eclipse de la norma y la plenitud imperativa de la ley, la iluminación de las zonas limítrofes del lenguaje. En el texto de Melville, la fuerza de la obligatoriedad se desdobra en universos antagónicos: la legalidad y el imperativo irrevocable, exhiben ambos su fuerza contradictoria. Eludir la ley hace patente esa otra Ley que se abate sobre *Bartleby*; Melville inscribe a su personaje en el juego de la repetición, tiranizado por la imposibilidad de escapar a una respuesta implacable e idéntica, entregado a la ferocidad de la resistencia unívoca e indiferenciada, que subvierte los hábitos, lo anticipable, las regularidades cotidianas, la reiteración infinita de la escritura legal. Una repetición es espejo de la otra: un acto responde al otro repitiéndolo puntualmente pero perturbando su sentido, un lenguaje brutal e imperativo responde a otro lenguaje vacío y privado de sentido.

Los ordenamientos legales se despliegan como un texto inerte, una escritura que se repite como una muesca en el sustrato terrestre, la huella de una erosión privada de otro sentido que la duración misma, figuras de filigrana congeladas, talladas, que se extinguen en su propia materia. Insignificante, el lenguaje de la legalidad es solamente una sombra inerte que se propaga idéntica a sí misma. No es sino una sedimentación cuyas torsiones caprichosas sólo pueden dar lugar a un mero reflejo que se disemina de

pliego en pliego, de folio en folio. Pero ese reflejo reclama una entrega y una devoción que preserve la firmeza de los trazos de escritura. Reclama la entera sumisión, silenciosa, a ese clima de imperativos, a ese silencio residual, al mutismo esencial de todo lenguaje de la Ley. El silencio de Bartleby responde, por una parte, al avasallamiento de la materia, una mineralidad ajena a la vida de los signos que encarnan la Ley. La escritura de Bartleby no es sino una mimesis inerte de lo inerte. Por otra parte, niega, cancela la fuerza imperativa del lenguaje, hace irrisorias las órdenes, hace patente en el lenguaje la escenificación de los deseos que se confrontan, los juegos de poder en las exigencias de los otros. Bartleby responderá con la repetición del rechazo, con el desapego, con una afirmación impersonal de sí mismo, con la exaltada declaración negativa de una voluntad siempre conjetural. Recobrará en su propio lenguaje la afirmación de la materia como gesto de resistencia.

Es la mimesis abstracta y árida, la copia de una materia en otra, la que absorbe la vida e impone su propio imperativo, más allá de los juegos de poder, más allá del sentido de la ley misma. Es la impregnación calcárea de la ley en la escritura. El lenguaje de la ley no es sino una sustancia neutra, el perfil de una fractura, una anomalía de la materia que, sin embargo, impone su propia exigencia: reclama su multiplicación, el espejo reiterado de otra escritura. Ante esa ley de lo inerte, toda otra ley es sólo una sonoridad vacía, una convocatoria endeble. La ley de lo inerte impregna el lenguaje mismo, el habla de Bartleby, para hacer patente el trayecto fatal de ese aliento mimético: la ley que rige la conducta de Bartleby no es la misma que enuncia la letra que él transcribe, sino la que emerge del silencio mismo del lenguaje, de la exigencia mimética, que no es otra, paradójicamente, que la del rechazo de la Ley misma. La extinción de la ley ante la fuerza de la ley sólo deja una huella: el enrarecimiento de la *negación*, la ironía. La reclusión en un caja concéntrica y excéntrica de reflejos, de espectros especulares, de espacios que se multiplican y se abisman como ecos de una figura ausente, es, en sus pliegues y resonancias quebrantadas y múltiples un recurso privilegiado para la ironía. El calco estricto, invariante, reiterativo de la palabra jurídica, es al mismo tiempo el reflejo y la contraparte de la repetición de la fórmula en Bartleby. La reaparición de lo mismo marca en su exacerbación la deformidad de la caricatura, los vértigos de la analogía exasperada, el peso sofocante de un lenguaje en el dominio de la interioridad vacía de toda intimidad. No obstante, frente al yermo mimético de la palabra jurídica, la palabra de Bartleby es radicalmente significativa: sólo que su significación no es la del humor, sino la de una ironía grave, lo que se advierte en ese juego de lenguaje. Es la ironía que acompaña a la desmesura paradójica de la tragedia. Esa es su fuerza propia, la fuerza del acto de lenguaje es menos su negación abierta que el perfil de una ironía que se dibuja en el horizonte de la negación. es decir, la muerte, como la señal ominosa de la materia del lenguaje, su omnipresencia se inscribe en la vida de los empleados como una y sin embargo insignificante, allanada.

El dualismo de la ley, su confrontación, su mutua derrota, son quizá menos patentes, menos agobiantes que las que pueblan el universo de Kafka, pero su sentencia es igualmente definitiva: dice la muerte desde una palabra inaudible. En Kafka la palabra

negativa, la que fija los límites de la vida, la que hace posible la resistencia, se extingue en la espera de otra palabra, un juicio cuya ausencia es mortífera, hace de la vida, de la errancia, una inminencia sólo anunciada en la palabra irónica, en los impulsos de la propia carne, doblegada sin embargo por el silencio, por el recuerdo de una muerte propia, anticipada. Blanchot advirtió ya cómo en Kafka esa muerte anticipada es la condición misma de la escritura. La escritura es la voz que emerge en el seno de la muerte misma, para significar la muerte. La escritura es entonces una corroboración de la muerte, la experiencia de la muerte que se nos niega, es la espera pura del significado mismo del morir. Esa espera no puede ser sino el júbilo, la ironía, la torsión, la sombra paródica de una vida ya enteramente clausurada. En Melville, la negación aparece como una experiencia suplementaria, un sobrevivir una vez transcurrido el borde de la muerte. La estancia en la oficina es eso: la vida que es posible vivir una vez que se ha franqueado el umbral de los muertos. Esa tragedia de la sobrevida no surge, como la tragedia, de una transgresión, sino de la vida misma. Es a eso a lo que la escritura da respuesta: la mimesis de la escritura exhibe el vacío que se decanta en el lenguaje como un acento indeleble que hace patente el sentido inadmisibles de la ley mirada desde las riberas que se extienden en la muerte. En *Bartleby* ese acto reflejo de la letra inerte es también, irónicamente, el único recurso para iluminar la violencia inerte del texto de la ley.

El acto de lenguaje se impregna de esa mimesis negativa, que se transforma en una escenificación corporal. El cuerpo se sitúa en ese umbral, es esa zona intermedia: vivo y ya muerto, es la caja de resonancia del derrumbe del lenguaje, pero reflejada en esa reticencia corporal la palabra negativa y el silencio se transforman paradójicamente en gestos de soberanía: inaudible, inútil, el lenguaje se confunde con el gesto, se impregna en el cuerpo, ahonda la fuerza de la espera del silencio.

El silencio es a la vez presencia narrativa y régimen formal de escritura: se habla del silencio, se lo hace presente en el relato, se señala su aparición, se describen sus apariciones y sus máscaras; pero también es un instrumento de escritura: la escritura es una red elíptica de episodios, la historia se vacía, la memoria se eclipsa desde el inicio mismo del relato, el mundo exterior se adivina en el silencio y las alusiones oblicuas de las conversaciones. El silencio se revela en los cuerpos impregnados de oscuridad, de vacío, se recrea su omnipresencia en la descripción de las miradas que se abaten ante el fracaso del horizonte, ante la firmeza tajante de los muros, ante la derrota de la vastedad de la mirada. La escritura de la fragmentación conduce la narración a recobrar en todas sus facetas la experiencia de los límites.

Sólo que en *Bartleby*, ese umbral del lenguaje pone en juego un extraño tiempo del deseo. La frase emerge como un acontecimiento, una ruptura intempestiva, una divergencia extravagante, pero se convierte además en una anunciación, en una iluminación que hace visibles los contornos de un vacío. "Preferiría" introduce una tmesis, un momento a la deriva, una espera que es también la esperanza de la cancelación del rechazo rotundo. Introduce con esa espera, con esa dilatación de la negativa, un ritmo, un latido, una respiración residual. Este tiempo está marcado también en el relato por una vacilación en los tiempos: por momentos, "yo preferiría

no,” cede su lugar a “prefiero no,” para transitar luego a la negación inexpugnable, explícita. La febrilidad del deseo se inscribe en ese tránsito entre los tiempos del acto de lenguaje que es también el paso de la incertidumbre a lo intolerable, del escándalo a la condena, es la cancelación de toda posibilidad de condescendencia o de indulgencia. Es la señal que marca el progreso hacia la exclusión radical. La palabra final de *Bartleby* es sólo una mueca intangible, inútil; la negación troquelada en el cuerpo, fundida con él, hace patente la corporeidad de un deseo que hace patente el fracaso de toda interpretación. Esa inutilidad se propaga a la escritura. Es la experiencia extrema de la clausura lo que suscita en el narrador el acto de escribir. Melville urde esta invención como una épica oscura, una rememoración de las evasiones del recuerdo. Es el enfrentamiento de la escritura literaria a una reminiscencia impracticable: la historia relatada es el testimonio del deseo entreverado con la muerte, que fulgura en lo cotidiano, su presencia inmediatamente extraña a la memoria. Es sólo esta extrañeza, esta violencia flagrante del olvido de lo inmediato, de la evanescencia del pasado y del apego a lo inalterable lo que fuerza su presencia dentro de los límites de lo narrable. El cuerpo de *Bartleby* es arrastrado por la memoria del lenguaje, sometido a su intemporalidad. El deseo mismo se vuelve sobre el tiempo: es un deseo de intemporalidad, de desmemoria, un vacío de futuro pero que niega también, implacablemente, el vértigo del presente: el deseo se confunde con la ironía de un lenguaje capaz de suprimir el devenir mismo.

*Bartleby* se empeña en desmentir la idea de una necesidad de historia, su acto afirma la posibilidad de vivir en el filo sin tiempo de la negación absoluta. Afirma por consiguiente la posibilidad de asumir el acto de lenguaje como dislocamiento crepuscular de los límites y anudar a ese eclipse la vida misma: dislocar los límites es el vértigo experimentado con el allanamiento del espacio, con la reclusión, como una obstinación que rechaza otro lugar que no sea el centro de un espacio vacío, para inscribir en ese punto el gesto de la escritura. Deleuze hace visible, claramente, que *Bartleby* no es el relato metafórico de la vida del escritor, más bien pretende nombrar, en el acto mismo de la escritura, el gesto soberano del “devenir mortal,” sumirse en el acto radicalmente impersonal de la afirmación pura del lenguaje donde memoria, gratuidad, soberanía y reiteración inerte se vuelven indiscernibles, en la proximidad de la extinción. En la introducción misma de la narración de Melville, una voz que se confunde con el narrador advierte:

Bartleby era uno de esos seres de los que nada se puede afirmar, sino lo que proviene de fuentes originales, y, en su caso, éstas son muy escasas. Lo que mis azorados ojos percibieron de Bartleby, *eso* es todo cuanto sé de él, excepto, claro, un vago reporte, que aparecerá a continuación. (21)

Ya el ingreso del personaje en la trama del cuento está señalado por este fracaso descomunal de la escritura. La biografía de *Bartleby*, advierte el narrador: “Es una pérdida irreparable para la literatura” (21). La de *Bartleby* es una vida sin historia y ajena a todas las posibilidades del relato o incluso de la ficción. El relato está marcado por su imposibilidad para encontrar su fundamento en las claves de la identidad, en las figuras puntuales de la memoria, en los rasgos recuperables de una fisonomía ajena a la

propia aprehensión inmediata de sí mismo, una fisonomía *impropia*: la literatura es aquello que existe explícitamente más allá de esa vida, de esa historia: más allá del testimonio, sin otra referencia que la memoria de lo presente, ajena también a la fuerza de la ficción.

Hay algo más en esta palabra carente de sentido —que ha sido una de las facetas más concurridas por la crítica, sin dejar de ser por ello cardinal—, que insinúan en el lenguaje mismo un orden distinto, una impureza, una suciedad hecha de mutilación y de silencio: se advierte ya en esa conjugación suciedad y de silencio la densidad alegórica del acto literario. Es patente el peso del escritura como tema dominante del texto. La escritura, su destino, la relación entre el acto de escribir —la narración y la copia—, y el acto de lenguaje entran en el relato como dominios divergentes, como disrupciones de la acción verbal. José Luis Pardo señaló ya la intrincada dialéctica que da forma a la confrontación entre la literatura y su negación en *Bartleby*.<sup>5</sup> El narrador se niega a la escritura literaria: relata una experiencia que emerge ante sus ojos, afirma los límites de su mirada y de sus actos en la esfera acotada del testimonio, confirma la figura notarial de la verdad. Lo que leemos pone en acto las restricciones de la palabra jurídica, la pretensión de una verdad comprometida con el juego del yo como presencia y como garante, pero privada de su propio abandono, sin líneas de fuga: un informe fiel de aquello que ocurre ante los ojos, la verdad que apenas da cabida a una debilidad conjetural. La historia de *Bartleby* es la de alguien cuya cronología ha escapado a la memoria de los otros, a los registros, cuya identidad se agolpa enteramente en las resonancias de su propia fisonomía, de sus actos, incluso en los márgenes de su propio nombre. Lo que leemos no pretende ser sino la copia fiel del acontecimiento, del lenguaje, los gestos y los actos de *Bartleby*, del texto que se despliega en los cuerpos y los espacios que se muestran ante sus ojos. La palabra del narrador da lugar a una palabra similar a la transcrita por *Bartleby*. No hay acto literario, sólo transcripción, registro, reflejo, régimen legal. No obstante, en este diálogo especular del narrador con el texto de los cuerpos se fragua un espectro inmenso de diferencias. El rechazo de la literatura es también el del propio juego de deseo, la entrega de sí mismo a la exigencia de verdad como un reclamo irreparable. Hay una asimetría radical entre el narrador y *Bartleby*. Quien narra está exiliado de elecciones, de alternativa. No es que “prefiera no hacerlo,” por el contrario, la escritura testimonial, mecánica, especular, se le impone como una fatalidad, como una pendiente trágica de la escritura, destinada al rechazo de la invención o la especulación. Es una escritura privada de los vértigos de la ficción, de la literatura misma. Y, sin embargo, aún confinado en ese lenguaje, en esta exigencia de rigor y de pureza, el narrador está condenado a la invención, al deseo, a la literatura. El juego de exclusiones y negaciones se multiplica y da forma a la escritura misma y al régimen de la mirada en el acto narrativo.

*Bartleby* está condenado a un universo de palabras inertes: la “letra” muerta de las transcripciones, se sugiere al final del relato, no es quizás sino la secuela de otro universo de letras (cartas) que acogió a *Bartleby* durante un tiempo, una oficina destinada a dar un destino a las cartas imposibles de entregar, devueltas, sin destinatario, cartas —[*letters*]— que aparecen como señales y huellas de otra



mortandad que conjuga la extinción del lenguaje con la desaparición de los cuerpos, el derrumbe de todo acto comunicativo. El narrador nos advierte de la existencia de esa otra oficina, de ese “pasado,” por medio de un rumor, esa “otra” narración incierta, sin identidad, sin origen, anónima. Arraigo a la vida a través de la muerte del lenguaje, apego al lenguaje a partir de una voluntad exasperada de un descenso a la materia inerte de la letra, a la invariancia del propio vacío, de la imposibilidad misma de identidad. Este dualismo de vida y muerte en el lenguaje habita cada acto de *Bartleby* y revela la naturaleza imposible de la escritura: la exigencia de una pasión conjugada con la extrañeza, la espera y la memoria, el rigor y el extravío, el apego y errancia, la devoción y la imperturbabilidad, polos que fijan los linderos de la escritura para hacer posible, en sus intersticios, el juego literario. La literatura emerge precisamente en la fractura que separa estos polos, es el recurso para entrever esa fractura, pero también para experimentar su fascinación. Este entrever, puesto ya de relieve por Roland Barthes,<sup>6</sup> define el relato de *Bartleby*: su historia se vislumbra vagamente a través de rasgos, de fisonomías, de descripciones, la palabra vela y despliega la cifra de sus deseos, sus apegos se hacen patentes como una bruma surgida de la negación. El texto de Melville parece ser una alegoría de la capacidad de la negación para construir esta visibilidad oblicua, velada, intransigente y fulgurante.

Y, sin embargo, el carácter alegórico y el juego irónico surgen, paradójicamente, del apego de la escritura a lo mirado, de la cancelación del impulso metafórico, de la sofocación de la alegoría, de esa mimesis realista que sutura el régimen conjetural de la escritura. Paradójicamente, ese realismo es la posibilidad de fundar el entrever de la literatura, la capaz de construir *otra exterioridad*, otro régimen de evidencias al que refiere secreta, sesgada, silenciosamente. En *Bartleby*, la narración está privada de este recurso al pasado, a la memoria, pero también a la ficción, a toda vocación para desplegar en el tiempo del acto narrativo las resonancias de acontecimientos que la anticiparon desde el silencio del relato. Y, sin embargo, la narración está también exiliada del deseo de realismo y entregada a una referencia infatigable a un deseo inexpresable y a un vértigo por lo inanimado. La literatura se encierra en el tiempo evanescente y en el espacio vacío de ese cuerpo, de esos actos atestiguados: despliega solamente el testimonio fragmentado de una serie de anécdotas tangibles, privadas de toda fuerza evocativa, de futuro. Esta historia perdida es, sin embargo, la condición de otra historia intersticial, apenas adivinada entre la trama de silencios que recorre las escenas neutras y mates de lo atestiguado, una escritura de silencio, otra escritura: una escritura implantada en la palabra misma, enclavada con un troquel inaudible en la descripción de un lugar, en el relato de un juego de gestos discordantes, intratables, en el registro de la anomalía, en el testimonio de la precipitación en la muerte. La voz narrativa vacila entre el testimonio y la tentación inevitable de hacer del espectro de los cuerpos, el estremecimiento de una escritura de la ausencia.

La tragedia de una palabra sin memoria, de una significación sin horizonte, de un acto de lenguaje cuya repetición emerge de una edad que se consume en el tiempo mismo del lenguaje y cuya duración tiene los fulgores de ese deseo que se precipita en la extinción. *Bartleby* es su propia sombra, una mera presencia que se decanta en ese

cuerpo incalculable, doblegado a ese espacio y, al mismo tiempo, renuente a toda consonancia con los límites de su territorio, dócil a la extrañeza, capaz de hacer de lo íntimo de su presencia un cuerpo que no se muestra inerte, sólo como un objeto, sino como un signo afirmativo del silencio. El cuerpo inmóvil es también el de una memoria congelada, desahuciada: la memoria bosquejada desde el seno de la muerte.

Crónica de la perturbación provocada por la presencia, la voz y la palabra extraña, *Bartleby* es también la crónica de una adhesión *sin reservas* a la materia de la letra. La letra se multiplica, parece diseminarse por los libros, idéntica, inalterada, una imagen que reaparece sin fallas, la reproducción, la multiplicación de esa materia, no como gesto expresivo ni como fulguración transitoria de una presencia ajena, sino la letra por sí misma. La letra de la ley reaparece pero no con la calidad de signo, sino como residuo de archivo, opaca, destinada no a la lectura sino a la diseminación de su materia. Los trazos del escribidor no son sino esa maquinaria en la que se finca la ley, capaz de desplegarse como una muesca duradera, sin la huella del sujeto, sin la traza de su deseo, sin la fuerza para impregnar las palabras con afección alguna o erigirlas en imagen de su propia identidad. Es la diseminación de ese residuo de la extinción del sujeto de la escritura, lo inviolable de una duración sin tiempo, una prefiguración de una ley sin historia, infinita, que posterga interminablemente el instante de la implantación.

Cada palabra es la materia misma del olvido del tiempo, carece en sí misma de las marcas de su génesis, su edad o su duración, se afirma como un significado sin origen, sin caducidad y sin olvido: es al mismo tiempo intemporal y eterna, absoluta y efímera, destinada a la infinita repetición, pero al mismo tiempo obligada a recobrar, en cada aparición, los reflejos de la condición singular en la que señala la presencia o la ausencia. La parábola de la escritura en *Bartleby*, jamás ajena al enigma de la palabra divina y la interrogación abismal de las Escrituras, ahonda, por el trabajo de la negación, en este juego de los contrastes, en esta condición de facetas contrastantes de la palabra, fiel en la pluma del copista, y despoblada de sentido. La escritura es la efigie baldía de otra palabra arrancada a toda genealogía. No hay resonancias ni mutación en los signos. En el gesto mudo e inexpresivo de la transcripción, en esa mera diseminación de las marcas, se extingue la interpretación, se advierte en el vacío de historia la extinción de toda resonancia de vida en el lenguaje. El texto despojado de significación, arrancado al acto de la palabra, no es sino la mera grieta a través de la cual es posible vislumbrar el silencio de los cuerpos, pero también la fuerza disolvente de la ley. Con cada nueva transcripción esa fuerza, su sentido, se ahonda y se consume al duplicarse, apaga en ese instante sus resonancias, pero amplía su fuerza, su dominio, su presencia, su impaciencia imperativa, la certidumbre, su vigencia incontrovertible que se acrecienta con toda diseminación de la ley: la palabra agota su presencia en su trazo inerte en el papel para una mirada que la duplica indiferente a lo que dice, pero la ley cobra toda su fuerza ingobernable a partir de su desarraigo, de su vida como residuo autónomo.

La escritura de *Bartleby* revela así ese silencio sin tiempo que es el resguardo de la violencia incontestable de la ley, inscrito en la legibilidad misma del texto, una

disponibilidad muda de la palabra como un juicio jamás pronunciado pero vigente, imperturbable. En *Bartleby* el paisaje de los cuerpos es elocuente: en cada copista el impulso mecánico del trazo es idéntico, el cuerpo tenso, inclinado, absorbido en la lectura y la respuesta irreflexiva, automática, disciplinada, invariable a través de las jornadas. El escribidor, el copista, es a su vez una prolongación de la escritura que reproduce, una maquinaria de una indocilidad imposible que recobra la fisonomía intacta de la palabra original, pero sólo para cancelar cualquier indicio de un texto originario. Bartleby copiaba interminablemente, sin fatiga, sin pausa. La escritura saturaba su tiempo. Escribe “silenciosamente, pálidamente, mecánicamente.” La inercia de la escritura adquiere la cadencia silenciosa de la máquina. El único signo de humanidad es el rostro pálido, signo de un cuerpo perturbado, de un declive vital que advierte de otro sentido de lo escrito, otra significación del acto de escritura, el consumo, la dilapidación de sí mismo.

No obstante, la anécdota de Bartleby no carece de un humor irreverente. Los personajes se hayan situados incesantemente entre lo grotesco, la viñeta de la deformidad exuberante, los juegos de la degradación tolerada, la incapacidad para una vida ajena a la gravitación tiránica en torno de un espacio: un régimen inalterable de actos vacíos. La trama ética de *Bartleby* reposa sobre una figura retórica de la argumentación: el entimema, un tránsito lógico discontinuo e imposible de rastrear, una vacilación ética, enmarcada por juicios ausentes, informados, pero que hacen posible la certidumbre concesiva, de un sentido dócil de lo narrado. En el relato de Melville, ese silencio lógico, pero también ético, exhibe la ininteligibilidad que impregna el lenguaje familiar y su red normativa, hasta hacerlos indiferentes: la fractura lógica pero irreparable que rige el transcurso del relato fragua un juego de encubrimientos en los que la conjugación de los acentos y excesos de cada personaje sólo puede ser contrarrestada por la de una tolerancia indiferente, violenta, desalentada: la condescendencia de la cortesía. La reiteración de las formas se hace cada vez más patente hasta convertirse en estigma, en rasgos que hacen admisible y deseable la exclusión. El relato se puebla de los ínfimos signos de lo inadmisibles, esas “extravagancias” inocuas que fincan, sin embargo, la amenaza íntima que fija los confines de lo tolerable.

Al fijarse en ellos, la mirada especular arrastra su propia degradación, una degradación cuyo desenlace no puede ser sino la radical confirmación de la clausura absoluta de ese universo, su aislamiento deliberadamente asumido. El desenlace de *Bartleby* hace patente una vuelta de tuerca suplementaria al gesto disruptivo de la negación, su transformación en ironía. Los gestos familiares se acentúan en la afirmación obstinada y elegida, se convierten en espectros limítrofes, siniestros, parecen fincar la identidad del sujeto no en la transgresión, sino en la zona ambigua de lo intolerable, lo incierto, lo incalificable. Ahí, la ironía se torna en desafío, primero lógico, luego ético, luego cosmológico. La ironía de Bartleby insiste en la conjugación de tres figuras inciertas del lenguaje, negación, potencia y elipsis, olvido, deseo y silencio; elusión, resistencia e ironía, desarraigo, secreto y expresión oblicua del deseo, como un juego irresuelto de posibilidades. Es en esta conjugación de

disyuntivas donde se advierte lo intolerable del lenguaje, la implacable demolición de los fundamentos éticos de la identidad del encierro, la alianza imposible entre legalidad y el deseo, entre la sumisión y la literatura. La asunción de esas disyuntivas del lenguaje es la que permite a *Bartleby* vislumbrar mediante la negación las líneas de fuga del confinamiento, a la vez como olvido de la historia y como fatiga irreversible de la reminiscencia.

Pero quizá el gesto más radical de este texto de Melville sea la edificación de la narración a partir de la forma irónica de la negatividad como reducto de la confrontación con la muerte. Es esta afirmación obstinada de la negación la que lleva a Melville a reconocer que la devastación ética no acompaña de manera fatal al espacio del encierro, sino también al éxtasis y al extravío del lenguaje en las identidades miméticas.

La llegada de *Bartleby* es en un primer momento sólo una amenaza para ese equilibrio, pero después su lenguaje acarrea la fuerza misma de su destrucción. Pero esta destrucción no es abierta sino íntima, trastoca y conmueve radicalmente la voz que narra. Es una corrosión que comienza con un escándalo ético, privado, que después se propaga imperceptiblemente en el lenguaje, para amenazar con el derrumbe radical de un modo de vida. Es esta virulencia íntima de la devoción implantada en el centro de la seguridad, la extrañeza de *Bartleby*, su historia edificada sobre el silencio y la fragmentación, la carga enigmática de su fisonomía, la perturbadora obstinación y su negativa a admitir cualquier ley que lo impulse a abandonar su espacio; esta devoción a la muerte y la inmersión en el mal como conjunción entre la residencia en la materia inerte del lenguaje y la diseminación de sus imágenes son el origen del acto narrativo.

### 3. Negación y negatividad

La negación aparece como el momento de la visibilidad del mal, del dualismo inherente a la fuerza imperativa de la ley. El narrador le solicita a *Bartleby* que abandone sus tareas de escritura para dedicarse momentáneamente a la tarea de lectura y verificación. La demanda es la pronunciación quizá velada de un veredicto: una inadvertida pero definitiva ruptura de un equilibrio, la oscura profanación de la ley o bien el anuncio ciego de su fuerza crepuscular. Parece cifrada en esa frase la condena al destierro, a los márgenes de sentido, a residir en la tierra baldía de la cartas sin destinatario o en la materia infértil de la letra muerta. Entregarse a una escritura marcada por el desarraigo, ingresar sin alternativas en el universo de una palabra abstracta, privada de toda fuerza de enunciación, es asumir la extinción del lenguaje, la devoción a una palabra calcárea, inerte, exiliada del sujeto. La ley transformada en archivo, en una memoria sin acto, sin voluntad de identidad, una palabra como una materia residual, una acumulación de estratos arqueológicos de formas miméticas y especulares. Esa orden lleva a *Bartleby* a asumir la violencia de la palabra en su condición más íntima.

“I would prefer not to:” esta negación marca el relato, provoca su metamorfosis. Ese tránsito señalado por Borges, entre la semejanza con Dickens y la anticipación de la ironía limítrofe, excéntrica, de Kafka, parece gravitar sobre esta negación

desplazada —marcada por su impertinencia y su reiteración desasosegante. Esta respuesta es en su origen una ironía, pero también un escándalo, un desaliento de las expectativas del diálogo. Se repite hasta convertirse en un centro progresivamente inaprehensible del relato. Se transforma en una palabra incomprensible a partir de su implantación periférica en las reglas de uso del lenguaje, pero la degradación de su sentido se propaga a cada momento del relato.

La figura de la negación ha aparecido desde hace mucho tiempo como una figura enigmática del lenguaje. En 1918, Frege publica un breve pero inquietante artículo: “*Die Verneinung*” (“La negación. Una investigación lógica”).<sup>7</sup>

Pocos años más tarde, en 1925, Freud publica también (1999, XIV, 9-17), coincidentalmente con el mismo título, una breve contribución para el esclarecimiento de este fenómeno que parte del diálogo analítico para revelar los mecanismos que rigen el sentido general de la negación en la economía de la vida psíquica: “La negación” [*“Die Verneinung”*]. Ambos artículos, a pesar de sus diferencias definitivas, coinciden en señalar la naturaleza elusiva, la fascinación y el desasosiego singular que suscita el acto de negación y que se revela en el sentido propio de la partícula negativa, en sus efectos a la vez anclados profundamente en las condiciones de la represión, y en el orden, la forma, la validez y las categorías del lenguaje. El “no” que exhibe la aparición de la negación aparece señalado por una condición singular, al margen del resto de las palabras: es el agente y el desenlace de una síntesis formal entre sujeto y predicado, implica un conjunto de procesos que comprometen en su totalidad los distintos aspectos del trabajo dinámico del aparato psíquico y la naturaleza del lenguaje. La partícula negativa no es ni una palabra con sentido, ni un símbolo autónomo, ni una brizna de lenguaje carente de significado, es el desencadenante y la huella de una operación simbólica con fundamentos y efectos múltiples sobre el lenguaje. Es simultáneamente una señal, una operación, un rasgo inscrito en el lenguaje, un índice de una acción, un identificador de una fuerza específica del juicio, y en todos los casos trastoca radicalmente el sentido de la expresión, el contenido de un pensamiento, pero también la posición del sujeto ante su propio enunciado y las secuelas de su aparición en el entorno. Su significado no está constreñido a la partícula: la negación es una fuerza, se extiende a la estructura de la frase, su efecto se distribuye de maneras desiguales entre los componentes de la frase, parece impregnar diferencialmente todos los signos, confiere una naturaleza específica al acto que la enuncia, y repercute en la fuerza imperativa del campo regulativo tanto de las acciones como de los propios enunciados:

Mediante la negación surge una proposición cuyo pensamiento contradice al de la proposición originaria. Con ello no se discute que a veces la negación se extiende sólo a una parte del pensamiento. (Frege 1990, 374-75)

La fuerza de propagación de la partícula negativa lleva a Frege a una extraña vacilación sobre la “interioridad lógica” de la negación. La pregunta acerca de la existencia del juicio negativo aparece como una sombra en la argumentación de Frege: la fuerza de la negación parece propagarse al acto mismo de juzgar, parece desbordar los confines del juicio mismo, ir más allá de las propiedades lógicas para anidar en el

acto. La partícula negativa aparece como un indicador unívoco y relevante de esta fuerza de propagación que ilumina, por contraposición, la ausencia de “signos de la afirmación.” Mientras que el “no” revela inequívocamente la negación, su fuerza es interior al pensamiento, intrínseca a la forma de las categorías. El juicio es ajeno a esa estructura y no hay en el enunciado signo alguno de la fuerza de la negación. El juicio, desliza Frege, es extrínseco a la negación y su fuerza es ajena a sus efectos y su capacidad estructurante. La fuerza afirmativa del juicio opera por igual en la negación y la aserción; hay una diferencia irreductible entre el acto del juicio y la forma lógica del enunciado. Y, no obstante, el juicio, al inscribirse en una acción que involucra la “elección negativa,” adquiere una inflexión propia, un sentido que recobra y sintetiza con una fuerza particular esa relación estructurante de la negación. Esa “diferencia” entre el acto del juicio y la calidad estructural de la negación engendra un deslizamiento de la significación, una fuerza de diseminación que desborda los linderos del sentido. El “no” es, más que la marca estructural de un pensamiento que se opone a otro, la señal de una apertura, de una demolición de los contornos de la significación. Esa es la violencia metafórica inscrita en el “no” y que se desliza a veces subrepticamente en el acto de enunciación. Lo que “no es X” no fija una identidad sino una frontera precaria y móvil, sólo restringida en uno de sus polos pero abierta infinitamente, de manera irrestricta e indeterminada. Pero esa negación “estructural,” esa indeterminación inscrita en la estructura misma de las categorías, se enfrenta a otra, no marcada, que se confunde con la impronta de la diferencia. La diferencia introduce una negatividad irreductible e indeterminada. Frege admite el carácter sutil de esa “otra” negación, ajena a la partícula e inscrita en la estructura meramente diferencial de las categorías: la identidad de una categoría reclama, necesariamente, la presencia “negativa” de cualquier otra, señalada por el vacío diferencial, pero la señal del “no” se encuentra ausente de su expresión verbal. Dos observaciones de Frege parecen poner un acento sorprendente sobre la “anomalía” semántica de la negación, su naturaleza inconmensurable con el acto mismo de la afirmación:

Si al paso de un pensamiento al opuesto llamamos negar, este negar no es del mismo rango que el juzgar, ya que en el juzgar siempre está en juego la verdad, mientras que de un pensamiento se puede pasar al opuesto sin preguntar por la verdad. (Frege 1990, 371-72)

Frege anticipa, aunque sólo en una inflexión, en un sesgo, el juego que advierte Derrida en el vértigo surgido del trazo de las identidades y que se disemina más allá de las categorías, la estructura de los juicios, hasta el acto mismo de juzgar. En efecto, Frege acota que la fuerza de la negación no se restringe a la frase, sino que atraviesa el lenguaje para inscribirse en la materia misma de las categorías y expresarse en el acto mismo de juicio, puesto que el sentido de la proposición no está restringido al sustento lógico sino que incorpora la acción de juzgar. Frege vacila entonces antes de definir los límites de la negación. Después de argumentar exhaustivamente el fundamento de la distinción entre pensamiento y juicio, afirma en una breve nota:

Debe asumirse que la sola expresión del pensamiento no lo contiene enteramente, sino que su complemento debe obtenerse de las circunstancias en las que fue proferido. (Frege 1990, 364)

En *Bartleby*, la señal que mueve al escándalo no está sólo en la negación, o la frase misma, sino en lo ininterpretable del acto, en el desafío que surge en la formulación de lo negativo en ciertas circunstancias, en el acto que confirma la violencia de una resistencia que se ampara en la negación, en ese ámbito “complementario” de la negación. Es esa calidad intempestiva e irresoluble del acto en la que se expresa la capacidad radical de subversión de lo negativo, es ese ámbito que compromete la resistencia obstinada del cuerpo lo que da su fuerza a una negación quizá más radical: la que se desliza entre la frase y el gesto. La negativa *real* no está en las palabras que atenúan la violencia de la negación, sino en la atonía del cuerpo, en la lógica autónoma de los actos al margen del sentido pertinente de las palabras, en el gesto como testimonio de la opacidad del lenguaje, de su consumo. La palabra del otro se asume en el diálogo como un signo residual, como letra muerta. Este paradójico límite sin fronteras de la fuerza de la negación es la raíz de la incertidumbre de su objeto, de su inscripción móvil.

Así, la fuerza del trazo que introduce la negatividad en el seno de la estructura de las categorías encuentra una “correspondencia negativa” en la separación entre categorías y acto de juicio, entre palabra y cuerpo. Doble fuerza de la negación y doble proceso de diferenciación capaz de introducir un enrarecimiento en toda la fuerza asertiva de la norma. Ahí se revela también la experiencia de lo intolerable y el deseo de inscribirse plenamente en lo intolerable mismo, de experimentarlo en toda su capacidad de recrear toda visión canónica de las identidades.

La negación es la huella de la admisión de lo inadmisibile, de la cancelación del silencio que se troca en un juego de metáforas y la ficción. Pero para Freud esa señal que hace patente el desbordamiento de lo intolerable encuentra su vía de expresión en la forma verbal de la negación. Es con ella que se hace patente la singularidad del gesto que revela el juego equívoco con el que se expresa lo negado en el ámbito de la significación, el “made in Germany,” escribe Freud usando esa expresión deliberadamente paradójica, esa ironía teórica que recurre a una lengua extranjera para dar su nombre y hacer patente el rasgo de identidad propio de la negación:

Negar algo en el pensamiento quiere decir en el fondo: esto es algo que *prefiero* reprimir. La condena es el sustituto intelectual de la represión, su ‘no’ es una señal en sí misma, algo como el “made in Germany.” Por medio de los símbolos de la negación, el pensamiento se libera de las restricciones de la represión y se enriquece con contenidos de los que su funcionamiento no puede prescindir. (Freud 1999, XIV, 12-13)

La formulación de Freud ofrece un bosquejo de la dinámica compleja de la negación. Si bien subraya la condición primaria del acto de negación: el vínculo con la represión, pone también de relieve el carácter simbólico de su trazo que, mientras revela la existencia de lo reprimido sin determinar su identidad, permite eludir la violencia de la represión mientras engendra significaciones que se integran en la esfera

multívoca del pensamiento. La negación para Freud es al mismo tiempo acto constitutivo de los linderos del yo, puesta en acto del impulso de destrucción, huella y afirmación del dominio de lo propio, y de una identificación precaria de lo real, forma residual de la represión y momento de la génesis de la identidad del deseo, recreación de la significación y condición psíquica para la existencia de una forma canónica del juicio lógico. La tensión entre represión y deseo que se abre paso hasta el lenguaje revela otras tensiones: la que se inscribe entre el fundamento de la identidad y el desencadenamiento de la pulsión de muerte, esta condición necesaria pero al mismo tiempo fatal, trágica que acompaña a veces inadvertidamente a la negación es lo que irrumpe como una evidencia irreparable e ineludible en la expresión de Bartleby.

En ambos casos, la verdad no emerge del juicio mismo, no está en el pensamiento sino en el silencio de la escritura de un cuerpo que enmudece para exhibir en su figura la fuerza de la negación. Es en esa distancia que surge entre el juicio y el cuerpo de Bartleby donde se asienta la negación radical, ese *acto negativo*, informulable, ininterpretable. Es esa incertidumbre lo que para el narrador suscita el terror del mal que se propaga. Lo que hace más inquietante el acto de negación es su brusca implantación en un cuerpo sometido, dócil, maleable, perfectamente previsible que tiene su reflejo en una palabra que, en apariencia, rechaza incluso la fuerza contundente de la negación explícita. Más que resistir, más que negar, Bartleby introduce un término de tiempo y fuerza incierta: “Preferiría...” [*I would prefer...*]

Esta condicionalidad es desconcertante. Hay en ella una ruptura del tiempo de ese cuerpo, una inercia que se quiebra, un término y un horizonte arbitrarios. Abre el sentido del lenguaje a la posibilidad del asombro, pero también de la desmesura, del terror ante un ínfimo signo de mutación de su tiempo uniforme. La docilidad se revela como el rostro visible de una inercia, de una repetición que se resguarda en la exaltación de las monotonías del régimen normativo. Esa inercia, esa repetición soterrada y violenta deja advertir la presencia de un tiempo sin fluctuaciones, la primacía de la muerte. De ahí el augurio *siniestro*, la “extrañeza” que se experimenta en la indeterminación del “preferiría.” No es la negación. “*Would prefer*” inscribe otra legalidad, otros límites a la significación, un tiempo siempre desplazado hacia los márgenes del lenguaje y una exterioridad del sujeto ante la ley expresada por la orden, hace visible *otro lugar* que aquél definido por la palabra legítima.

La conjugación de ese cuerpo maquinal con la insinuación oblicua del deseo es otra fuente de desasosiego. Toda orden se exhibe siempre como un pacto de identidad: quien da la orden y quien se somete a ella presuponen una diferencia de identidades y ratifican una ley: dan lugar a una especularidad eclipsada por el vértigo de esa jerarquía. La respuesta de Bartleby implanta un vacío en ese juego especular. El juego de espejos se disgrega. Se ha fracturado la fascinación de la identidad. Se trastoca en una imposición al otro del propio acto de deseo: es ese súbito eclipse de la presencia del otro, la repentina extenuación de su palabra y de su deseo, esa negativa a ceder a los deseos de otro, bajo una palabra que reclama la conciliación, un juego de identificaciones. Es esta violenta ruptura del pacto de identidad, de convergencia, pero



también de significación lo que suscita la degradación de las certidumbres del lenguaje.

En efecto, el primer movimiento del narrador ante la incomprensible negativa de Bartleby es la interrogación sobre la significación de la frase imperativa, su comprensibilidad. Bartleby pone ante los ojos la fragilidad de la significación, la precariedad de la ley. Suscita la inquietud sobre la vigencia de los valores, la pregunta acerca de la legitimidad de los órdenes o incluso la relevancia en el ejercicio de la palabra. La respuesta de Bartleby produce el desconcierto:

Me senté durante un momento en perfecto silencio, forzando el pasmo de mis facultades. Lo que inmediatamente se me ocurrió es que mis oídos me engañaban o que Bartleby había malentendido por completo lo que yo había querido decir.<sup>9</sup> (29)

Pero no es sólo la extravagancia de la respuesta lo que suscita esta perplejidad. Más abiertamente, es la dualidad que suscita esa significación desalentada pero irreparable del cuerpo y la firmeza de la afirmación lo que lleva a la irritación y al desconcierto:

Lo miré con fijeza. Su rostro estaba magramente armonioso, sus ojos grises apagadamente tranquilos. Ni un destello de agitación lo perturbaba. Si siquiera hubiera habido la menor incomodidad, enojo, impaciencia o impertinencia en su trato, en otras palabras, si hubiera habido cualquier cosa *ordinariamente humana* en él sin duda lo habría lanzado fuera del edificio.(30)

Esta respuesta sugiere un “doble vínculo” (*double binding*). Derrida habló ya de la violencia inscrita en la indeterminada dualidad irresoluble de una significación erigida sobre materias heterogéneas:

De ahí la infinita violencia de lo que podríamos llamar estrictamente un *double bind*, la doble obligación, la doble demanda. La disyunción no permite ningún reposo, ninguna esperanza de reconciliación, no se detiene en parte alguna. (Derrida 1986, 162)

Esta disyunción sin reposo atraviesa y da forma al acto de lenguaje de Bartleby, alimenta su capacidad para incitar la incertidumbre. La ausencia de reposo en el lenguaje tiene su figura negativa en el cuerpo mismo de Bartleby.

La palabra *preferir* es mostrada en Melville como el lugar equívoco de la indecisión, como esa oscura confluencia en el “doble vínculo:” es sin duda la afirmación de un deseo, la instauración del otro como presencia, pero es al mismo tiempo como negación de la presencia del otro.

Hay un hilo imperceptible, una certidumbre apenas esbozada, que atraviesa *Moby Dick*, para surgir transfigurada en *Bartleby*. El terror progresivamente ascendente en la narración se alimenta de esa figura incierta que funde humanidad e inhumanidad, un cuerpo de naturaleza mineral, inalterable, cuya degradación se extiende e impregna íntimamente cada acto. Las dualidades se entrelazan.

El terror y la epidemia: la diseminación del no-lugar (Mary Douglas) La epidemia como el desafío que hace **inadmisibile** la supervivencia. El acto de elección de Bartleby supone una movilidad del deseo, o cuando menos evoca un objeto que lo suscita. Pero también “Preferiría no hacerlo” señala la reticencia a la comunicación, a

la significación del otro, a la enunciación desde el costado de la muerte. No obstante, en las palabras de Bartleby alienta una reticencia a nombrar el vínculo con la muerte, pero también para recobrar la fuerza designativa del lenguaje. No hay nominación, no hay bautizo, no hay espectro de nombres para el mundo y para los otros. Ese acto incontenible, esa devoción intachable de Bartleby por la escritura es la consagración a esa textura mineral del lenguaje.

Lo que Freud entrevió en *Lo ominoso [Das Unheimliche]*, el impacto brutal de la repetición, su posibilidad de revelar aquello inconfesable e intolerable que pugna por irrumpir en el universo simbólico, no es algo que la lengua pueda eludir. Se encuentra en la forma misma del lenguaje. Freud advierte la proximidad entre la repetición y el habitar, entre el hábito y la represión, como un velo que impide la revelación del deseo. Cuando éste emerge en los intersticios de la repetición, revela un más allá del deseo mismo que se precipita en lo inerte a través de la fuerza reiterativa del lenguaje y la gramática. El paso de *das Heimliche* a *das Unheimliche*, de lo habitual a lo inhabitual no conlleva sólo la presencia de una negación, sino la doble afirmación de un acto sin lugar, un acto que “no ha tenido lugar.”

El propio Freud se refiere a este desplazamiento sutil que provoca la negación: de *Heimliche* (familiar) a *Unheimliche* (siniestro) algo se ha producido, una diferencia que desborda los propios confines de la negación. Freud reconoció esta violencia disruptiva de la negación en su artículo de 1925: la negación va más allá de ser la mera transformación de la aserción en su contrario; es más bien el paso del juicio [*Urteil*] a la condena [*Verurteil*].<sup>10</sup> *Bartleby* asume esa condena llevando hasta su límite esa dualidad entre cuerpo y lenguaje: la indiferencia de su cuerpo y la negatividad que se persevera en ese enunciado que “no ha tenido lugar.” Barthes evocó ya esa imagen conmovedora del psicótico de Winnicott, cimbrado por el estremecimiento despertado por un *recuerdo* que emerge bajo la forma de una promesa aterrizante, el *espanto ante la anticipación* de una muerte ya ocurrida. Los tiempos del terror se invierten. Esta inversión es la evidencia de una muerte ya ocurrida, antes de la frase y su repetición. En *Bartleby* surge también ese terror de la *anticipación de la tragedia como forma angustiante y velada del recuerdo*, como reaparecerá también ante la escritura que involucra la promesa de una muerte indefinida que, como el caso de Kafka, ya había tenido lugar. La muerte de Bartleby, episodio en el que culmina la serie del confinamiento y que cierra el relato, ocurrirá en apariencia en un hospital para enfermos mentales: locura, silencio, muerte. El sentido del acto de lenguaje de Bartleby aparece explícitamente. Pero el acto de morir había ocurrido mucho tiempo antes, precede y funda la escritura y el confinamiento. Doble confinamiento: encerrado en el espacio y en los tiempos del terror. Confinamiento interior y exterior, el encierro lo abarca todo, prolifera, impregna cuerpo, lenguaje y entorno, emana de los otros y de sí mismo. El lugar de Bartleby es el de todos aquellos hombres y mujeres cuya presencia “no ha tenido lugar.”

#### 4. *Bartleby* y la extinción de la lectura

Como habíamos señalado ya, el narrador de *Bartleby* cierra la historia con un episodio sobre cuya verdad vacila, duda si es posible darle cabida en ese texto testimonial, “un vago reporte,” “un rumor” sobre un momento de la vida de Bartleby que parece develar las claves del desenlace trágico del personaje. Había sido empleado en la “Oficina de Cartas (letters) Muertas.”

Cuando pienso en este rumor, difícilmente puedo expresar la emoción que me sacude. ¡Cartas muertas! ¿No suena como a hombres muertos? (51)

Y luego, el narrador se entrega a una imagen fantasmal:

A veces, del interior de los pliegues del papel, el pálido empleado saca un anillo —el dedo al que estaba destinado, acaso, se enmohece [*moulders*] en la tumba; un cheque bancario enviado con la caridad más dulce —aquel a quien debía aliviar, no come ya, ni siente hambre—, el perdón para aquellos que mueren en la desesperación; la esperanza para quienes murieron desesperanzados, buenas nuevas para quienes murieron sofocados por calamidades sin alivio. Heraldos de vida, estas cartas se precipitan en la muerte. (51)

En la escena forjada por el narrador, Bartleby suplanta con su mirada la lectura imposible de los muertos, una lectura desde la muerte misma, restaurar la lectura ya imposible, restaurarla como mimesis. La irrupción de una mirada inadmisibles, impertinente, transgresora, en el dominio de una intimidad ya arrasada por la desaparición. Bartleby escenifica también la imposibilidad de la lectura que no es sino la de una metamorfosis de la palabra en materia destinada también a la destrucción, a las llamas, la imposibilidad de la obra misma. *Dead letter*, carta-letra muerta, la ausencia de lectura que emerge como el augurio de una escritura sin destino, con un desenlace ignorado para todos. La ausencia de lectura como vacío de obra. De ahí la más profunda identificación de la ley y la carta: no hay sino letra muerta, sino ley, no hay lectura sino palabras que devuelven la materia de los signos, arrancadas del acto mismo de lenguaje. El lenguaje de esas cartas se hace ajeno, se deseca, se sustrae al deseo y al estremecimiento de la lectura. No hay transgresión posible, no hay adición, tampoco hay entorno, complementariedad de los actos. Mero reconocimiento sin resonancias. Sólo el reflejo de la muerte que refleja en la escritura la desaparición de su destinatario y su reemplazo por otra mirada mecánica, desolada, también muerta. La extinción del sujeto de la escritura como réplica ante la extinción de la lectura: la extinción radical de lo escrito.

No obstante, la escritura no sólo despliega esa multiplicación de los espejos en los que solamente es posible encontrar el reflejo de la desaparición, sino también irrumpe como signo de sobrevivencia. La palabra conserva su secreto, irrecuperable, enigmático. Lo preserva de la mirada indiferente. Ese es el vínculo entre la escritura y el espacio: la preservación del secreto de ese orden ínfimo de la vida. El secreto: la negativa a decir qué se preserva en esas cartas abandonadas al fuego y la palabra reticente de Bartleby son el testimonio extremo de la fuerza de la sobrevivencia, de la literatura. El narrador de Bartleby es ajeno a la literatura que, sin embargo, habita en el

fracaso de su voluntad de decirlo todo, de desprender la escritura de una vida marcada por lo indecible. Juego de contrastes, el acto literario hace visible la historia como el lugar de lo inatenuable de la vida. El secreto no es la existencia del vacío sino su despliegue como signo, su reconocimiento como lugar crucial de una palabra sin referencia, la aceptación de ese vacío, de la discontinuidad. El texto de Melville, *Bartleby*, inscribe la escritura en ese lugar intersticial, en esa tensión entre una voluntad de escritura total y el vértigo por lo incalificable, por lo ineludible de lo indecible en la materia misma del lenguaje y en el acto de escritura. El secreto se propaga en el lenguaje para dar forma al acto literario: involucra la visibilidad de los indicios y la pérdida de su sentido. Pero es al mismo tiempo la formulación de una exacerbación del tiempo y las postergaciones de la promesa; el relato se inscribe entre dos actos simultáneos: la promesa de develamiento del secreto por la voz narrativa, y el desengaño, la imposibilidad de dar cumplimiento a esa promesa. El acto narrativo es el testimonio residual del deseo que se alimenta de la extinción de la promesa de sentido.

No hay descubrimiento del secreto. La palabra “rumor” en la narración de Melville no compromete el develamiento del secreto, es el signo de una sonoridad informe y ambigua: el rechazo de la verdad del relato. No hay explicación, no hay revelación, ocurre esa aparición transitoria de la certeza de la historia como una sombra de verdad.

La novela no termina con la clausura de la historia, con la muerte de Bartleby. El secreto de Bartleby reclama un texto silenciado y suplementario, ausente. El final se cierra con puntos suspensivos, en un simulacro de clausura, de esclarecimiento. No obstante, la historia es incierta. Un mero resplandor, un vago informe que se añade a ese vago informe que ha presentado el narrador. La novela no es sino ese encadenamiento de historias, de rumores, de testimonios que acrecientan la incertidumbre, dominados cada uno de estos suplementos por un desvanecimiento febril. *Dead letters and dead men*: esa intimidad con los signos de la muerte, con textos muertos, cartas tardías, inútiles, cartas privadas de lector, cartas que “no han tenido lugar.”

La escritura como esta promesa suspendida de esclarecimiento cuyo destino es confrontarse con la muerte del otro, para encontrar en esa muerte su propia extinción como obra plena. Bartleby es la fidelidad a esta verdad desgarradora de la letra surgida desde la ausencia. El destino de las cartas, de la letra, asociado al destino de los hombres, de los cuerpos: el destino de la letra como negación del lugar: “No llegar al lugar propio, al destino, define su destino—su única suerte posible: la destrucción.”

---

## Notas

<sup>1</sup> En adelante, todas las citas de *Bartleby, the Scrivener*, estarán referidas a la edición: Herman Melville, *Complete Shorter Fiction*, introducción de Jonh Updike, New York, Alfred A. Knopf, Everymans Library, 1997. La página de la cita aparecerá entre paréntesis en el texto. La traducción de los fragmentos, salvo excepción explícita, es mía (R.M.).

<sup>2</sup> A menos que se indique otra cosa, la traducción de los textos citados es mía (R.M.)

<sup>3</sup> Cfr. Gilles Deleuze (1993, 89-114), “Bartleby, ou la formule” en *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993, pp. 89-114

<sup>4</sup> La traducción más habitual al español de esta frase cardinal en el texto de Melville ha sido “preferiría no hacerlo” [*I would prefer not to*] –en otros momentos, “prefiero no hacerlo”–, que, si bien responde canónicamente a ciertas exigencias del español, no preserva la vaga calidad gramatical de la frase inglesa, sometida a las condiciones anafóricas proporcionadas por el régimen de diálogo: el “to” de la fórmula inglesa, conlleva ya las claves que le permiten referirse al hacer y a las características de la acción cuya figura explícita aparece sólo en la demanda. Por otra parte, introduce en la versión española de esta respuesta a una orden, la incorporación redundante del verbo “hacer” que normaliza gramaticalmente la frase. Por otra parte, el impulso de la norma española a hacer tácita la huella del pronombre en primera persona, priva a la traducción del acento enfático sobre el “yo” que tiene un peso definitivo en la repetición y en la acrecentamiento de la tensión negativa de la frase, y hace patente la presencia determinante de las condiciones subjetivas en la modalización y el condicional. De ahí la propuesta de la traducción que responde, a pesar de la sombra de agramaticalidad, más bien a un régimen de habla, a una forma habitual de respuesta en el diálogo oral, que a un régimen de escritura, lo que parece también responder a una posición velada del lenguaje en la narración de Melville.

<sup>5</sup> Cfr. José Luis Pardo (2000, 137-192)

<sup>6</sup> Cfr. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.

<sup>7</sup> Gottlob Frege, “Die Verneinung. Ein Logische Untersuchung,” en *Beitrag sur Philosophy der Deutsches Idealismus*, no.1, 1918-1919, pp.143-157. Nosotros nos referiremos en adelante a la publicación reciente de este texto, incorporada en el volumen, Gottlob Frege, *Kleine Schriften*, 2a. ed., Zürich, Georg Olms, 1990

<sup>8</sup> Juicio negativo,” es otro término con el que se ha traducido el término *Verurteilung* usado por Freud.

<sup>9</sup> Una formulación fascinante pero difícilmente traducible emerge en este punto del texto: “Bartleby had entirely misunderstood my meaning,” literalmente, “Bartleby había malinterpretado completamente mi significado.” Lo cual introduce una ambigüedad fundamental en el relato: la ambigüedad del significado de la voz narrativa en sí misma o de sus enunciados.

<sup>10</sup> El concepto *Verurteilung* [condena] fue traducido en la versión al castellano de Echeverry como “juicio adverso.” (“enjuiciamiento” en la versión de López-Vallesteros).

## Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. 1975. “Bartleby,” en *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Ed.
- Deleuze, Gilles. 1993. “Bartleby, ou la formule,” en *Critique et clinique*. París: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1986. *Parages*. París: Galilée.
- Frege, Gottlob. 1990. *Kleine Schriften*, 2a. ed. Zürich: Georg Olms. [publicado originalmente en “Die Verneinung. Ein Logische Untersuchung,” en *Beitrag sur Philosophy der Deutsches Idealismus*, no.1, 1918-1919, pp.143-157].

- Freud, Sigmund. 1999. "Die Verneinung," en *Gesammelte Werke*, 18 vols. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower (eds.). Frankfurt: Fischer. XIV, pp. 9-17.
- Marc Richir. 1996. *Melville. Les assises du monde*. París: Hachette.
- Melville, Herman. 1997. *Complete Shorter Fiction*. (Intr.) Jonh Updike. New York: Alfred A. Knopf, Everyman's Library.
- Olson, Charles. 1997 [1947]. *Call Me Ishmael*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Pardo, José Luis. 2000. "Bartleby o de la humanidad," en Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pretextos.
- Roland Barthes. 1973. *Le plaisir du texte*. París: Seuil.