

4. Bartleby o el nihilismo *minimal*

4. 1. Personajes y biografía.

La fascinación de la ‘fórmula’ y la disolución de la identidad

El neoyorkino Herman Melville (1.819–1.891) escribió *Bartleby, the Scrivener*, un breve relato, en 1853, después de fracasar como novelista. Su novela *Moby Dick* tuvo escasa relevancia cuando se publicó y sólo posteriormente consiguió el éxito que hoy reconocemos. No volvió a intentar escribir novelas y su opción por el tipo de narración que se considera un “género menor” es la decisión de alguien que se siente atormentado por la idea de escribir una novela, y al mismo tiempo, se siente incapaz de hacerlo. Esta es la opinión de José Luis Pardo, en uno de los tres extraordinarios estudios que acompañan al texto que intento interpretar.¹ No es habitual que un texto literario se publique arropado con reflexiones filosóficas, y además de pensadores de la altura del citado Pardo y de Deleuze y Agamben. Así pues, aunque en primera instancia es un libro que cumple las expectativas del título del presente ensayo “Literatura *versus* Filosofía”, su contrapartida es que posiblemente me será difícil añadir reflexiones nuevas. Pero, no obstante, lo intentaré, y después (o mientras) recojo algunas de las sugerentes indicaciones de los tres autores citados, aportaré mi reflexión a partir del título que inmediatamente se me ocurrió al leer el relato de Melville: *nihilismo*, no nietzscheano, como explicaré más tarde, sino *minimal*.

El relato comienza con una introducción, en la que el yo narrativo habla en primera persona. El narrador no es otro que el jefe que contratará a Bartleby como escribiente, y aquel necesita comunicar a los lectores la experiencia que se desarrolló “ante sus atónitos ojos”. Este efecto de distanciamiento no será capaz de conservarlo a lo largo de todo el relato, ya que sufrirá un efecto de *contaminación*, al igual que los otros escribientes de la misma oficina, de la actitud nihilista del protagonista y de su lógica paralizante.

¹ H. Melville, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*. Seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, PRE-TEXTOS, Valencia, 2.000.

Voy a dedicar mi atención, en primer lugar, a los dos protagonistas del relato: el Jefe y el Escribiente. Es posible que del estudio comparativo entre ambos personajes, radicalmente opuestos, podamos extraer alguna luz.

La primera diferencia importante es que el Jefe tiene una historia, una *biografía*, Bartleby carece de ella. En efecto, ya en la primera página, el Jefe explicita su necesidad de decir algo acerca de sí mismo, antes de presentar al Escribiente. Esta presentación veremos que se hace imposible de suyo, ya que no conseguirá, a lo largo de todo el relato, que su empleado le de un solo dato de su vida, o de sus rasgos de personalidad, o de sus ocupaciones anteriores, o de sus eventuales proyectos de futuro.

Oigamos las palabras de autopresentación del Jefe:

“ Soy un hombre que, desde su juventud, ha estado imbuido de una honda convicción de que la *mejor forma de vida es la más sencilla*, de ahí que, aunque mi oficio exija, en ocasiones, una energía y un nervio proverbiales, hasta rozar el desvarío, no haya permitido jamás que nada de esto *turbe mi tranquilidad*. Soy uno de esos abogados *sin ambiciones* que jamás se dirige a un jurado, ni hace por atraer el aplauso del público” ²

La descripción continúa diciendo que es un hombre *prudente, seguro de sí mismo*, con un buen *método* tanto para su trabajo, como en su vida, etc. Pero creo que ya tenemos suficientes datos para nuestra interpretación, porque la imagen autocomplaciente que ofrece de sí mismo, próxima a la de un sabio estoico o epicúreo, que ha conseguido la *ataraxia* o imperturbabilidad de su ánimo, gracias a la vida sencilla, prudente y sin ambiciones; a lo largo el relato se ve absolutamente puesta en entredicho. Pierde su supuesta serenidad interior, expresa estados de cólera y exasperación ante la actitud del Escribiente. Incluso su supuesta tolerancia, o piedad y caridad, virtudes cristianas, que aparecen reiteradas veces como sentimientos justificados ante lo que entiende como desamparo radical de su empleado; se transforman en rechazo, incluso repulsión.

² *Op. cit.*, pág. 12. Las cursivas son mías.

¿Cuál es la actitud de Bartleby, que produce tan devastadores efectos en el alma el abogado, que creyó haber conseguido una vida en calma? La respuesta a esta pregunta se encontrará en la trama o argumento del relato y en la falta de datos de la figura del Escribiente, que él se negará repetidamente a suministrar.

La *trama* es mínima, pero está expuesta con un ordenamiento impecable. Los hechos que se relatan ya han sucedido, pero el Jefe-narrador tiene necesidad de reconstruirlos. El abogado, después de presentarse a sí mismo, lo hace también con sus dos empleados. Turkey es un inglés bajito, de “cara roja y radiante”, de sesenta años, “diligente y serio”, muy eficiente en las primeras horas de la mañana en su trabajo de copista, pero, a partir de las doce, su hora de almorzar, su cara “se le encendía como una chimenea de brasas” (irónica y elegante elipsis para no decir que comenzaba a beber) y los borrones de tinta caían en los documentos copiados, hasta el final de la jornada.

El otro copista es Nippers, un joven de veinticinco años, “patilludo, con aspecto de pirata”, víctima de dos poderes malignos : “la ambición y la indigestión”. Debido a ellos sufre terribles ataques de ira, pero son por la mañana; por las tardes permanece apacible. Con lo cual, el abogado no tiene que bregar, al mismo tiempo, con las excentricidades de sus dos empleados, lo cual le parecía “un buen arreglo de la naturaleza”, según la comprensiva actitud del Jefe, que muestra una bonhomía, que en ocasiones atribuiríamos a falta de carácter. De Nippers y Turkey el Jefe puede hacer conjeturas acerca de sus vidas y las razones de sus comportamientos, porque de ellos sí posee datos de sus *biografías*.

Por acumulación de trabajo es contratado un tercer escribiente, Bartleby, que aparece descrito como sigue:

“Todavía puedo ver su figura: pálida y pulcra, respetable hasta inspirar compasión, con un aire irremediable de desamparo.” ³

Al principio trabajaba con denuedo, “como si hubiese padecido hambre de copiar”. Pero al tercer día, a un encargo sin importancia del Jefe, consistente en revisar unas copias, Bartleby contesta por vez primera la frase fatídica que se

convertirá, a partir de ahora, en el único argumento de la no-trama, o trama *minimal* del relato: ***Preferiría no hacerlo. I would prefer not to.***

Deleuze dedica la mayor atención, en su interpretación, a la *literalidad* de la fórmula, que “es la fórmula de su gloria, y todos sus lectores fascinados la repiten.”⁴ En ella hay un cierto manierismo, una cierta solemnidad en el uso del *prefer*, en lugar de una sencilla negación. Y añade: “Aún siendo gramatical y sintácticamente correcta, su abrupta terminación *not to*, al dejar en lo indeterminado aquello que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función límite.”⁵ Y precisamente en la repetición insistente de la fórmula, en las múltiples ocasiones en que le es requerido algo, el Escribiente contesta con voz neutra la misma frase, que pese a estar construida de forma correcta, suena como una anomalía. Abre una zona de indiscernibilidad entre la afirmación y la negación, entre lo preferible y lo no preferido. Agamben tiene en cuenta las reflexiones de Deleuze y añade que el abrupto final *not to* tiene un carácter anafórico, de innecesaria repetición, ya que no remite a un segmento de realidad. Gira sobre sí misma sin referencia a ningún objeto ni actividad concreta: *I would prefer not to, prefer not to.....*

Yo añadiría que quizás la lógica de la preferencia negativa, la manera cortés y educada de no preferir, abarcaría a la realidad toda. Quizás podría leerse como una figura retórica, que en la poética de Melville supone una concepción del mundo nuevo. En consonancia con las ideas de Jefferson y de Thoreau, Melville sueña con una sociedad fraterna, una federación de hombres y de bienes, una comunidad de individuos anarquistas. Esta comunidad se llama América. Oigamos las palabras de *Moby Dick*:

América es el potencial del hombre sin particularidades, del Hombre original” (C. 26)
Que podemos compararlas con el final del relato que trato de interpretar.

“¡Hay Bartleby! ¡Ay, humanidad!”

Sobre el mesianismo de Melville han coincidido algunos de sus intérpretes. La última exclamación doliente sobre la humanidad ¿podría significar la necesidad de la

³ *Op. cit.*, pág 21.

⁴ *Idem*, pág. 59.

⁵ *Ibidem*.

muerte del hombre, para que surja de su inmolación un Hombre Nuevo, que redima a la humanidad?

Dije con anterioridad que la trama *mínimal* de este relato puede seguirse a partir de los momentos y las circunstancias en que el Escribiente repite la frase, con mínimas variantes. La primera vez la dice con el motivo citado de cotejar unas copias que había hecho el jefe con el original. El Jefe, perplejo, cree no haber oído bien, y repite su solicitud, a la cual Bartleby vuelve a contestar: *Preferiría no hacerlo*.

Ante los requerimientos de explicación de esta actitud, del rostro impassible del Escribiente sólo se movían apenas sus labios para volver a repetir la misma frase. El Jefe constata que no percibe en él la menor señal de turbación, no hay en él signos de incomodidad, su actitud no es la de un rebelde; por tanto no siente la necesidad de ordenarle de forma apremiante, como se hablaría a un subordinado, y decide aparcar el incidente, porque le urge el asunto que lleve entre manos, requiriendo la ayuda de Nippers. En la segunda ocasión en que repite la fórmula es debido a la petición de revisar unas copias con las de los otros empleados. El jefe oye, de nuevo, la frase y vuelve a quedar perplejo, pero tampoco ahora sabe cómo reaccionar y vuelve a usar la lógica del aplazamiento, como la vez anterior. Las consideraciones que se hace a sí mismo son las siguientes. Encuentra inofensiva su pasividad y busca una explicación “caritativa” y de tolerancia ante las que llama las “manías” de su empleado; incluso da una vuelta de tuerca, usando un mecanismo de racionalización (Ana Freud): proteger a Bartleby, el indefenso, será una forma exquisita de cultivar su alma. Pero no siempre tiene el abogado el temple de ánimo adecuado para los bocados apetitosos de excelencia de su conciencia. Desea comprobar si continúa la que ahora ya considera ciega obstinación “de este tipejo sin blanca.” Así pues, le pide que vaya a la oficina de Correos, a recoger su correspondencia. La respuesta predecible es, de nuevo, *Preferiría no hacerlo*. La *ataraxia* del Empleador se encuentra seriamente comprometida, está fuera de sus casillas, piensa en la fama que llegará a tener su oficina, marcada por el caso insólito, cuyo rumor se extiende por la ciudad, de que tiene un escribiente singular. El siguiente incidente de la trama es cuando el Jefe, después de estados contradictorios de conciencia de comprensión-repulsión, decide intentar entenderle y

para ello piensa en tener una conversación sosegada con él y pedirle datos de su vida, de su lugar de nacimiento. La respuesta ya la conocemos.

La conclusión de lo antedicho es que Melville contrapone, probablemente de forma intencionada, dos clases de personajes: aquellos que tienen *biografía* (el jefe y los otros dos copistas) y Bartleby, que carece de ella. Y si intentamos buscar alguna seña de *identidad* por otras vías, por ejemplo, por la profesión de Escribiente, nos encontramos con la paradoja de que, a partir de la última *preferencia negativa* (no dar datos de su vida) el Escribiente deja de escribir.

Quizás si nos remontamos, con brevedad, a la larga tradición de los copistas, podamos extraer alguna luz para nuestra interpretación. Los antiguos griegos creían que los poetas (*aedos*) eran meros copistas, ya que escribían al dictado de los dioses o las Musas. También las religiones del Libro consideran que dios revela, a través de sus profetas, la palabra divina. La Biblia, la Escritura (con mayúscula) es el original, los hombres no pueden hacer más que meras copias, lo más fieles posibles al Original. La tradición de los monjes copistas, a lo largo de la edad media, y hasta la invención de la imprenta, exigía una copia literal de la doctrina, de la que estaba excluida la interpretación. Incluso los copistas podían ser iletrados, bastaba que sus escritos fueran legibles (se les exigía buena letra), aunque ellos no entendieran el sentido de lo que copiaban. Así pues, al copista se le exige obediencia y literalidad, y como en el caso de Bartleby incumple ambas, por tanto si su *identidad* intentábamos buscarla por este camino, hemos fracasado y comprobado que su *yo se ha desmoronado*.

Intentemos aún otra vía. El copista repite literalmente *fórmulas* (religiosas, jurídicas, retóricas, etc.) y sus copias son *letra muerta*. Vamos a relacionar estas ideas de la profesión de copista con el final del relato. El Jefe, después de la muerte de Bartleby, tiene noticia de un rumor, que necesita hacer llegar a los lectores, por si les da alguna pista o sugerencia, como confiesa que a él le dio acerca de su identidad. Parece que el escribiente había trabajado de subalterno en la Oficina de Cartas Muertas de Washington. Estas cartas son quemadas a carretadas cada año, porque sus destinatarios han desaparecido. Son mensajes de vida que van directamente a la muerte. ¿Marcó esta ocupación el futuro desarrollo de la no-vida, no-biografía, no-profesión, no-identidad de no-escribiente de Bartleby?

Su final, de pura inanición, en un rincón de la cárcel, a la que acude el abogado que recibe la información del cocinero de que el preso “no tenía el hábito de comer”, me recuerda aquel cuento de Kafka , *El artista del hambre*. En una feria, un hombre dentro de una jaula, se expone ante los curiosos, en una prolongada huelga de hambre. Éste es su oficio, o su medio de vida. Al principio reúne a su alrededor una multitud, pero poco a poco va quedándose sin miradas de curiosos y muere en su jaula, de la que es barrido con una escoba, confundido entre las pajas que le servían de lecho. También el final de Gregorio, en *La Metamorfosis*, es ser barrido por la asistenta, que lo encuentra muerto, convertido en animal, sin rasgos humanos. Tampoco Bartleby tiene rasgos físicos destacados, “alto y pálido” es semejante a un puro trazo, un signo, un espectro, cuya presencia pasa casi inadvertida. No tiene pasado, pero quizás su futuro ha sido, desde su creación hasta hoy, convertirse en la representación simbólica del espíritu de los escritores hoy desaparecidos, cuya tarea no tiene ya sentido ni utilidad en la era de la *reproductibilidad técnica*, en palabras de Benjamin. Su gloria y su eternidad radican en la fascinación de la repetición anafórica de la fórmula.

4. 2. El efecto de *contaminación*

Había dejado interrumpida la trama o argumento del relato. Retomemos el hilo, a partir de que nuestro protagonista *prefiere* no decir cuál es su ciudad de origen. A partir de ese momento, tanto el Jefe, como los otros empleados, empiezan a utilizar la palabra *preferir* en cualquier contexto, parece que sale involuntariamente de los labios de todos.

- “ También a usted se le ha pegado la palabra –dije, un tanto nervioso.
- Con todo respeto, ¿qué palabra, señor? -preguntó Turkey, respetuosamente invadiendo el reducido espacio de detrás del biombo y obligándome a empujar al escribiente -. ¿Qué *palabra*, señor? ⁶

⁶ *Idem*, pág. 37.

La palabra y la fórmula en la que aparece se han convertido en un rasgo de expresión que todo lo contamina, escapa de la forma lingüística, desposeyendo al Jefe de su palabra ejemplar y su autoridad, y a los subordinados de su función de tales. Antes he comparado a Bartleby con el personaje, convertido en escarabajo, de *La Metamorfosis* de Kafka. Ahora volveré a hacerlo, porque el Escribiente me sugiere un animal, un *calamar*. Me explico. El cefalópodo en cuestión, cuando se siente en peligro, expulsa una tinta que lo envuelve, como un velo protector, frente a los hipotéticos enemigos. Y éstos, durante un rato, quedan paralizados, casi cegados, lo cual permite al calamar huir. Salvando las distancias, en el uso metafórico que me permito, el Calamar-Escribiente emite la fórmula, quizás como mecanismo de supervivencia, y los elementos circundantes, que para él son todos eventuales enemigos que turban su quietud, quedan envueltos en la nube de tinta de la poderosa fórmula, que sirve de elemento disuasorio. En efecto, Bartleby, que tiene asignado un lugar, cerca del Jefe, separado de él por un biombo; a partir del momento en que decide dejar de escribir, sólo sale de su escondrijo cuando es requerido para cualquier cosa, para emitir la fórmula-de-tinta. Pareciera como si no le quedase otro recurso, ya que cualquier injerencia él la experimenta como una profanación de su “ermita” (como dice en varias ocasiones el narrador) y vuelve a refugiarse detrás de su biombo. Pero el efecto es que los que le han molestado en su retiro, quedan *contaminados* y ellos mismos repiten la *palabra*, cuyo efecto es ya como si la tinta que les ha manchado tuviese un efecto indeleble.

También el receptor queda corrompido por el *Squid*. El efecto en la lectora o el lector es demoledor. Le sucede lo mismo que al jefe, o a los compañeros de trabajo, lo que he llamado el efecto de *contaminación*. La lectura del relato produce desazón, incompreensión y enfado posterior precisamente por dicha incompreensión. La actitud del Escribiente es imposible de imaginar en una misma, no hay posible identificación. No puede sentirse *compasión* por la “desgracia inmerecida” recaída sobre el héroe, como enseñaba Aristóteles que los espectadores de la tragedia sentían, y el efecto de la *kathársis* liberadora de los afectos se hace imposible. Al concluir la lectura, en todo caso una puede sentirse liberada, sólo por el hecho de haberla concluido, ¡por fin! ¿Cómo es posible que un relato de tan pocas páginas sea tan devastador que su lectura se haga interminable? Da igual que se lea por vez

primera, como que se repita la lectura, como en el caso presente, para hacer un estudio de la obra, y que de antemano se conozca el final.

Si continuamos el hilo de la trama, el Jefe descubre, por casualidad, una mañana de domingo en que pasa por su despacho, que el Escribiente, que ya no escribe, y que apenas sale de su ermita durante las horas de trabajo, sigue allí, vive en la oficina. El jefe le pide que se marche, pero él *prefiere no hacerlo*. El narrador dice que tiene la sensación de que es “una parte del mobiliario” o como “la última columna de un templo en ruinas”, pero que parece estar tan solo, “absolutamente solo en el universo”. El Jefe, entonces, le ofrece una solución a la situación. Es un hombre de acción, tiene responsabilidades, y además, es un hombre sensible, ya que ha sentido “compasión” ante lo que ha considerado el “desamparo” de Bartleby. De él sí sabemos, o podemos deducir cualidades y datos de su biografía, que el propio narrador y co-protagonista nos ha brindado. Y no sólo le propone una posible *solución*, sino varias. Le propone despedirlo y darle una indemnización, o que siga trabajando en el despacho, o incluso llega a ofrecerle que se vaya, por el momento, a vivir a su casa. Pero Bartleby *declina* todas las posibilidades, se coloca a sí mismo en un “callejón sin salida”. Recordemos que esta es la descripción de la situación trágica de la que hablaba Goethe.

¿Es Bartleby un *personaje trágico*? No, por supuesto, en el sentido clásico, del que se habló en el capítulo correspondiente. En el espíritu de los protagonistas de las tragedias griegas se daba una lucha constante, una *confrontación* entre fuerzas poderosas. En el caso del primer Edipo, entre la voluntad de esclarecimiento de su identidad y destino y como fuerza contraria, su pavor a la verdad. Ese juego, tan amado por los griegos, según la opinión de Heidegger, entre *velar* y *desvelar*. En el alma del Escribiente no parecen anidar las tempestades, o al menos, no sabemos nada al respecto, porque él no las exterioriza, no da dato alguno. Podemos, nosotros los lectores, *interpretar* que su espíritu es una playa desierta y un mar en calma, sin lucha de elementos contrarios y, en este sentido, no podemos afirmar que sea un personaje trágico. ¿Busca una salida en el callejón de su situación? No, ya que no hay, en ningún momento del relato, intervención de la voluntad. Lo único que podemos decir, es que *preferiría* no encontrar una salida.

José Luis Pardo dice que Melville sufrió al no poder escribir una novela y que por ello, decidió escribir un cuento. De la imposibilidad de dar una definición del género “cuento, o “relato corto”, que sea universal, adecuada para todo tiempo y lugar, ya dimos noticia en el capítulo introductorio primero. Pero ahora me interesa tomar una indicación de Alfred Sargatal ⁷ que dice que el cuento literario suele estar escrito *en el tono de voz de alguien que habla*. A partir de esta sugerencia podemos comprobar que efectivamente en el caso de *Bartleby* se cumple esta intención, es decir, que Melville usa, a lo largo de la historia, un tono de oralidad, no sólo por los muchos diálogos que aparecen en la obra, sino porque además, *interpela* a la lectora o al lector. Si está escrito como alguien que habla, éste espera una respuesta. Por ejemplo, el siguiente diálogo entre el Jefe y el Escribiente:

- “ ¿Querrías decirme *algo* sobre ti?
- Preferiría no hacerlo.
- Pero¿ qué objeción razonable puede tener usted para no hablarme? Le tengo simpatía. (.....)
- ¿Qué responde usted, Bartleby?
- De momento, prefiero no responder. ⁸

Quizás este sea uno más de los motivos de la desazón producida por su lectura, de la que hablaba antes. La estrategia estética de Melville cumple su cometido de obligar a una toma de posiciones, de ahí el rechazo y el deseo de terminar la lectura, porque es muy difícil tomar postura, juzgar acerca de la bondad o malicia, responsabilidad o culpa del protagonista. ¿Es intencionado, por parte de Bartleby, el efecto devastador de *contaminación*? Y la intención de su creador ¿cuál es? No me siento capacitada para afirmar o negar, ni siquiera para *preferir*. ¡Ya he dicho otra vez la *palabra* !

⁷ *Iniciació al conte literari*, Laertes, Barcelona, 1991.

4. 3. *Nihilismo minimal*

Para hacer la lectura que intentaré desde lo que estos dos términos me sugieren, necesito sumergirme en ellos. Dediquemos nuestra atención al primero. *Nihilismo* es un término filosófico desdichadamente en boga, usado y abusado en el lenguaje cotidiano, en los medios de comunicación y en la calle. Por ello es de interés ir a las fuentes filosóficas, al padre Nietzsche, su creador.

Comenzaremos por su famosa sentencia “¡Dios ha muerto!” Comentar esta frase es apuntar a la esencia del *nihilismo*, según la clásica interpretación heideggeriana (*Nietzsche I y II*, 1961). La muerte de dios significa la muerte de los ideales y el llamado nihilismo podemos identificarlo, en primera instancia, con sus *demoliciones*. La declaración de guerra de Nietzsche es contra todas los ídolos, no sólo los de su tiempo, sino las ídolos de todos los tiempos: dioses, creencias, supersticiones, ciencia, moral, arte y filosofía.

Ahora propongo una cita larga de sus *Fragmentos póstumos*:

“Lo que cuento es la historia de los dos próximos siglos. Describo lo que viene, lo que no puede suceder de otra manera: *el advenimiento del nihilismo*. Esta historia puede contarse desde ahora, ya que es la necesidad misma la que se pone en obra. El futuro habla ya en mil signos, el destino se anuncia por doquier: para esta música del porvenir todos los oídos están desde ahora afinados. Toda nuestra cultura europea se agita ya desde hace tiempo con una tensión torturadora que crece de década en década, como abocada a la catástrofe: inquieta, violenta, precipitada, como un torrente que quiere llegar cuanto antes a *su fin*, que ya no reflexiona, que teme reflexionar”.¹⁰

¿Qué es lo que anuncia el intempestivo a los hombres de hoy y a los de mañana? y ¿cómo la anuncia?. El profeta del porvenir presagia una *crisis*, y por sus indicios advierte que será un suceso de grandes proporciones. Las cosas grandes exigen un lenguaje elevado y a él le va tanto el contenido como la forma de lo magnificante, se congratula y se aviene con ello. Sus interlocutores son los hombres de la cultura europea que no reflexionan, que temen volver sobre sí mismos, y que

⁸ *Idem*, pág. 35.

paradójicamente son para él los filósofos, los “hombres teóricos”. Ya en su obra de primera época aparece Sócrates como el primer eslabón de tan funesta cadena. Estos hombres teóricos sustituyen el instinto por lo que ellos creen el saber consciente, y se vanaglorian de ello; pero su propia vanidad les impide abrir los ojos para percibir los signos de la crisis de la que son responsables. Los “hombres modernos” (sus contemporáneos) son los herederos de la cultura socrática y continúan en la misma órbita de ceguera y arrogancia; la mayor parte de ellos se encaminan, sin saberlo, hacia la catástrofe. ¿Podrán detenerse en un momento determinado para restablecerse de la crisis y dominarla? Nietzsche respondería que esta cuestión, como cualquier otra de envergadura en la que estén atrapados los hombres, dependerá de la fuerza, de la *voluntad de poder* que los asista.

Porque nihilismo es entendido como *decadencia*, una de cuyas acepciones es falta de voluntad de poder. Él entiende que todos los ‘valores supremos’ de la humanidad adolecen de esa voluntad de poder, y por lo tanto, son valores contrarios a la vida. Ésta es instinto de crecimiento, de duración, de acumulación de fuerzas, de poder. *Nihilismo es negación de la vida*. Esta es calumniada, negada, despreciada. Y una era nihilista nos augura el más solitario.

Necesitaríamos ahora introducir una reflexión sobre Melville, para preguntarnos si él era conocedor de la obra de Nietzsche. No es en absoluto probable que así fuese, ya que hasta después de la muerte del filósofo en 1900 no fue conocida y exaltada su obra y traducida a muchas lenguas, en uno de esos fenómenos de morbosidad *post mortem*. Y el escritor norteamericano muere en 1891, y no es verosímil pensar que llevase consigo alguna obra de Nietzsche en sus muchos viajes por mar, o que tuviese tiempo para dedicarlo a la filosofía, ya que para ganarse la vida tuvo que ejercer numerosos oficios. Así pues, queda descartada la opción de que el personaje de Bartleby fuese concebido como *nihilista*, en la acepción nietzscheana del término. ¿Por qué razón, entonces, me atrevo a usarlo para mi lectura? Por varios motivos. En primer lugar, porque la *hermenéutica* considera legítimo el uso de categorías estéticas de cualquier tiempo, diferentes a las del autor interpretado. Gadamer lo describió con el acertado principio

¹⁰ Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, XIII, 11 [411]. La traducción es mía.

de la *fusión de horizontes*, los horizontes temporales del autor interpretado y los del intérprete; llegando a decir, incluso, que los lectores de una obra anterior a su época la entienden mejor que los contemporáneos. Y dos consideraciones más, o mejor, dos interrogantes. El primero con respecto a si vivió Melville en su espíritu las consecuencias de lo descrito por Nietzsche como *advenimiento del nihilismo* en la cultura europea y si pretendió pasar al otro lado de la zanja-trampa del nihilismo con el advenimiento del Hombre Nuevo Americano, como antes sugerí. La segunda consideración es que si trato de interpretar a Melville desde la perspectiva del tiempo actual, el concepto de nihilismo ha sufrido modificaciones sustanciales con respecto a como fue pensado por su creador. Por ello me he permitido denominarlo *nihilismo minimal*, y espero poder argumentarlo en lo que sigue.

Pero aún considero que tenemos que adentrarnos más en el controvertido término nihilismo, ya que no tiene una significación unívoca. Hasta qué punto el pensador nos somete, en la lectura de sus textos, a una ceremonia de la confusión, es algo que sospechamos intencionado. Repensar Nietzsche es hoy y será mañana sumirse en sus perplejidades, hacerse su cómplice para mantener el latido acompasado a lo que en cada tiempo hay que pensar. Y parece que él, espíritu augural, aventurándose en los laberintos del porvenir y mirando a la vez hacía detrás, nos deja en legado la tarea de volver a pensar el nihilismo, acontecer inaudito y terrible en el que estamos inmersos. Que ello es necesario lo sabemos, pero lo que no sabemos es si el llevarla a su término se puede hacer por este camino de las interpretaciones y las lecturas 'académicas' y, por lo tanto, falseadas. Con esa duda en el ánimo continuo.

Rastreando la obra del 'gran aniquilador' encontramos una serie de encarnaduras de la negación de la vida ; son figuras de muerte y decadencia, aptas para ser incluidas en un panteón. Las figuras del *sacerdote* y la del *filósofo idealista* introdujeron la mentira en el orden moral del mundo, en la inversión de los valores de la vida. Este tema de considerar a dios, con su moral, y a sus servidores, los sacerdotes y los filósofos como enemigos de la vida, es recurrente en su obra. La moral es la renuncia a la voluntad de existir; cuando se ve claro el mezquino origen de los valores -los valores de la moral son verdades interesadas- el universo entero pierde su sentido al producirse la muerte de los ideales. Esa pérdida se refleja en el

mundo en los estigmas del cansancio de vivir, en el *pesimismo*, que Nietzsche ve como precursor del nihilismo. También es nihilismo para él lo que llama “las ideas modernas” en las ciencias, las artes y la política, y pone como ejemplos de estas últimas las ideas igualitarias y democráticas, las nuevas ideas en torno a la emancipación de la mujer y la idea misma de progreso.

Hasta el momento, el término nihilismo ha aparecido siempre con un sentido peyorativo. Sin embargo, en un texto de las *Fragmentos póstumos* del año 1888,¹⁷ casi en el tramo final de su aventura intelectual, el profeta del porvenir se descuelga con una declaración sorprendente, anunciándose como el primer *nihilista perfecto* de Europa, que ha experimentado en sí mismo el nihilismo hasta sus últimas consecuencias, y que ha necesitado destruir la lógica de los grandes ideales del pasado, en una tentativa de inversión de todos los valores. Esta tentativa tendrá por título *Voluntad de Poder*.

Nietzsche mismo nos avisa de la dificultad de identificar como nihilistas los diversos personajes de su panteón, pero al mismo tiempo da la pauta en los *Fragmentos Póstumos* del otoño de 1887, al hablar de dos tipos de nihilismo,²³ resumiendo todos los tipos que aparecen dispersos en su obra publicada.

Existe un *nihilismo activo* como signo de fuerza, del poder acrecentado del espíritu, que permite que “un ser prospere, crezca, adquiera poder”, pero este poder ha crecido de tal manera que los fines y valores aceptados hasta el momento (creencias, convicciones y ‘artículos de fe’) no están ya a su altura. Sin embargo, todavía no se manifiesta en esa fuerza una voluntad de poder suficiente, un *quantum* de poder con capacidad de crear nuevas metas, nuevos porqués, nuevas creencias. Su *maximum* de fuerza está en la destrucción, en la capacidad de ejercer violencias.

Su contrario es el *nihilismo pasivo*, fatigado e incompleto, entendido como declinación y regresión de las potencias del espíritu. Es síntoma de decadencia, porque al juzgar que los valores anteriores están agotados y ya no sirven para sustentar a los hombres del momento, los sustituyen por otros ‘travestidos’ que reconfortan y tranquilizan, pero también aturden al espíritu: los valores morales, políticos o estéticos de sus denostados “hombres modernos” (sus contemporáneos).

¹⁷ Nietzsche, *op. cit.*, XIII, 11 [411], págs. 362-363.

²³ Nietzsche, *F.P.* XIII, (27) 9 [35], págs. 27-29.

Con este equipaje conceptual vamos a aproximarnos a nuestro Bartleby. Creo que no podemos identificarlo ni como *pesimista*, ni *decadente*, ni *reactivo* contra nada ni contra nadie; tampoco es *nihilista activo* ni *pasivo*, porque no ejerce violencia destructora ni creadora, ni pretende un cambio de valores, ni de nada. El efecto que produce, cuando lo había identificado con el *Squid*, es una consecuencia de la potencia de la fórmula, que envuelve, por *contaminación*, al mundo circundante dejándole sus secuelas. Pero es una acción ajena a su voluntad, ya que no posee no solo voluntad, sino ningún otro rasgo de carácter, ni *identidad*. ¡Cuan lejano de aquellos héroes de la tragedia griegos, que ellos sí poseían un *éthos* marcado, o de los personajes de Don Alonso Quijano, el Bueno, o de Sancho, el fiel y amante de los ideales de la andante caballería, contagiados por su amo!

El nihilismo del Escribiente lo es por omisión de la acción, por anonadamiento, ¿podría pensarse en la paradoja de una débil voluntad de hierro? Ese empecinamiento en la inacción aparece en el relato sin objetivo y sin meta (recordemos que no tiene biografía), “adviene o aparece” en el despacho del abogado como un fantasma, sin referencia alguna de anteriores ocupaciones, y sin proyectos de futuro. El nihilismo por anonadamiento es un dejarse ir hasta la desaparición final, ¿por negación budista o shopenhaueriana de la voluntad de vivir? No elige el camino, pero parece recorrer una vía directa, sin bifurcaciones, sin atajos; también sin premura, ¿por abdicación de toda voluntad de acción? Sólo lo sostiene la *fórmula minimal*.

Es llegado el momento de hacer referencia al llamado *Minimal Art* o *Minimalismo*. Surge en EE.UU, a mediados de los años sesenta y tiene su máximo desarrollo en los setenta, en los que una fuerte ola de minimalismo recorrió las galerías de arte neoyorkino, a raíz de la llegada de los racionalistas abstractos. Quien utilizó por vez primera este término fue el filósofo Richard Wolheim, para contraponerlo al subjetivismo y emocionalismo del “Expresionismo abstracto”, que ponía el énfasis en la improvisación y la espontaneidad (el ejemplo de Pollok sería pertinente). El minimalismo, por el contrario, era un arte conceptual, que a partir de una idea preconcebida, pretendía su ejecución *anónima*, clara y rigurosa con la finalidad de acentuar su *literalidad*. La característica fundamental de esta corriente era la ausencia de todo contenido o intención metafísica. Citaré algunos artistas que

se suelen incluir en ella y que coinciden en presentar superficies enfáticas monocromáticas, por ejemplo Ryman, que suele usar pintura blanca sobre fondo blanco; o pintura empastada con efectos jaspeados sobre fondo blanco, como Olitski; o el catalán Joan Hernández Pijuan (del que hay obras en el MACBA) que araña las telas y crea surcos blancos sobre fondo también blanco.

Pero el artista que me interesa, por lo que explicaré en seguida, es Ad Reinhardt, con sus pinturas de campo de color. Este artista, en el tramo final de su aventura creadora, realizó una serie de pinturas, todas del mismo formato (un metro y medio de superficie), cuyo contenido era una simple imagen en forma de cruz, pintada en tono oscuro, que apenas se diferenciaba del fondo. Y aquí es dónde interviene mi experiencia, ya que tuve ocasión de ver la enigmática serie en una galería del Soho de Nueva York, hace unos treinta años. Por aquel entonces yo no tenía información alguna sobre esta corriente artística, pero recuerdo bien que estuve mucho rato ante las pinturas, que en principio me parecieron un *muro ciego*, extensiones uniforme de pintura negra. Pero de mi empecinada contemplación fueron emergiendo las dos enigmáticas líneas cruzadas, a medida que el ojo se fue acomodando y percibiendo diferencias de tono. Tengo un recuerdo vago, pero a la vez vívido, de aquella experiencia estética, en la que me interrogué acerca de las posibles razones que pudieran haber guiado al artista: ¿negación de la propia *identidad* con la pretensión del dominio total sobre la forma?

A mi vuelta a Barcelona, busqué información y en los últimos años en que me vengo dedicando a reflexionar, leer y escribir sobre teoría estética, y a ver cuantas exposiciones puedo, entendí algo de aquella conmoción. Pues bien, cuando releí recientemente el relato de Melville, para hacer el presente ensayo, la asociación con la experiencia del arte minimal que tuve en el pasado, relampagueó y no me abandonó en toda la lectura. ¿Cuál fue el detonante? La continua referencia a un “muro ciego”, como yo vi en aquellos cuadros en Nueva York. El narrador-Empleador constata que Bartleby pasa períodos prolongados en pie, asomado a la pálida ventana que da al patio de luces y que está a pocos metros de un muro ciego de ladrillos. Y que a partir del momento en que decide dejar de escribir, se convierte prácticamente en su única no-actividad. ¿Es una manera de ganarse su derecho a la supervivencia por pura pasividad paciente? Y en sus momentos finales, en la cárcel,

al no poder acusarle de nada y por su natural sereno e inofensivo, le habían permitido pasearse libremente por la prisión. Allí lo encontró el abogado, inmóvil de cara a un muro. Si Bartleby tenía, o no, profundas reflexiones al mirar el muro ciego, lo desconocemos, ya que Melville ha escrito la obra desde la perspectiva del Jefe, no desde la de un narrador omnisciente.

¿Por qué otros motivos asocio el arte minimal al relato? Porque Melville retrató un personaje *anónimo*, sin dato alguno de su *identidad*; como anónima pretendía ser la ejecución de las obras de arte que comentamos, sin proyección alguna de emociones o simbolizaciones por parte del artista. Ello tendría como consecuencia el poner de manifiesto la literalidad de la pintura, como la pura fórmula *Preferiría no hacerlo*, en la que ya se vio su carácter de *literalidad*, característica también de la función de copista. Podríamos atender también a la reducción al *mínimo* de los elementos que necesita Bartleby para sobrevivir. Cuando el abogado se lo encuentra viviendo en su oficina, una vez ha marchado el Escribiente, el Jefe, guiado por una curiosidad morbosa, comienza a buscar rastros y encuentra en un rincón una manta raída, un cepillo y una crema de zapatos, una jofaina y un trozo de jabón. Como mínimos son también los elementos con los que se expresan los minimalistas: superficies inmaculadas, colores puros y formas simples. Si algún artista minimalista leyó a su compatriota Melville, es posible que le tomase como su digno antecesor, o así creo que podría haber sido.

Nietzsche sueña con los 'Argonautas del Ideal', ³⁰ los cuáles ven al final de su singladura un país desconocido, un país cuyas fronteras no ha visto nadie todavía, un país Nuevo. Por este país se aventurará el hombre del futuro, aquel Otro de la Humanidad. Melville inventa un personaje nihilista con los mínimos datos, un hombre sin atributos (Musil) ¿Para que de su muerte por inanición pueda surgir **América**, un Mundo Nuevo y redentor? Pero de ese idealismo mesiánico hoy los EEUU de América no conservan ni el mínimo trazo positivo, sino más bien destrucción y dominio e imposición. Nietzsche vuelve a ser iluminador con su últimas palabras de *La Gaya Ciencia*:

³⁰ Nietzsche, *La gaya ciencia*, Olañeta editor, Barcelona-Palma de Mallorca, 1979, & 382, "La gran salud", pág. 245.

“Con ese ideal comienza lo verdaderamente serio, se plantea el verdadero problema, se tuerce el destino del alma, echa a andar la aguja. *Incipit tragoedia*.”