

Collage de José Román

¡AHÍ SOPLA, AHÍ, AHÍ!

(Estudio sobre *Moby Dick*, de Melville)

Vladimiro Rivas Iturralde

Sumergirse al fondo del mar en pos de ballenas; hundir las manos entre los inexpresables orígenes, las costillas, el vientre del mundo, es algo terrible.

(Melville, *Moby Dick*,
Cap. XXXII)

Introducción

LA fría mañana del 3 de enero de 1841 zarpaba, del puerto de Fairhaven, Massachusetts, rumbo a los Mares del Sur, un barco ballenero llamado *Acushnet*, para un viaje que debía durar alrededor de cuatro años. Uno de los tripulantes era un joven de aspecto distinguido, de ojos pequeños, anchas espaldas y un metro ochenta de estatura, al que no podía imaginársele como cazador y destazador de ballenas. Tenía entonces veintiún años y era ya, para siempre, un ser melancólico. Nadie podía imaginar que estaba iniciándose el viaje más importante para las letras estadounidenses, puesto que de él saldría, entre obras menores, un libro titánico, la mayor rapsodia del mar que la literatura ha producido: *Moby Dick* o *la Ballena*, obra de aquel joven sediento de cosas remotas, llamado Herman Melville.

Era, de alguna manera, un viaje sin retorno, pues Melville no regresaría igual, sino con la cabeza trocada entre las manos y con otra sobre el tronco. Se había ido un joven consumido por la pasión por devorar el espacio y volvería otro, consumido por la sed de *palabras* que devorasen el espacio.

Imaginemos, por otra parte, a un joven nacido y educado en el seno de una acomodada y estricta familia puritana, que completa su educación, no sólo entre curtidos y soeces marineros del más diverso origen étnico y cultural, sino entre los salvajes de las islas de la Polinesia. Ese hombre, ese artista, tendrá que decir, como resultado de semejante mezcla de educaciones, cosas de importancia capital acerca del sentido de la civilización. Pero, para empezar, acerca de la vocación imperial de los Estados Unidos.

Cuando Melville escribe *Moby Dick*, Estados Unidos se asienta en cuatro postulados fundamentales y complemen-

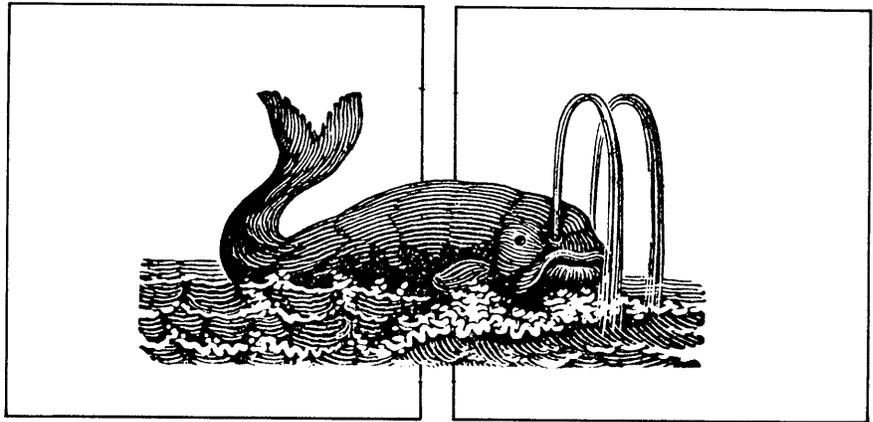
tarios: *a)* la democracia; *b)* la Revolución Industrial; *c)* la fe protestante, y *d)* la expansión territorial.

Como sabemos, Estados Unidos es un país que no tuvo que volverse democrático: lo fue por nacimiento, hijo de la Reforma y, más tarde, de la Revolución Industrial. Fundado por colonos europeos prófugos de la intolerancia católica del siglo XVII, y con auténtica vocación de trabajo, los Estados Unidos eran, a mediados del siglo XIX, una federación de trece estados a la que se fueron uniendo otros nuevos a medida que el país se expandía hacia el oeste. La noción de *frontera* es, en muchos sentidos, definitoria de la joven nación. Aunque las fronteras de los estados de la Unión están desde el principio claramente delimitadas y respetadas, el continente es inmenso y la energía, caudalosa: hacia el oeste las fronteras se abren y, ocasionalmente y cada vez con más frecuencia, se busca extenderlas hacia el sur del río Grande. La población crece: de 1830 a 1850 los Estados Unidos pasan de una población de 13 a 23 millones de habitantes, y acogen a más de 90,000 inmigrantes por año. Los centros culturales son dos: Boston y Nueva York, cuyos escritores discuten en torno a un tema dominante: la fun-

dación de la cultura estadounidense. Los bostonianos afirman que esa cultura no será sino un trasplante de la europea; los neoyorquinos, que sobre el vacío de tradición debe edificarse una cultura nueva. Las revistas literarias estadounidenses, como las sudamericanas, se interesan mucho en la cultura francesa: es su grito de independencia de Inglaterra. Las novelas de Eugenio Sue (*El judío errante*, *Los misterios de París*) son los mayores *best-sellers* de mediados de siglo. En Francia se afirma que “en Estados Unidos la sociedad es democrática, pero la civilización, europea” y que “la prensa cotidiana es exclusivamente americana, pero literariamente América está en Europa. La literatura norteamericana no será sin duda un nuevo mundo, pero sí una provincia más en el vasto imperio de las literaturas civilizadas”². Baudelaire traduce, comenta y difunde, en Francia, la obra de Poe, cuya popularidad eclipsará por mucho tiempo a la de escritores tan ilustres como James Fenimore Cooper y Washington Irving (los más populares en lengua española), o Emerson, Thoreau, Longfellow, Mark Twain y, por supuesto, Hawthorne y Melville. Casi todo el país mira hacia las inmensas praderas del oeste, donde habitan tribus de indios insumisos. Algunos miran hacia Europa. Hawthorne, con su mundo de castigos bíblicos y de culpas indescifrables, mira a su propio pasado, el de Nueva Inglaterra. Sólo hay uno que, aparentemente extraviado, mira hacia el mar, hacia el Océano Pacífico: es Melville. Esta es su más llamativa singularidad.

Biografía y carrera literaria

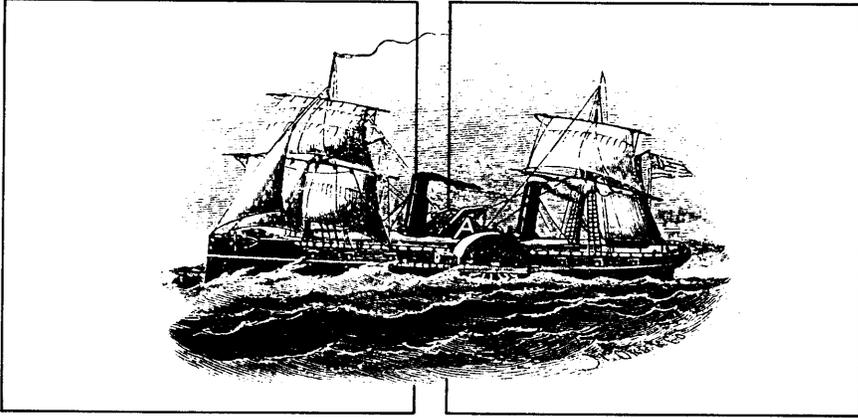
Nacido en 1819 en Nueva York, Melville tuvo una vida azarosa y no menos extraña que la de Rimbaud. Su padre, Allan Melvill (la e final fue añadida al nombre en 1832) era unitario; de origen escocés; su madre, María Gansevoort, holandesa, era un piadoso miembro de la Iglesia Reformista ho-



landesa. La proximidad con el luteranismo puritano⁴ marcó decisivamente la vida y la obra del escritor. Sufrió las consecuencias de una quiebra económica de su padre, que había sido un exitoso importador de lencería francesa y que habría de morir en estado de desequilibrio mental poco después. Obligado a buscar trabajo desde los trece años, el joven Melville ejerció los más diversos oficios: fue empleado de banco, de una tienda, peletero, granjero, maestro de escuela. Leyó mucho y en desorden: su escuela y universidad fueron los barcos y los viajes. Era, de muchacho —y lo fue siempre—, un ser introspectivo y patológicamente sensible. Desde este modo de ser se lanzó a la acción y al mundo, y todo será motivo de asombro y de un prematuro pesimismo. Temprano cayó el moho sobre su alma joven; aprendió a pensar mucho y amargamente, antes de tiempo. Solitario, melancólico, hipocondríaco, este joven hizo lo que debía hacer para salvarse: se embarcó. Partió a los dieciocho años, como grumete, hacia Liverpool en un barco mercante. La relación de este viaje constará en *Redburn* (1849), el tercero de sus libros. De regreso, se desempeñó nuevamente como maestro de escuela y empezó a publicar artículos para periódicos de provincia. A los veintiún años se embarcó en el *Acushnet*, del que desertará el 23 de junio de 1842 en Nuku Hiva, una de las islas Marquesas. Allí convivió con los taipis, que tenían fama —acaso infundada— de caníbales. Allí

vivió el amor de las mujeres nativas. Sin embargo, a los cuatro meses huyó del edén canibal y fue recogido por otro ballenero. Toda esta historia consta en su primer libro, *Typee*, publicado a la vez en Londres y en Nueva York, en 1846 (asimismo para defender sus derechos de autor, que entonces no existían como ahora). El éxito fue clamoroso. Es un libro fresco, que refleja a un Melville osado, jovial y dotado de sentido del humor. Era uno de los primeros libros que sobre los Mares del Sur se publicaban en lengua inglesa. La travesía en el segundo ballenero, que lo rescató de Nuku Hiva, daría lugar al amotinamiento de la tripulación (con la participación del escritor) contra el borracho capitán y el inepto piloto. Encarcelado en Tahití, pronto será puesto en libertad. Esta aventura es la base argumental de su tercer libro, *Omoo* (1847), que es, ante todo, una denuncia de los males de la cristianización forzosa de los nativos. En este mismo año se casó con Elizabeth Shaw, hija única de un juez amigo de la familia Melville, y luego de un nuevo viaje a Europa para visitar editores y preparar la publicación de *White Jacket* —libro en el que describe sus experiencias en el *United States*, fragata que lo había llevado de Tahití al Perú (El Callao, Lima) y a México (Mazatlán)—, publicó *Mardi* (1848), libro extraño, alegórico y, en suma, impenetrable. Redactado en escritura cifrada y un poco a la manera de Swift, prefigura a *Moby Dick*.

Fijó su residencia al oeste de Mas-



sachusetts, cerca de la ciudad de Lenox, en la región de las Berkshire Hills, donde amistó estrechamente con el novelista y cuentista Nathaniel Hawthorne, quince años mayor que él y ya famoso. Ahí escribió *Moby Dick* (1851), en dos años de intenso trabajo que le dejaron exhausto. En 1852 publicó *Pierre*, un gran fracaso de crítica y público. En 1856 viajó a Constantinopla, a Grecia e Italia, y se detuvo en Liverpool para visitar a su amigo Hawthorne, que tanto influyó en su vida y en su obra. En el mismo año apareció otro gran libro: *The Piazza Tales* (Cuentos de la Plazoleta), colección de tres extraordinarias narraciones: *Benito Cereno*, *Las encantadas* (acerca de las islas Galápagos) y *Bartleby, el escribiente*, una fantasía de la conducta que prefigura a Kafka.

Hasta aquí publicó con un éxito cada vez más decreciente. Opinan los críticos, no sin razón, que toda la carrera literaria de Melville está comprendida en los once años que van desde 1846 (el año de *Typee*) hasta 1857 (el año de *The confidence man: his masquerade*). Después se le olvidó, se olvidó él mismo del ser social que como escritor había exhibido ante los demás hombres y se refugió en un oscuro empleo de aduana, aunque todavía publicó libros de poemas narrativos de tiraje casi doméstico que no delataron al gran escritor que los había redactado: *Battle-Pieces and Aspects of the War* (1866), *Clarel: a Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *John*

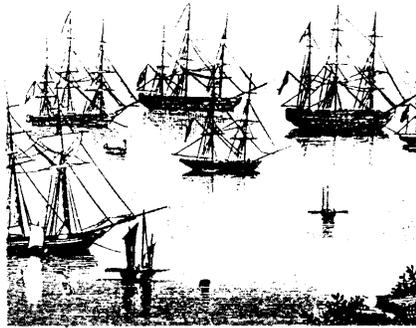
Marr and other Sailors (1888) y *Timo-leon* (1891). Estas obras pasaron inadvertidas por la crítica y el público, y aún hoy se las consulta como meras curiosidades. El mismo joven Melville lo había predicho en estas palabras que ocultan una enigmática motivación: "Mi más caro deseo es escribir esa clase de libros de los que se dice son un fracaso"?

El más llamativo aspecto de la carrera literaria de Melville es el brillo precoz de su genio y su rápido eclipse. Habían interesado y gustado sus dos primeros libros en tanto que crónicas del "hombre que convivió con los caníbales de las islas Marquesas". Pero a medida que sus obras se iban impregnando de simbología y alegoría, perdían el favor del público. *Moby Dick*, aunque no mal recibida por la crítica, nunca se reeditó en vida del autor. Los gastos de publicación de sus tardíos libros de aprendiz de poeta fueron sufragados por sus parientes y no llegaron a los 200 ejemplares. Horrible metamorfosis: Herman Melville, el autor de *Moby Dick* se convirtió en el inspector de aduanas No. 75 del puerto de Nueva York. Dicen que le gustaba caminar por las tardes en el Central Park. Su vida tranquila se ensombreció en 1867 con el presunto suicidio de su hijo mayor, Malcolm, y, un año más tarde, con la huida de la casa paterna de su hijo Stanwix, para nunca saberse más de él. Al morir Melville en 1891, había dejado otro volumen de versos: *Weeds and Wilding Chieflly: with a Rose or Two*, y,

una indiscutible obra maestra narrativa descubierta por el crítico Raymond Weaver y publicada en 1924, es decir, treinta y tres años después de su muerte: *Billy Budd, marinero*, trabajada entre 1888 y 1891. Este Prometeo de las letras estadounidenses había desafiado al mundo con su genio, y el mundo lo venció pasando por alto el desafío y dejándolo en la miseria.

En 1885 —escribió Weaver— un crítico inglés, Robert Buchanan, hizo una visita a los Estados Unidos y escribió a Londres: "He buscado en todas partes a ese Tritón que vive todavía en alguna parte de Nueva York. Nadie parecía saber nada del único gran escritor que merece ser comparado con Whitman en este continente"⁶

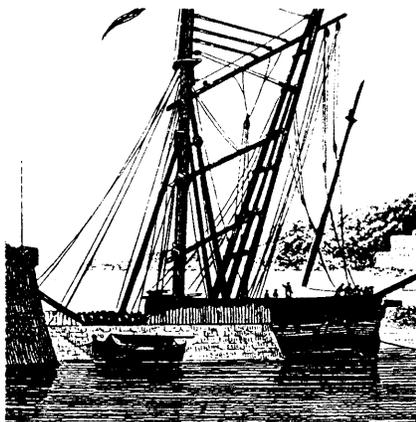
La gloria de Melville es nueva: en 1919, con motivo del centenario del nacimiento del escritor, Raymond Weaver publicó el primer gran estudio de su vida y obra: *Herman Melville, marinero y místico*. Luego abundarían los estudios en lengua inglesa; los de Lewis Mumford, John Freeman, Charles Robert Anderson, Newton Arvin y muchos otros, así como las vindicaciones de los mayores novelistas estadounidenses del siglo XX como William Faulkner o John Dos Passos, quienes no vacilarían en consagrar a *Moby Dick* como el mejor libro jamás escrito por un estadounidense. Vendrían también el apasionado y lúcido descubrimiento que de Melville harían los novelistas ingleses D. H. Lawrence y E. M. Forster. En italiano y en francés Melville tuvo la fortuna de ser vindicado y traducido por grandes escritores, Cesare Pavese comentó y tradujo al italiano *Moby Dick* y otras obras en 1932; en 1941 el francés Jean Giono lo tradujo a la suya. De todos modos, escandaliza que *Moby Dick* fuera publicada por primera vez íntegramente en francés durante la segunda Guerra Mundial, apenas en 1941, y que la primera edición en español se hiciera en 1943? Borges, naturalmente, tradujo y prologó *Bartleby, el escribiente*, en 1944, no



sin antes llamar la atención sobre la grandeza de la recién traducida *Moby Dick*. Hasta donde yo sé, nunca se han publicado en español sus *Obras completas*.

Me gustaría intentar ahora una somera explicación del singular infortunio del gran libro en el siglo XIX.

¿Quiénes eran los consumidores de libros, particularmente de ficción, cuando Melville publica los suyos, tanto en Londres como en Nueva York? Una clase media sentimental que consagraría a James Fenimore Cooper o Eugenio Sue como los autores más populares de su tiempo. Y, dentro de este grupo de lectores, destacaban las mujeres, que eran entonces quienes con más devoción —puesto que disponían de mucho más tiempo que los hombres— se consagraban a la lectura de novelas. *Moby Dick* venía a contradecir, o más bien ignorar, con su épica metafísica y su mundo casi exclusivamente viril, aquel gusto. En una época de novelas



folletinescas, de complejas intrigas que ponían en juego y en conflicto los roles masculino y femenino, las lectoras de *Moby Dick*, *Pierre*, *Las encantadas* o *Benito Cereno* se toparon con un mundo novelístico que excluía a la mujer y cedía su lugar a una *otredad* metafísica y moral. El *otro*, en estos libros, no era la mujer, sino la conciencia, la naturaleza impenetrable a la razón, la proyección narcisista del yo o el mito. Excluido por un público lector que lo excluía, *Moby Dick* permaneció tres cuartos de siglo en estado de hibernación hasta que, fama dormida, despertó a la gloria.

Sin embargo, convertido ya en un clásico, el libro no escaparía a las manipulaciones de la popularidad: así como la amargura y la crueldad de Swift acabarían convirtiéndose, merced a tramposas ediciones de *Viajes de Gulliver* en una imaginación infantil, *Moby Dick* se vería reducido, con mucha frecuencia, a una aventura marina para niños, cosa que evidentemente no es. La famosa adaptación cinematográfica de John Huston (1956), con Gregory Peck, Richard Basehart y Orson Welles, contribuyó no poco a la popularidad del libro en los años cincuenta y sesenta. El libro es una gran aventura, sí, pero aventura poética, mítica, metafísica; una aventura integral para adolescentes y adultos.

Moby Dick

Después del relativo éxito de sus primeras cinco obras, retirado en su casa de las Berkshire Hills, emprendió Melville la más ambiciosa tarea de su vida. “¿Le enviaré una barba de la Ballena a manera de muestra?”, le preguntó a Hawthorne. “La cola no está cocinada todavía, aunque el fuego del infierno en que se asa todo el libro podía razonablemente haberlo cocinado más pronto. El lema (secreto) del libro es éste: *Ego non baptiso te in nomine... Pero complete el resto usted mismo*”. Podemos completarlo nosotros: *Ego non baptiso te in nomine patris sed in no-*

mine diaboli: No te bautizo en el nombre del Padre sino en el nombre del Diablo.

En el otoño de 1851 publicó la inagotable novela que ha inmortalizado su nombre. Leer *Moby Dick* es asistir a un prodigioso espectáculo de la naturaleza; experimentar el vértigo del espacio ilimitado; descifrar una larga y prolija metáfora impía; contemplar el drama de la mente en su narcisismo, autocontemplación hipnótica y monomanía; compartir la vehemencia casi demoníaca de un escritor empeñado en romper todas las máscaras y las fronteras y sólo detenerse en la catástrofe. Supondremos primero que se trata de los proyectos de viaje de un melancólico joven llamado Ismael; luego, de la vida miserable de los balleneros de la época (esto es, de una crónica); más tarde, de la insensata y vengativa persecución del enloquecido capitán Ahab a una monstruosa y legendaria ballena blanca que le ha arrebatado una pierna. Al final comprenderemos que ese mar de espejos que es el libro existe gracias a la polisemia de signos que invita a cada lector a proyectar sus propias ideas y fantasmas.

El mundo tatuado

En 1907, habiéndosele pedido a Joseph Conrad una introducción a *Moby Dick* para la edición World's Classics, contestó lo siguiente:

Hace años eché un vistazo a *Typee* y *Omoo*, pero al no encontrar en ellos lo que busco en los libros, no proseguí. Posteriormente tuve en mis manos *Moby Dick*. Me impresionó como una intensa rapsodia de ballenería y por no contener en sus tres volúmenes una sola línea sincera.⁸

Esta opinión del gran novelista inglés sobre la presunta insinceridad del libro es un elogio para Melville, si por insinceridad vamos a entender lo que hay en él: riqueza connotativa y poética del texto; decir una cosa alu-

diendo a otra, escribir algo pensando en algo más y aun en otra cosa. Melville vivió a la vez fascinado y torturado por este mundo, orbe poblado de signos y símbolos. Todo significa, todo quiere significar. En la novela, todo es huella, incisión, presencia tatuada que se devora a sí misma. El universo verbal de Melville es quizá el más alusivo de todas las literaturas del siglo XIX. Como James Joyce en el XX, parece haber querido apropiarse de toda la lengua inglesa en un acto de bibliofagia. Así como el cuerpo tatuado del caníbal Queequeg es todo él un texto, así también la novela está atravesada por constelaciones de voces ajenas que el autor ha hecho suyas: escucharemos ecos de la King James' Bible, de Marlowe, de Shakespeare, de John Donne, de Thomas Browne, de Milton, de Thomas de Quincey y, sobre todo, de Carlyle. El *Sartor Resartus* de Carlyle es clave para *Moby Dick*. A través de ese desgarrado libro, Melville concibió su visión romántica: el carácter fantasmal del mundo, la búsqueda de una revelación absoluta en la naturaleza, la inflación del yo, la fascinación por la posesión demoníaca.

Mundo tatuado: el magno capítulo XCIX, sobre el doblón ecuatoriano pegado al mástil por Ahab y destinado a quien primero aviste a la ballena blanca, es revelador de los procedimientos de Melville. Varios marinos, empezando por Ahab, desfilan ante la moneda de oro y descifran a su manera la imagen representada. Varios "leen" el mismo "texto" pero la interpretación es distinta. Esto, que ocurre en el microcosmos de un episodio, ocurre también en el macrocosmos del libro entero. Por eso, como veremos, hay tantas lecturas posibles de *Moby Dick*.

La escritura misma, su tipografía, está atravesada de numerosas referencias a los signos de toda índole: letras, signos cabalísticos, jeroglifos, pictogramas, cifras romanas y árabes, números escritos en palabras, uso abusivo de los signos tipográficos —mayúsculas, itálicas, caracteres grandes, asteriscos—,

empleo a menudo arbitrario de guiones, blancos tipográficos, además de menciones a representaciones pictóricas y escultóricas, alusiones a las matemáticas, a la aritmética, a la geometría y, por supuesto, a los signos astronómicos y astrológicos, polisemia de los signos que renueva la invitación a cada lector a proyectar su individualidad.⁹

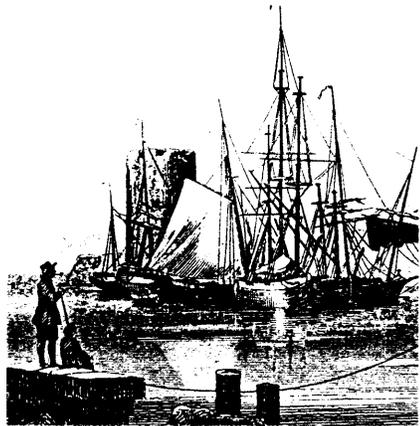
El desafuero acentúa las virtudes polisémicas del libro. Nada hay en él que se parezca, ni remotamente, al sentido común, lo cotidiano y doméstico. Todo en él es exceso, desafuero, locura, premonición, profecía, canto. Ni siquiera hay, como en el *Quijote*, esa marcada delimitación entre cordura y locura —con cuerdos que juegan a ser locos, como Sancho y los duques, a quienes guía algún interés, sea una ínsula, dinero o diversión a costa de otro— que las vuelve al menos identificables. La voz de Melville tiene su acento sobre la fatalidad, la involuntariedad de la profecía y sobre una locura que se vuelve universal. Un profeta no reflexiona: escucha una voz divina y la transcribe. Como ha observado Forster, lo esencial de *Moby Dick*, su canto profético, fluye contra la acción y la moralidad superficial como una corriente subterránea. Está más allá de las palabras. Pero estar más allá de las palabras, me parece, no significa separarse totalmente de este mundo, sino ver en todas las cosas indicios de esa voz divina. Sólo que la visión de Melville es más demoníaca que divina, tal como la había anunciado a Hawthorne. Símbolo de ese demonismo, no tanto del mundo cuanto del *conocimiento* del mundo, es *Moby Dick*, la ballena blanca, a la que Melville concede —aunque sea como superstición de los marinos— atributos de lo divino: la ubicuidad; la inmortalidad; la maldad intangible, inconsciente e irracional; el carácter espectral de su blancura, que es un cosmético místico. Aun los signos de belleza natural —el mar y sus apariciones, el cielo, la noche, la luna y las estrellas— participan de esa visión demoníaca de las cosas. Todo es aquí congénitamente



perverso. Perverso por inhumano, irracional e inescrutable. Si el mundo es un enigma, la aventura del hombre consistirá en descifrarlo, en despejar la incógnita. Si el mundo es un enigma, el libro también lo es, y la misión del lector es despejar sus incógnitas. De esta operación mental han resultado las diversas interpretaciones que de la obra existen.

¿Qué es *Moby Dick*?

No deja de extrañar que todos cuantos han escrito sobre *Moby Dick* se hayan planteado, como punto de partida, la pregunta acerca del tema del libro, y que todas las formulaciones hayan divergido de lector a lector. Líneas antes he atribuido ya a las virtudes polisémicas del libro su naturaleza proteica. Es un libro que, como pocos en la historia de la literatura, exige ser interpretado. Examinemos, pues, algunas de las de-



finiciones posibles del libro, que no se excluyen entre sí sino que se complementan:

a) *Moby Dick* es, en la superficie, la narración de una aventura marítima. Relata, con un vigor extraordinario, la persecución a muerte del capitán Ahab a la Ballena Blanca. Con su pierna de palo y su lenguaje de héroe shakespeariano, presa de un odio inmitigable y casi sobrenatural, obsesivo, monomaniaco, recorre los océanos del planeta en pos de la ballena para darle muerte.

b) Pero Ahab ataca a la ballena no tanto porque le haya segado la pierna, como porque ve en ella la encarnación del mal, y el mal es todo aquello que su mentalidad puritana desconoce: la irracionalidad de la materia, de la naturaleza. Ahab desafía a la malignidad intangible del universo atacando a su emblema visible, “la más formidable masa animada que sobrevivió al diluvio, la más monstruosa y enorme entre todas, ese Himalaya, ese Mastodonte marino revestido de tal portento de fuerza inconsciente que sus mismos terrores son más temibles que sus ataques más temibles y perversos” (XIV).

Se trata, en suma, de la narración de un combate entre el bien y el mal, o entre la mente humana y lo irracional.

c) Sin embargo, sería ceguera afirmar que Ahab es el bien y la ballena el mal. El objetivo original del viaje del *Pequod* era cazar ballenas para arrancarles su aceite y su esperma para lámparas y otras industrias. Pero a medio

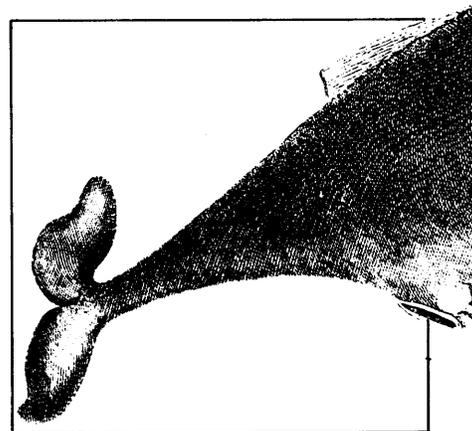


camino el capitán Ahab —condenado desde su nombre—¹⁰ revela, en un capítulo digno de *El rey Lear*, su obsesión a los tripulantes, les hace partícipes de ella y los compromete, bajo juramento y amenaza, a perseguir a Moby Dick hasta la muerte. No es sólo un acto político de persuasión de la masa, sino un golpe de estado. Gnóstico, maniqueo y puritano,¹¹ Ahab desvía a la tripulación del barco de su tarea específica de cazar ballenas, hacia una misión demencial. Es un error político que se convierte en *error trágico* del personaje.

Moby Dick contiene los elementos fundamentales de la tragedia: un protagonista, Ahab; un antagonista, Moby Dick; un coro, a través del cual vemos la tragedia de Ahab y escuchamos el canto del libro: la voz de Ismael, el narrador, y las múltiples de la tripulación; anuncios de fatalidad proferidos pocho antes de la navegación, semejantes a las palabras a César camino al Capitolio (Caps. XIX, XXI); la caída, esto es, el error trágico del protagonista que, como el de Prometeo de Esquilo, es físico y espectacular, entre el rugido de la tormenta y los destellos del relámpago (Cap. CXIX); el desenlace fatal y, sobre todo, un lenguaje poético que todo lo magnifica.

Moby Dick es una novela épica; sin embargo, encontramos constantemente indicaciones escénicas: soliloquios, diálogos y utilería para efectos teatrales; escenas en las que, al introducir al bufón, aluden directamente al *Fausto* de Marlowe y de Goethe y, sobre todo, a *El rey Lear*, o aquella del Cap. LXX, notable por su lóbrego humorismo, en la que Ahab monologa ante una cabeza de ballena como Hamlet ante la calavera. Hay capítulos enteros que a uno le hacen exclamar: ¡es Shakespeare!

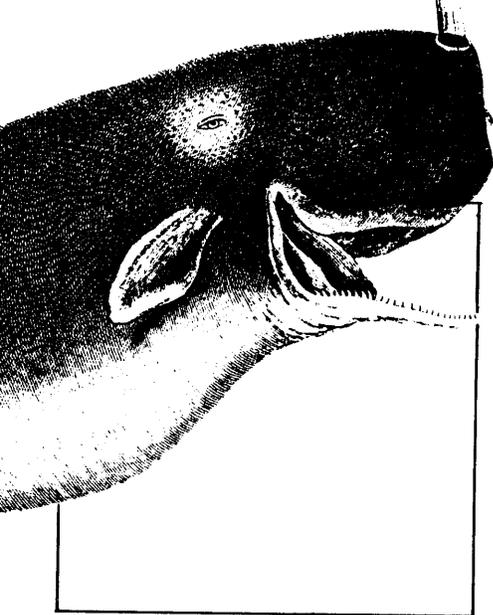
Ahab es un personaje de estatura trágica por la dimensión de su odio (“la escala de su rabia y su odio —escribe el poeta y crítico Charles Olson— es la de Satán, el mayor enemigo del Padre que el hombre haya imaginado”)¹² lo es por su conciencia



de ángel caído, de habitante del infierno: “Esta hermosa luz no me ilumina —dice— ¡toda belleza es angustia para mí, puesto que no puedo gozarla! Dotado de la percepción más alta, me falta la baja facultad de gozar. ¡Estoy condenado, del modo más sutil y perverso! ¡Condenado en medio del Paraíso!” (Cap. XXXVI). Ha observado Olson que la semejanza de Ahab con Macbeth es todavía mayor que con el rey Lear:

Ahab y Macbeth —escribe— comparten un infierno común de sueños inicuos y desordenados. Ambos padecen el tormento de estar aislados de la humanidad. La correspondencia entre estos dos mundos es precisa. En ambos lo divino tiene poco lugar.¹³

Como en el teatro de Esquilo, en la novela de Melville participa todo el cosmos: los hombres, los elementos y aquella máscara insondable que es Moby Dick, analogía perfecta de la malignidad de los dioses. Sólo que, al contrario de la estructura vertical del cosmos esquiliano en *Prometeo* (arriba, los dioses y el poder; abajo, los exiliados y el castigo; en medio, el círculo plano de la Tierra y, a su alrededor, otra superficie, también plana, en la cual se desarrolla la acción), y, a diferencia también del drama cósmico de la tradición judeo-cristiana, que ocurre en torno a un eje vertical que va desde la creación del mundo hasta el Juicio Final, en *Moby Dick* no hay eje. Todo es espacio que se extiende y se extiende (el mar ili-



mitado), donde se busca *la* señal, el chorro místico, la aborrecida ballena, que representa para Ahab los muros de su prisión, la “máscara irracional e insondable” del destino. A veces pensaba que no había nada detrás de ella, pero lo vence la compulsión irresistible de “atravesar la máscara de un golpe”. ¿Habrá visto acaso la nada al otro lado? ¿Habrá visto al dios terrible que en las profundidades enloqueció al negro Pip, su bufón? Como los amantes incestuosos de las tragedias griegas e isabelinas, Ahab y la ballena sólo pueden unirse en la muerte común o mediante el derramamiento conjunto de sangre. Y la tragedia tiene lugar bajo un cielo vacío y un mar indiferente.

d) No es casual la asociación de *Moby Dick* con la tragedia de Prometeo. Hay en Melville, como en Esquilo, algo muy primitivo, antemosaico, una capacidad de visión profunda que lo lleva a pasar por alto las divinidades inventadas por el hombre y hablar *por y desde* el caos del universo. Hombre de mito, su mundo es el de la profecía. Nos habla con gravedad y solemnidad desde lo hondo de una caverna. Su discurso tiene el tono admonitorio, sibilino y hermético de los antiguos oráculos y la voz majestuosa y terrible de los profetas. Si *Moby Dick* es una profecía, ¿qué anuncia su voz oscura?

Sólo viendo con claridad el objeto moral de esa cacería de la ballena, que está condenada al fracaso, podremos escuchar, sin traicionarlo, el mensaje del profeta. Sin embargo, como ya se-

ñalé, un profeta no razona: sólo transcribe la voz que oye en su interior. Dudo que el propio Melville haya sabido con exactitud cuál era el objeto moral de la cacería, pues lo ilimitado se esquiva y se ofrece a la vez cerrado a la experimentación, abierto a la conjetura. Su obra, en cualquier caso, niega uno de los mitos fundadores de los Estados Unidos: la afirmación puritana de que lo Invisible se volverá visible. En vez de la segunda venida de Cristo nos encontramos con el caos, un caos de presencias y señales, y un final apocalíptico. “*Moby Dick* —ha escrito Viola Sachs— es una contra-Biblia cifrada”,¹⁴ y añade: “su escritura es la de la vida, de la naturaleza caníbal”.

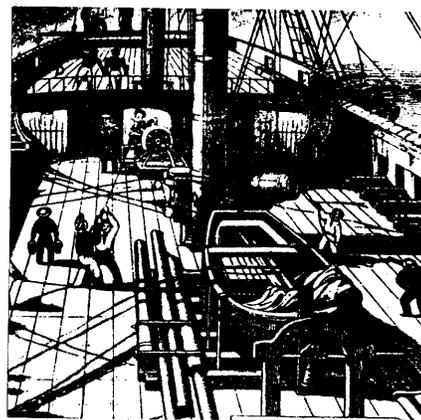
Primera profecía, entonces: revelar (en el sentido bíblico, apocalíptico del término) la naturaleza caníbal del mundo. Escribe Melville: “Pero el mar no es sólo un adversario para el hombre que le es extraño; también es un enemigo para sus propias criaturas; es peor que aquel dueño de casa persa que asesinó a sus huéspedes; no perdona a la prole que él mismo engendra” (LVIII). Y más adelante, en el mismo capítulo: “Piensen en el canibalismo universal del mar: todas sus criaturas se dan caza mutua, manteniéndose en guerra incesante desde el comienzo del mundo... Consideren ustedes todo esto y después vuelvan los ojos hacia esta tierra verde, amable y dócil: ¿no descubren una curiosa analogía con algo que está en ustedes mismos? Porque así como este océano espantoso circunda la tierra verdeante, en el alma del hombre hay una Tahití insular, llena de paz y de dicha, pero rodeada por todos los horrores de la vida casi desconocida. ¡Que Dios los proteja! ¡No se alejen de esta isla, pues podrían no regresar nunca!”

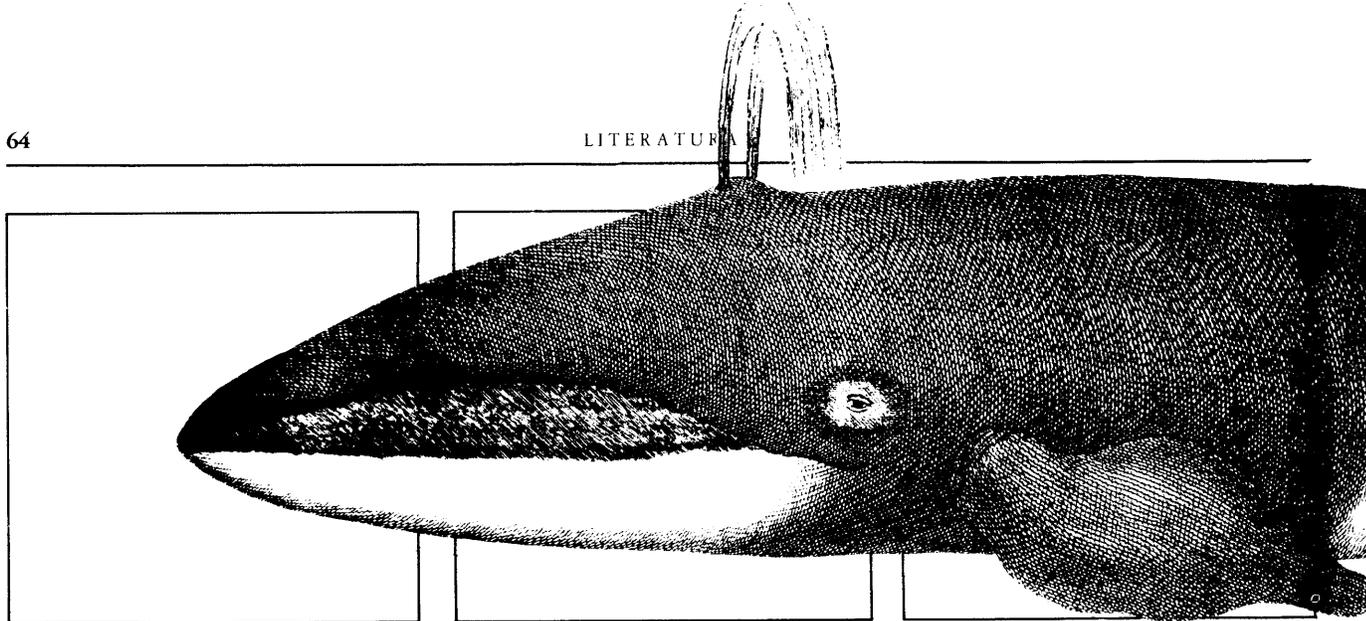
Que una mentalidad puritana acabe por afirmar de tal manera la naturaleza caótica, devoradora, caníbal, del mundo, y, en cierta forma, tome partido por ella, es una transgresión cuyas enormes proporciones no han sido suficientemente destacadas por la crítica.

Según el puritanismo (*cf.* nota 4), el

hombre está condenado por nacimiento al pecado. Su voluntad es incapaz de encauzarse hacia la obtención del bien espiritual. Como manifestación de su omnipotencia, Dios ha predestinado a unos individuos a la vida eterna y a otros a la condenación. Ni la fe ni las buenas obras pueden contra el designio divino de salvar a unos y condenar a otros. Los predestinados a la Dicha eterna fueron elegidos para ella desde antes de la creación, lo mismo que los elegidos para la condenación, los olvidados que van en pos de los inescrutables designios de Su voluntad. El capitán Ahab es, a todas luces, uno de estos condenados, y la Ballena podría simbolizar esa ilegible voluntad divina a la que Ahab demoniza en todos sus soliloquios, parlamentos y discursos. Es impresionante la frecuencia con que las palabras de connotación diabólica resuenan en la novela: diablo, demonio, infierno, infernal, condenación, mal, maligno, maldito, malignidad, fuego eterno. ¡Y la sobrecogedora fuerza que poseen! La palabra Cristo, en cambio, aparece sólo una vez. No es de extrañar que Melville le haya dicho a Hawthorne: “He escrito un libro impío y me siento inmaculado como el cordero”.¹⁵

Hay, sin embargo, otra cara en esta impiedad: la afirmación de la vida. Es como si Melville dijese: el universo es atroz: infinito, inescrutable, pero en él me tocó vivir y sólo puedo combatirlo con las palabras. Por lo demás, lo acepto. Puesto Melville a elegir entre una concepción luterana del mundo,





según la cual la vitalidad de este mundo "caníbal" en que vivimos es la perdición y el pecado, y otra panteísta, que acepta el mundo tal como es, aunque divinizado en sus manifestaciones, parece haber optado por la segunda. Los caníbales de las Marquesas pudieron más en él que los puritanos de Nueva York. Prueba de ello es la frescura con que Ismael —protagonista inicial y narrador de la novela— se relaciona con el arponero Queequeg, el caníbal tatuado de Kojovoko. Se convierte casi en una relación amorosa. A medida que el puritano Ahab entra en escena, va convirtiéndose esta crónica ballenera en una novela épica y va adquiriendo tonos sombríos y canta con la voz de la culpa.

Segunda profecía: escrita en el vórtice de la Revolución Industrial, del auge de la democracia y de la expansión estadounidenses, *Moby Dick* da testimonio profético de una ruptura: la del equilibrio del hombre con la naturaleza. Para que la profecía se formule son indispensables un lugar y un tiempo privilegiados. Aquí es el mar. Ningún escritor ha sufrido tan intensamente la fascinación del *espacio* como Melville. Sus mares carecen de puerto de llegada: de hecho, es un solo mar, virtualmente infinito. Provoca, por ello, una gran angustia metafísica, ese miedo que suscitan el laberinto sin centro de Pascal,¹⁶ el pozo de Demócrito¹⁷ o los hoyos negros del Universo.¹⁸ No hay otra frontera posible que el naufragio, la autodestrucción. El barco que surca

los océanos, el *Pequod* —él mismo tatuado y adornado como un caníbal— es una fábrica ambulante, y su tripulación multirracial, una imagen de la democracia, hasta que el monomaniaco capitán Ahab se convierte en dictador del barco y desvía el objetivo del viaje. Más que crítica de la civilización, el libro es una profecía de su catástrofe. Leemos: "¡No mires demasiado el fuego, hombre! La civilización es una mentira: el sol glorioso, dorado, dichoso, es la única lámpara verdadera. ¡Todas las demás mienten!" (Cap. XCVI). Pero los hombres, esos laboriosos cuáqueros de Nantucket, "guerreros con ansias de venganza" (Cap. XIV) se han lanzado al mar a matar ballenas, a abrumar a la naturaleza, no a comprenderla, a utilizarla y explotarla, no a amistar con ella. No es difícil vincular al Melville de *Moby Dick* con el Rousseau que se encuentra en el desarrollo de las ciencias y las artes la principal causa de corrupción de las costumbres. Se sabe, de hecho, que las *Confesiones* de Rousseau era uno de sus libros de cabecera.

Si Melville dio en el clavo con *Moby Dick*, hay que considerar lo que significó para Estados Unidos la caza de ballenas en la primera mitad del siglo XIX. Como señala Olson, fue frontera y fue industria. Y el Pacífico, taller explotador a destajo. Escribe:

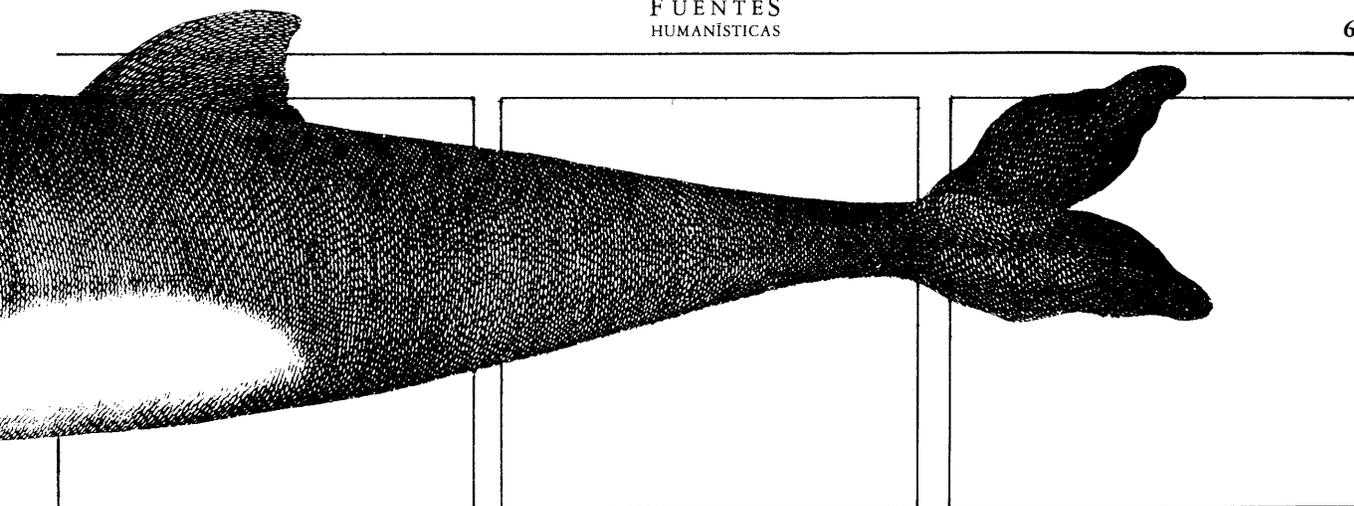
Se olvida el sitio que ocupó la caza de ballenas en la economía estadounidense. Empezó con la escasez de grasa y aceite.

El indio no tenía ganado, el colono no tenía suficiente. Lo mismo sucedía con cerdos y cabras. Rojos y blancos por igual tenían que usar sustitutos. Esto explica la carnicería de la paloma viajera y el chorlito —aves hermosas—, y la matanza del búfalo.²⁰

Todas las ballenas y cachalotes tienen aceite. Casi todo el aceite es grasa natural, un glicérido de los ácidos grasos. A diferencia de los indios, los colonizadores no lo consideraban comestible. Hervían la esperma para obtener sebo. Además de esta grasa, generalmente llamada aceite de ballena, el cachalote y la ballena hocico de botella tiene una cera sólida llamada *spermaceti* o esperma y una cera líquida llamada aceite de esperma. La cera *spermaceti* se encuentra en la cavidad de la cabeza (cf. capítulo LXVIII) y en los huesos.²¹

Y algunos datos: hacia 1833, 70,000 personas y 70 millones de dólares se vinculaban a la caza de la ballena; hacia 1844, las cifras alcanzan los 120 millones de dólares y la pesca de ballenas cumple exitosamente en la atracción de capitales con industrias nuevas como la textil y la del calzado, y la exportación de productos balleneros —una cuarta parte de la pesca— ocupa el tercer lugar, luego de los productos de carne y de madera.²²

Finalmente, he de señalar que algunas de las mayores fortunas y *trusts* estadounidenses del siglo XIX deben su existencia a la caza de la ballena. Que no se trate, entonces, de una industria menor, concede a la empresa del *Pequod* un incuestionable valor simbólico.



co. No puede la nave asesina castigar a la naturaleza sin ser a su vez castigada, sin ser absorbida por la boca del caos.

Por otra parte, aunque el *Pequod* evoca al mundo entero, es completamente estadounidense: en él se reúnen las tres secciones de los Estados Unidos, cuyas economías de contraste fueron construidas por el indio del oeste (Tashtego, en la novela), el negro del sur (Pip) y a la cabeza, el puritano de Nueva Inglaterra (Ahab, Starbuck, Stubb, y, aunque simple marinero, el dueño de la palabra, Ismael). Con su lenguaje, Melville exaltó (y a su manera negó) a la democracia jacksoniana,²³ no sólo como marca de una frontera territorial expansionista, sino, **sobre** todo, de un *expansionismo de la conciencia*, esto es, del infinito juego de posibilidades inherentes a cada hombre, juego que, sin embargo, tiene un límite en el sujeto del juego, en el propio yo que busca en vano sus fronteras, que se mira y se extravía en el océano, en el caos del universo. Caos y no cosmos porque, como he dicho ya, es un laberinto sin centro, una rueda sin eje, pues en él todas las formas y todas las construcciones se entrededoran y disuelven continuamente.

e) Como los antiguos inventores del mito del agua (Homero, los presocráticos), Melville se movió en un orbe de símbolos. *Moby Dick* es una extensión o traducción del mito de Narciso, según el cual todo el océano se convierte en espejo del hombre. Sobre él se persigue a una ballena ubicua, tan presente

en los mares como en la mente. Se convierte en proyección del yo. Ahab se muestra, entonces, progresivamente voluntarioso, obsesivo y suicida. Si aceptamos que en este drama de la mente en su aislamiento y obsesión, en su solipsismo, autocontemplación hipnótica y monomanía, el capitán Ahab es todos los hombres, concluiremos que puede el hombre mirar en el agua el profundo y enigmático abismo de la naturaleza, y ver con horror sólo su propia imagen: ese fantasma inasible, la ballena blanca, y perecer en el intento por apresarla. Y de esta contemplación hipnótica y suicida participan, a su modo, los demás personajes: Starbuck, Stubb, Flask, Tashtego, Queequeg, Fedallah, Dago, Pip (que enloquece con la visión de las profundidades marinas: "vio a Dios", se dice en la novela), Ismael, el lector. Todos los personajes participan de algún modo del vértigo intelectual, estético y moral de Melville.

Hombre de mito, Melville revive en Ahab también a Lucifer, que desafió al reino de Dios; a Prometeo, que usurpó el fuego divino; a Orestes, perseguido por las Furias; a Macbeth, apresado por un bosque que camina; a Hamlet, acusado por la incertidumbre y la locura; al rey Lear, desafiante de las grandes tempestades; a Edipo, inclinado ante la Esfinge del universo que le plantea preguntas insolubles; a Fausto, que elige lo absoluto o su propia aniquilación. Abundan en el libro las alusiones al mito de Osiris, cuyos miembros fueron dise-

minados en las aguas después de haberse contemplado en ellas.

En cuanto a la ballena blanca, es una bestia que guarda el valor simbólico y mítico del zaratán (monstruo del mar que se hacía pasar por isla del reposo para hundir después en los abismos a los fatigados marineros), del Leviatán del Antiguo Testamento y de la ballena de Jonás. Embarcarse en el *Pequod* es una forma de morir. El viejo marinero Perth, por ejemplo, deshecho del alma y del cuerpo, es una representación del cojo Hefaiostos, el herrero de los dioses. La alusión mitológica es clara: él fabrica el arpón de Ahab como Hefaiostos las resplandecientes armas de Aquiles. El estilo declamatorio y la construcción ampulosa de las escenas, a menudo excesivamente intencionales, contribuyen no poco a que esta reelaboración de los mitos se haya confundido en algunos lectores con la alegoría. *Moby Dick* es una novela simbólica, pero no una alegoría. En ella el mar es siempre el mar, la ballena siempre la ballena, el barco siempre el barco, en fin, cada cosa es lo que es. Escribe el autor: "Es tan ignorante la mayoría de los habitantes de la tierra firme en los asombros más elementales y más palpables del mundo, que si no median algunas aclaraciones sobre hechos que son verdaderos, históricos o de otra laya, vinculados a la vida de las pesquerías, es fácil que se llegue a considerar a *Moby Dick* como infundio o, aún peor y más detestable, como una odiosa e intolerable alegoría" (Cap. XLV). *La Ballena* co-

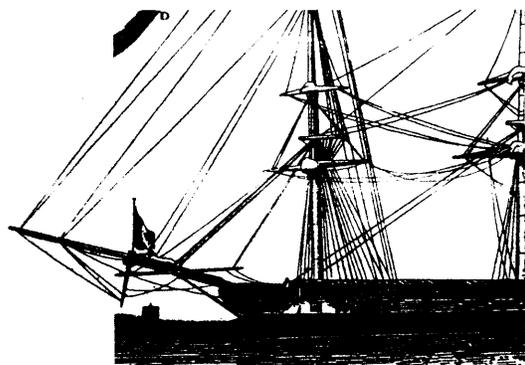


Fig. 3

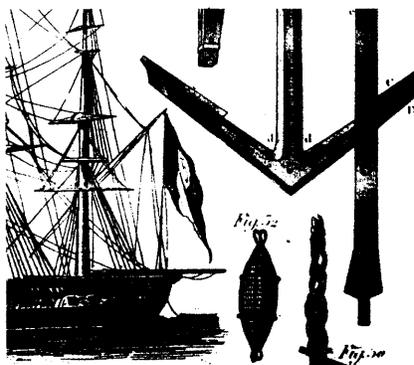


Fig. 2

Fig. 2

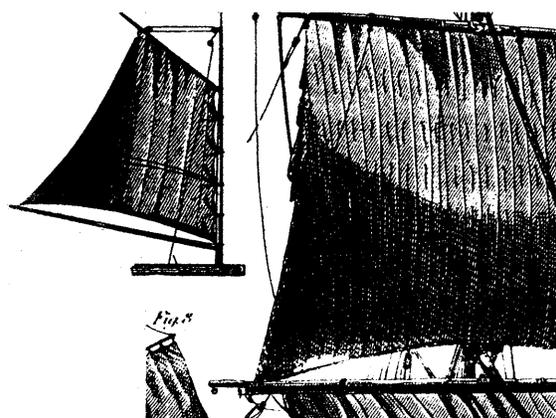


Fig. 4

mo conjunto, como un todo —ese muro de espejos, ese enigma rodante, *no* es una mera transposición alegórica. Borges —guiado por Benedetto Croce— sentenció para siempre:

La literatura alegórica es una fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a ser genéricos (Dupin²⁴ es la Razón, Don Segundo Sombra²⁵ es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico.²⁶

Pero que haya elementos alegóricos en *Moby Dick* no significa que sea una alegoría, como erróneamente se ha afirmado de ella hasta en las enciclopedias. Ciertamente, Melville huía, como romántico que era, del hombre concreto y doméstico y buscaba deslumbrarse ante la belleza del hombre abstracto o del hombre primitivo, a los cuales se aproximaban un buen salvaje como el

generoso Queequeg o ese bello ejemplar humano sin ascendientes ni descendientes, simplemente marino, que inventaría en su vejez, Billy Budd, que en vez de ser cubierto por un "manto precioso", fue atacado, vilipendiado, acusado y ahorcado por el hombre malo. De ahí su inclinación a crear personajes genéricos.

A Melville le interesan más los extraños razonamientos y las extrañas colisiones de la Materia que la conducta o las reacciones de los hombres —escribe Lawrence—, su drama es con los elementos materiales.²⁷

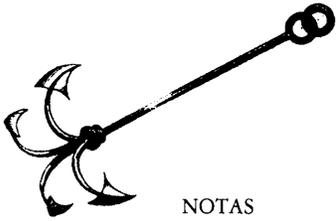
Este desentendimiento de la cotidianidad del hombre es la que ha dado pie a las interpretaciones alegóricas.

f) Sin embargo, el mundo del trabajo de la caza de la ballena está aquí apasionadamente observada, y hasta en sus detalles más recónditos, sustentando a toda la armazón novelística. *Moby Dick* fue considerada, por ello, durante mucho tiempo, como una crónica ballenera. En muchos sentidos lo es, hasta que aparece Ahab en escena. De crónica se convierte en épica y drama. *Moby Dick* son dos libros en uno. Inicialmente, Melville parece haber empezado a escribirla como una aventura marítima en la tradición de *Mardi* y *White Jacket*. El 27 de junio de 1850 ofreció a un editor inglés el manuscrito parcialmente terminado del libro, al que describía como "narración de aventuras basadas en ciertas leyendas salvajes de las Pesquerías de la Ballena de Esperma del Sur, ilustrada por la ex-

periencia personal del autor en dos años y más de vida como arponero".²⁸ Pero en julio leyó un libro de narraciones de Hawthorne, *Mosses from an Old Manse* (Musgos de una vieja rectoría), que contribuyó a definir la estructura final de *Moby Dick*. En un año de trabajo agotador terminó el libro, que apareció en octubre, simultáneamente en Londres y Nueva York, dedicado con admiración al genio de Hawthorne, quien en el mismo año de 1850 había publicado su obra maestra, *La letra escarlata*. Que no se malentienda esta información: no se trata de una influencia estilística de un autor sobre otro, sino de concepción, ni siquiera de estructura: de concepción. Hawthorne, con sus obras recientes sobre culpas indiscifrables y con su preocupación por la ética y la religión, hizo que Melville viera mejor aquello en que podía convertirse su crónica ballenera. Sin duda *Moby Dick* debe haber poseído ya desde el principio la extraordinaria vitalidad que hace de él algo más que un manual de cetología y un vademécum del perfecto ballenero. Pero sin Ahab —sin la contienda (cualquiera que sea la significación que le atribuyamos) entre el legendario Ahab y la mítica ballena— el libro no habría dado el salto a la grandeza; no habría alcanzado el nivel épico, simbólico y mítico que lo distingue. Merced a la contienda entre Ahab y la Ballena, ¡qué ardor, qué grandeza, qué vehemencia! Salta el fuego que da vida y consume a Melville.

g) Una de las fuentes de asombro mayor del gran libro radica en el contraste entre el mundo tatuado de signos e incisiones (el barco y sus adornos bárbaros, la variopinta tripulación que es una imagen de la democracia, Ahab con su pierna de palo y su indumentaria de puritano y lenguaje shakespeariano, las apariciones del mar y el cielo, etcétera), y el otro, el mundo "magnánimo" del mar, más bien indiferente, que engulle al *Pequod* con su boca gigantesca, y vuelve a cerrarse y mecerse como hace cinco mil años.

El fin de la parábola puede leerse así: el reino de las aguas, vacío por inescrutable, se ha tragado todo signo, toda huella posible, y no hay señal de vida que pueda prevalecer contra él. Con una excepción: la *palabra* de Ismael, el narrador, único sobreviviente del naufragio, que dejará escrito su testimonio, en un desesperado intento por recrear el mundo después de su destrucción. Al final, la palabra se mece sobre las aguas. Entonces, lo que sí supo Melville con exactitud es que dio testimonio de una catástrofe y que usurpó prometeicamente el don divino de la palabra para poder referirla ("He escrito un libro impío y me siento inmaculado como un cordero"). Supo con certeza que escribió algo grande e inagotable, una imagen tatuada del mundo que muchas generaciones de lectores deslumbrados no han acabado de descifrar.



NOTAS

Bartleby, el escribiente, Billy Budd, México, Novaro, 1968, p. 9.

⁷ La primera traducción al español de que tengo noticia proviene de la editorial barcelonesa Luis de Caralt, 1943, en 2 volúmenes. La traducción es de Fabricio Valserra, y carece del épico aliento melvilleano. En la Biblioteca Nacional de México sólo existe el tomo 2, de manera que no puedo asegurar si incluye las páginas iniciales de la novela, un vasto epígrafe sobre las etimologías de la palabra "ballena" (*whale*, en inglés) y extractos de diversos autores que definen o magnifican al animal. La de Emecé de Buenos Aires, de 1944, es superior, pero a pesar de la seriedad del novelista Eduardo Mallea, director de la colección "El navío" —en la que aparece *Moby Dick*—, no se publican las etimologías ni los extractos. La traducción de Guillermo Guerrero Estrella, Hugo E. Ricart y Alejandro Rosa es el primer intento serio por verter el aliento melvilleano al español. La UNAM publica esta misma traducción en 1960 con prólogo de Carlos Fuentes, en la colección "Nuestros clásicos", a cuyos directores, el poeta Rubén Bonifaz Nuño y el escritor Augusto Monterroso, debemos la inclusión, ¡por fin!, de las etimologías y los extractos. *Moby Dick* aparecería por primera vez, quizá, completa en nuestra lengua. La editorial Novaro, de México, la publicó en 1965, completa, en traducción de Haroldo Días. La traducción de Enrique Pezzoni, con Buenos Aires (1970), es acaso hasta el momento la mejor. Lástima que las etimologías y los extractos, por alguna oscura razón, las hayan trasladado al final del libro. No son apéndices, sino epígrafes. Sé que existe una nueva traducción, la de José María Valverde, para Planeta y Bruguera, con notas suyas.

⁸ En "Introduction" a *Moby Dick*, por Harold Beaver, Harmondsworth (Middlesex, Inglaterra), Penguin Books, 1975, p. 20.

⁹ Esta variedad tipográfica es notable en las etimologías y en los extractos iniciales.

¹⁰ Ahab, en hebreo, significa "hermano de padre". El bíblico Ahab desertó de Yavé al casarse con la fenicia Jezabel y convertirse al culto idólatrico de Baal, deidad de Canaán: "Alzó un altar a Baal en el santuario que edificó en Samaria. Hizo Ahab una imagen de Asera y provocó la ira de Yahé, Dios de Israel, más que todos los reyes que le precedieron" (I Reyes, XVI, 32-33). Como su tocayo bíblico, el capitán Ahab rompe la ley, habita en una "casa de marfil" (I Reyes, XXII, 39) y, al final, cae en una batalla.

¹¹ Coexisten en Ahab tres elementos sustanciales del gnosticismo: el problema del mal y de la condenación como eje; la concepción de la materia como habitáculo del mal, y la idea de que el hombre es un ser intermedio entre la materia (el mal) y el espíritu de Dios (el bien). Por otra parte, hay en su fe elementos orientales, concretamente egipcios (la recurrencia a Osiris, con quien se identifica o es identificado por Melville) (Cap. XLI, por ejemplo). Es maniqueo porque

no concibe sino dos fuerzas rectoras del universo: el bien y el mal. Carlos Fuentes afirma, en el prólogo a la edición de la UNAM, que "Ahab quiere justificar su inocencia de norteamericano puro, agente de Dios, enemigo del mal". Disiento de su opinión porque Ahab, por el contrario, se sabe condenado (cf. Cap. XXXVI). No invoca a Dios, sino a su propio mundo malvado, cercano al de Macbeth.

¹² Charles Olson, *Llámenme Ismael*, México, Era, 1977, p. 94.

¹³ Olson, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴ Viola Sachs, "Le langage de la nature et la désarticulation de l'identité américaine", *Europe*, No. 744, París, Avril, 1991, p. 25.

¹⁵ Carta a Hawthorne, noviembre de 1851.

¹⁶ "La naturaleza —escribió Pascal en sus *Pensamientos*— es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna". El teólogo Trismegisto, siglos antes de Pascal, predicó lo mismo, pero de Dios, no de la naturaleza.

¹⁷ Para el filósofo griego Demócrito no hay sino dos realidades básicas: lo lleno y lo vacío (la materia y el espacio). Lo vacío (el pozo) es el espacio ilimitado donde se produce el movimiento —en la novela, el desplazamiento del *Pequod*— de los átomos, que son el límite indivisible de la materia.

¹⁸ Los hoyos negros del universo son pequeños cuerpos en el espacio de tal concentración de masa que toda energía que sale de ellos —la luz, por ejemplo— es reabsorbida por su fuerza gravitacional. Por ello, también, absorben todo lo que se les aproxima.

²⁰ Olson, *op. cit.*, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² *Ibidem.*

²³ Andrew Jackson (1767-1845) fue el séptimo presidente de los Estados Unidos (1829-1837). Figura popular, apoyado por las clases medias, opuesto a los monopolios y privilegios tradicionales, abogó por una mayor participación popular en el gobierno y por ello personalizó la democracia del joven país. Desarrolló una política autoritaria, personalista y expansionista.

²⁴ En "Los crímenes de la calle Morgue" y en "La carta robada", cuentos de Poe, Dupin es el razonador puro, precursor de los detectives que sólo guiados por la lógica descubren al delincuente.

²⁵ Don Segundo Sombra: personaje de la novela del mismo título del argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927).

²⁶ Jorge Luis Borges, "De las alegorías a las novelas", *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 215.

²⁷ D. H. Lawrence, *Estudios sobre la literatura clásica norteamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1946, p. 221.

²⁸ Citado por Charles Child Walcott en su "Introducción" a *Moby Dick*, Nueva York, Bantam Books, 1986, p. VIII.

¹ Bernard Terramorsi, "D'ou viens-tu, Melville?", *Europe*, No. 744, París, Avril, 1991, p. 5.

² *Ibid.*

³ Los unitarios son miembros de una denominación protestante que creen en la unidad de Dios, opuesta a la doctrina de la Trinidad. Se desarrolló en Polonia y Transilvania (fines del siglo XVI), y en Inglaterra y Estados Unidos (siglos XVII y XVIII). Llegó a ser adogmática e invocaba la tolerancia y la razón como guía de la fe verdadera.

⁴ El puritano era un miembro del movimiento protestante de Inglaterra (siglos XVI y XVII) que perseguía la purificación de la fe en la Iglesia de Inglaterra, excluyendo todo aquello que no se encontraba en la Biblia puritana. Buscaba regular su propia vida y la de la comunidad con un código moral estrecho y hasta denunciaba con intolerancia muchos placeres comunes como pecaminosos y corrompidos.

⁵ Cit. por Nelly Stephane en "Le comble infernal", *Europe*, p. 47.

⁶ Raymond Weaver, "Introducción" a Herman Melville, *Benito Cereno, Las encantadas*,