

<https://doi.org/10.32735/S0718-220120180004700166>

91-104

DEL ESSEX A MELVILLE. REESCRITURAS DEL MITO DE LA BALLENA BLANCA EN LA NOVELA GRÁFICA MOCHA DICK

From Essex to Melville. Re-writing the myth of the white whale in the graphic novel Mocha Dick

DAVID GARCÍA-REYES

Universidad de Concepción (Chile)

mangarcia@udec.cl

Resumen

La imagen de *Moby Dick* de Herman Melville, novela fundacional de la narrativa estadounidense, tiene su origen en las costas del sur chileno. El repertorio precedente de la obra literaria propuesto por Wolfgang Iser presenta un proceso en el que se producen diferentes versiones del mito. La novela gráfica *Mocha Dick*, con textos de Francisco Ortega y dibujos de Gonzalo Martínez, es una de esas versiones. La historieta chilena plantea un diálogo con los textos precedentes y propone una revisión de Melville y de los orígenes de la legendaria ballena blanca.

Palabras clave: Reescrituras ficcionales; diálogos intertextuales; novela gráfica; Moby Dick.

Abstract

The image of Herman Melville's *Moby Dick*, foundational novel of the American narrative, is originated in the southern Chilean sea. The repertory that precedes the literary work proposed by Wolfgang Iser presents a process in which different versions of the myth are written. The graphic novel *Mocha Dick* by Francisco Ortega (texts) and Gonzalo Martínez (artwork) is one of these versions of the myth. The Chilean comic dialogues with the previous texts and proposes a review of Melville's and the origins of the legendary white whale.

Key words: Fictional re-writes; intertextual dialogues; graphic novel; Moby Dick.

Los balleneros la miran, se acuerdan del Día del
 Juicio y guardan sus huesos para sostener el
 mundo cuando vaya a caerse.
 Gabriela Mistral, *La Ballena*.

Moby Dick o *La Ballena* de Herman Melville (1819-1891) se publica en Nueva York en 1851. La obra editada por Harper Brohers es considerada la novela fundacional de la literatura estadounidense. La eterna lucha del hombre contra los elementos de la naturaleza es un vano intento por sintetizar el argumento, pues no se ha de obviar las muchas capas temáticas que ofrece la novela. La travesía del *Pequod*, barco ballenero, a lo largo de los mares del sur, evoca las historias de aventura y esfuerzo marinerío. El texto de Melville refleja a una tripulación con múltiples nacionalidades en la empresa de

obtener la carne y el aceite de los cetáceos¹. La industria ballenera se emplazaba en la región de Nueva Inglaterra, en la costa este estadounidense. Las principales localidades portuarias de los balleneros eran New Bedford y Nantucket, lugar del que sale el Pequod de *Moby Dick*. Desde este puerto también se hace a la mar el *Dauphin*, barco real que inspira al ballenero de Jonathan Hienam, armador y padre de Caleb Hienam. Caleb es el protagonista de la novela gráfica² *Mocha Dick, la leyenda de la ballena blanca* (2012). Ambas obras son el objeto de estudio del presente trabajo.

La novela del escritor neoyorquino, más de 160 años después de su publicación, cuenta con multitud de adaptaciones literarias³, teatrales y audiovisuales. La leyenda de la ballena blanca sigue siendo un relato muy atractivo como demuestra la reescritura de dicho mito en *Mocha Dick*. Los autores, Francisco Ortega (1974), responsable del guión literario y el dibujante Gonzalo Martínez (1961), materializan una investigación que se concreta en un relato que bebe de las fuentes de su referente literario pero que se constituye en un texto autónomo, que dialoga con *Moby Dick* y se desarrolla a partir del repertorio precedente⁴.

El contexto referencial común se concreta en el diálogo entre la novela y la historieta, pues el sentido y la comprensión solo pueden hacerse presentes en el conocimiento representativo del lector (Iser, 1987, p. 65-66). La búsqueda en Melville es para dar caza y muerte a la ballena, Ortega y Martínez plantean esa búsqueda para salvar al cetáceo y restaurar el equilibrio de la naturaleza.

¹ La explotación de la caza de ballenas es considerada la primera actividad comercial multinacional de Estados Unidos de América.

² En este texto se usará de forma indistinta cómic, historieta y novela gráfica para hacer referencia a *Mocha Dick*, perteneciente a su vez al noveno arte, también reconocido como arte secuencial.

³ Una de las más destacadas versiones ilustradas es la adaptación de *Moby Dick* en la novela gráfica homónima (2007) con ilustraciones de Denis Deprez y textos de Jean Rouad (2007). La historieta es el notable ejercicio de síntesis que explora de forma más intensa que el original melvilliano la relación de amistad entre Ismael y Queequeg. El relato presenta un desequilibrio respecto de la novela precedente, pues la figura de Ahab aparece desdibujada y la presencia del cachalote albino cumple un papel muy restrictivo que sirve para acelerar un desenlace. A diferencia de la reescritura de Ortega y Martínez, la novela gráfica francesa avanza más en el reconocimiento del personaje periférico del antropófago polinesio. Queequeg encarna la amistad pura y el arrojo desinteresado de un personaje que podría ser visto como un elemento conflictivo desde la perspectiva de la novela decimonónica. Alejándose del original, Deprez y Rouad describen lo heroico del arponero oceánico, que se sacrifica varias veces para salvar la vida de otros de una manera casi suicida, actitud que provocará finalmente su agonía y muerte. Su ataúd, resto del naufragio del *Pequod*, servirá irónicamente como tabla de salvación para que Ismael sea rescatado por otro ballenero convirtiéndose en el narratorio de la historia de la ballena blanca. Otra versión secuencial notable es *Moby Dick* (1980), con ilustraciones Enrique Breccia y textos de Angela Simonini. A este respecto hay que señalar que *Mocha Dick* no se puede considerar una adaptación del original melvilliano, sino más bien una relectura o reinterpretación mítica.

⁴ “En el repertorio se presentan convenciones en cuanto que el texto encapsula unos conocimientos previos. Estos se refieren no solo a los textos precedentes [...] se refieren a las normas sociales e históricas, al contexto sociocultural en su sentido más extenso en el que el texto ha brotado” (Iser, 1987, p. 117).

1. EL ORIGEN DE UN MITO

La industria ballenera ya había dado muestras de su actividad en el Atlántico Norte, pero pronto dirige sus movimientos al litoral sudamericano del Pacífico. Los caladeros entre Guayaquil y el cabo de Hornos se convierten en las áreas de captura preferentes de los balleneros de Nueva Inglaterra entre los siglos XVIII y XIX (Quiroz, 2015, p. 320). El nacimiento del mito de la ballena blanca se ubica geográficamente en la costa del centro sur de Chile, concretamente en las aguas del golfo de Arauco. El 20 de noviembre de 1820, el *Essex*, ballenero de Nantucket, fue atacado y hundido por un cachalote en las costas de Sudamérica. Sobrevivieron al naufragio, canibalismo incluido, ocho personas, entre ellas el primer oficial del barco, Owen Chase⁵, y el capitán George Pollard, rescatados por el ballenero *Dauphin*⁶. Después del impacto mediático del *Essex*, se producen diferentes hundimientos por el ataque de uno o varios cetáceos albinos. Los sucesos anteriores inspiran la novela breve *Mocha Dick or the White Whale of the Pacific*, escrita en 1839 por Jeremiah Reynolds⁷. Ortega y Martínez incorporan a la ficción el encuentro entre el *Dauphin* y uno de los botes con los supervivientes del *Essex*. En el epílogo de la novela gráfica aparecen citadas las obras de Reynolds y de Melville (Ortega y Martínez, 2012, p. 118-119).

2. MOBY DICK VERSUS MOCHA DICK

La obra de Melville narra las aventuras del *Pequod*, barco ballenero en el que se enrolan el marino mercante Ismael y el arponero polinesio Queequeg. El barco de Nantucket acoge también al nativo norteamericano Tashtego y al negro Dago, junto con marineros de distintas nacionalidades comandados por el capitán Ahab. La caza de la ballena es para Ahab su impulso vital. El cachalote albino no es solo el antagonista que devoró la pierna de Ahab, es la obsesión que empuja a una implacable persecución por los océanos capturando ballenas, sufriendo temporales y finalmente dando caza a la ballena que muere hundiendo el barco y dejando como único superviviente a Ismael, rescatado por el barco ballenero *Rachel*, se convierte en testigo y narrador de los hechos.

Lo intratextual en *Mocha Dick* deja claro la presencia del precedente melvilliano, pero propone algo distinto, no solo su soporte, pues tal y como infiere Wolfgang Iser (1987), su lectura orienta (p. 243) hacia el origen del mito y al tratamiento del mal como algo humano frente al leviatán encarnado por Moby Dick, dos visiones de la

⁵ Owen Chase relataría las peripecias del barco en *The Wreck of the Whaleship Essex*, publicado en 1821 en Nueva York. Chase hace un relato del naufragio del *Essex*, atacado y hundido por un gran cachalote (Melville, 2010, p. 20).

⁶ Suceso ficcionalizado en *Mocha Dick* (Ortega y Martínez, 2012, p. 23-29).

⁷ Publicada en una editorial neoyorquina, la obra acuña la denominación de la Mocha junto con el apelativo Dick, la historia narra el enfrentamiento en el Pacífico Sur de los balleneros con un cachalote blanco (Cartés, 2007, p. 1). El relato sirvió de germen, junto con los sucesos referidos por Chase en el *Essex*, para la escritura de *Moby Dick*.

*anomalidad*⁸. La historieta no adquiere proporciones bíblicas y en su estructura narrativa se aproxima a la *bildungsroman*, el repertorio de la literatura precedente no impide que la novela gráfica presente el reconocimiento a los pueblos originarios y la defensa del medio ambiente. *Mocha Dick* desde la perspectiva del repertorio precedente (Iser, 1987) señala normas y convenciones sociales que se ponen en cuestión en la novela gráfica, algunas son omitidas como el hecho homosexual o incluso validadas como la negación de la liberación e independencia de la mujer en la sociedad contemporánea.

La evolución del cómic hacia el concepto de novela gráfica se manifiesta como algo dual. Por una parte, su valor como soporte de mayor entidad artística y su capacidad de recepción. La novela y la novela gráfica presentan un soporte distinto. La novela gráfica presenta una narratología en la que se produce una combinación del lenguaje verbal y del lenguaje visual como formas narrativas. La estructura del relato en el cómic está basada en el montaje y en la yuxtaposición de pictogramas o viñetas. Por medio del lenguaje elíptico se seleccionan las viñetas que resultan más representativas para los creadores y se omiten espacios vacíos que la acción del lector completará. La edición de la historieta respecto de la novela de Melville puede facilitar “la conducción del diálogo” (Iser, 1987, p. 262), que sirve para que el lector pueda armar su interpretación del relato. El significado referencial de la imagen en *Mocha Dick* presenta “otra relación entre texto y lector que la que ensaya crear el crítico mediante sus actos reductivos” (p. 27), por lo que es importante crear una perspectiva de análisis expansiva que fortalezca esta “otra” relación dialógica. El dibujo en la historieta ofrece una representación de la realidad para proyectar el recuerdo y bucear en la memoria; “ya no es solo la palabra la que posee una función diegética, sino que ahora la capacidad ‘imaginadora’ de la memoria es la que ofrece su relato” (Trabado, 2006, p. 240).

La perspectiva del repertorio “introduce una determinante realidad extratextual en el texto” (Iser, 1987, p. 322). De esta forma, el lector puede verificar a partir de los saberes sedimentados de su conocimiento enciclopédico los esquemas que articulan el proceso de reescritura⁹ de Ortega y Martínez, pero también la relectura de los lectores

⁸ La ballena Mocha, Ahab y Moby Dick son personajes que responden a la conceptualización de *anomalidad* acuñada por Deleuze y Guattari, que vinculan lo anomal con la “*an-omalía*, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización”. De hecho, la ballena de Melville es puesta como ejemplo pues “lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. Los brujos utilizan, pues, el viejo adjetivo ‘anomal’ para situar las posiciones de un individuo excepcional en la manada” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 249).

⁹ El proceso de reescritura del mito de Melville da cuenta de algunos de otros ejemplos entre los que cabe mencionar *Las ballenas volantes de Ismael*, obra de ciencia ficción de Philip Joseph Farmer, publicada originalmente en 1971 y que retoma la historia del único superviviente del *Pequod*. La novela fue editada en castellano en 1989 por Miraguano. El contexto latinoamericano no es ajeno al proceso de reescritura del mito de la ballena blanca; ejemplo de ello son los chilenos Francisco Coloane con *El camino de la ballena* (1964) y Luis Sepúlveda con *Mundo del fin del mundo* (1989). En el escenario más austral del planeta y de la geografía chilena, Sepúlveda revisita a su manera, desde una perspectiva ecológica y militante, la

en cuanto al cómic y al fundamento que lo motiva. El proceso de reelaboración del texto es una actividad que provoca un efecto recíproco, una interacción (Iser, 1987, p. 255) o yuxtaposición entre “las normas sociales e históricas de su entorno” (p. 34) y las de sus potenciales lectores.

Mocha Dick tiene otros precedentes en su génesis, pero ninguno es tan fértil como la novela de Melville, por lo que es valioso examinar *Moby Dick* para dialogar con el cómic. El escritor norteamericano sitúa a un narrador testimonial –“Llamadme Ismael”–, algo que progresivamente deriva en una narración en tercera persona. Paulatinamente “Ismael desaparece de la conciencia del lector, el relato se focaliza cada vez más en la conciencia del capitán Ahab, [...] este acceso de conciencia de los personajes es privilegio de un narrador heterodiegético y no de uno homodiegético” (Pimentel, 2005, p. 138). Tanto *Mocha* como *Moby* son machos de cachalote, pertenecen al género masculino. La particularidad más llamativa de ambos cetáceos es su color, la blancura asociada tradicionalmente con la pureza, en Melville presenta la encarnación de un Leviatán albo. El elemento cromático y su carácter simbólico en la *Mocha* se vinculan a una imagen de inocencia y a la naturaleza virgen del océano.

A diferencia de *Moby Dick*, el planteamiento narrativo de Ortega y Martínez recurre a un largo *flashback* o *racconto*¹⁰ que comienza con la aparición de un cachalote blanco varado en la costa de Tomé (Chile) en 1889. Los vectores de conexión narrativa hacia el pasado del anciano Caleb Hienam (Imagen 1), proyectan la memoria y la nostalgia del protagonista narrando sus aventuras en las costas del Pacífico en 1821, instancias del pasado que regresan encarnadas en la ballena. En el intervalo en el que los hombres nacen y mueren solos se producen relaciones de amistad, pero a veces la soledad no solo se escoge de forma transitoria (Bloch, 2007, p. 42), por lo que Caleb asume el aislamiento el resto de su vida tras su partida de Nantucket en 1837.



Imagen 1: Caleb anciano y la *Mocha* varada en Tomé

historia de un hombre que vuelve a su país natal con la misión de evitar la caza furtiva de cetáceos ante la anuencia de la dictadura de Pinochet y la codicia de las corporaciones balleneras japonesas.

¹⁰ El *racconto* de *Mocha Dick* dialoga con lo que explica Luz Aurora Pimentel de *Moby Dick*: Caleb Hienam o Ismael narran una llamada de atención, un aviso para navegantes y lectores.

La historieta describe la profunda e improbable amistad entre el marinero mapuche Aliro Lefraru y Caleb, hijo de un magnate ballenero, que vive una relación amorosa con Josephine, hija del capitán Abel Macys, del barco *Peleg Hawthorne*¹¹. Macys tiene como misión matar a la ballena Mocha y cobrar la recompensa que los armadores del *Essex* ofrecen por ella.

La novela de Melville no menciona la palabra Mocha, produciendo una disolución nominativa y geográfica del mito. Es Jeremiah Reynolds quien sitúa a la ballena blanca en las costas del sur chileno, pero Melville traza un relato de persecución en el que los diferentes encuentros con la ballena se producen a lo largo y ancho de los océanos del planeta. La perspectiva del primer avistamiento se hace esperar hasta bien entrada la novela, que es cuando el nombre del cachalote albino emerge:

—Capitán Ahab —dijo Tashtego
—esa ballena blanca debe ser la misma que algunos llaman Moby Dick
—¿Moby Dick? —gritó Ahab
—Entonces ¿conoces a la ballena blanca, Tash?
(Melville, 2010, p. 244).

Al mencionarse el nombre del cetáceo se conocerán los verdaderos motivos de Ahab y su determinación para matar a la ballena, que quiere saldar la deuda de sangre que tiene con el cachalote. El nombre de la Mocha no tarda en surgir de los labios de Aliro (Ortega y Martínez, 2014, p. 30). El valor negativo conferido por el capitán del *Pequod* a la ballena blanca es opuesto al valor que encarna para el marinero mapuche. Caleb se compromete con la causa de su amigo porque considera que la ballena Mocha ataca a los balleneros porque no respetan la ley (no escrita) de no matar a las crías y a las madres de los cetáceos. Ahab tiene una actitud ambivalente, pues, aunque no pierde de vista su objetivo, considera que para llevar a cabo su empresa de venganza debe velar por las necesidades de sus hombres, que son parte instrumental de su plan, y a los que considera salvajes:

La condición constitucional y permanente del hombre, tal como está fabricado, pensaba Ahab, es la sordidez. Aun concediendo que la ballena blanca incite plenamente los corazones de esta salvaje tripulación y que, dando vueltas a su salvajismo, llegue incluso a producir en ellos cierta generosidad de caballeros andantes, sin embargo, mientras que por su amor persiguen a Moby Dick, deben también tener alimento para sus apetitos más comunes y cotidianos (Melville, 2010, p. 304).

La naturaleza humana de Ahab es hostil, llena de amargura y odio, algo que choca con su condición de padre y marido referida por el capitán Peleg (Melville, 136). En el relato, los actos del capitán del *Pequod* le describen como un personaje poco

¹¹ El nombre del barco remite inequívocamente al personaje del capitán Peleg, ballenero jubilado y uno de los propietarios del *Pequod*, y al escritor Nathaniel Hawthorne, amigo y vecino de Herman Melville en el momento de redactar *Moby Dick*, y al que el escritor neoyorquino había dedicado la novela.

compasivo, movido por su “odio abismal” (Bloch, 2007, p. 326) hacia la ballena blanca, un odio que desprecia las leyes de Dios y de los hombres.

Los apetitos “comunes y cotidianos” no son solo el alimento o la bebida. La pulsión sexual aparece velada en la novela, omitiendo las relaciones homosexuales entre la tripulación, práctica frecuente de la marinería. Los posibles pasajes de la novela que perciben estas connotaciones son las descripciones de residual candidez de Ismael con Queequeg: “Al despertarme a la mañana siguiente al alborar, encontré que Queequeg me había echado el brazo por encima del modo más cariñoso y afectuoso. Se habría pensado que yo había sido su mujer” (Melville, 2010, p. 56). La homosexualidad es un tema tabú en las sociedades del siglo XIX, lo es en *Moby Dick*, y es una cuestión vacía que tampoco se contempla en la reescritura del mito por parte de Ortega y Martínez, debido al público objetivo de *Mocha Dick*. Melville muestra la debilidad de una convención social como la persecución de la homosexualidad, conducta no aceptada en la época (Iser, 1987, p. 123) y confrontada en la novela:

No sé cómo es eso, pero no hay sitio como una cama para las comunicaciones confidenciales entre amigos. Marido y mujer, según dicen, se abren allí mutuamente el fondo de las almas, y algunos matrimonios viejos muchas veces se tienden a charlar sobre los tiempos viejos hasta que casi amanece. Así, pues, en nuestra luna de miel de corazones, yacíamos yo y Queequeg –pareja a gusto y cariñosa (Melville, 2010, p. 95).

El hecho de que Ortega y Martínez no exploren los espacios vacíos y las negaciones de *Moby Dick* podría ser causa de querer suprimir esas negaciones (Iser, 1987, p. 264). La omisión de las relaciones entre dos hombres, frecuentes en un contexto de aislamiento o reclusión (el ejército, un penal o la marinería) presenta un espacio vacío de transgresión contemplado superficialmente en la novela. La exploración fugaz del hecho en la literatura precedente indica que las representaciones del repertorio se perpetúan y proyectan. Es el caso de un mundo monolíticamente polarizado en torno a la imagen del patriarcado y la heterosexualidad imperante en la literatura de aventuras anterior, encubriendo las realidades del mar, proclive a estas relaciones suspendidas por la situación o consentidas por afinidad.

Melville (2010) alude vagamente al origen chileno¹² de la ballena blanca refiriéndose a un cetáceo “oriundo de las costas chilenas” (p. 295), mencionando el puerto de Valparaíso (p. 297), el agua de los ríos que aprovisiona a los balleneros en los puertos chilenos (p. 529) o los doblones de oro chilenos que apreció el oficial Stubb (p. 594). El relato de *Mocha Dick* comienza y termina en Tomé en 1889 cuando un anciano Caleb recuerda sus aventuras de juventud. La cartografía de la historieta en 1821 traslada al

¹² Una significativa referencia describe la labor de la industria ballenera en la “construcción” y emancipación de las repúblicas americanas, próxima a la doctrina Monroe. La novela refuerza la idea fundacional de EE. UU. y su futura proyección geopolítica: “se podría demostrar detalladamente cómo gracias a esos balleneros tuvo lugar por fin la liberación de Perú, Chile y Bolivia del yugo de la vieja España, estableciéndose la eterna democracia en aquellas partes” (Melville, 2010, p. 176).

lector a escenarios de Nantucket, Galápagos, Callao, Valparaíso, Buenos Aires, Talcahuano y Tirúa, estableciendo una geografía latinoamericana identificable por parte del lector, desde Ecuador, pasando por Perú, Argentina y Chile.

Moby Dick remite a otros textos de la literatura universal, desde el *Robinson Crusoe*¹³ de Daniel Defoe a referencias cervantinas (p. 184, 304). El estudio de la significación referencial de *Moby Dick* presenta elementos del proceso dialógico e intertextual que conecta con los estímulos creativos de *Mocha Dick*. La reiterada asimilación de las ballenas con el Leviátan del Antiguo Testamento en la novela norteamericana se manifiesta sistemáticamente: “La observación de casi todas las alusiones leviatánicas en los grandes poetas de tiempos pasados os convencerá de que la ballena de Groenlandia, sin un solo rival, era entonces la reina de los mares” (Melville, 2010, p. 208). En *Mocha Dick* las referencias bíblicas son constantes, aludiendo a Job y a Jonás –fórmula despectiva (Imagen 2) con la que los balleneros se referían a los tripulantes que atraían el mal agüero a toda una embarcación (pp. 68, 71, 74, 79)–.



Imagen 2: Jonás

El inexorable final del *Pequod* y de Ahab llega en forma de crespón fúnebre. La fatalidad sobrevuela toda la narración con ecos del apocalipsis bíblico y la tragedia griega:

Y así el pájaro del cielo, con gritos arcangélicos, y con su pico imperial vuelto hacia arriba, y toda su forma cautiva envuelta en la bandera de Ahab, se hundió con el barco, que, como Satán, no quiso bajar al infierno hasta haber arrastrado consigo una parte viva del cielo, poniéndosela por casco.

Entonces, pequeñas aves volaron gritando sobre el abismo aún entreabierto; una tétrica rompiente blanca chocó contra sus bordes abruptos; después, todo se desplomó, y el gran sudario del mar siguió meciéndose como se mecía hace cinco mil años (Melville, 2010, p. 779).

Ismael relata cómo sobrevive para contar el drama en el epílogo de *Moby Dick*. El final que se produce en la historieta es de nuevo un diálogo con la literatura precedente, pues es Caleb, sobreviviente, quien narra la trama. Podría considerarse que el epílogo es el

¹³ Referente de la literatura de aventuras, *Robinson Crusoe* se inspiró en un suceso acaecido en territorio chileno. Al igual que Melville pudo indagar en la crónica de Jeremiah Reynolds y en otras fuentes acerca de avistamientos de ballenas y ataques a balleneros, Defoe conoció la historia del marinero escocés Alexander Selkirk, que relató al escritor inglés su permanencia solitaria durante más de cuatro años en una de las islas del archipiélago de Juan Fernández.

resto de la vida de Caleb (Ortega y Martínez, 2010, pp.116-123), marcado por la pérdida y la muerte de su amigo Aliro, su mujer Josephine y su hijo nonato.

3. LA BALLENA BLANCA: REESCRITURA DE UN MITO

El proceso de relectura de *Mocha Dick* abarca la literatura precedente citada. La novela de Melville proyecta su alargada sombra en Ortega y Martínez. Los espacios vacíos de *Moby Dick* presentan en la historieta una interacción (Iser, 1987, p. 341) en la que existen lugares vacíos que se indagan y otros quedan inexplorados. Los lugares inexistentes en *Moby Dick* que son llenados por el lector-escritor en *Mocha Dick* van desde el reconocimiento de las identidades nativas, el mensaje ecologista, la inclusión de personajes femeninos relevantes, las referencias a lugares originales del mito y el diálogo intertextual establecido con la historia del *Essex*, ficcionalizando el encuentro de los protagonistas del cómic con algunos de los supervivientes del ballenero hundido en 1820.

La selección dialógica con la literatura precedente excluye y privilegia aquello que es de potencial interés en el desarrollo argumental. En relación con el desarrollo del dialogismo, la polifonía y la intertextualidad bajtinianas, Julia Kristeva infiere que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1978, p. 190). Gérard Genette avanza en la consolidación terminológica de la intertextualidad y la clasifica como una de las tipologías de la transtextualidad¹⁴ y “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10).

Aun cuando son enunciaciones distintas, la idea de intertextualidad de la teórica búlgara y la formulación transtextual de Genette se visualizan en la novela gráfica *Mocha Dick*, en la que el texto matricial de Melville constituye un precedente ineludible, siendo a su vez la propia novela estadounidense un rico “mosaico de citas” vinculado a textos anteriores.

El contexto contemporáneo entrega normas y convenciones sociales que ofrecen el trasfondo social. La recontextualización de la norma o convención social se examina cuidadosamente y a veces pierde validez en el relato pues es portadora de problemas y, por tanto, configura una resistencia al poder (Iser, 1987) que a veces no es tal y supone una reafirmación del poder mismo. Las convenciones sociales se detectan en el proceso de reescritura y en el espacio literario de su contemporaneidad. A diferencia del repertorio precedente se extraen las siguientes situaciones dadas en el cómic:

¹⁴ El teórico francés acuña y define terminológicamente la transtextualidad como el objeto de transcendencia textual del texto, que se relaciona manifiesta o secretamente con otros textos (Genette, 1987, pp. 9-10).

- La depredación humana de la naturaleza. *Mocha Dick* exhibe un nítido mensaje ecologista. La voluntad autoral manifiesta la defensa de la preservación del medio marino.
- La representación de los pueblos nativos. La historieta relata el “encuentro” intercultural entre la realidad occidental personificada por Caleb Hienam y el pueblo mapuche encarnado por Aliro Leftraru y su abuela, la Machi Rosa.
- Cosmovisión mapuche. El ciclo de los *trempülkalwe*, cuatro machis (imagen 3) convertidas en cetáceos conducen las almas de los muertos al lugar donde han de reposar, el *Ngill chenmaywe*, que sería la isla Mocha (Cartes, *Balleneros*, 4).
- La posición de la mujer. Josephine es obligada por el capitán Macys, su padre, a comportarse como un marinero en el ballenero *Peleg Hawthorne*.
- La salvaguarda del equilibrio entre el ser humano y la naturaleza representada por la experiencia científica del naturalista escocés Duncan Sheffield.

Lo anterior permite diversas posibilidades: la validación de las normas, la negación de las mismas o la pérdida de su validez. El lector es obligado a mirar el trasfondo social que se aprecia en la obra literaria, interpelación dirigida al lector crítico respecto del mundo que le ha tocado vivir. Las normas se someten a la literatura poniéndose en tensión y siendo confrontadas.



Imagen 3: La cosmovisión mapuche

La novela gráfica propone una convivencia equilibrada entre humanos y animales, y por extensión el respeto al “otro” caracterizado en los pueblos originarios.

La relación que se establece entre Josephine y Caleb evidencia un esquematismo próximo al amor platónico; a pesar de ser matrimonio no se aprecia pasión carnal, y su trato es más cercana a las relaciones de camaradería entre la marinería de *Moby Dick*. A pesar de lo anterior, el final trágico de Josephine lleva a Caleb al aislamiento y la soledad¹⁵. El protagonista carece de una pulsión frente a Ahab y su venganza. Caleb y Aliro buscan el equilibrio de un sistema natural. La motivación del marinero mapuche por proteger a la ballena Mocha es evidente pero las razones de Caleb son difusas y más vinculadas a la búsqueda de la aventura. Contrariamente al capitán del *Pequod*, Aliro y Caleb demuestran generosidad y ética en su defensa del equilibrio natural.

¹⁵ El duelo de Caleb al morir Josephine se prolonga hasta el final de la novela gráfica. El desencanto y la pérdida le convierten en un descreído pastor protestante.

La idea del mal encarnado por la ballena se materializa en *Moby Dick* en un mal que “desintegra lo existente” (Bloch, 2007, p. 264). Ahab vive oscurecido por un odio que le consume, va en busca de la ballena sin importarle sus semejantes, solo le inquieta culminar su venganza para acabar con el leviatán que le mutiló. Mientras que en *Mocha Dick* prevalece la ética. Caleb no deja de ser un protagonista anómalo. El cambio¹⁶ operado en el heredero ballenero al ver la ruptura de códigos de la pesca de ciertos balleneros (Ortega y Martínez, 2012, p. 64) hace que sus actos resulten extraordinarios y a la vez parezcan improbables. La amistad de Caleb con el naturalista Sheffield facilita la preservación del santuario de cachalotes que es la isla Mocha¹⁷. La muestra de la convivencia entre Caleb o el naturalista escocés con los mapuches resulta estridente, pues Arauco era tierra de conflicto entre mapuches y españoles y actualmente los mapuches siguen manteniendo disputas con el Estado chileno.

La expiación de la historia es doble, por un lado el sacrificio de Aliro salvando a la Mocha y, por otro, el destino trágico al que Caleb se ve abocado. La necesidad de buscar nuevos caminos y formatos favorece la narratividad de la novela gráfica, relato más extenso que añade un idiolecto a partir de la viñeta y singularmente la soledad se convierte en el “territorio natal del escritor y el artista” (Trabado, 2006, p. 242), porque lo que viene luego es la soledad de la obra (Blanchot, 2002, p. 20).

Mocha Dick reproduce el enfrentamiento de los poderes y del imaginario hegemónico frente a la heterogeneidad simbolizada por el pueblo mapuche. El discurso de la novela gráfica, sin posicionarse desde un estatus de superioridad explícito, plantea que el éxito para salvar a la ballena y perpetuar el equilibrio natural por parte de los mapuches requiere del concurso occidental (Sheffield, Caleb y Josephine). Esta visión resulta conflictiva porque Aliro parece ajeno a las tradiciones de su pueblo y acepta de buen grado la sumisión a Caleb.

Se puede decir que *Mocha Dick* relega las sensibilidades mapuches, circunstancia que se explica en su búsqueda de un público masivo, pues la idoneidad de un discurso crítico hubiera restado posibilidades al impacto y recepción comercial del cómic. Ahondando en lo anterior, el pueblo mapuche es mostrado de forma reductiva, signo de paternalismo literario que perpetúa imaginarios contrarios a la comprensión activa de la realidad del otro; hablar del otro sin el concurso del otro es una peligrosa tendencia que desnuda gran parte del valor del relato.

La confrontación de la visión occidental y la visión mapuche intentan ser conciliadas, pero la novela gráfica persiste en lo limítrofe de la alteridad mapuche. El cómic privilegia la concepción occidental y la refuerza en el final (Imagen 4). Parece que

¹⁶ El matiz de ese cambio enriquece la posibilidad de que Caleb pueda ejercer autonomía en sus propias decisiones, obviando el trazado social marcado por su origen.

¹⁷ El topónimo “Mocha”, perteneciente a la isla, se debe a los *lafkenches*, “que es deformación de *Amuchra*, de *am*, alma y *uchram*, resucitar, o sea, la isla de las almas resucitadas, pues conforme a las creencias araucanas, las almas de los muertos cruzaban desde el continente y vivían en aquella isla” (Cartes, 2007, p. 44).

el pueblo mapuche ha sido engullido o succionado, no por la ballena, sino por las políticas de persecución del mundo occidental. La resistencia mapuche, a fines del siglo XIX, palmaria en el imaginario colectivo chileno, está silenciada en la novela gráfica.



Imagen 4: Final.

La ballena en Melville es el mal, y en la novela gráfica es ambivalente. El cachalote blanco en *Moby Dick* se vincula a las fuerzas devastadoras del averno; en *Mocha Dick* hay un mayor equilibrio entre aquellos que ven a la ballena como un animal positivo y armónico frente a los que ven su opuesto. La reescritura principal de *Mocha Dick* se aleja del Leviatán de Melville; Ortega y Martínez no presentan a la ballena como encarnación corpórea del mal, sino que la asocian de forma positiva a la cosmovisión mapuche y al equilibrio de fuerzas entre el hombre y la naturaleza.

Los personajes perversos coexisten en ambos relatos. El capitán Abel Macys es un remedo del capitán del *Pequod* y el arponero Ferguson destaca por su infamia en *Mocha Dick*, pero ninguno posee la obsesión vital de Ahab por dar muerte al “monstruo”. La ballena en Melville es aquello que se teme y se ignora, el origen, el corazón del mal. Solo alguien como Ahab puede pretender matar a Moby Dick. El mutilado capitán presenta un flujo asesino y un carácter megalómano que arrastra a su tripulación en pos del cachalote. La redención, ajena en Melville, se produce en *Mocha Dick*. Josephine, empujada por el incipiente amor que siente por Caleb, traiciona a su padre el capitán Macys, una traición al poder y a su linaje que será castigada con la muerte. El propio Caleb redime su estirpe al convertirse en un inadaptado en un lugar del mundo que le es ajeno.

La masculinización del mundo mariner de *Moby Dick* es innegable. En cambio, en el cómic, existen varios personajes femeninos¹⁸. Esto se puede interpretar como la necesidad de representar la realidad social en la que la mujer es parte activa y fundamental en el mundo contemporáneo. Con todo, la historieta muestra como sujetos independientes a la Machi Rosa y a Josephine. La hija del capitán Macys actúa primero como un hombre (Ortega y Martínez, 2012, p. 83); no es rebelión sino obligación, y luego Josephine se somete rápidamente a las convenciones que le obligan a ser madre y esposa. Esta evolución define una imagen arquetípica y negativa de la mujer, pues a pesar del contexto decimonónico en el que transcurre el relato, el lector se encuentra ante un texto actual que no refleja a la mujer como un igual frente al hombre. Al tratarse de una obra recomendada en el plan lector nacional chileno¹⁹ es importante interpretar las lecturas del mismo para no perpetuar imágenes que reproduzcan modelos patriarcales en los que la posición de la mujer es de subalterno dentro de la sociedad y de los imaginarios sociales.

Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto FONDECYT N° 1171250 y la beca CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/2017-21171064.

OBRAS CITADAS

- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Bloch, Ernst (2007). *El principio esperanza*. Madrid: Editorial Trotta.
- Cartes Montory, Armando (2007). “Balleneros en la Bahía de Concepción y el Golfo de Arauco”. Academia de Historia Naval y Marítima de Chile, 2007. Disponible en: http://www.historianaval.cl/publico/publicacion_archivo/publicaciones/33_4.pdf
- (2015): *Los cazadores de Mocha Dick. Balleneros chilenos y norteamericanos al sur del océano de Chile*. Segunda Edición. Santiago: Ediciones del Archivo Histórico de Concepción/Pehuén.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Ortega, Francisco y Martínez, Gonzalo (2012). *Mocha Dick, la leyenda de la ballena blanca*. Santiago: Norma.

¹⁸ Personajes casi accesorios en el relato de Melville. La señora Hussey y la tía Caridad (Melville, 2010, pp. 71, 158) son dos de los escasos personajes femeninos que aparecen citados en *Moby Dick*.

¹⁹ El impacto editorial de *Mocha Dick* es verificable en el impulso comercial que ha vivido al ser reeditada por Planeta en 2016, lo que señala la difusión de la que disfruta.

- Melville, Herman (2010). *Moby Dick o La Ballena*. Almería: Retamar, Ediciones Perdidas.
- Pimentel, Luz Aurora (2005). *El relato en perspectiva*. México D.F.: Siglo XXI.
- Quiroz, Daniel (2015). “Balleneros en la niebla: Una mirada paraetnográfica de la caza de ballenas en Chile”. *Chungara*. Volumen 47. Número 2: 319-330. Disponible en: <http://www.chungara.cl/Vols/2015/47-2/11-QUIROZ.pdf>
- Reynolds, Jeremiah (2009). *Mocha Dick o la ballena blanca del Pacífico*. Santiago: Pehuén.
- Rouad, Jean y Deprez, Denis (2007). *Moby Dick*. México D.F.: Sexto Piso.
- Trabado Cabado, José Manuel (2006). “La novela gráfica: formas de dibujar la soledad”. *Estudios Humanísticos. Filología*. 28: 225-247.