



HERMAN MELVILLE

*Moby Dick*

Introducción de ANDREW DELBANCO

*Moby Dick*, la novela que William Faulkner hubiera querido escribir, ha alcanzado el reconocimiento y el elogio constante que merece una construcción narrativa impecable. La lucha del capitán Ahab, su terrible obsesión y la mítica persecución de la enorme ballena han traspasado fronteras, consiguiendo así la indiscutible categoría de obra maestra de la literatura universal.

«*Moby Dick* es el paradigma novelístico de lo sublime: un logro fuera de lo común». Harold Bloom.

## INTRODUCCIÓN

No hace muchos años, en una universidad de élite del nordeste de Estados Unidos, preguntaron a un destacado crítico literario inglés cuál era la gran novela inglesa. La sala tenía las paredes revestidas de paneles de madera y estaba iluminada por una lámpara de araña, en las ventanas colgaban recargadas cortinas y en las estanterías se alineaban clásicos encuadernados en cuero: todo el mobiliario se había dispuesto cuidadosamente para reproducir la atmósfera del Viejo Mundo. No se respiraba el menor aroma a brisa marina en aquella sala. Con esa combinación de entusiasmo y recelo con la que se recibe a veces la proclamación de un estándar, los estudiantes se inclinaron hacia delante para escuchar la respuesta del eminente invitado: «*Middlemarch* sería mi candidata —dijo, vacilante—, a no ser que con “novela inglesa” se refieran a novela en inglés, en cuyo caso sería, por supuesto, *Moby Dick*».

Que un árbitro del gusto literario declarase como algo obvio que *Moby Dick*, ese monstruo marino de libro, es la obra narrativa más importante de la lengua inglesa habría dejado asombrado a Herman Melville; no porque no creyera que fuera verdad, sino porque dudaba de que su verdad fuese del gusto de todos. Melville era un artista sumamente ambicioso, pero se consideraba un autor cuya insolencia y franqueza no serían nunca moneda corriente en los salones de la gente refinada. «Una nave ballenera fue mi Universidad de Yale y mi Harvard», decía en *Moby Dick*, un libro lleno de personajes salvajes e indomables —«mestizos re-

negados, parias», los llamaba Melville— y escrito con franco desprecio por la vida elegante:

*El puerto está dispuesto a darle amparo; el puerto es misericordioso; en el puerto están la seguridad, la comodidad, el hogar, la cena, las tibias mantas, los amigos, todo lo que nos es grato a los mortales. Pero en esa tempestad, el puerto, la tierra, es el peligro más cruel para la nave. La nave debe huir de toda hospitalidad. [...] Con todas sus fuerzas, despliega todas sus velas para apartarse; [...] busca la ausencia de tierra del mar turbulento y en pos de refugio, se precipita obstinadamente hacia el peligro: ¡su único amigo es su enemigo más feroz!*

Estas líneas sobre la fatalidad de todo lo que sea cómodo y acogedor llevan la inconfundible firma estilística de Melville. Nunca nadie en América había escrito con una prosa de una intensidad tan condensada (*the lashed sea's landless*, «la ausencia de tierra del mar») y de contradicciones tan irónicas (*for refuge's sake forlornly rushing into peril*, «en pos de refugio, se precipita obstinadamente hacia el peligro»). Como descubrirá todo aquel que se enfrente a *Moby Dick* por primera vez, es una novela que lucha por mantener su ímpetu narrativo frente al impulso de la digresión, la meditación, el juego. Una de las razones es que Melville estaba infatigablemente alerta a lo que podríamos llamar los estadios en la vida de una palabra; como, por ejemplo, en el uso que hace de *pitiful*, «misericordioso», una palabra que vibra entre su antiguo significado (lleno de compasión) y el significado más moderno que estaba adquiriendo en tiempos de Melville: patético, consumido, impotente. Melville no emplea las palabras en *Moby Dick*: las saborea.

*Moby Dick*, un libro vocinglero y escrito en tono fanfarrón («¡Denme una pluma de cóndor! ¡Denme el cráter del

Vesubio como tintero!»), es también una obra de un refinamiento exquisito. Aun con toda su extensión y arrogancia, es capaz de sumirse de repente en la calma de «los segadores [que] duermen entre el heno fresco» y evocar «las alas, blancas como la nieve, de pequeños pájaros immaculados: [...] los pensamientos delicados de la atmósfera femenina». Hasta los capítulos más dramáticos rara vez terminan en crescendo, sino que tienden a desembocar en una quietud reflexiva que subyuga como el sonido de los instrumentos de cuerda después de los de metal.

A pesar de sus gracias manifiestas, la novela de Melville era, como *Hojas de hierba* de Whitman, un «experimento con el lenguaje» que a muchos de sus primeros lectores les resultó recargado y desconcertante. «No vale el precio que piden por ella, ni como obra literaria ni como montón de papel impreso», fue el juicio del *Boston Post*, y aunque otros reseñistas valoraron la «libertad, fluida y vital, del lenguaje y la estructura», *Moby Dick* se consideró en el mejor de los casos una curiosidad, y en el peor, un bodrio. En algunos momentos Melville afirmó que no le afectaba aquella reprimenda pública; estaba, le decía por carta a Hawthorne, «satisfecho de que no se comprendan nuestras alegorías en papel». Pero en otros se sentía devastado por no haber logrado tocar la fibra del público estadounidense. Que Melville se sintiera decepcionado no es en absoluto sorprendente, pero el hecho de que estuviese amargamente consternado es una señal de lo que había en juego. Había escrito *Moby Dick* con fervor mesiánico porque quería salvar a su país de sí mismo.

Una forma de aproximarse al imponente texto de Melville es considerarlo parte de la reflexión en torno a Estados Unidos que le ocupó toda su vida. El país en el que Melville había nacido en 1819 era una nación en la que los vestigios de la aristocracia se estaban desvaneciendo y en el que to-

do aquel que defendiera la idea de los privilegios hereditarios corría el peligro de ser acusado de traición. La política nacional, cuya dirección se habían ido pasando de unos a otros los nobles de Nueva Inglaterra y la pequeña aristocracia de Virginia, se estaba convirtiendo en el escenario de un combate encarnizado entre héroes populistas como Andrew Jackson y políticos profesionales como Martin van Buren. Pero aun cuando a Melville le irritara ese país vulgar en el que se sentía un ciudadano de segunda, le encantaba su intolerancia frente a las pretensiones y la liberación que prometía respecto de la losa del pasado. En *Pierre o las ambigüedades*, la novela que escribió justo después de *Moby Dick*, señalaba:

*... en países como América del Norte, donde no existe una casta definida y hereditaria de caballeros, quedando las leyes de la sucesión perpetuadas de modo ficticio al igual que los caballos de carreras y los Lores en tierras monárquicas; y en particular en las zonas rurales, donde, de entre cien manos que depositan una papeleta en la urna electoral para la presidencia, noventa y nueve están ennegrecidas y fortalecidas por el trabajo, la exquisitez de los dedos unida a un aspecto eminentemente viril adquiere una notoriedad incomprensible para los europeos<sup>[1]</sup>.*

Melville dedicó los primeros años al esfuerzo de reconciliarse con su propia «notoriedad». Fue una tarea agotadora, en la que el joven luchó contra un temperamento bilioso e insurgente que le desagradaba ver en sí mismo. Sus dos abuelos habían sido héroes de la Guerra de Independencia, y cuando murió su padre, no tan distinguido —un fracasado dedicado al comercio de artículos de confección—, el joven Melville se vio obligado a combatir su resentimiento por que lo dejaran atrás hombres de linaje inferior. Entre las no-

velas que precedieron a *Moby Dick*, varias plasmaban esta lucha: en *Redburn* (1849), un joven abandona la otrora gloriosa residencia solariega y se embarca río abajo por el Hudson, donde sufre la vergüenza de no poder pagarse el billete; en *Chaqueta Blanca* (1850), otro joven gentil se introduce en el mundo de los marineros, donde la única medida del estatus es el dominio de los aparejos. Estas obras eran reflexiones retrospectivas en torno a los años errabundos de Melville: primero a bordo de un buque mercante que lo llevó a Europa, y luego como tripulante de una fragata estadounidense en ruta por el Pacífico.

A través de estos libros, Melville empezó a ampliar el alcance de sus tribulaciones personales para convertirlas en una alegoría de las tribulaciones de la nación. En *Liverpool*, *Redburn*, que trata en vano de explorar la ciudad con la ayuda de la guía desfasada de su padre, se topa cara a cara con el lado más oscuro del poder industrial de Inglaterra. Cuando encuentra la figura demacrada de una mujer familiar, amoratada por el frío, y la oye emitir un débil quejido desde las alcantarillas, le parece un augurio para los estadounidenses, que aún reclamaban quedar exentos de tales horrores al tiempo que se disponían a desafiar a Gran Bretaña para hacerse con la supremacía mundial. En *Chaqueta Blanca*, a través del dilema alegórico de un marino a punto de ser azotado por una infracción que no ha cometido, Melville pasó a explorar qué supone verse despojado como un esclavo de todos los recursos legales y sentir en el odio hacia el amo imperial la afirmación misma del yo que la ley prohíbe. Preparado para abalanzarse sobre el capitán y arrojarlo al mar, *Chaqueta Blanca* piensa:

*La naturaleza no ha implantado en el hombre ningún poder que no esté destinado a ser ejercido en alguna ocasión, si bien con demasiada frecuencia se ha abusado de estos poderes. El privilegio, innato e inalienable, que todo hombre*

*tiene de darse muerte a sí mismo y de infligírsela a otro no se nos dio sin un propósito. Son el último recurso de una existencia injuriada e insopor-table.*

Fue en *Redburn* y en *Chaqueta Blanca* donde Melville comenzó a afrontar la crisis inminente de su tiempo: la colisión inevitable entre la cultura industrial y la cultura esclava en Estados Unidos, si bien los libros en los que se había descubierto como escritor fueron sus aventuras previas en los Mares del Sur, *Taipei* (1846) y *Omú* (1847). Éstas, obras seudobiográficas que relataban (con algún adorno) su breve estancia en las islas Marquesas y sus días vagabundeadando por Tahití, estaban llenas de mujeres impúdicas de piel aceitunada y chicos nativos cercanos y atentos. Las novelas, recibidas como relatos verídicos de la vida tribal en el mundo tropical, establecieron la reputación de Melville (muy a su eterno pesar) como «el hombre que vivió entre caníbales». En realidad, eran exploraciones sofisticadas de la experiencia de la dislocación cultural, escritas por un narrador prodigioso que buscaba cuidadosamente el punto justo entre la lascivia del público y su mojigatería. Sin embargo, en la *Cambridge History of American Literature* de 1917 sólo se dedicaba a Melville un párrafo elogioso en el capítulo «Viajeros y exploradores», y de no ser por *Taipei* y *Omú* ni siquiera aparecería mencionado.

En otras palabras, cuando Melville comenzó a trabajar en *Moby Dick* era un escritor joven (sólo tenía treinta y un años) que había experimentado ya la euforia de la fama literaria y la veleidad de un público que lo rechazó cuando se puso serio en su monumental novela metafísica de 1849: *Mardi*. Melville se refería a *Redburn* y *Chaqueta Blanca* como a «dos trabajos que hice por dinero..., me vi obligado, como otros hombres se ven obligados a serrar madera», y aunque en 1847, cuando ya había dejado atrás sus días de marinero, se casó con la hija de un distinguido jurista, nun-

ca logró escapar por completo de una agotadora presión económica. En 1850, cuando estaba llevando una vida hogareña en una casa de campo en Berkshire, escribió a Hawthorne que «la calma, la templanza, ese ánimo como de hierba creciendo en silencio con el que un hombre debería escribir siempre; eso, me temo, rara vez está a mi alcance. Los dólares son mi maldición, y el Diablo, malicioso, está siempre riéndose de mí y sosteniendo la puerta abierta de par en par». Melville se equivocaba en lo de la fertilidad de la calma: en los meses agobiantes que transcurrieron entre el comienzo de la primavera de 1850 y el otoño de 1851, produjo la mayor obra de ficción que se ha escrito en la historia de la literatura estadounidense.

*Moby Dick* comienza de un modo bastante convencional. Recurriendo a su antiguo estilo comercial, Melville arranca con la intención de complacer a ese público que le ha dado la espalda. Pero pronto se desvía de las aventuras de un joven que huye de su propio abatimiento y se ve barrido él mismo por un relato de mayor envergadura acerca de un capitán lisiado y de la prodigiosa ballena blanca que lo ha «desarbolado». Aunque los especialistas siguen sin ponerse de acuerdo en la evolución que siguió el manuscrito, todos coinciden en que pasó por varias versiones radicalmente diferentes. El influyente crítico Evert Duyckinck, amigo de Melville, leyó y dio su aprobación a un primer borrador, pero tildó el texto definitivo de «potaje intelectual»; y hay otras pruebas de que *Moby Dick* avanzó a tumbos, y no siguiendo sistemáticamente un plan inicial. Así, a pesar de los esfuerzos por enlazar ciertas alusiones con sucesos contemporáneos, y de intentar rastrear el proceso de revisión, sigue siendo imposible ver exactamente cómo *Moby Dick* pasó de ser un relato de aventuras a la obra gigantesca en que se convirtió. Algunos de los acontecimientos que prendieron la imaginación de Melville son rescatables: en

particular, su apasionada amistad con Hawthorne, cuya persona y obra lo inspiraron a ponerse a trabajar en el verano de 1850, y su renovada exposición a Shakespeare, cuyo sublime verso blanco lo incitó a emularlo. Pero, como ese cuadro que contempla Ismael en la posada El chorro de la ballena, *Moby Dick* seguirá siendo siempre «un cuadro viscoso, encenagado, pantanoso, capaz de enloquecer a un hombre que no tuviera los nervios bien firmes», al menos si uno tiene intención de desentrañar la historia de su composición.

Está bastante claro que, mientras avanzaba a la carrera, Melville no se preocupó especialmente por poner orden en el libro borrando las huellas de los pasajes reemplazados. En el tercer capítulo, por ejemplo, conocemos a un personaje llamado Bulkington, «medía por lo menos seis pies de altura, tenía nobles hombros y el pecho como una caja fuerte», que parece un candidato con probabilidades de desempeñar un papel importante en la historia por su capacidad para infundir en sus compañeros de tripulación una reverencia que no es ni adoración ni miedo. Pero Bulkington desaparece de nuestra vista hasta pasados veinte capítulos: después de que Ismael se haya hecho amigo de Queequeg y haya llegado al *Pequod*, a las órdenes de Ahab, Melville lo entierra en un «capítulo de seis pulgadas [que] es [su] tumba sin lápida». Es, no obstante, una tumba abierta. Melville no esconde a Bulkington: le rinde homenaje y lo deja a la vista como una alternativa insinuada a Ahab. No cae eliminado en alguna revisión del manuscrito, sino que se queda ahí, como un temblor en el texto: una concepción de liderazgo democrático cuyas ondas siguen oscilando dentro de los límites de nuestra conciencia pero que no encuentra un lugar realmente definido en el mundo salido de la imaginación de Melville.

Más que una novela trabajada, *Moby Dick* es el estallido de una conciencia fluida en el que las ideas y las personas aparecen y colisionan y dan lugar a nuevas combinaciones

y a veces quedan descartadas. Pese a que comienza como las aventuras de un joven, cuando llegamos al capítulo XIII Ismael se ha esfumado por completo y la voz narrativa no está ya sujeta a las leyes que gobiernan la narración convencional. Ismael describe a Ahab, por ejemplo, almorzando con los oficiales y, más tarde, en la cabina, «sentado junto al ojo de buey de popa, [...] solo». Poco después, Starbuck, humillado en su intento de que Ahab se ciña a los propósitos comerciales del barco, pronuncia un soliloquio junto al palo mayor, donde nadie puede oírlo; sin embargo, Ismael lo reproduce todo con la seguridad de un confidente. Tras estos testimonios inexplicables, la narración, como si se quebrara bajo el peso de sus inverosimilitudes, da paso a pedazos de canciones de la tripulación desperdigada.

*Moby Dick* es, sencillamente, un libro demasiado grande para contenerlo de principio a fin en una sola conciencia sujeta a las leyes de la identidad y la verosimilitud física. La mente narradora (que al comienzo se llama Ismael) se precipita al exterior para atracarse de historias de ballenas y de los recuerdos privados de hombres que apenas dicen palabra. En ocasiones, esta voz narrativa escapa en una efusión coral, o se escinde en el parloteo competitivo de los marineros. Pero el principio compositivo de *Moby Dick* es más que simple capricho; es como si Melville creara a Ismael a imagen de versiones anteriores de sí mismo y luego nos invitara a compartir la emoción de verlo autodestruirse.

*Moby Dick* es en este sentido un libro letal. Hostil a toda convención, revela el sofocante hermetismo de la conciencia inicial de Ismael, que pasa a reconocerse como poco más que una colección de opiniones heredadas. Mirando el cuadro «viscoso, encenagado», Ismael llega a la conclusión de que «el propósito del artista parecía ése: teoría a la que al fin llegué basándome en parte sobre las opiniones sumadas de muchos ancianos con los cuales he hablado sobre el asunto». Ismael es al principio un gazmoño y un moji-gato que se escandaliza ante la costumbre de Queequeg

de lavarse el pecho pero no frotarse la cara, por no hablar de las genuflexiones del salvaje ante su pequeño ídolo de madera, Yojo, que a Ismael le parece que tiene «el mismo color que una criatura congoleza de tres días de edad». Pero si algo salva a Ismael es su capacidad para reírse de sí mismo. Cada vez le divierten más sus propias absurdidades, y para cuando embarca en el *Pequod*, bajo la compañía protectora de su ahora queridísimo Queequeg, ha apartado ya casi todas sus ideas heredadas —religiosas, sociales, políticas y hasta lingüísticas— de la categoría de lo sagrado y lo prudente y las ha trasladado a la categoría de lo arbitrario. Libre de ataduras, todo se vuelve vulnerable, prescindible.

Este proceso de liquidación aparece plasmado en un capítulo extraordinario, titulado «El cubrecama», en el que Melville examina lo que fue en efecto la construcción del yo de Ismael. Dormidos en la cama que comparten en la posada El chorro de la ballena, Queequeg ha dejado caer su brazo tatuado sobre el cubrecama de retazos, encima del pecho de Ismael. Y justo al despertar, cuando la línea entre la conciencia y la inconciencia sigue difusa, Ismael siente que se disuelve en la carne y la tela que lo cubren. No es capaz de distinguir entre el brazo de Queequeg y la colcha, ni siquiera entre su propio cuerpo y eso que presiona contra él. Por medio de esta confusión liberadora, revive una experiencia de la infancia (si es sueño o realidad, no lo sabemos) en la que despertó en plena noche después de que lo mandaran castigado a la cama por haber intentado trepar por la chimenea. A oscuras, distinguiendo apenas su mano colgando de la cama, no la había reconocido como suya; parecía un objeto extraño sujeto entre los dedos de un fantasma amenazante, y no había osado moverse para comprobar si era posible retirarla. Tuvo miedo de romper la incertidumbre tanto como de rendirse a ella y, bajo el hechizo del espanto y la fascinación, transformó el enfado de su madrastra en culpa. Ése fue el momento, parece com-

prender ahora, en que descubrió la otredad proscrita de su propio cuerpo y del mundo que anhelaba.

Una vez revivido este descubrimiento, es a través de la intimidad inesperada con Queequeg como Ismael empieza a borrar su culpa. La inversión se produce rápidamente, y esta nueva libertad hace que se sienta al mismo tiempo aterrizado y entusiasmado. En una frase con tintes sexuales, Melville le hace observar «[cuán] elásticos se vuelven nuestros más rígidos prejuicios cuando el afecto empieza a ablandarlos» y, de ese momento en adelante, Ismael toma cierta distancia respecto de la empeñada misión del *Pequod*. El tema central de *Moby Dick* comienza a emerger en este contraste implícito entre el Ismael transfigurado, cuya conciencia se ha disuelto en un gusto promiscuo por toda experiencia, y el devastado capitán de «ojos encendidos» que rechaza cualquier cosa que lo distraiga de su cruzada. A medida que el libro avanza, apenas podemos localizar a Ismael, mientras que Ahab permanece inamovible, con la pata de marfil anclada en su «punto de apoyo»: ese agujero perforado en la cubierta que lo mantiene estable cuando hay temporal. «En la energía fija, intrépida y resuelta de esa mirada había una infinita fortaleza, una voluntad obstinada e indomable»; mientras que Ismael tiene una mirada distraída y errante. Se ha liberado del miedo y la rabia y de la sed de venganza que éstas alimentan («Mi corazón desgarrado, mi mano exasperada ya no se volvían contra este mundo de lobos»), mientras que Ahab no puede ser disuadido de la conquista, la posesión y la venganza: ni por Pip, ni por Starbuck, ni siquiera por los ruegos del capitán del *Rachel*, que le implora ayuda para buscar a su hijo, perdido en el mar.

Es en el enfrentamiento de estos dos principios —el abrazo cada vez más amplio de Ismael y la «monomanía» de Ahab— cómo *Moby Dick* toma forma. Aun así, el libro nunca se convierte en una mera lucha entre ambos, porque el propio Melville es quien los incorpora y responde a sus

demandas con igual fervor. El ensanchamiento y la flexibilización de la mente de Ismael son cada vez más patentes en los alborozados juegos de palabras de Melville, en su picardía general y en las asociaciones irreverentes: el pellejo desollado del pene de la ballena (el «grandísimo», lo llaman los marineros) es la sobrepelliz que se coloca el tripulante que trincha la carne; y el rey de Inglaterra, informa Melville con regocijo, se unta sin saberlo el pelo con aceite de cachalote «en su estado impoluto, intocado». Pero a pesar de su amor por este tipo de juegos imaginativos, a Melville le fascina también su capitán, inhumano y carente por completo de humor. Al igual que Milton con Satán, Melville da muchas de las mejores frases al adusto Ahab, cuyo desprecio por la vulgar avaricia de los propietarios del *Pequod* es inmensamente atractivo, y cuya cólera, si bien fatal, es sencillamente magnífica:

*¡Sí, sí! ¡Fue esa maldita ballena blanca la que me cercenó, la que me convirtió para siempre en un inútil inválido! [...] ¡Sí, sí! ¡Y la perseguiré más allá del Cabo de Buena Esperanza, y más allá del Cabo de Hornos, y más allá del gran Maelstrom de Noruega, y más allá de las llamas de la perdición, antes de abandonarla! ¡Para esto se han embarcado ustedes, marineros! ¡Para perseguir a esa ballena blanca a través del mundo entero, en cada lugar de la tierra, hasta que arroje sangre negra y se revuelque con las aletas al aire! ¿Qué dicen ustedes, marineros? ¿Me darán ustedes una mano para esta tarea? Creo que tienen coraje...*

Ahab habla con lo que Melville denomina en otra parte un rugido del «Niágara», y lo dignifica hasta en su momento más espantoso. Él está embarcado en una misión; Ismael,

en un crucero, y *Moby Dick* es la plasmación de este enfrentamiento irresoluble.

Si bien este conflicto se representaba de manera autónoma en la mente de Melville, también tenía consecuencias específicas en el panorama real de la política de su país. En una de sus dimensiones, *Moby Dick* era una profecía que afirmaba que el experimento estadounidense de entidades políticas independientes «confederadas en un mismo navío» estaba en peligro; que la nave del Estado (una metáfora muy común en la oratoria contemporánea) se iba a pique. Cuando Melville se puso seriamente manos a la obra con *Moby Dick* a principios de 1850, los debates en el Congreso en torno a las disposiciones de lo que se conocería como el Compromiso de 1850 resonaban en todos los periódicos y salones de la época. A comienzos de marzo, un moribundo John Calhoun compareció en silencio en el Senado mientras su discurso era leído por un colega senador: un discurso lleno de presentimientos y predicciones de catástrofe a menos que cesara la agitación antiesclavista. La réplica de Daniel Webster («Hoy no hablo como un hombre de Massachusetts, ni como un hombre del Norte, sino como americano»), en la que defendía el Compromiso —incluidas las disposiciones que exigían la manumisión de los esclavos fugitivos—, le costó el respeto de muchos intelectuales del Norte pero salvó la situación, al menos por el momento. Sin embargo, las verdaderas noticias que llegaban de Washington eran que la fisura en el país se estaba haciendo insalvable, y que los últimos esfuerzos de los grandes supervivientes del origen de la república —Clay, Calhoun y Webster— acabarían por demostrarse inútiles. La nación seguiría intacta unos años más, hasta que la Ley Kansas-Nebraska y la resolución del caso Dred Scott sentaron las bases para una guerra civil; pero para un observador