

6. Marcela Croce *

Secretos de los hombres de mar: Benito Cereno desafiado por Tomás De Mattos

ABSTRACT

El artículo cumple un ejercicio puntual de literaturas comparadas entre un relato norteamericano decimonónico y su reescritura por un autor uruguayo contemporáneo. En *La fragata de las máscaras*, Tomás De Mattos abre una multiplicidad de perspectivas para abordar el enigma que queda flotando en *Benito Cereno* de Herman Melville, abundando en especulaciones e interpretaciones de diversos personajes y proliferando en testimonios que resultan habilitados por el final de la obra de Melville, en que se sintetiza el proceso judicial al que es sometido Cereno. El hecho de que el episodio del buque “Santo Domingo” transcurra en la costa chilena y de que el juicio se desarrolle en Lima promueve la reversión latinoamericana de la obra menor de un autor canónico de la literatura de Estados Unidos. La novela

de De Mattos desanda el camino que lleva en Melville a la condensación simbólica y avanza no solamente sobre *Benito Cereno* sino asimismo sobre otras obras melvillianas, apelando a recursos ficcionales que combinan literatura e historia y despliegan la figura del negro como sostén de una utopía rebelde. De Mattos se inscribe así en una tradición de autores latinoamericanos que recuperan la literatura del Norte, de la cual Juan Carlos Onetti con su obstinación faulkneriana sea acaso el mayor representante

Palabras claves: Literaturas comparadas – Historia y literatura – Fuentes e influencias – Narrativas del secreto

*The article accomplishes a punctual exercise in comparative literature between a nineteenth-century American story and its rewriting by a contemporary Uruguayan author. In *La fragata de las máscaras*, Tomás De Mattos opens a multiplicity of perspectives to approach the enigma that floats in Herman Melville's *Benito Cereno*, abounding in speculations and interpretations of various characters and proliferating in testimonies which result enabled by the end of the work of Melville, where is synthesized the judicial process to which *Benito Cereno* is submitted. The fact that the episode of the ship “Santo Domingo” elapses in the Chilean coast, and that the trial proceeds in Lima promotes the Latin American reversal of the minor*

* Facultad de Filosofía y Letras / INDEAL (Universidad de Buenos Aires, Argentina). E-Mail: mcroce@filo.uba.ar

work of a canonical author of American literature. De Mattos's novel retraces the way leading to the symbolical condensation in Melville and advances not only on Benito Cereno but also on other Melvillean works, appealing to fictional resources combining literature and history and displays the figure of the Black as support of a rebel Utopia. De Mattos enrolls thus in a tradition of Latin American authors who recover the North literature which Juan Carlos Onetti is perhaps the greater agent with his Faulknerian obstinacy.

Key Words: *Comparative literature - History and literature - Sources and influences - Narratives of the secret*

El enigma de la *nouvelle*

Entre las múltiples obras de ambiente marítimo que escribió Herman Melville – frecuentemente opacadas por la condición canónica de *Moby Dick* (1851)– se encuentra *Benito Cereno*, publicada originalmente en la revista *Putnam's Monthly* (1855) para ser recogida de inmediato, junto con otros textos, en *The Piazza Tales* (1856). Los relatos nucleados en esta colección se ajustan al género *novella* o *nouvelle*, que aunque más extensa que el cuento y bastante más breve que la novela no se define estrictamente por razones de amplitud sino por rasgos de construcción.

Gilles Deleuze y Félix Guattari caracterizan la *nouvelle* o “novela corta” como un texto

en el que se trata de reconstruir lo ocurrido pero aquello que ha pasado se resiste a mostrarse y se obstina en estructurarse como un secreto.⁷⁴ La *nouvelle* ampara el despliegue de los estilistas al seducir antes por el modo de escritura que por las alternativas de la narración. Fredric Jameson, atribuyendo la idea a Jean-Paul Sartre, agrega un elemento a esa caracterización, deteniéndose en la circunstancia de que la mayoría de las *nouvelles* responden al esquema del relato enmarcado (y el ejemplo inevitable en tal sentido es *Otra vuelta de tuerca* de Henry James): se trata de “un breve desorden que se suprime... contado desde el punto de vista del orden. El orden triunfa, el orden está por todos lados, y contempla un desorden antiguo y abolido”.⁷⁵

Benito Cereno se empeña en sostener un secreto. La forma sintética que escoge Melville para el relato contribuye a este propósito. La *nouvelle* reclama que esa síntesis sea metafórica, manteniendo una incertidumbre que nunca se aclara y que se condensa en la frase que cierra el segundo párrafo: “Sombras presentes, que presagiaban sombras futuras aún más intensas”.⁷⁶ La primera parte del texto, que se apoya en el diario de a bordo redactado por el capitán Amasa Delano, abunda en advertencias ominosas: el buque de Cereno hace su aparición en un marco de nubes tras las cuales el sol “aparecía como el ojo único y siniestro de un intrigante de

⁷⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*; Valencia, Pretextos, 2006, páginas 197-198.

⁷⁵ Fredric Jameson. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, página 59.

⁷⁶ Herman Melville. *Bartleby el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*; Madrid, Cátedra, 2000, página 119.

Lima”;⁷⁷ las marcas religiosas impregnan toda la atmósfera, de modo que el buque se presenta “como un monasterio”, sus tripulantes como “monjes” y las figuras sombrías que lo recorren como “Frailes Negros paseando por el claustro”.⁷⁸ El nombre “Santo Domingo” que distingue a la embarcación permitiría adscribir a estos sujetos a la orden de los dominicos, algo que parece confirmarse en el aspecto singularmente austero del conjunto y en el verticalismo promovido por la consigna “Seguid a vuestro jefe”.⁷⁹

En ese contexto es previsible que ocurra algo menos apto para la revelación verbal que para la insinuación gráfica, como lo confirma el escudo de popa en que se enmarañan temas mitológicos y condensaciones simbólicas para dar relieve a “un sátiro oscuro enmascarado, con el pie apoyado en el cuello postrado de una figura retorcida, también enmascarada”.⁸⁰ Aunque el capitán Delano abusa de todos los rasgos del norteamericano ingenuo (pero asimismo los del capitalista avizor, que ofrece ayuda a Cereno advirtiéndole que su asistencia no será gratuita) no puede dejar de advertir la extrañeza de lo que ocurre en el “Santo Domingo” apenas pisa su cubierta y descubre que se trata de un barco negrero. Si bien confiesa su simpatía por los negros, tiene tan naturalizada la esclavitud

que distingue “celo afectuoso” en los actos serviles del criado Babo hacia su amo Benito y recita el catecismo que pocos años antes había enunciado Harriet Beecher Stowe en *La cabaña del tío Tom* (1852): el negro es “menos un criado que un compañero devoto”.⁸¹

La reserva como conducta del hombre de mar es la actitud que justifica el secreto en *Benito Cereno*. Deleuze y Guattari señalan que la *nouvelle* tiene una gestualidad propia⁸² y este relato acude a avalar su teoría. En *La fragata de las máscaras* de Tomás De Mattos ocurre lo contrario: aunque no se logra revelar la verdad, la condición reservada resulta abandonada por una actitud narrativa en la cual fluyen las especulaciones en torno a lo que ocurrió en el barco de Cereno, y si para Amasa Delano “la ruidosa confusión de gente que sufría en el *Santo Domingo* constituía un repetido desafío a su mirada”,⁸³ para la narradora diseñada por De Mattos –la aristócrata uruguaya Josefina Péguy– ese mismo desorden de negros soliviantados es la excusa para desafiar a Melville y reescribir *Benito Cereno* concediéndoles la voz a los insurrectos que quedaban acallados en el texto original. Pero además de pervertir la perspectiva exclusivamente “blanca” con la que opera el narrador de *Benito Cereno*, la operación de De Mattos también pone en cuestión el vínculo del relato de Melville con su fuente, el diario de Delano, al restituir los nombres de los barcos tal como constan en esas páginas: el “Santo Domingo” es en verdad “The Tryal” y

⁷⁷ Herman Melville, *Benito Cereno*, op. cit., página 120.

⁷⁸ Idem, página 121.

⁷⁹ En contraposición, el personaje de Babo (cabecilla de lo que se va revelando como un motín de esclavos) no se adscribe a la oscuridad de los dominicos sino al aspecto exterior de los franciscanos: llevaba en la cintura una soga destrenzada que lo asemejaba a “una especie de fraile mendicante de San Francisco”. Ibidem, página 134.

⁸⁰ Ibidem, página 123.

⁸¹ Ibidem, páginas 127-128.

⁸² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op.cit., página 198.

⁸³ Herman Melville, *Benito Cereno*, op. cit., página 130.

el “Bachelor’s Delight” vuelve a ser el “Perseverance”.⁸⁴

La novela de De Mattos despliega el nudo del relato que el narrador de *Benito Cereno* resume en la labor de uno de los negros que ocupa la cubierta del “Santo Domingo”: “una combinación de un doble nudo de bolina, un triple barrilete, un as de guía, un nudo de trinca y un ahorcaperros doble” y que, proponiéndose como escena primitiva de la reescritura, parece estar hecho exclusivamente “para que otro lo deshaga”.⁸⁵ Porque en verdad, la única revelación que ofrece *Benito Cereno*, aunque doble, es parcial y exige una indagación que el texto declina: hay un motín a bordo y se produjo al menos un asesinato del que resta, como siniestro mascarón de proa, el esqueleto del traficante negrero Alejandro Aranda. La osamenta estaba tapada por una lona que se desliza cuando Cereno salta al barco de Delano para tratar de escapar de la muerte. Lo que ocurre después, “omitiendo incidentes y medidas subsiguientes”,⁸⁶ son las actas del juicio que se llevan a cabo en la ciudad de Lima luego de que el “Santo Domingo” fuera capturado en la costa chilena donde fue avistado por el “Bachelor’s Delight”.

Versiones y perversiones

La reconstrucción que encara *La fragata de las máscaras* comienza aquí y otorga una

⁸⁴ El nombre “Bachelor’s Delight” arrastra una prosapia melvilleana, ya que tal designación unifica las de los dos barcos que saludan al “Pequod” en su trayectoria final en *Moby Dick*: el “Bachelor” y el “Delight”.

⁸⁵ Idem, página 158.

⁸⁶ Ibidem, página 192.

resonancia amplificadas a la pregunta “¿Qué ha pasado?” que Deleuze y Guattari enunciaban como bastidor de la *nouvelle*. Lo significativo es que De Mattos no escoge la forma condensada sino la analítica;⁸⁷ mantiene el secreto pero lo ramifica, lo complejiza, le agrega personajes y le suma las biografías de quienes participaron en el proceso judicial, además de alterar las fechas para sincronizar la historia con el viaje a Lima del naturalista francés Aimé Bonpland. El testimonio del sabio que acompañó a Alexander von Humboldt en su expedición consta en una extensa charla que mantiene con su ahijada Josefina Péguy en el jardín de una casona uruguaya, situación que se convierte en el acicate para que varias décadas después, ya viuda y en vísperas de la muerte de Melville, la mujer se lance a la redacción de una novela abarrotada de cartas y apuntes. Si estos últimos operan a modo de apartes teatrales que convierten al lector en confidente de las versiones que contribuyen a la errática reconstrucción, las cartas se asocian a la circunstancia del relato contrabandeado por Josefina respecto de la fijación melvilliana.

La carta que abre la novela confirma la concepción ciceroniana del género como “conversación con un ausente”, ya que Josefina se la envía a Melville en el mismo año de su muerte (1891) y será respondida finalmente por su esposa, Lizzie, como clausura de *La fragata de las máscaras*. Antecedida por una “Nota preliminar”

⁸⁷ Para eso emplea formas discursivas que André Jolles caracterizó como “formas simples” y que J.M. González Álvarez enumera como “la epístola, la parábola, los mitos, las crónicas de viajes e incluso la oralidad”. “Máscaras a la deriva...”, loc. cit., página 72.

firmada por M.M.R. (procedimiento de verosimilización también empleado en la novela previa de De Mattos, *¡Bernabé, Bernabé!* de 1988) en la cual el albacea del archivo Péguy-Narbondó describe a la dama como “obediente lectora de *Moby Dick*”,⁸⁸ la misiva revela la indiferenciación que practica Josefina entre autor y personaje al punto de llamar “Ismael” a Melville, incurriendo en el previsible desvío de abordar la simbología de *Benito Cereno* desde la alegoría atribuida a *Moby Dick*. El desplazamiento de la identidad melvilliana al narrador en primera persona que es Ismael trasunta otra operación de riesgo sobre el “yo”: la corrosión absoluta del sujeto que campea en *Bartleby, el escribiente* y que se erige en designación de una categoría de “Escritores del No” en la taxonomía desplegada por Enrique Vila-Matas.⁸⁹

Pero antes que en la persona gramatical o en los nombres propios, en lo que se detiene Josefina es en el tono, convencida – borgeanamente– de que el modo de acceder a un personaje es encontrar el tono que le corresponde. La narradora extiende el alcance de esa pretendida entonación a una exigencia de orden lingüístico por la cual el inglés de Melville se desvanece ante un español que registra matices que la lengua codificada del canon norteamericano sólo puede ignorar. Josefina reclama, de este modo, que la historia sea relatada en la lengua rioplatense, impregnada del acento impreso por la intervención de Bonpland en que resuena su enunciación “impersonal”

⁸⁸ Tomás de Mattos, *La fragata de las máscaras*; Montevideo, Alfaguara, 1996, página 14.

⁸⁹ Enrique Vila Matas. *Bartleby y compañía*; Barcelona, Anagrama, 2000.

de científico y su paso por la “corte” del Doctor Francia: “Mientras mis ojos devanaban el texto en inglés, mi memoria me hacía oír un castellano aparaguayado, pronunciado casi a la perfección, pero cuyas frases se hilvanaban con un agradabilísimo dejo francés”.⁹⁰

El tono ideológico que le otorga Josefina al relato es el que en la literatura uruguaya empleó José Enrique Rodó en *Ariel* (1900), en la inmediatez de la guerra hispano-norteamericana de 1898: el que cataloga a los estadounidenses como “perversa mixtura de bondad, soberbia, desprendimiento y codicia”,⁹¹ que combina con el de la *hipócrita lectora* que declara que siente “muy próximo” a Melville, reconociéndolo como ese prójimo al que apelaba Baudelaire.⁹² Los tonos desolados y las voces negras que procura reponer en su relato integran la dimensión excluida por Melville y ratifican la reescritura como reescucha. En el pasaje de la escritura a la oralidad, en esa inversión que arrasa no solamente con la narración de *Benito Cereno* sino también con la fuente provista por Amasa Delano, la narradora aspira a revelar el secreto que no puede enunciarse porque hay hechos para los cuales no existe palabra posible. Los “olvidos o secretos que han impedido que toda la verdad llegara hasta nosotros”⁹³ no pueden sino proliferar en este ejercicio despreocupado y minucioso que se empeña en desafiar la

⁹⁰ Tomás De Mattos, *La fragata...*, op. cit. página 21.

⁹¹ *Ibid*, página 32.

⁹² “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère” declara el verso final del poema “Al lector” que inicia *Las flores del mal* (1857).

⁹³ *Ibidem*, página 31.

pretensión canónica del relato norteamericano.

Y esa voluntad comienza horadando el punto mismo en que se apoya el texto de Melville, acaso por arrastre del diario de Delano: el diseño de un sujeto moral que no puede comprender aquello que escapa a sus parámetros habituales. El dilema de Delano es enfrentarse a un capitán sin mando y a un grupo de esclavos que se alzaron con la fragata. Alguien que ostenta como divisa el nombre "Perseverancia" en su buque, que predica con semejante vehemencia las virtudes de la meritocracia que sostienen la fe de los Estados Unidos, no logra concebir la sedición de los oprimidos. El desplazamiento que impone Josefina en la perspectiva moralista de Delano es el que en la literatura norteamericana se aparta de Melville para conducir a Mark Twain, hacia un antiesclavismo irónico que descrea de la normativa y repone el componente básicamente mercantil de toda navegación.

El trastorno que reclama Josefina Péguy hace del español Benito Cereno un "chilenito" en la versión del fraile Tobías Infellez, asistente espiritual del capitán en su etapa final, cuando la tuberculosis y la locura lo minaron en el monasterio del Monte Agonía. La simbología religiosa que abrumba en la *nouvelle* de Melville se acentúa en la presencia del cura que "parece salido de un cuadro del Greco, por lo alto, lo enteco y el aura mística que lo envuelve",⁹⁴ no menos que en la presencia ocasional de un "fray Angélico" que convoca frescos de capillas, y en el rechazo que don Benito opone a la extremaunción, con un

desaliento que suma a su consustanciación con Bartleby –"Preferiría no hacerlo. Aún no es el momento"⁹⁵ la fatiga de los trabajos del mar. También en la confesión que se le exige a Cereno, quien ante la Real Audiencia "no omitió detalle que le fuera desfavorable",⁹⁶ abusando de la práctica confesional para manifestar arrepentimiento mediante un yo en disyunción, en evidente oposición con el diario de Delano que despliega un yo ufano de vivir de acuerdo con sus principios.

El fraile Infellez, medio hermano del magistrado José Abos, elabora la hipótesis novedosa que pervierte las motivaciones en el texto de Melville: Cereno no sería la víctima de la sedición sino un instigador o cómplice de la conjura que, en su afán de apropiarse del cargamento de su socio Aranda, habría fomentado la acción del negro Babo que derivó en el motín. Esta idea es producto de una especulación personal que se enuncia con toda la cautela prevista por la modalización discursiva,⁹⁷ ya que sus conversaciones con Cereno no trascendieron la sobriedad extrema del capitán a quien, en su condición de tísico, "le resultan más fáciles las preguntas, que son cortas, que las respuestas, que son largas".⁹⁸ En esa observación se consuma la perversión que la *nouvelle* de Melville, breve y plagada de interrogantes, sufre en

⁹⁵ *Ibidem* página 81.

⁹⁶ *Ibidem*, página 93.

⁹⁷ "Tobías Infellez es el personaje que con más cautela se pronuncia; emplea constantemente fórmulas y adverbios dubitativos como 'acaso', 'quizá', 'me pareció' y 'supongo'; admite: 'no encontraba explicación'(175) o 'eso es sólo una conjetura' (180)". Gnutzmann. "Rasgos posmodernos...", loc. cit., página 266.

⁹⁸ Tomás De Mattos, *La fragata...*, op. cit., página 105.

⁹⁴ *Ibidem*, página 48.

la novela de De Mattos, extensa y codiciosa de respuestas cuya promesa queda invariablemente defraudada. En Abos, a su vez, se encuentra la justificación de *La fragata...* a partir de *Benito Cereno*: es menester una versión, si no más confiable al menos más aceptable, ya que “no disponemos ni dispusimos de ninguna otra versión española de los hechos”⁹⁹ que la confesión de don Benito, sobre la cual estima que el motín tuvo los rasgos de una revolución enardecida a la que sus cabecillas se lanzaron de manera impulsiva, sin una teoría que los regulara ni un plan que los orientara, en “una lamentable, confusa y desesperada improvisación”.¹⁰⁰

Abundando en ese riesgo de revoluciones impulsivas y frustradas para el caso latinoamericano, Abos hace circular ejemplares del *Cándido* de Voltaire en Lima. El optimismo incondicional y fantástico del Dr. Pangloss despolitiza los principios de *El contrato social* del contemporáneo Jean-Jacques Rousseau que poco después difundiría Mariano Moreno en el Río de la Plata; por otra parte, el mismo Voltaire era propietario de esclavos en Haití, esa colonia francesa que ofreció el modelo para la primera independencia en Latinoamérica.¹⁰¹ El cinismo voltairiano se impone sobre el “buen salvaje” rousseauniano y ampara el recurso a lo Alfred Hitchcock del abogado de la Real Audiencia que deja a Abos en la ignorancia sobre el diálogo: “Martínez se llevó muy lejos al vasco, tanto que me fue dado pensar

que prefería correr el riesgo de que fuera Babo y no yo quien los oyera”.¹⁰² El siguiente sobrevuelo volteriano corresponde a Infellez, para quien Muri “me miraba como mi hermano miraría a Pangloss”.¹⁰³ Su fe no está con el ironista francés ni totalmente con el dios cristiano sino que en semejante disyuntiva se pliega al modernismo como religión latinoamericana desde la codificación estético-religiosa que recita a modo de jaculatoria: “Torre ebúrnea, ora pro nobis”.¹⁰⁴

El tercer francés convocado en la novela es Théodore Géricault,¹⁰⁵ a partir del cuadro *La balsa de la Medusa* (1818-1819) que expone la desesperada sobrevivencia de un grupo de naufragos de la fragata francesa *Méduse* que debieron enfrentarse a situaciones extremas. La tela fue conocida por el marido de Josefina, Juan Pedro Narbono, cuando asistía a las clases parisinas del historiador Jules Michelet. La obra es incorporada a la novela como una especie de duplicación, absolutamente occidentalizada, de esa escena de ambigua procedencia que revela el espejo de popa del “Santo Domingo” y que, como era previsible en un espejo, opera como *mise en abyme* del relato. Interpretar el espejo

¹⁰² Tomás De Mattos, *La fragata...*, op. cit., página 138.

¹⁰³ Idem, página 179.

¹⁰⁴ Ibidem, página 171. La torre ebúrnea o torre de marfil es uno de los tópicos de la literatura modernista, y aunque su enunciación inicial corresponde a Rubén Darío registra otras inflexiones como la Torre de los Panoramas del uruguayo Julio Herrera y Reissig.

¹⁰⁵ Resulta significativo que se trata del único de los tres intelectuales que prescinde de seudónimo. En una novela que hace de la máscara su motivo central, es sintomático que Aimé Goujand escatimó su apellido real en el nombre Bonpland y François-Marie Arouet se popularizó como Voltaire.

⁹⁹ Idem, página 97.

¹⁰⁰ Ibidem, página 99.

¹⁰¹ C.L.R. James. *Los jacobinos negros*; Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución, 2013 y Eduardo Grüner. *La oscuridad y las luces*; Barcelona, Edhasa, 2010.

equivale a descifrar el secreto, pero aunque la novela incorpora hermeneutas y especuladores, y si bien integra versiones ausentes en la condensación de *Benito Cereno*, lo que se originó como secreto no abandona su condición hermética sino que la refuerza a medida que la voluntad de revelación se enfatiza. Así, el ejercicio del “Cuarto apunte” que cumple Josefina ante Melville no puede dejar de ser una pura descripción, aunque la misma narradora se empeñe en presentarlo como un recorrido histórico.

El pasaje descriptivo desafía las convenciones del estructuralismo que radicaba en las catálisis los elementos menores o puramente informativos del relato y reservaba a las funciones cardinales el avance de la narración. El enredo bélico y erótico que con “inestable simetría”¹⁰⁶ compromete a once figuras en el primer medallón insiste en un principio geométrico que parece repercutir en la estructura misma de la obra. El segundo de los medallones convoca a la novela mayor de Melville en esa criatura que acapara el espacio íntegro, “el Leviatán, la Esfinge acuática, la ballena de Job, de Jonás y de Acab”.¹⁰⁷ Pero la simbología no se agota en los seres de prosapia mitológica sino que se abre a la inquietud de la metamorfosis más amenazante, dado que la escena se combina con la talla que muestra “la súbita e incipiente transformación de la dulce virgen en el más abominable monstruo que permita soñar la mente”.¹⁰⁸ El sueño de la razón engendra monstruos con la misma

aptitud que registra el fanatismo para producir trastornos. El fanatismo decimonónico de De Mattos, ya expuesto en *¡Bernabé, Bernabé!*, adultera a Melville en *La fragata de las máscaras*, siguiendo la línea trazada por sus compatriotas en el vínculo fascinado y desafiante con la literatura norteamericana: la del fanatismo tenebrosista de Horacio Quiroga que hizo de Edgar Allan Poe un dios y la del fanatismo sureño de Juan Carlos Onetti que elevó a William Faulkner a la condición de patriarca de un universo ficcional en el que se inscribe la ciudad de Santa María.

Islas utópicas

Como Josefina, el personaje de Muri también le escribe a Melville y asimismo lo llama “Ismael”. La “mirada de Andrómaca” con que la narradora encabeza a los vencidos muta en el negro en una mirada culturalista que procura explicarle a Melville los pormenores de los ritos orixás desarrollados a bordo del “Santo Domingo”. Frente a la figura moral de Delano escogida por el autor neoyorkino, el texto de De Mattos opone la condición ética de Muri que desacredita la *tuxé* clásica tanto como la providencia divina al sostener que “casi siempre lo que nos empecinamos en llamar buena o mala suerte es tan solo el resultado de decisiones que hemos ido sumando día tras día, por más que porfiemos en no reconocerlas como propias”.¹⁰⁹

La presencia de los componentes éticos en el relato proyecta la narrativa de Melville

¹⁰⁶ *Ibidem*, página 211.

¹⁰⁷ *Ibidem*, página 213.

¹⁰⁸ *Ibidem*, página 215.

¹⁰⁹ *Ibidem*, página 244.

sobre la de Joseph Conrad. Gnutzmann postula que la respuesta de Cereno sobre la causa de que su carácter se haya ensombrecido –“El negro”– anticipa la de Kurtz en *El corazón de las tinieblas* –“El horror, el horror”.¹¹⁰ No obstante, hay otra narración en la que Conrad indaga de manera más incisiva los aspectos éticos, como ha demostrado Fredric Jameson:¹¹¹ se trata de *Lord Jim*, el texto donde el capitán es sometido a juicio tras el naufragio de un barco en el que la mayoría de los muertos son peregrinos musulmanes que se trasladaban en misión devota. Las alternativas del proceso procuran horadar la autoconfianza del acusado, en contrapartida con la condición maltrecha en que don Benito llega a la instancia judicial.

Pero no es Muri –personaje amplificado en *La fragata de las máscaras* respecto de la relevancia que le asignaba *Benito Cereno*– el único sujeto ético, sino que comparte esta condición con Dago, quien admite en la conversación con Infellez que “nunca fui capaz de delatar”.¹¹² En la apostura intelectual que lo define, el buque se le presenta al negro instruido como “una Facultad en la que conservé y actualicé mis conocimientos”,¹¹³ en cuyo ámbito opera como auxiliar de traficantes más que como asistente de amotinados. En el título de esa aparente confesión ante Infellez (promovida más por la investidura del fraile que por la voluntad de Dago), “El armadillo y el lobo”, resuena la dualidad establecida

por Isaiah Berlin entre el zorro y el erizo.¹¹⁴ Se trata respectivamente de aquel intelectual que se abre al exterior para enriquecer su cultura y el que se resiste al contacto externo y se solaza en la autosuficiencia. Dago es ejemplo del primer caso (que en Rusia era representado por Alexander Herzen); Babo, del segundo (cuyo modelo eslavo responde a Lev Tolstoi). El oficial Raneds, otro de los ultimados en el amotinamiento, llega a comparar a Babo con Toussaint L’Ouverture, líder del levantamiento haitiano de 1802 que llevó a la independencia de la isla respecto del dominio francés en 1804.¹¹⁵

Ese conjunto de referencias y remitencias habilita la presentación de la isla Mocha como el espacio utópico al que esperan huir los negros soliviantados. Es el mismo Dago quien describe esa “tierra prometida” ante Infellez, actuando como el intelectual de Benedict Anderson que imagina una comunidad pero también inscribiéndose en una tradición occidental que centraliza a Tomás Moro con su *Utopía*, quien instala el arquetipo del ideal isleño. La tierra fantástica y aislada del continente registra múltiples variaciones ficcionales incluyendo a Robinson Crusoe precisamente en un archipiélago próximo a Chile, en las inmediaciones del encuentro de Delano con Cereno. La isla Mocha es el espacio imaginario en que se trastornan las reglas occidentales, anticipado por el “Santo

¹¹⁰ R. Gnutzmann. “Rasgos posmodernos...”, op. cit., página 265.

¹¹¹ F. Jameson. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*; Madrid, Visor, 1989.

¹¹² Tomás De Mattos, *La fragata...*, op. cit., página 275.

¹¹³ Idem, página 263.

¹¹⁴ I. Berlin. *Pensadores rusos*; México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

¹¹⁵ Gnutzmann atribuye la referencia a una intertextualidad con la novela *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier. “Rasgos posmodernos...”, op. cit., página 265.

Domingo” desde la revuelta en que los negros son libres y los blancos prisioneros, el lugar donde Dago se desprende de la sujeción que implica “mirar la realidad con los ojos del Jefe”¹¹⁶ y se despoja de la condición subalterna. También es el lugar donde cobra vigor un enunciado de corte marxista como “la única fuerza que mueve al hombre es la necesidad”¹¹⁷ y donde correlativamente el jefe al que se invita a seguir muta en forma definitiva: mientras Babo toma los atributos del mando, Cereno se desbarranca desde el “taimado mayoral de La Serena” hasta un sujeto con una “absoluta incapacidad de retener las emociones”,¹¹⁸ lo que evidencia que los personajes menores asisten a una revelación que Melville escatimó para el lector.

La utopía de la isla Mocha no puede diseñarse sino a través de ficciones y representaciones. Gnutzmann reconoce en ella un parentesco con *The Encantadas* o *Enchanted Islands*, otro relato melvilliano incluido en *The Piazza Tales*, y destaca que lo que era orden en Melville es desplazado hacia la utopía en De Mattos,¹¹⁹ confirmando una justificación adicional a la transformación de la *nouvelle* en novela. Josefina rescata el valor del motín en función de dicha utopía, centrándose en la etapa inestable en la cual la rebelión no termina de triunfar y el nuevo orden no acaba de nacer. Y lo hace a través del cuadro de Géricault al que le introduce dos trastornos: el iconográfico que transforma

las manos yertas en puños crispados, renuentes a la resignación, y el mitológico que coloca entre los sobrevivientes a Ananké, la mujer negra que rema esperanzada hacia la isla Mocha, con una fe en la rebelión que Melville notoriamente anuló. Esas dos modificaciones son el reclamo que le formula a la ficción la perspectiva dialéctica de la historia.

En la interpretación del cuadro a la que se lanza Josefina, el jefe rebelde es Muri. Pero una vez que su vocación hermenéutica procedió a dicha identificación y la avaló en el aire reconcentrado que le adjudica al negro meditativo inmerso en la soledad del poder, le formula un encargo a Melville/Ismael: “Sustitúyame, por favor”.¹²⁰ Melville abandona su situación de productor del relato original para devenir mero auxiliar, algo que se refuerza en la carta final de Lizzie que concibe la intertextualidad en términos de robo – Melville advirtió antes de morir que a la Péguy le correspondían “cien años de perdón”¹²¹ y la literatura como “magra compensación”.¹²² En esa relación tortuosa entre autoría y reescritura se diseña una práctica original de la literatura comparada entre América Latina y Norteamérica por la cual el texto latinoamericano desplaza al otro y le adjudica condición de “fuente” a trueque de las “influencias” con que se hostigó a toda obra producida al sur del río Bravo.

¹¹⁶ Tomás De Mattos, *La fragata...*, op. cit., página 323.

¹¹⁷ Idem, página 331.

¹¹⁸ Ibidem, página 341.

¹¹⁹ Gnutzmann. “Rasgos posmodernos...”, loc. cit., página 265.

¹²⁰ Tomás De Mattos, *La fragata...*, op. cit., página 392.

¹²¹ Idem, página 405.

¹²² Ibidem, página 406.

Conclusiones

La reformulación que se depara a *Benito Cereno* en *La fragata de las máscaras* alcanza varios aspectos. Por un lado, involucra la dimensión autoral, en la que De Mattos declara con la oblicuidad de la ficción su preferencia por Melville. Por otro lado se enrola en la discusión sobre lo canónico que revisa el lugar del autor norteamericano pero asimismo el papel que corresponde a las ficciones menores de alguien que se ha consagrado por *Moby Dick*, novela desplazada a favor de la *nouvelle* elegida en este caso. En función de tal operación, De Mattos reubica a la *nouvelle* como forma en un marco de expansión novelística que define tanto a la literatura norteamericana como a la latinoamericana. La relación entre ambos textos reedita la posibilidad de efectuar literaturas comparadas entre las producciones de Estados Unidos y las de América Latina, generando las condiciones para que el vínculo se desarrolle en un plano de equivalencia antes que con la ortodoxia europeísta que condena las reescrituras a meros ejercicios epigonales sobre las “fuentes”. La categoría de “influencia”, ya denunciada en su condición colonial por Rafael Gutiérrez Girardot,¹²³ es desterrada así no tanto de los estudios literarios como de la práctica literaria, inscribiendo las abstracciones teóricas en una dimensión concreta que no aspira a poner en circulación una teoría sino a reivindicar la creatividad.

¹²³ R. Gutiérrez Girardot. *Modernismo*; México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*; México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Trinidad Arcos Pereira. “De Cicerón a Erasmo: La configuración de la epistolografía como género literario”; *Boletín Millares Carlo* n° 27, Centro Asociado UNED, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, páginas 347-400.
- Roland Barthes. “Análisis estructural del relato”; *Comunicaciones* n° 4, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1980.
- Isaiah Berlin. *Pensadores rusos*; México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Tomás De Mattos. *La fragata de las máscaras*; Montevideo, Alfaguara, 1996.
- Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*; Valencia, Pretextos, 2006.
- Rita Gnutzmann. “Rasgos posmodernos en *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos”; *Arrabal* n° 5-6, 2007, páginas 261-272.
- José Manuel González Álvarez. “Máscaras a la deriva. Acerca de la narrativa de Tomás De Mattos”; *Iberoamericana* n° 18, 2005, páginas 63-73.
- Eduardo Grüner. *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*; Barcelona, Edhasa, 2010.

- Rafael Gutiérrez Girardot. *Modernismo*; México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Cyril Lionel Robert James. *Los jacobinos negros*; Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución, 2013.
- Fredric Jameson. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor, 1989.
- _____. *Las ideologías de la teoría*; Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- André Jolles. *Formes simples*; Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Herman Melville. *Bartleby, el escribiente*. Benito Cereno. *Billy Budd*; Madrid, Cátedra, 2000 (Traducción de Julia Lavid).
- Vanesa Pafundo. "La fragata de las máscaras: derivas de la (H)historia en la narrativa de Tomás De Mattos". Noé Jitrik (comp.). *Revelaciones imperfectas: estudios de la literatura latinoamericana*; Buenos Aires, NJ Editor, 2009.
- Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*; Barcelona, Anagrama, 2000.

