Gemelos y hermafroditas en las obras mayores de Melville

Eduardo Gasca

Universidad de Oriente
gasca.eduardo@gmail.com

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2016
Fecha de aprobación: 12 de junio de 2016

Resumen: La figura simbólica del Hermafrodita no se despoja de sus implicaciones sexuales, ni siquiera al constituir una instancia sacralizada —o sublimación— del eros. Como fusión de las fuerzas, opuestas y complementarias, MACHO/HEMBRA, el Hermafrodita es un arquetipo que da cuerpo a un ancestral anhelo de totalidad, por una parte, y una entidad neutra, por la otra. Uno, otra, ambos y ninguno, la ambigüedad y el equívoco son sus signos característicos. Por cuanto el ser humano está destinado a venir al mundo como varón o como hembra, el Hermafrodita resulta ser tanto sublimación como aberración. La androginia es trasgresión de fronteras. Por consiguiente, el Hermafrodita representa a la vez lo perfecto y lo anormal. Cuando un autor moderno construye, como lo hace Melville, sus personajes principales como héroes andróginos, recorre todo el espectro de estas paradojas. En el presente trabajo se tratará de bosquejar algunas presencias de Hermafroditas en el complejo mundo de imágenes de Melville.
Palabras claves: La narrativa de Herman Melville, el arquetipo del Hermafrodita, héroes andróginos, el mito de los gemelos.

Twins and hermaphrodites in the major works of Melville

Abstract: The symbolic figure of the hermaphrodite does not strip away its sexual implications, not even when it constitutes a sacred instance – or a sublimation- of eros. As a fusion of opposing and complementary forces, MALE/FEMALE, the hermaphrodite is an archetype that embodies an ancient yearning for totality, in one hand, and for a neutral entity, in the other. One, another, both, and none; ambiguity and deception are their characteristic signs. Because the human being is destined to come to the world as male or female, the hermaphrodite comes to be, both, a sublimation, and an aberration. Androgyny implies the transgression of the borders; therefore, the hermaphrodite represents, at the same time, perfection, and abnormality. When a modern author conceives, as Melville does, his main characters as androgynous heroes, he covers all the spectrum of these paradoxes. This article tries to outline the presence of some hermaphrodites in Melville´s complex world of images.
Keywords: Herman Melville´s narrative, the archetype of the hermaphrodite, androgynous heroes, the myth of the twins.

De *Typee* (1846), el primer relato de Herman Melville, a *Billy Budd* (1891), el último, la presencia del Hermafrodita está estrechamente vinculada a la presencia de un arquetipo afín, los Gemelos, y su figura cobra densidad y peso corporal mediante un recurso muy antiguo: mitos que generan mitos. Pero a partir de Pierre (1852), la figura va creciendo tanto en complejidad como en elaboración, y las cualidades andróginas del héroe ya no parecen depender de la simple (re)unión de los Gemelos, como intentaré comprobar más adelante. Es posible que tal cambio se corresponda con una creciente destreza en el uso artístico del material mítico, o quizás con una creciente perturbación en el modo de ver el sexo del propio Melville. 0 ambas cosas.

La figura arquetípica de los Gemelos en *Typee* **y** *Moby Dick*

Desde hace tiempo la abundante crítica sobre Melville ha venido destacando la fértil ambigüedad que anima la estructura de Typee. Más aún, cualquier lector alerta descubre, más temprano que tarde, el contrabando de significados más profundos que van pasando bajo la cobertura de simple "libro de viajes" (travelogue), limitación genérica a la que tuvo que acceder Melville

para satisfacer los requerimientos de su editor. El manuscrito original debió ser manipulado por gente del oficio, porque como "libro de viajes" necesitaba quedar completamente limpio de ficción y ser puesto comercialmente al día. No obstante, Melville se las ingenió para mantener con vida un resto apreciable de sus ambiciones literarias. Para empezar, construyó un narrador protagonista, Tommo, que enmascara el relato pretendidamente autobiográfico.

Parasitando el recuento más o menos realista de sus aventuras en el valle de Typee, a lo largo de la obra fluyen los comentarios digresivos, el tono irónico, algunos símbolos y situaciones simbólicas reconocibles. Y es que el recurso de que se valió Melville para expresar lo que no le estaba permitido en un "libro de viajes" fue el discurso oblicuo.

Los símbolos y las situaciones simbólicas constituyen un pivote para pasar de un relato unilineal a una historia entretejida. De hecho, es posible seguirles la huella hasta hallar algún factible diseño mítico y arquetípico en Typee, como ya en 1923 hizo D.H. Lawrence. Está, por ejemplo, la escena insistentemente repetida de Tommo montado sobre los hombros de Kory-Kory. Aunque justificada en el argumento, dicha recurrencia termina dándole cuerpo a una situación significativa: la movilidad de Tommo en el valle de Typee depende de Kory-Kory. El trazado de situaciones mediante la repetición sostenida de escenas análogas es también un recurso literario bien conocido. Y puede convertirse en treta para burlar la vigilancia de un editor que no quiere una novela sino un "libro de viajes" auténtico.

A la larga, Melville logró lo que deseaba: Typee fue publicado y aun el más desatento de los lectores se acostumbra a asociar cada movimiento de Tommo en el valle de Typee con la presencia constante de Kory-Kory. Notará sin esfuerzo que este actúa a la vez como cargador y como guía:

> … como un cargador listo para echarse un baúl al hombro, con gran vociferación y superabundancia de gestos, me dio a entender que tenía que montar sobre su espalda y ser transportado así hasta el arroyo, que corría a unas doscientas yardas de la casa (p.89) .

Pero si un lector atento visualiza la imagen descubrirá que implica un contacto físico muy estrecho: "me abracé al cuello del devoto amigo, y partió al trote conmigo".

En este preciso momento, el cargado y el cargador se fusionan. Dice la historia que la primera vez que nuestros indígenas vieron un jinete visualizaron la figura como un monstruo, porque hombre y caballo (animal que no conocían) juntos parecían ser uno. La imagen dual Tommo/Kory-Kory incluye así mismo una serie de oposiciones relacionadas (activo/pasivo, salvaje/civilizado, intuición/intelecto, claro/oscuro, etc.)

El que Tommo dependa de Kory-Kory se convierte para el primero en algo simultáneamente placentero y estorboso, aceptado y rechazado. La presencia del segundo hace pensar en la sombra o en un reflejo invertido del propio Tommo. Cuando el blanco civilizado se adhiere al nativo de color se produce una integración de opuestos, y la historia parece derivar, no sólo hacia la paradoja de las diferencias raciales, sino además hacia el mito de los hermanos separados durante largo tiempo, concretamente hacia el arquetipo de los Gemelos. Sin embargo, la imagen arquetípica no queda establecida con nitidez. Melville apenas la sugiere y luego la confirma oblicuamente mediante la trama. El hogar, el padre y la madre de Kory-Kory se vuelven los de Tommo, reafirmando así la hermandad. Ya que se trata de un proceso que subyace al relato lineal, el lector es libre de presenciarlo o no. "El águila es más que un águila" solo si él lo quiere así, como pedía Pound.

En todo caso, la fusión jamás alcanza un nivel más profundo. La consciencia de Tommo y el instinto de Kory-Kory permanecen en la relación ENCIMA/DEBAJO establecida por el esquema CARGADO/CARGADOR. El límite no es nunca definitivamente sobrepasado, y las posibilidades e implicaciones de la (re)unión de los Gemelos devienen en fracaso.

Cinco años y novelas más tarde fue Moby Dick (I85I) y la voluntad de lograr una obra literaria de primera magnitud. El narrador "anuncia" el uso de símbolos y situaciones simbólicas y hay una insistente alusión a las resonancias míticas y arquetípicas en los elementos y las escenas. Melville ya no oculta su ambición artística, la revela.

Ismael, blanco civilizado como Tommo, experimentará también un estrecho contacto físico con Queequeg, salvaje de color como Kory-Kory. El grado de intimidad aumenta a medida que se desarrolla la trama, y la figura de los Gemelos va cobrando gradual nitidez.

> En verdad era difícil distinguir del cobertor su brazo estirado, como me ocurrió al despertar por primera vez, hasta tal punto se confundían las tonalidades de ambos, y fue sólo gracias a la sensación de peso y presión-como pude discernir que Queequeg me espiaba abrazando. (p. 52).

A las sugerentes insinuaciones sensoriales sigue, algunas páginas después, una alusión abierta:

> Pues aunque traté de quitar su brazo -zafarme de su abrazo de novio—, dormido como estaba me seguía estrechando con fuerza, como si nada, excepto la muerte, pudiese separamos, (p. 54)

Así, el encuentro comienza como "noche de bodas", imagen que será completada a fondo en los capítulos-X-XI, donde el narrador insiste

> Cuando acabamos de fumar, apretó su frente contra la mía, me echó los brazos a la cintura, y dijo que en adelante estábamos casados. (p. 84)

... Así, entonces, en la luna de miel de nuestro corazón, yacíamos yo y Queequeg — una pareja afable y amorosa, (p. 85)

Las noches de boda suelen terminar en embarazo, aun en los mitos. Un capítulo más tarde el lecho se convierte en útero y los amantes asumen apariencia fetal:

> Nos acostábamos, pues, en la cama, durmiendo y parloteando en cortos intervalos, y Queequeg de vez en cuando pasaba afectuosamente sus morenas piernas tatuadas por sobre las mías y luego las recogía...
> Nos sentamos en la cama, bien acobijados con las mantas, recosta¬dos contra la cabecera con nuestras cuatro rodillas levantadas bien juntas, y nuestras cuatro narices inclinadas sobre ellas, como si nuestras rótulas fueran calentadores. Nos sentíamos muy a gusto y bien abrigados, más todavía ya que afuera hacía tanto frío... (p.86).

Que Melville está., al tanto de las implicaciones profundas de la situación es puesto en claro de inmediato, por voz del protagonista:

> Tengo la costumbre de mantener siempre cerrados los ojos, para con concentrarme más en el gusto de estar en la cama. Porque jamás ningún hombre siente del todo su propia identidad si sus ojos no están cerrados. (p, 87)

La fusión incompleta de los Gemelos en Typee estaba regida por el temor de Tommo de perder su identidad. Fue una victoria del consciente sobre el inconsciente. En Moby Dick Ismael se atreve a— o se deja — hundirse en el lado oscuro de su propio yo. Es una victoria de la totalidad.

El capítulo XIII comienza con la mañana. Los gemelos vienen al mundo. De aquí en adelante están listos para ejecutar hazañas heroicas. El poder de reflexión de Ismael y el poder de acción de Queequeg se suman. En breve, cada uno pondrá a prueba su propia capacidad: Queequeg salva a una goleta y un hombre en el mar, e Ismael negocia con los dueños del Pequod.

En conclusión, dentro del contexto de Moby Dick transcurre, entre muchas otras, una historia de Gemelos. Escenas como la adoración a dúo del dios Yojo y la del "tejido de la estera" (capítulo XLVII) destacan la naturaleza bipolar de la fusión, en la que Ismael actúa como la mitad contemplativa (y por ende pasiva) y Queequeg como la instintiva (y por ende activa). En el capítulo LXXII ("La cuerda del mono"), el narrador se torna explícito:

> Así, una larga atadura siamesa nos unía. Queequeg era mi propio hermano gemelo inseparable, y no podía yo de ningún modo desembarazarme de las peligrosas contingencias que el vínculo de cáñamo implicaba. Tan fuerte y metafísicamente imaginé mi situación entonces que, mientras observaba con atención sus movimientos, me pareció sin duda que mi propia individualidad estaba ahora fusionada en una sociedad mancomunada de dos miembros que mi libre albedrío había recibido una herída mortal, y que cualquier error o infortunio del otro podría arrojarme, inocente de mí, al desastre y la muerte inmerecidos. (p. 416).

Esto es lo que Joyce llama "epifanía", pero aquí vale no sólo como revelación para el propio Ismael. El narrador también nos dice que está bien enterado de las implicaciones profundas de los patrones míticos con los que juega. Cualquier hundimiento en la mitad oscura del yo constituye una experiencia trascendente, pero también muy peligrosa, aterradora.

Cuando "el drama se ha consumado", la figura de los Gemelos aparece rota e Ismael está, como al comienzo, solo. Pero, al nivel del símbolo, la presencia de Queequeg permanece, por cuanto su ataúd ha salvado a Ismael.

A diferencia de Tommo, Ismael ha experimentado el gozo y el terror de la fusión total. A diferencia de Tommo, regresa de su viaje convertido en hombre adulto. El mismo Melville se ha vuelto escritor maduro y ha perdido la inocente impericia del autor de Typee. Quizá sea esta la historia verdadera bajo el aparataje mítico.

De los Gemelos al Hermafrodita, por la vía del sexo ambiguo

En *Typee* la relación entre Tormo y Kory—Kory como integración HEMBRA/MACHO es solo latente. Tommo es femenino en proporción con su forzada pasividad» aunque por debajo de su masculinidad se deslizan ciertos toques ambiguos. Desde los primeros capítulos, él y Toby juegan, en alguna medida, a los Gemelos, y la masculinidad permanece — al menos en apariencia visual — intacta. Ya en el valle de Typee Tommo encontrará a la novia de ojos azules (!) que Melville ha fabricado para él con la intención de preservar su inocencia varonil del amor libre, terrenal y promiscuo de los salvajes. Con mucho menos artificialidad Tommo, como narrador, había preservado por sí mismo esa inocencia antes, durante la bacanal Nukruheva, mediante un truco gramatical perfectamente lícito: ellos, no nosotros.

El primer relato de Melville (novela disfrazada de travelogue, como ya se dijo) estaba regido por tabúes que actuaban desde dentro, en la vida del personaje en el valle de Typee, y desde afuera, en la relación entre el escritor y su público. La inocencia de Tommo era la inocencia del libro, una concesión a la que obligaba el género-disfraz. Así, la vida de Tommo debía ser vaciada de sexo: el aventurero es, como debe ser, honorable. Pero ella implica la negación de las posibilidades de una figura del Hermafrodita consistente. El personaje pasa de los brazos de Toby a los hombros de Kory-Kory a los brazos de Karakoee a través de las tres etapas principales de la obra (llegada-permanencia-fuga), pero su "él" no resulta, a fin de cuentas, cuestionable. Es posible también que Melville no tuviese en mente la posibilidad andrógina del encuentro de los Gemelos, no obstante, permite a su narrador automofarse de su apariencia en chistes de mucha carga ambigua:

> En consecuencia fui obligado a asumir la moda de Typee, si bien algo modificada para ajustarla a mi concepto personal de la propiedad, en la que sin duda me asemejaba, con ventaja, a un senador romano envuelto en los pliegues de su toga. Unos cuantos pliegues de tappa amarilla, ceñidos en tomo a la cintura, descendían al estilo de las enaguas de una dama, salvo que yo no me podría permitir esos voluminosos rellenos en el trasero con que nuestras gentiles damas suelen aumentar las sublimes redondeces de sus figuras (p. 121).

Algunas líneas después, Tommo ejecuta una hazaña cultural femenina: cose. Y al final del capítulo 23 repite la alusión a su vestimenta, no sin cierta coquetería masculina.

El tratamiento de la figura de los Gemelos muestra, en este sentido, un agudo contraste en Moby Dick. Melville, actuando ahora como escritor reconocido, parece atreverse a conferirle una notoria ambigüedad al papel de su narrador en la relación Ismael/Queequeg. En la Posada del Surtidor la perspectiva de compartir el lecho con otro hombre agita una serie de prejuicios y oscuras aprensiones en la mente de Ismael. Aquí actúa de acuerdo con la repulsión occidental ante la promiscuidad masculina, y en esa óptica la actitud es coherente y muy normal. La ambigüedad se va a iniciar más adelante, cuando está en la cama y Queequeg entra en la habitación. Su estado mental mantiene la coherencia con el contexto, pero la escena está cargada de seguidas intenciones. Se nos induce a visualizar la excitación nerviosa de una recién casada en el lecho, a la espera del flamante esposo durante la noche de bodas, mientras este se desviste ceremoniosamente. En verdad, la alusión a la "noche de bodas" se hace explícita en la descripción de la escena del despertar a la mañana siguiente: un "abrazo de recién desposado" (p. 54)

Así, el encuentro — o (re)unión — de los Gemelos comienza como matrimonio, imagen que se termina de completar en los capítulos X-XI: "él dijo que a partir de ese momento estábamos casados" (p.84)... "Así, en la luna de miel de nuestro corazón, yacíamos yo y Queequeg: una pareja afable y amorosa" (p.85)

Las escenas subsiguientes perfilan la naturaleza masculino/femenil de la fusión, dentro de la que Ismael actúa como la mitad pasiva y físicamente débil y Queequeg como la mitad activa y físicamente fuerte. La implicación andrógina de la figura se hace nítida y su doble valoración salta a la vista en el desarrollo del relato: la gozosa experiencia de totalidad que resulta de la fusión interior impregna las primeras escenas y es complementada con la terrible experiencia de la trasgresión, cono le es revelado a Ismael en el capítulo "La cuerda del mono".

El Hermafrodita es, en última instancia, un matrimonio sagrado. Y puede resultar fértil. La apariencia fetal asumida por Ismael y Queequeg en el lecho, poco después de la "noche de "bodas" completa tina clara secuencia mítica: la unión de los Gemelos genera un Hermafrodita que a su vez vuelve a generar Gemelos.

La próxima novela, con su título de doble alternativa, nos brinda como clave evidente y obligada la ambigüedad: *Pierre; or, The Ambiguities* (1852). En efecto, múltiples figuras de "dobles" aparecen y se desvanecen mientras se desenvuelve la historia, a veces tan inasibles como la esencia del propio Pierre. Si es cierto que hubo una querella de Me1ville contra Dios (para parafrasear el título feliz del estudio de Lawrance Thompson, Melville's Quarrel with God, 1952), resulta también verdad que en Pierre Melville se querella con la novela como género, consigo mismo como escritor, con su público como lectores y con el lenguaje como medio de comunicación. Además, una preocupación retorcida y compulsiva por el amor y el sexo subyace a las relaciones entre los personajes y contribuye a crear una atmósfera nubosa y enrarecida. En el extremo opuesto a Typee, Melville juega ahora con el tabú: en Pierre la idea del incesto se vuelve mucho más que simple alusión.

No obstante, la ambigüedad puede dejar algunas pistas firmes, seguibles. Por ejemplo, la escena del "abrazamiento" (p. 29) nos recuerda la aversión inicial de Ismael por los contactos físicos directos con otro hombre. Aquí el efusivo "amor varonil" de Pierre contrasta con la turbación de los hermanos de Lucy. La situación tiene un final feliz, un abrazo colectivo luego del reconocimiento, pero un fuerte olor a ambigüedad impregna toda la escena.

Una figura de "doble" muy interesante, entre otras en Pierre, es la de los primos, Melville descubre sus equivalencias al comienzo del Libro XV, preparando el terreno para una relación de Gemelos, En la segunda sección del Libro XXI les son revelados, tanto a Pierre como a los lectores, los Gemelos. Pero algunas sugerencias apuntan hacia más lejos. La larga aclaratoria acerca del "amor de muchachos" y la "amistad de amor" constituye uno de los pasajes más ambiguos del libro. Aquí Melville hace uso de uno de sus recursos favoritos: palabras que no casan entre sí y que hasta contradicen la intención aparente del autor.

La historia de Pierre/Glen como figura gemela invierte los términos de la historia de Ismael/Queequeg: no es de encuentro sino de ruptura. Los Gemelos protagonizan otra variante del mito, dentro de la cual Glen actúa como Perseguidor y Pierre como Perseguido, estableciendo así los opuestos necesarios, activo/pasivo. La crisis estalla en la muy mítica escena de la negación de Pierre por Glen, y de allí en adelante el ciclo ineludible concluye con la muerte de propio Pierre, de hecho un acto de autodestrucción. En definitiva, la figura del Hermafrodita no pasa de una tenue sugerencia dentro de esa relación.

La relación entre Pierre e Isabel ha aportado terreno fértil para la crítica especulativa sobre Pierre. Sus implicaciones simbólicas y míticas han sido — y siguen siendo — exhaustivamente estudiadas, de modo que es posible dar por descontada y conocida la relación de Gemelos, y limitarse a subrayar algunas imágenes particularmente sugerentes. Por ejemplo, la equívoca hermosura de Pierre. A veces se le describe como posible modelo de belleza y vigor masculinos:

> De nuevo cabalgó, caminó, nadó, saltó; y con nuevo deleite se lanzó a la práctica entusiasta de todos aquellos ejercicios varoniles, que tanto amaba. Casi le parecía que, antes de prometer la protección y el amor eterno a su Lucy, debería primero fortalecerse y ejercitarse en la posesión de una noble virilidad muscular, que lo facultara para

defender a Lucy del mundo físico entero (p. 50).

Puesto en estos términos, ser un campeón de la masculinidad es una de las posibilidades de Pierre. Pero a veces es visto como una posibilidad muy diferente:

> Este romántico amor filial de Pierre parecía del todo retribuido por el triunfal orgullo materno de la viuda, que vela en los rasgos bien delineados y en el aire noble del hijo sus propios encantos, extrañamente trasladados al sexo opuesto. Había un sorprendente parecido personal entre ellos, y, así como la madre aparentaba haberse detenido en su belleza sin advertir el paso de los años, Pierre parecía alcanzarla a mitad del camino, y, gracias a una esplendida precocidad de forma y rasgos, casi se adelantaba hasta ese punto en el Tiempo en que su venerada madre se había hace tanto tiempo preservado, (p.5)

Isabel, su "segundo yo", u otra mitad del Gemelo, o "la amada", participa también de esta cualidad equivoca. Su belleza es sensual y terrena, y abundan las alusiones a su poderosa femineidad. Pero la primera vez que Pierre la ve como hermana ocurre una repentina metamorfosis:

> ... Pierre la contempla ahora por un momento; y en ese momento ve en el rostro implorante, no sólo ese inefable patetismo de la costurerita, sino -cambien la expresión más sutil del retrato de su padre joven, extrañamente trasladada, y mezclada en matrimonio, a una femineidad antes desconocida y ajena. (p.112).

La apariencia de Isabel vuelve a cambiar en el Libro VIII (p. 160), y la joven experimentará una revelación repentina y sorprendente al contemplar un cuadro en una galería:

> - ¡Dios mío! ¡Mira! ¡Mira! - gritó Isabel, con gran excitación- Sólo mi espejo me había mostrado hasta hoy una mirada así. ¡Mira! ¡Mira!...
> "El extraño" era una cabeza de joven oscuro, bello, que desde un fondo oscuro y sombreado miraba con una sonrisa ambigua. (p.35l)

¡De modo que tenemos un héroe con dudosas resonancias femeninas y una heroína de sospechoso tinte masculino integrando los Gemelos! 0 es que Melville se burla de nosotros y nos hace caer en una trampa literaria bastante sofisticada, o es que en Pierre emplea los símbolos y los mitos con significados que se proyectan demasiado más allá de lo convencional. Quizá ambas posibilidades sean ciertas, pero sólo la segunda es comprobable. Por supuesto, la doble cualidad — masculina / femenina en Pierre, femenina/masculina en Isabel — es incongruente con el modelo mítico convencional de los Gemelos, que se supone fusiona solamente un par de opuestos. Pero podemos asumir otra posibilidad interesante si Melville estaba creando un mundo mítico personal la incongruencia desaparece. Pierre/ Isabel pueden, además de fusionarse como Gemelos, integrar una figura Hermafrodita a pesar de sus propias dualidades:

> - ¿Demasiado cerca de mí, Isabel? ¡Sol o rocío, tú me fertilizaste! ¿Acaso pueden los rayos solares o las gotas de rocío llegar demasiado cerca de aquello que calientan y humedecen? Entonces siéntate a mi lado, Isabel, y bien cerca; ovíllate en mis costillas — si así puedes — que un mismo marco es capaz de abarcarnos a los dos. (p. 333)

La fusión se ha consumado, pero para llegar a ella cada mitad debió desvestir su ambigüedad. Paradójicamente, Isabel desnuda su masculinidad: en función del es sol, agua, fertilizador; Pierre desnuda su femineidad: en función de ella es seno, receptáculo, matriz.

Que Melville está consciente de la esencia del Hermafrodita que ha construido queda claro poco antes del final:

> -Vosotros dos, pálidos fantasmas, de ser este el otro mundo no seríais bienvenidos, ¡fuera de aquí! ¡Ambos, el Ángel Bueno y el Ángel malo!... ¡porque Pierre ahora es neutro! (p.360)

Pierre parece ser una historia de frustración, impotencia y muerte. La "parálisis" de Joyce y la "tierra baldía" de Eliot. Incluso el nivel mítico resulta negativo. El Hermafrodita, como los Gemelos, una posibilidad maligna que acaba en autodestrucción.

Los diseños míticos en T*he Confidence-Man*: *His masquerade* (1857) son tan poco confiables como el protagonista. A medida que la historia avanza en un despliegue de sucesivas metamorfosis y desdoblamientos, la atmósfera se va haciendo más mágica que mítica. En esta novela (?j (acaso sería más acertado llamarla secuencia de parábolas) Melville crea un mundo de espejos múltiples en los que podemos ver los reflejos de muchos símbolos, mitos y arquetipos bien conocidos. Si es que podemos confiar en los reflejos (quizá se trate más bien de reflejos de reflejos, de respuestas míticas a los mitos, a bordo del "Fidele" transitan muchos Gemelos. Pero estamos pisando terreno resbaloso, porque todo parece apuntar hacia un autor que construye significados simbólicos personales. Por ejemplo, la historia, que ya el título mismo anuncia como "mascarada", comienza sentando las bases de una figura bastante similar a las de *Typee* y *Moby Dick* un joven pasajero de cabello muy rubio y aspecto de cordero es seguido por un viejo mendigo oscuro, de pelo negro y aspecto perruno. La disposición de elementos presagia una típica historia de Gemelos, pero de inmediato Melville juega su primer truco de espejos y el hombre-cordero desaparece del barco. Nunca queda claro si vimos un par de opuestos "real" o apenas el primer disfraz — o desdoblamiento — del Timador (*Confidence-Man* brinda en inglés un doble sentido verdaderamente intraducible).

¿Las máscaras subsiguientes del Timador son desdoblamientos de un "otro" auténtico o son desdoblamientos del yo de cada personaje timado? Esa es la pregunta clave, pero darle respuesta definitiva equivaldría a re-escribir el libro, empresa por además dudosa.

El hecho es que cada relación de timador/timado traza una figura de Gemelos, como queda en evidencia en la escena del yerbatero y el anciano enfermo:

> - ... tome mi "brazo.
> Lo tomó; y ambos permanecieron de pie, juntos; el pobre viejo recostado del yerbatero con algo de ese aire de fraternidad confiada con la que, cuando están de pie, el menos fuerte de los mellizos siameses habitualmente se recuesta del otro. (p.93)

Melville vuelve a insistir en la descripción de personajes con pinceladas equívocas, En la escena de "El Hombre con la Gorra de Viaje y el comerciante", se describe así a éste:

> Finalmente, el expresivo rostro del comerciante se ruborizó, su mirada irradió humedad, sus labios temblaron con una sensibilidad imaginativa y femenina. (p. 57)

El joven de Missouri repite la situación ya conocida del hombre que se resiste a ser tocado por otro hombre (p. 113), pero la ambigüedad dentro de The Confidence- Man llega a su punto culminante en "Los compañeros joviales", escena que se inicia como "amor a primera vista" (p. 139)» De ambigüedad en ambigüedad la historia fluye hasta "Los amigos hipotéticos", con expresiones llamativas como "¡Qué vergüenza! Eres una muchacha" (p. 177).

El Hermafrodita no pasa de remota alusión oculta bajo el esquema timador/timado. No obstante, el más ambiguo de todos los personajes simbólicos tradicionales, Arle¬quín, parece presidir la historia del Cosmopolita, al igual que el más ambiguo de los retratos, la mona Lisa, reflejado en "El extraño", parece presidir la historia de Pierre. Ambos, la Gioconda y Arlequín — máscaras sonrientes — guardan oscuros vínculos con el Hermafrodita.

Billy Budd (terminada en 1891) es la última historia de Gemelos de Melville. Ya que la relación Billy Budd/Claggerty ha sido casi agotada en numerosos y concienzudos estudios, y la variante Billy/Dankster carece de relevancia, nos limitaremos al subrayado de algunos rasgos generales.

Hasta el lector menos avisado percibe los fuertes trazos andróginos en la figura de Billy Budd. Al abrir la historia, Melville presenta al Apuesto Marinero como modelo de masculinidad, tanto en apariencia como en acción (vence al "matón del grupo, el grandote peludo de patillas rojo-fuego"). Pero algo más adelante, lo vemos "casi femenino", y comparado sucesivamente con "una madre", "una beldad rústica" y "la hermosa mujer de uno de los cuentos menores de Hawthorne". .Durante el interrogatorio del capitán Vere se convierte en "una sacerdotisa vestal- condenada" (p. 66)

Luego será la figura ambigua del Ángel la que presida. Los ángeles, según se sabe, son neutros, y, por su parte, el Hermafrodita es "angelical". Dado que el personaje es llamado Ángel en dos escenas importantes de la historia, hay un palpable tramado de sugerencias. Con una figura de Hermafrodita bastante nítida cabe esperar lo que en efecto ocurre: siguiendo el patrón ya establecido en las obras anteriores, el sino de *Billy Budd* está regido por la fuerza fatalmente destructiva de la figura mítica.

Hasta aquí el límite prefijado para este enfoque: recorrer una trayectoria mítica, proponer esa lectura. La interpretación (que incluye obviamente el diagnóstico del porqué y para qué montó Melville todo este aparato de mitos y arquetipos) es harina de otro costal. Y, para cerrar con una apertura, toda interpretación que se intente deberá recorrer otras trayectorias míticas, operar con otros mitos y arquetipos igualmente presentes, proponer lecturas diferentes... por ejemplo, y para arrancar donde justamente terminamos, en Billy Budd habrá que leer cómo el apuesto, y angélico, y andrógino marinero acaba condenado y ejecutado, también, a través del destino polimorfo de las otras y múltiples figuras que conviven dentro de él: marinero común y corriente, Adán, Cristo, Hércules ...

Bibliografía

Melville, Herman (1996). *Typee: A Peep at Polynesian Life*. New Yord: Penguin Classics (first published 1846).
Melville, Herman (1851). Moby-Dick; or the whale. New York: Harper £ Brothers.