

# #31

## LO ININTERPRETABLE EN *MOBY-DICK* (1851), DE HERMAN MELVILLE, Y EN *HIJO DE HOMBRE* (1960), DE AUGUSTO ROA BASTOS

Rodrigo Andrés

*Universitat de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0002-0083-8001>

Artículo || Recibido: 29/10/2023 | Aceptado: 27/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.13

[rodrigoandres@ub.edu](mailto:rodrigoandres@ub.edu)

Ilustración || ©Andrés Müller – Todos los derechos reservados

Texto || ©Rodrigo Andrés – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resumen** || El escritor paraguayo más reconocido, Augusto Roa Bastos, coincide con el autor de su obra preferida —*Moby-Dick*— Herman Melville en señalar que la (sobre)exposición a lo ininterpretable de la naturaleza resulta en el rechazo a la vida propia y a la excedencia del yo a través del rechazo a la paternidad. Tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* los personajes masculinos enajenados por su exposición a la indiferencia de una naturaleza ininterpretable materializan su enajenación en el ejercicio de cancelación de su relación paterno-filial. En ambas obras, la esperanza radica en apartar la mirada de una naturaleza indiferente al sufrimiento humano y verterla sobre un ser humano legible que sí ofrezca claves interpretativas abiertas a una existencia pluralista.

**Palabras clave** || Herman Melville | *Moby-Dick* | Augusto Roa Bastos | *Hijo de hombre* | Lo ininterpretable | Vida pluralista

### L'ininterpretable a *Moby-Dick* (1851), de Herman Melville, i a *Hijo de hombre* (1960), d'Augusto Roa Bastos

**Resum** || L'escriptor paraguaià més reconegut, Augusto Roa Bastos, coincideix amb l'autor de la seva obra preferida —*Moby-Dick*— Herman Melville en assenyalar que la (sobre)exposició a allò ininterpretable de la naturalesa resulta en el rebuig a la pròpia vida i a l'excedència del jo a través del rebuig a al paternitat. Tan en *Moby-Dick* com en *Hijo de hombre* els personatges masculins alienats per la seva exposició a la indiferència d'una naturalesa ininterpretable materialitzen la seva alineació en l'exercici de cancel·lació de la seva relació paternofilial. En ambdues obres, l'esperança radica en apartar la mirada d'una naturalesa indiferent al sofriment humà i llençar-la sobre un ésser humà llegible que sí ofereixi claus interpretatives obertes a una existència pluralista.

**Paraules clau** || Herman Melville | *Moby-Dick* | Augusto Roa Bastos | *Hijo de hombre* | L'ininterpretable | Vida pluralista

**The Uninterpretable in *Moby-Dick* (1851), by Herman Melville, and in *Hijo de hombre* (1960),  
by Augusto Roa Bastos**

**Abstract** || The most renowned Paraguayan writer, Augusto Roa Bastos, agrees with the author of his favorite literary masterpiece—*Moby-Dick*—Herman Melville in pointing out that (over)exposure to the uninterpretable in nature results in the rejection of both one's own life and of the excess of the self through the rejection of fatherhood. In both *Moby-Dick* and *Hijo de hombre*, the male characters, alienated by their exposure to the indifference of an uninterpretable nature, materialize their alienation in the exercise of canceling their father-son relationship. In both works, hope lies in turning our gaze away from a nature indifferent to human suffering, and pouring it instead over a legible human being who does offer interpretive keys open to a pluralistic existence.

**Keywords** || Herman Melville | *Moby-Dick* | Augusto Roa Bastos | *Hijo de hombre* | The uninterpretable | Pluralist living

Digan lo que digan algunos poetas, la Naturaleza no es tanto su propia y dulce intérprete como la fuente inspiradora del erudito alfabeto del que, tras combinar y seleccionar aquello que más le interesa, cada hombre aprende su lección personal según su mente y estado de ánimo

(Herman Melville, *Pierre; or The Ambiguities*)<sup>1</sup>.

## 0. Introducción

El presente artículo propone una lectura conjunta de dos clásicos de la literatura del continente americano: *Moby-Dick* (1851), del estadounidense Herman Melville (Nueva York, 1819-1891), e *Hijo de hombre* (1960), del paraguayo Augusto Roa Bastos (Asunción, 1917-2005). Si bien la intención de este ensayo no es buscar las posibles influencias de *Moby-Dick* sobre *Hijo de hombre*, sino ofrecer una lectura de ambas novelas en paralelo, sí resulta pertinente señalar que Roa Bastos, escritor reconocido con numerosos galardones internacionales, entre ellos el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes en el año 1989, expresó en diversas ocasiones su admiración por la obra del novelista estadounidense del siglo diecinueve, a quien incluía entre sus escritores favoritos y aquellos a los que consideraba geniales:

Tengo pasión por los escritores antiguos y después de leerlos me suele entrar la duda de si vale la pena, dado que existen estos libros, insuperables, escribir cosa nueva. No encuentro ninguno, absolutamente ninguno, entre nosotros, salvo Borges quizás, que lleve el acto de la mimesis a extremos geniales. También Rulfo, por supuesto, que escribió un solo libro igualmente genial y único y último. Nadie que pueda compararse en mi opinión a Cervantes o a Quevedo, a Montaigne, a Melville, a Dostoievski, a Stendhal, a Kafka, a Faulkner. A la decena escasa de obras paradigmáticas, de nombres que suenan fuera del tiempo. Prefiero releer a estos que pescar en el río revuelto de la literatura contemporánea donde todo se da como un híbrido continuo (cit. en Tovar, 1993: 32-33).

Como se puede apreciar por este listado de autores, los norteamericanos se encontraban bien representados entre los favoritos de Roa Bastos, quien reconoció en varias ocasiones la notoria influencia que los escritores estadounidenses ejercieron sobre la literatura latinoamericana. Así, preguntado sobre William Faulkner en concreto, Roa Bastos afirmó: «Diría que ejerció una influencia profunda sobre todos los escritores latinoamericanos de mi generación, como Onetti y García Márquez. Todos pasamos por la casa de William Faulkner. También hubo otros, como Hemingway, Hawthorne y Melville, que nos ayudaron a librarnos de la pesadez del estilo español» (cit. en Ortega, 2002: 10). De entre el extenso conjunto de la obra melvilleana, Roa Bastos sentía por *Moby-Dick* un interés especial, tal y como queda reflejado en una de sus últimas entrevistas, la que concedió a la revista dominical del diario *La Nación* de Paraguay y que lleva por título «Estamos vivos, no somos colonia ni de Brasil, ni de Argentina». Si bien a la pregunta «¿[q]uién es su escritor favorito?» Roa Bastos responde: «[y]o tengo un especial afecto por Juan Rulfo»,

<1> La cita es traducción de Marta Pérez (Melville 1991: 453). El original es: «Say what some poets will, Nature is not so much her own ever-sweet interpreter, as the mere supplier of that cunning alphabet, whereby selecting and combining as he pleases, each man reads his own peculiar lesson according to his own peculiar mind and mood» (Melville, 1984: 397).

a la pregunta «¿[c]uál es su libro preferido?» el escritor asunceno contesta: «[e]l libro que más me gusta no es un libro en español, sino uno en inglés. Se llama *Moby-Dick*, la ballena blanca, de Herman Melville. Hay otros libros, pero el que más me gusta hasta ahora es éste». Repreguntado «¿[e]s el libro que más releyó?», Roa Bastos responde: «[s]í» (Bado y Zárate s/f).

A pesar de las obvias diferencias entre Herman Melville y Augusto Roa Bastos, escritores separados en la cronología por un siglo, y en geografía por pertenecer a diferentes hemisferios americanos; autores diferentes, además, por sus distintas tradiciones lingüísticas (el inglés en el caso de Melville y el castellano y el guaraní en el de Roa Bastos), y sus diferentes bagajes religiosos (el protestantismo y el catolicismo), creo que son múltiples los intereses comunes de ambos escritores en cuanto a en qué consiste la actividad literaria. En primer lugar, ambos consideraban que la auténtica función de la literatura debía ser, necesariamente, reflejar la realidad. Recordemos que, a diferencia de la obra de su coetáneo Edgar Allan Poe, quien creía en el arte por amor al arte —o, como defendía en su ensayo de 1850 «El principio poético:» «este poema escrito solamente por amor al poema»<sup>2</sup> (Poe, 1989: 1470)—, la obra de Melville podría ser agrupada con las escrituras de protesta de «Olaudah Equiano, David Walker, Henry Highland Garnet, Thomas Wentworth Higginson, Frederick Douglass, Lydia Maria Child, Margaret Fuller, Alice Cary, Fanny Fern, Harriet Beecher Stowe», en «su estética del “Arte por amor a la Verdad”, como [Elizabeth Stuart] Phelps la denominó» (Karcher, 1994: 283). Así, en la famosa reseña («Hawthorne and His Mosses») en la que, en 1850 (el mismo año en que Poe defendía el arte por amor al arte), Melville equiparaba a su también coetáneo Nathaniel Hawthorne con el mismo William Shakespeare, Melville justificaba dicha comparación sosteniendo que ambos eran «maestros en el gran Arte de Decir la Verdad»<sup>3</sup> (Melville, 2002: 53). El compromiso de Melville con la «Verdad» fue absoluto, ya que el escritor era plenamente consciente de que esa visión de la literatura le estaba condenando, y le condenaría de por vida, a la penuria económica. Como él mismo le explicaba a Nathaniel Hawthorne por carta en junio de 1851, «[i]ntenta ganarte la vida con la Verdad —y acabarás tomando sopas en las casas de beneficencia»<sup>4</sup> (Melville, 1993: 191).

Por su parte, Roa Bastos defiende su creencia en expresar la verdad a través de la literatura al afirmar, refiriéndose a sí mismo, en tercera persona:

Cree por ello que también para América ya ha pasado el tiempo de las literaturas de tesis. Una buena literatura, una obra bien hecha, auténticamente iluminadoras [sic], serán [sic] siempre y en el mejor sentido, testimoniales [sic]. Estima, en consecuencia, que la tarea primordial del escritor contemporáneo —cada cual por su propio camino y con los medios a su alcance— es profundizar la realidad a través de su propia experiencia como material de sus obras (Roa Bastos cit. en Tovar, 1993: 35).

<2> Esta y todas las siguientes traducciones al español desde el inglés original en este capítulo son mías. Original: «this poem written solely for the poem's sake».

<3> «masters of the great Art of Telling the Truth».

<4> «Try to get a living by the Truth, and go to the Soup Societies».

Un segundo punto de confluencia de las obras de Melville y Roa Bastos es la importancia de la Biblia y, en concreto, del Antiguo Testamento. Mucho se ha trabajado sobre la importancia de la Biblia en la obra de Melville. Destaca, en concreto, la investigación desarrollada por Ilana Pardes, quien, en su *Melville's Bibles*, sostiene: «[p]arece como si casi todos los escritores de los Estados Unidos de la pre-guerra de secesión intentasen seguir el llamado de Emerson a reinventar la Biblia. Pero nadie fue tan insistente como Melville en redefinir la exégesis bíblica en ese intento» (2008: 1). Según Pardes, es precisamente en *Moby-Dick* donde Melville no solo imaginó una Biblia nueva e «invertida» (1), en la que los rebeldes y los marginados ocupaban el escenario principal, sino donde comentó sobre todo tipo de modo imaginable de interpretación bíblica, proponiendo una reconsideración radical de las políticas de recepción del texto sagrado: «si *Moby-Dick* ha adquirido el estatus de algo parecido a una Biblia gigante en la cultura estadounidense y en la cultura occidental, es precisamente porque Melville formula la pregunta de qué cuenta como Biblia y qué cuenta como interpretación, con una fuerza como nadie más lo ha hecho» (1). En cuanto al caso de Augusto Roa Bastos, Paco Tovar ha señalado «la importancia que adquiere la tradición bíblica, traducida al idioma de la tierra y a la experiencia inmediata» (Tovar, 1993: 41). Esta importancia es crucial ya desde el primero de sus cuentos, «Lucha hasta el alba»<sup>5</sup>, que, según el propio Roa Bastos, se basa en «la paráfrasis del texto bíblico sobre la lucha nocturna de Jacob, que yo prefería de entre todos los que mi madre leía por las noches y que invariablemente comentaba en guaraní, reinventándolos a veces en un tiempo más cercano y con personajes conocidos» (cit. en Tovar, 1993: 41).

Para ambos escritores es igualmente importante el Nuevo Testamento. En el caso de Melville, la figura de Jesucristo y el episodio de la crucifixión se convertirán en el tropo central de la obra en la que trabajaría hasta su muerte y que dejó inacabada, *Billy Budd, Sailor* [Billy Budd, marinero], publicada póstumamente en 1924. En el caso de Roa Bastos, Cristo y la crucifixión se encuentran entre los motivos recurrentes de sus dos novelas más conocidas, el propio *Hijo de hombre* y *Yo el supremo* (1974)<sup>6</sup>. El mismo título de la obra de Roa Bastos que analizaremos con más detenimiento en este ensayo reproduce la frase «hijo de hombre» con la que el Nuevo Testamento se refiere a Jesús hasta en ochenta y ocho ocasiones.

## 1. Lo ininterpretable en el conjunto de la obra de Melville

Pero, más allá de estos dos puntos en común (el de la voluntad de reflejar «la realidad» y el de los ecos bíblicos en sus textos), hay un tercer aspecto que relaciona la obra de Melville con la de Roa Bastos. Se trata de la exploración, por parte de ambos, del horror a la textualidad ilegible y, en consecuencia, del horror a aquello que deviene ininterpretable. En su obra, Melville se muestra preocu-

<5> Primer y único cuento de Roa Bastos, lo escribe a los 13 años, pero no lo publica hasta 1979.

<6> Para un estudio completo del simbolismo cristiano en *Hijo de hombre*, véase Lehnerdt 1968.

pado por lo ilegible cuando se produce por alguno de estos cuatro posibles motivos principales. El primero es el de carecer de los aparatos epistemológicos necesarios como pueden ser, por ejemplo, la historia natural y la biología. Así, cuando Melville reflexiona sobre sus sensaciones al visitar el archipiélago de las Galápagos, sus pensamientos nos remiten a la imposibilidad de aprehender los orígenes, el sentido, las soledades y los silencios de esas islas. Si bien Charles Darwin, en la segunda exploración del *Beagle*, entre 1831 y 1836, había sido capaz de identificar, clasificar y entender relaciones entre el entorno y los organismos en las islas Galápagos, gracias a los instrumentos proporcionados por la historia natural y la biología, Melville, buen conocedor de la obra de Darwin, reflexiona en los diez esbozos «The Encantadas» [Las Encantadas] (1854) sobre la terrible sensación de soledad y desolación experimentada por aquel que no posee instrumentos para leer un paisaje sin referentes, en ocasiones aparentemente indiferente, en otras hostil y, en otras, simplemente carente de vida. El segundo motivo de terror ante lo ilegible es el carecer de la fe que le pueda dar sentido espiritual a espacios supuestamente significativos que devienen carentes de legibilidad e interpretabilidad sin esa fe. Melville expresó, por ejemplo, su horror ante «piedras», tales como aquellas con las que se erigen y se identifican templos religiosos, y en las que uno puede buscar interpretaciones, pero que no tienen significado ni transcendencia si uno carece de fe. Este es el caso de las piedras que forman los muros que protegen —o sitian— a la ciudad referente para las tres religiones monoteístas, Jerusalén, en el poema de 18.000 versos *Clarel* (1876) y, en concreto, de las piedras que configuran el muro de las lamentaciones, al cual Melville describe de este modo: «A un lado / Se erigía un muro ciego, estable y vasto / amasado hasta la inmensidad / un Ararat»<sup>7</sup> (52). Del mismo modo, Melville expresa el horror ante otros muros de otras «religiones» modernas como el propio capitalismo que, pese a ser todavía incipiente en los Estados Unidos de la década de 1850, el escritor denuncia a través del indiferente muro frente al que Bartleby (en «Bartleby, the Scrivener» [Bartleby, el escribiente] (1853)) labora prefiriendo no hacerlo, o el muro indiferente contra el que el propio Bartleby llegará a perder la vida. El tercer motivo de aprensión ante lo «ilegible» es el de carecer de las condiciones para poder leer e interpretar un texto que, por causa de circunstancias adversas, no será leído. Así, de nuevo en «Bartleby, el escribiente», Melville lamenta la trágica falta de la comunicación entre los seres humanos, recordándonos que Bartleby había trabajado en Washington, D.C. en la «*dead letter office*» [el despacho de cartas muertas], un espacio que representa y contiene un horror concreto en estado puro: el de aquellos mensajes que serán destruidos y, por lo tanto, permanecerán ilegibles e ininterpretados por la eternidad por el hecho de no haber llegado nunca a manos de sus auténticos destinatarios. El cuarto motivo de miedo ante lo ininteligible es el carecer de la capacidad cognitiva de discernir y descifrar lo que es evidente y se encuentra frente a uno

<7> «On one side / A blind wall rose, stable and great— / Massed up immense, an Ararat». Para un minucioso estudio de la ilegibilidad de las piedras en el contexto palestino del poema *Clarel*, véase López, 2015.

a causa de la voluntad de negación «inocente», por parte del sujeto que interpreta esa realidad. De este modo, en 1855, en «Benito Cereno» Melville revela el horror de la mentalidad de un ser humano, el estadounidense Capitán Delano, incapaz de interpretar la escena que se desarrolla ante sus propios ojos, un motín de esclavos a bordo de un barco español en alta mar, por el hecho de creer que los esclavos necesariamente interiorizan su situación y asumen la perpetuación de su estado de esclavitud. Igualmente, en «The Portent» [El portento] (1859), el poema sobre el ajusticiamiento en la horca, dictado por la ley, del abolicionista estadounidense John Brown, Melville expresa el horror ante el «futuro velado» (verso décimo) e ilegible del país que, en 1859, prefería seguir no viendo la inminente catástrofe que la continuidad de la esclavitud estaba a punto de causar y que se materializaría en una guerra fratricida. Asimismo, en «The Tartarus of Maids» [El tártaro de las doncellas] (1855), Melville reflexiona sobre todos aquellos que, bien sea por motivos ideológicos, bien por su asunción de los determinismos de la clase social, son incapaces de ver el sufrimiento de otras personas obligadas a trabajar en condiciones infrahumanas. En este relato, el personaje central es capaz de observar, pero, a pesar de ello, es también capaz de asumir sin problema, la explotación laboral de otros seres humanos y de obtener los beneficios y los réditos de ese abuso, en este caso, el de las mujeres trabajadoras de una fábrica de papel. Como en el caso de Bartleby, copista, también trabajador de o sobre el papel, estas trabajadoras no podrán dejar ni una inscripción del hecho de su propia existencia, ya que sus condiciones laborales las condenan a la ilegibilidad de lo «en blanco»: a generar papel blanco sobre el que otras personas pertenecientes a otras clases sociales inscribirán sus narrativas y sus vidas, a habitar el blanco de la palidez de la tisis contraída en espacios laborales insalubres, a dejar necesariamente las mentes en blanco a resultas del ruido y del calor, mentes en blanco reflejadas en rostros tan terriblemente inexpresivos como inexpresables.

## **2. El horror a lo ilegible de la naturaleza en *Moby-Dick*, de Herman Melville y en *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos**

Las obras de Herman Melville y Augusto Roa Bastos comparten el hecho de presentar la naturaleza como un texto ilegible e ininterpretable por la mirada humana. Como veremos en esta sección sobre *Moby-Dick* y en la siguiente, sobre *Hijo de hombre*, la naturaleza en estado puro deviene inescrutable y el intento fallido de descifrar significados de vastos paisajes oceánicos o de llanuras incomprensibles resulta en un vértigo existencial que enajena al sujeto que se sobreexpone a ese vacío de significado. La única esperanza de corrección de este estado es, tanto en Melville como en Roa Bastos, la compensación que puede ofrecer el reorientar el ejercicio de

interpretación hacia otro ser humano que sí resulte legible, algo que no debería ser del todo imposible ya que, como afirma el narrador de *Moby-Dick*, «no se puede esconder el alma»<sup>8</sup> (Melville, 2007: 61).

## 2.1. *Moby-Dick*

En el caso de Herman Melville, resulta especialmente interesante que su voz suponga un contradiscurso a la de sus contemporáneos trascendentalistas, quienes creían que el ser humano sí tenía la capacidad de comprender la creación divina, justamente a través de la interpretación de la naturaleza. El pensador transcendentalista Henry David Thoreau, quien puso en práctica muchas de las propuestas del teórico Ralph Waldo Emerson, tales como llegarse a conocer a uno mismo a través del retiro a la naturaleza y de la observación de la misma, tenía entre sus objetivos no solo interpretar esa naturaleza, sino hacerla también inteligible a los demás. Una de las estrategias que utilizaba para ello era describir esa naturaleza a modo de cuerpo humano. Esta reducción de escala (de la vasta naturaleza a la inteligibilidad de un cuerpo conocido) es observable, por ejemplo, en *Walden* (1854), texto en el que Thoreau describe el lago frente al que reside como si de un ojo humano se tratase:

[u]n lago es el rasgo más expresivo y hermoso del paisaje. Es el ojo de la tierra; al mirar dentro de él el observador mide la profundidad de su propia naturaleza. Los árboles fluviátiles que se encuentran al lado de la orilla son las esbeltas pestañas que lo bordean, y las colinas y los acantilados arbolados a su alrededor son sus sobresalientes cejas<sup>9</sup> (2012: 350).

También en este mismo texto, *Walden*, Thoreau utiliza esta estrategia al sostener, en relación con las llamas de las hogueras, que «[s]iempre se puede ver un rostro en el fuego»<sup>10</sup> (405). La belleza de estas referencias a la «humanidad» de la naturaleza parece responder a una voluntad de domesticar los fenómenos naturales suprahumanos y de intentar paliar la irreconocible incapacidad humana de comprender, aprehender y referirse a la dimensión auténticamente inmensurable de la naturaleza. Otra estrategia que Thoreau utiliza para intentar negar la incapacidad de la imaginación humana para asumir lo inabarcable consiste, justamente, en invertir las extensiones y capacidades reales de la imaginación humana y de la naturaleza. Así, al reflexionar sobre lo inabarcable del océano, Thoreau sostiene que «la imaginación, si le das la más mínima licencia, se sumerge a mucha más profundidad y se eleva también muy por encima de lo que lo hace la Naturaleza»<sup>11</sup> (431). Para Thoreau, así pues, la naturaleza es interpretable en tanto que *legible* —y, como veremos en la siguiente cita, incluso poetizable— con los instrumentos que los humanos nos hemos otorgado a nosotros mismos a través del conocimiento y la ciencia, tales como la biología, la geografía, la botánica, y la zoología: «[l]a tierra no es un mero fragmento de historia muerta, estrato sobre estrato como las hojas de un libro, para que sea estudiada por geólogos y anticuarios principalmente, sino

<8> «You cannot hide the soul».

<9> «A lake is the landscape's most beautiful and expressive feature. It is earth's eye; looking into which the beholder measures the depth of his own nature. The fluvial trees next the shore are the slender eyelashes which fringe it, and the wooded hills and cliffs around are its overhanging brows».

<10> «You can always see a face in the fire».

<11> «The imagination, give it the least license, dives deeper and soars higher than Nature goes». Esta visión de la potencialidad de comprensión humana nos recuerda a los versos 1-8 del poema «The Brain —is wider than the Sky—» (c. 1862) de Emily Dickinson (1830-1886): «El Cerebro -es más amplio que el Cielo / Puesto que - si los pones uno al lado del otro - / Uno contendrá al otro / Con facilidad - y a Ti - también - / el Cerebro es más profundo que el mar - / Puesto que - si los prendes en la mano - Azul a Azul - / Uno absorberá al otro - / Como las Esponjas hacen con los Baldes». [The Brain - is wider than the Sky - / For - put them side by side - / The one the other will contain / With ease - and You - beside - / The Brain is deeper than the sea - / For - hold them - Blue to Blue - The one the other will absorb - As Sponges - Buckets - do -]. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 312

poesía viva como las hojas de un árbol, que preceden a las flores y a la fruta —no se trata de una tierra fósil»<sup>12</sup> (447-448). No solo en *Walden*, sino también en otros de sus textos, como *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* [Una semana en los ríos Concord y Merrimack] (1849), Thoreau insiste en la metáfora de la naturaleza como un texto legible e interpretable, como lo hace en sus preguntas «¿[a]caso no podemos ver a Dios? ¿Acaso debemos perder el aliento y ser entretenidos en esta vida, como si se tratara de una mera alegoría? ¿Acaso no es la Naturaleza, si se la lee correctamente, aquello de lo que normalmente se le supone ser meramente el símbolo?»<sup>13</sup> (2012: 159, énfasis en el original). Para Thoreau, así pues, la naturaleza es tan interpretable como lo es la propia humanidad y, de hecho, el ejercicio de interpretación del comportamiento de la primera es comparable al de interpretación de la conducta de la segunda, como vuelve a señalar en *Walden*: «[s]i conociésemos todas las leyes de la Naturaleza, deberíamos necesitar tan solo un hecho, o la descripción de un único fenómeno real para poder inferir todas las particularidades resultantes en ese momento [...]». Lo que he observado en relación al estanque no es menos cierto en relación a la ética»<sup>14</sup> (2012: 433). El optimismo del movimiento trascendentalista en general, y de Thoreau en concreto, en relación con las posibilidades de interpretación de la naturaleza es tal que, incluso cuando esta se muestra en su aspecto más hostil, vasto y/o inaprehensible, puede ser objeto de una lectura positiva. En su texto «Walking» [Caminar], publicado póstumamente en 1863, Thoreau afirma: «Mi disposición infaliblemente se eleva en proporción a la monotonía exterior. ¡Dadme el océano, el desierto o los espacios naturales! En el desierto, el aire puro y la soledad compensan la carencia de humedad y de fertilidad»<sup>15</sup> (2012: 575).

A diferencia de los trascendentalistas en general y del propio Thoreau en concreto, Herman Melville considera que la naturaleza puede no constituir un texto legible e interpretable positivamente, sino una suerte de tela en blanco cuya ilegibilidad produce la incompreensión, el vértigo, e incluso la enajenación de quien se sobreexponga a tal vacío de significado. Y uno de los horrores de la relación del ser humano con la naturaleza, para Melville, es que esta última puede responder al sufrimiento humano generado por dicha enajenación con la más absoluta indiferencia. En una nota en su diario de viaje durante su visita a Egipto en 1857, por ejemplo, Melville exponía su horror ante lo ilegible de las grandes extensiones de arena y piedra, describiéndolas en sus diarios como un «desierto al que es más temible mirar que al propio océano»<sup>16</sup> (1989: 76), una imagen que recuerda a la que Melville ofreció de las islas Galápagos en *The Encantadas* [Las Encantadas] (1854) como lugares de aislamiento, enajenación y vacío existencial.

En *Moby-Dick*, Melville se refiere al océano, y la indiferencia de este ante la experiencia humana, como «la gran mortaja del mar»<sup>17</sup> que, ante los más terribles de los infortunios humanos, «continuaba

<12> «The earth is not a mere fragment of dead history, stratum upon stratum like the leaves of a book, to be studied by geologists and antiquaries chiefly, but living poetry like the leaves of a tree, which precede flowers and fruit, —not a fossil earth».

<13> «May we not see God? Are we to be put off and amused in this life, as it were with a mere allegory? Is not Nature, rightly read, that of which she is commonly taken to be the symbol merely?».

<14> «If we knew all the laws of Nature, we should need only one fact, or the description of one actual phenomenon, to infer all the particular results at that point [...] What I have observed of the pond is no less true in ethics».

<15> «My spirits infallibly rise in proportion to the outward dreariness. Give me the ocean, the desert, or the wilderness! In the desert, pure air and solitude compensate for want of moisture and fertility».

<16> «desert more fearful to look at than ocean».

meciéndose como se mecía hace cinco mil años»<sup>18</sup> (2007: 499). En esta novela, el acto de escrutar el vasto océano es, en sí mismo, un ejercicio peligroso. Ese acto de concentración induce a que los marineros encaramados al mástil mayor entren en una suerte de estado hipnótico por la eterna oscilación del inabarcable paisaje y, en su estado de absorción ante tal inmensidad, pierdan concentración, equilibrio y se precipiten en sus profundidades. Y la eterna indiferencia de las aguas oceánicas son las que provocan que, en el capítulo 93 («The Castaway» [El naufrago]), el joven marinero Pip enloquezca tras caer al mar y experimentar el puro horror del abandono y del aislamiento más radical al que el ser humano en solitario está sometido ante la naturaleza, horror sobre el que el narrador afirma: «[p]ero la terrible soledad es intolerable. La intensa concentración del yo en medio de tal inmensidad desalmada, Dios mío, ¿quién puede expresar eso?» (367). Este terrible encuentro con la naturaleza es, según el análisis de Sharon Cameron, «la antítesis de la caída de Narciso, en la cual el yo se pierde en la fusión con el universo» (583). Este episodio de la obra de Melville trata la fusión con la nada ante la indiferencia de la inmensidad sin corazón de la naturaleza y que resulta en la máxima enajenación, que es la pérdida del yo, ya que, según el narrador de *Moby-Dick*, lo que le sucedió a Pip es que «[e]l mar había mantenido a flote su cuerpo finito como si de una broma se tratase, pero había ahogado todo lo que de infinito hubiese en su alma»<sup>19</sup> (367). El otro ejemplo de horror a lo ilegible de la naturaleza es el de la propia ballena blanca, Moby-Dick. Según la descripción anatómica del cachalote que efectúa el narrador, este cetáceo carece de rasgos que podamos identificar, ya que realmente no tiene nada reconocible como rostro. La boca del cachalote se encuentra enteramente bajo la cabeza del animal, el cachalote no tiene nariz y su equivalente, el surtidor, se encuentra encima de su cabeza, sus pequeños ojos y diminutos oídos se encuentran a ambos lados de su cabeza, a casi un tercio de su entera longitud desde su parte frontal. El narrador nos invita, así, a reflexionar sobre la inescrutabilidad de la ballena y sobre la imposibilidad humana de obtener significado de un intento de «lectura» de su rostro: «Por lo tanto, debéis haber percibido que la parte frontal de la cabeza del Cachalote es un muro muerto y ciego, sin ningún órgano o prominencia tierna de ningún tipo en absoluto»<sup>20</sup> (303). La inescrutabilidad de la ballena, con su «muro ciego» por rostro nos recuerda a la inescrutabilidad del «muro ciego»<sup>21</sup> de las lamentaciones en Jerusalén o a los «muro[s] muerto[s]»<sup>22</sup> contra los que trabaja y fallece Bartleby. La inescrutabilidad blanca de Moby-Dick es como la inescrutabilidad del papel ininscrito o ininscribible, y nos devuelve al vertiginoso vacío existencial en cuyo vértice el capitán Ahab, ávido y frustrado escudriñador de horizontes en búsqueda de significado, se disolverá para siempre.

<17> «the great shroud of the sea».

<18> «rolled on as it rolled five thousand years ago».

<19> «The sea had jeeringly kept his finite body up, but drowned the infinite of his soul».

<20> «Wherefore you must now have perceived that the front of the Sperm Whale's head is a dead, blind wall, without a single organ or tender prominence of any sort whatsoever».

<21> «blank wall».

<22> «dead wall[s]».

## 2.2 Hijo de hombre

La novela del escritor paraguayo reflexiona, del mismo modo que *Moby-Dick*, sobre el horror a lo ilegible e ininterpretable de la naturaleza. A modo de ejemplo, quisiera centrarme en tres momentos clave de *Hijo de hombre*. El primero es el de la aparición del «fuego aciago» del cometa Halley en el año de la fundación de Sapukai, en 1910, un fenómeno que, por ser inexplicable sin conocimientos científicos, la población no puede percibir más que como señal ambigua de temible presagio:

Fue cuando el cometa estuvo a punto de barrer la tierra con su cola de fuego.

De allí solía arrancar. Él decía *yvaga-ratá*, con lo que la intraducible expresión *fuego-del-cielo* designaba al cometa y aludía a las fuerzas cosmogónicas que lo habían desencadenado, a la idea de la destrucción del mundo, según el Génesis de los guaraníes.

Me acuerdo del monstruoso Halley, del espanto de mis cinco años, conmovidos de raíz por la amenazadora presencia de esa víbora-perro que se iba a tragar al mundo (Roa Bastos, 2011: 45-46; énfasis en el original).

El segundo momento, en el capítulo IV («Éxodo»), tiene también que ver con lo ininterpretable de la naturaleza, en este caso con el extensísimo laberinto ([«n]adie conocía sus límites» (134)) de yerbales inmensos alrededor del poblado de Takurú-Pukú, en las grandes selvas del Alto Paraná. El episodio narra los sufrimientos de Casiano Jara y Natividad, de Sapukai, quienes intentan escapar de la esclavitud de la Industrial Paraguaya, pero se ven perdidos, ya que no pueden orientarse en una selva absolutamente ininterpretable donde «[c]ualquier rincón podría ser el centro» (134) y, por lo tanto, donde el yerbal se puede convertir en «páramos de suplicio y de muerte» (186). La narración resulta especialmente interesante ya que, como en el caso de Pip en *Moby-Dick*, el paisaje inescrutable y absolutamente indiferente se refleja en unos rostros que se convierten igualmente en inescrutables. En el caso de Casiano y de Natividad, será el futuro hijo de ambos, Cristóbal, quien, «impasible» (188), se caracterizará de por vida por su «rostro inescrutable» (187), ya que «[s]u semblante terroso era el paisaje en pequeño» (188), un paisaje tan inescrutable como, aparentemente, indiferente al sufrimiento humano.

El tercer momento tiene lugar durante los episodios que nos acercan a la inenarrabilidad del paisaje carente de significado en el contexto del infierno de la guerra del Chaco, entre los años 1932 y 1935. En esta guerra, también conocida como la guerra de la sed, en la que perdieron la vida alrededor de 100.000 combatientes, uno de los peores factores fue, sin duda, el propio Chaco, cuya naturaleza muestra en *Hijo de hombre* la más profunda indiferencia ante dicha sed, el sufrimiento y el enloquecimiento de los combatientes. El narrador describe el Chaco como un furioso bosque ceniciento y petrificado, «el gran queso gris del desierto» (274), «esta tierra porosa, sin fron-

teras» (274), el «salvaje desierto americano» (280), «un contorno inculto, encallado en el atraso del primer día del Génesis» (280). En esa «hoya antediluviana» (292) de árboles de ramaje leñoso y sin hojas, la única lectura posible es la antilectura del texto primigenio:

Creo que en el libro de León Pinelo se afirma y se prueba que el Paraíso Terrenal estuvo situado aquí, en el centro del Nuevo Mundo, en el corazón del continente indio, como un lugar «corpóreo, real y verdadero» y que aquí fue creado el Primer Hombre. Cualesquiera de estos árboles pudieron ser el Árbol de la Vida y el Árbol del Bien y del Mal, y no sería difícil que en el agua de la Isla Po'í se hubieran bañado Adán y Eva, con los ojos deslumbrados aún por las maravillas del primer jardín. Si el cosmógrafo y teólogo de Chuquisaca tuvo razón, estas serían las cenizas del Edén, incinerado, por el Castigo, sobre las cuales los hijos de Caín peregrinan ahora trajeados de kaki y verdeolivo.

De aquellos lodos salieron estos polvos (293).

Nada en «[e]l bloque ígneo» (295) del paisaje supone un hito informativo o puede ofrecer una posible clave de interpretación. Se trata de un paisaje donde «no hay piedras» (292), en el que el único referente es la absurda presencia de un indiferente aerolito (292).

### 3. De lo ininterpretable de la naturaleza al rechazo a la vida propia y a la excedencia del yo que supone la paternidad en *Moby-Dick* y en *Hijo de hombre*

Herman Melville y Augusto Roa Bastos coinciden en señalar que la (sobre)exposición a lo ininterpretable de la naturaleza resulta en el rechazo a la vida propia y a la excedencia del yo a través del rechazo a la paternidad. Tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* los personajes masculinos enloquecidos por su exposición a la indiferencia de una naturaleza ininterpretable materializan su enajenación en el ejercicio de cancelación de su relación paterno-filial. El abandono del hijo es la deliberada negación de la posibilidad de excedencia del yo a través de un sujeto otro que, en cierto modo, sigue conteniendo rasgos o elementos de ese yo. Como veremos a continuación, tanto el Capitán Ahab, en *Moby-Dick*, como el sargento Crisanto Villalba o el teniente Miguel Vera, en *Hijo de hombre*, cortan su relación con el hijo en tanto a lo que, de ellos mismo, el hijo significa. Resulta esto de especial importancia ya que, según el pensador Emmanuel Lévinas (1906-1995), la negación de la paternidad puede significar, en realidad, la negación de la vida pluralista que debería ser propia del sujeto. Lévinas describe la especial calidad de ese pluralismo de/en la paternidad al sostener que «[y]o no *tengo* a mi hijo, yo soy, de algún modo, mi hijo»<sup>23</sup> (2008: 91). Lévinas definió el ser padre como «una multiplicidad y una transcendencia en el verbo existir, una transcendencia ausente incluso en los análisis existencialistas más atrevidos»<sup>24</sup> (2011: 72), y aseguró de la paternidad que esta «no es simplemente la renovación del padre en el hijo y la fusión del padre con él, también es la exterioridad del padre en relación con el hijo, un existir pluralista»<sup>25</sup> (2008: 92). De este modo, en el

<23> «I do not *have* my child; I *am* in some way my child».

<24> «A multiplicity and a transcendence in the verb to exist, a transcendence which is lacking to even the boldest existentialist analyses».

<25> «Is not simply the renewal of the father in the son and the father's merger with him, it is also the father's exteriority in relation to the son, a pluralist existing».

capítulo 128 de *Moby-Dick*, «The *Pequod* meets the *Rachel*» [El *Pequod* encuentra al *Raquel*], el capitán del navío *Raquel* le pide encarecidamente al capitán Ahab que, por favor, le ayude con su barco a rastrear la zona en búsqueda del cuerpo de su hijo, quien cayó al agua en las maniobras de persecución de una ballena. Ahab, a pesar de ser también-padre de un hijo, se niega a asistir a este padre desesperado. Al no facilitar la existencia pluralista del capitán del *Raquel* a través de la paternidad, por el hecho de no intentar salvar al muchacho, Ahab está al mismo tiempo cancelando su propio existir pluralista al negarse a una intervención ética desde la empatía que debería producir el hecho de que Ahab también tiene un hijo pequeño. De hecho, la naturaleza no pluralista de Ahab se verá confirmada en su capacidad de negar su vínculo con su propio hijo al optar por una carrera autodestructiva en persecución de la ballena. Así, en el capítulo 132, «The Symphony» [La sinfonía], el primer oficial del *Pequod*, Starbuck, intenta convencer al capitán Ahab de la locura de su empeño de seguir a la ballena blanca poniendo en riesgo la vida de toda la tripulación, y le suplica que piense que, como él mismo, Ahab también tiene mujer e hijo. Ahab, durante un breve instante, rememora a su hijo. Pero, en seguida, rechaza ese recuerdo y aparta su mirada de los ojos de Starbuck, al tiempo que reconoce que hay una fuerza más poderosa que él mismo que le obliga a actuar contra sus propios afectos y deseos, que es la fuerza de su propia obsesión «innombrable, inescrutable»<sup>26</sup> (Melville 2007: 476) por la ininteligibilidad de la ballena blanca.

En *Hijo de hombre*, por su parte, la enajenación producida por la incapacidad del sargento Crisanto Villalba de interpretar la naturaleza del Chaco resulta en su terrible indiferencia ante su propio hijo, Cuchuí, cuando el sargento regresa a casa tras tres años en el frente. Lo mismo le sucede al teniente Miguel Vera, quien, expuesto a la ininteligibilidad de la naturaleza del Chaco y a la incapacidad propia de interpretarla, reconoce su consecuente «incapacidad de amar» (2011: 405) y de vivir una vida pluralista a través de la paternidad; a una primera posible paternidad frustrada, la del soldado Niño Nacimiento González (Pesebre), de quien afirma «[p]udo ser hijo mío» (275) le sigue una segunda posible paternidad también cancelada cuando, ya convertido en alcalde, implica al inocente niño Cuchuí, también a su cargo, en el horror de su suicidio.

#### 4. La interpretabilidad del ser humano en *Moby-Dick* y en *Hijo de hombre*

El punto final de confluencia entre estas dos novelas es el hecho de que, a pesar de la desolación de la ininterpretabilidad de la naturaleza que conduce a los personajes de ambos textos a cancelar la vida pluralista, tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* hallamos escenas de esperanza que radican en la posibilidad del ejercicio de interpretabilidad de otro ser humano, por parte del personaje

enajenado. Tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre* los seres humanos, a diferencia de la naturaleza, sí resultan interpretables, y la corporalidad humana devuelve significado, a diferencia de la materialidad de una naturaleza indiferente. Así, en *Moby-Dick*, incluso un sujeto tan aparentemente «ilegible» por el narrador y por el resto de la tripulación como Queequeg, cuyo cuerpo samoano tatuado con otros códigos, y cuyas sorprendentes acciones cuesta entender, ya que obedecen a una cultura en las antípodas de la occidental de mediados del diecinueve es, sin duda, interpretable y significativo, puesto que, según Ismael, «no se puede esconder el alma»<sup>27</sup> (2007: 61). E incluso otro personaje tan aparentemente ilegible por cerrado en sí mismo como Ahab puede resultar interpretable, ya que sus pensamientos están trazados en su frente por algún «lápiz invisible»<sup>28</sup> (187). El propio Ahab es consciente de que su única esperanza de salvarse de su ciega monomanía por la ballena blanca radicaría en observar a un ser humano en vez de a la inescrutable naturaleza. Ahab sabe, por ejemplo, que la indiferencia absoluta se encuentra en la blancura de la ballena, mientras que la diferencia que puede llenar su vida de significado se encuentra en el joven marinero Pip, al que confiesa: «[e]n ti, pobre muchacho, está aquello que siento que es la mayor salvación para mi enfermedad»<sup>29</sup> (466). Resulta significativo que, como señala Sharon Cameron, «el posterior rechazo a Pip (su rechazo a la relación) tiene consecuencias mortíferas» (1981: 578). Ahab también sabe que, si hubiese mirado a los ojos de Starbuck, esa mirada le podría haber salvado —a él y a la tripulación— de la muerte segura hacia la que se dirigen por su ciega obsesión con lo inescrutable de la naturaleza. De hecho, en el capítulo 132 («La sinfonía»), ya citado, Ahab grita: «¡A mi lado! ¡Ven a mi lado, Starbuck!; déjame que mire en el interior un ojo humano; es mejor que mirar al mar o al cielo, mejor que mirar a Dios [...] ése es el cristal mágico, compañero; veo a mi mujer y a mi hijo en tu ojo»<sup>30</sup> (476). Para desgracia de Starbuck y del barco *Pequod*, sin embargo, y a pesar de que Starbuck le pide al Capitán que le siga mirando a los ojos para que el recuerdo de su mujer y su hijo le haga tomar rumbo a casa, Ahab aparta su mirada y la dirige deliberadamente al espejo indiferente de un océano inescrutable.

También en *Hijo de hombre*, a su vez, el ser humano es legible e interpretable ya que, como un personaje les comenta a sus vecinos, en relación con el enajenado Crisanto Villalba, «¿[!]e vieron la cara? ¡Una cara muerta! El cristiano no puede esconder la desgracia cuando le come por dentro» (2011: 391).

## 5. La esperanza

La esperanza consiste, tanto en *Moby-Dick* como en *Hijo de hombre*, en apartar la mirada de una naturaleza indiferente al sufrimiento humano y verterla sobre un ser humano legible que ofrezca claves interpretativas abiertas a una existencia pluralista. En *Moby-Dick*,

<27> «You cannot hide the soul».

<28> «invisible pencil».

<29> «There is that in thee, poor lad, which I feel too curing to my malady».

<30> «Close! stand close to me, Starbuck!; let me look into a human eye; it is better than to gaze into sea or sky; better than to gaze upon God [...] this is the magic glass, man; I see my wife and my child in thine eye».

<31> «In token of my admiration for his genius, this book is inscribed to Nathaniel Hawthorne».

<32> «A sense of unspeakable security is in me this moment, on account of your having understood the book. [...] Whence come you, Hawthorne? By what right do you drink from my flagon of life? And when I put it to my lips —lo, they are yours and not mine [...] I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you. Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality [...] The divine magnet is in you, and my magnet responds. Which is the biggest? A foolish question —they are *One*».

la única posibilidad de salvación la representa Ismael —que es, ciertamente, el único personaje que sobrevive— quien, gracias a la apertura de su mirada a la generosidad inherente de Queequeg, vive para narrar lo que habría sido, de no ser por él, un evento inenarrable e inenarrado, otra «carta muerta» enfrentada a los muros ciegos y muertos de un océano indiferente que seguirá meciéndose como lo hacía hace cinco mil años. En *Hijo de hombre* será el personaje de Salu'í quien se salve de lo inenarrable, si bien no sobreviviendo, por lo menos sí «naciendo de nuevo» (2011: 355) por el hecho de interpretar a Kiritó y estar a su lado, sabiéndose realmente renacer al sentirse «vencida por el precio de su propia felicidad» (356).

Deseo concluir este ensayo con la pregunta final que, de hecho, motivó el ejercicio de establecer una conversación entre *Moby-Dick* e *Hijo de hombre*: ¿cómo, a pesar de dedicar estas novelas, prácticamente en su totalidad, al horror de la ininterpretabilidad y de la indiferencia de la naturaleza frente al sufrimiento humano, tanto Melville como Roa Bastos compatibilizaron ese análisis con la voluntad de abrirle un espacio, si bien breve, al potencial redentor de las relaciones intersubjetivas? Tal vez tan solo podamos especular que el Herman Melville que escribió *Moby-Dick* a lo largo de 1850 vivió esos meses con la alegría de leer e interpretar a su amigo y vecino Nathaniel Hawthorne, a la vez que albergaba esperanza de ser leído por él, como queda demostrado en las cartas de admiración y de profundo afecto que le envió mientras escribía *Moby-Dick*. Melville, quien dedicó la novela «en muestra de mi admiración por su genio, este libro está dedicado a Nathaniel Hawthorne»<sup>31</sup>, recibió a su vez una carta de Hawthorne en la que el ya consagrado escritor expresaba su sincera admiración por *Moby-Dick*. A su vez, en su respuesta a esta carta de alabanza, un emocionado Melville escribió:

Una sensación de seguridad inenarrable me posee en este momento por el hecho de que hayas entendido el libro. [...] ¿De dónde vienes, Hawthorne? ¿Con qué derecho bebes del frasco de mi vida? Y cuando la dirijo a mis labios —fíjate, son los tuyos y no los míos. [...] Siento que me iré de este mundo con más satisfacción por haber llegado a conocerte. El conocerte me convence más que la Biblia de nuestra inmortalidad [...] El imán divino está en ti, y mi imán responde. ¿Cuál es el más grande? Pregunta ingenua —son *Uno*<sup>32</sup> (1993: 212-213; énfasis en el original).

Por su parte, Roa Bastos era un escritor con fe inquebrantable en la condición humana. Esta fe emerge casi incontrolablemente incluso en los momentos más terribles de *Hijo de hombre*, como cuando en pleno campo de batalla el narrador observa a un niño, Alejo, y afirma: «[e]ngendrado por el estupro, estaba allí sin embargo para testimoniar la inocencia, la incorruptible pureza de la raza humana, puesto que en él todo el tiempo recomenzaba desde el principio» (2011: 236). Y esa fe inquebrantable es la que se deduce de este análisis que Roa Bastos efectúa sobre su propio proyecto vital y literario:

La imagen del escritor, como la de un hombre solitario volcándose íntegramente en las tareas desde lo hondo de sí, pero haciéndose

solidario de los demás, proyectándose hacia lo universal, con valor, sin claudicaciones, con irreductible fe en la condición humana, en lo que ella tiene de permanente y perfectible, es la aspiración que da cierta consistencia al oscuro fantasma llamado Augusto Roa Bastos (cit. en Tovar, 1993: 35).

Tal vez esa imagen, ese deseo de proyección hacia lo universal y esa irreductible fe en la condición humana nos pueden ayudar a entender por qué la novela favorita de Augusto Roa Bastos sería, siempre, la gigantesca *Moby-Dick*.

## Bibliografía citada

BADO, L. y ZÁRATE, J. «Estamos vivos, no somos colonia ni de Brasil, ni de Argentina» en *Revista Y*, <<http://revistay.com/roa-bastos-estamos-vivos-no-somos-colonia-de-brasil-ni-de-argentina/>>, [26/10/2023].

CAMERON, S. (1981): «Ahab and Pip: Those are Pearls that Were His Eyes», *ELH*, vol. 48, 3, 573-593.

DICKINSON, E. (2008): *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Johnson, T. H. (ed.), Boston, Nueva York y Londres: Little, Brown and Company.

KARCHER, C. (1994): «Herman Melville» en Alberti, J. (ed.), *Instructor's Guide for the Heath Anthology of American Literature*, Lexington, MA: Heath, 278-298.

LEHNERDT, U. (1968): «Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social», *Revista iberoamericana*, vol. XXXIV, 65, 67-82.

LÉVINAS, E. (2008): *Time and the Other*. Cohen, R. A. (trad.), Pittsburgh: Duquesne University Press.

LÉVINAS, E. (2011): *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Cohen, R. A. (trad.), Pittsburgh: Duquesne University Press.

LÓPEZ, L. (2015): *Beyond the Walls. Being with Each Other in Herman Melville's Clarel*, València: Publicacions de la Universitat de València,

MELVILLE, H. (1984): *Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd*, Nueva York: The Library of America.

MELVILLE, H. (1989): *Journals*. Hayford, H., Parker, H., y Transelle, G. T. (eds.), Evanston y Chicago: Northwestern University Press y The Newberry Library.

MELVILLE, H. (1993): *The Writings of Herman Melville. Volume Fourteen: Correspondence*. Horth, L. (ed.), Evanston y Chicago: Northwestern University Press y The Newberry Library, 188-194.

MELVILLE, H. (2002): «Hawthorne and His Mosses» en Bryant, J. (ed.), *Tales, Poems, and Other Writings*, Nueva York: The Modern Library, 47-62.

MELVILLE, H. (2007): *Moby-Dick*. Bryant, J y Springer, H. (eds.), Nueva York: Pearson Longman.

ORTEGA, A. (2002): «Augusto Roa Bastos y el sentido trágico de la vida humana en sociedad», en *Hombres del país de la luna*, Quito: Libresa, 9-29.

PARDES, I. (2008): *Melville's Bibles*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.

POE, E. A. (1989): «The Poetic Principle» en *The Norton Anthology of American Literature*, Vol. 1, 3ª ed., Nueva York: Norton & Company, 1467-1484.

ROA BASTOS, A. (2011): *Hijo de hombre*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

THOREAU, H. D. (2012): *The Portable Thoreau*. Cramer, J. S. (ed.), Nueva York: Penguin.

TOVAR, P. (1993): *Augusto Roa Bastos*, Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida.