



MOCHA DICK (LA NOVELA GRÁFICA): OTRA ISLA EN EL ARCHIPIÉLAGO DEL MITO DE LA BALLENA¹

Mocha Dick (the graphic novel): another island in the archipelago of the whale myth

Julio I. Gutiérrez García-Huidobro¹ 

¹Universidad Adolfo Ibáñez, Chile.  julio.gutierrez@uai.cl

RESUMEN

En este trabajo se pretende explorar la reescritura de la leyenda de Mocha Dick que emprenden Martínez y Ortega sirviéndose de la narrativa gráfica para condensar el relato de la gran ballena albina con el imaginario mapuche y algunos hechos reales documentados que se detallan en el propio texto y la famosa novela de Melville. A través del estudio de diversos recursos retóricos del cómic se pretende mostrar cómo el texto se va construyendo de tal manera que saca a flote una mirada local de la leyenda de la ballena blanca, que se hace autónoma de sus referentes previos pero que no los desconoce del todo. De este modo, se verá que Mocha Dick se constituye como una ínsula más en el archipiélago de referencias a la leyenda del monstruo marino, con sus propios modos de contar la historia, sus propios recursos estilísticos y de contenido, así como también sus propios rasgos que emergen desde la narrativa visual y permiten determinar que esta obra no es una adaptación, ni una versión con variantes locales en un medio distinto al escrito, sino que se trata de un relato autónomo que aporta mayor complejidad al mito que cimentaron Reynolds y Melville en su momento.

PALABRAS CLAVE: novela gráfica; semiótica; narratología; literatura comparada; teoría de la adaptación.

ABSTRACT

This paper intends to explore the re-writing of the legend of Mocha Dick, done by Ortega and Martínez. In their work, they use comics' narrative resources to blend the tale of the big white whale with mapuche mythology, some testimonial chronicles, and Melville's famous novel. Through the study of diverse narrative resources from comics, it is intended to demonstrate how the text is constructed so that it gives a local revision of the legend of the whale. Hence, the aim is to show that Mocha Dick is not an adaptation but an autonomous appropriation which expands in complexity the myth that Reynolds and Melville gave birth.

KEYWORDS: graphic novel; semiotics; narratology; comparative literature; theory of adaptation.

Fecha de Recepción

2020-09-01

Fecha de Evaluación

2020-03-31

Fecha de Aceptación

2020-11-13

¹ Este artículo se enmarca en las reflexiones realizadas en el proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11190126, del cual el autor es el investigador principal.

INTRODUCCIÓN

Desde un punto de vista metodológico, la discusión en torno a la adaptación suele gestarse en torno a metáforas o analogías que permiten comprender de mejor modo las dinámicas y tensiones que se establecen entre hipotexto e hipertexto. Desde las reflexiones de Hutcheon y Bortolotti (2008) relacionando el proceso con la biología y la genética clásica, hasta la famosa frase de Anthony Minghella, adaptador de la novela *El talentoso señor Ripley* (Mirage, 1999), que vincula la adaptación con ingerir una bebida y quedarse solamente con su sabor, la metáfora en torno a la transposición ha permitido esclarecer las diversas reflexiones que emergen en torno a los problemas de autonomía, apropiación, homenaje y lenguajes en tensión. Partiendo por su definición aristotélica, el uso de la metáfora para hablar de adaptación tiene sentido, por cuanto “el traslado del nombre de una cosa distinta” (Aristóteles 1457-b, 5-20) implica un movimiento semiótico que produce cambios sin alterar del todo la esencia de las partes, una repetición sin copiar un modelo, como lo plantea Hutcheon (*A theory of adaptation*, 2006). Podría afirmarse, incluso, que algunas adaptaciones son metáforas de sus fuentes, en particular cuando se aproximan al campo de la apropiación, en el cual el hipertexto cobra una mayor autonomía de la fuente sin necesariamente desconocerla del todo. Es más, podría pensarse, también, en el movimiento de transposición en términos de un traslado metonímico, en el cual una parte refiere al todo, de modo que la fragmentación de la fuente y su apropiación genera subproductos que refieren al hipotexto.

Siguiendo esta idea, el presente trabajo pretende abordar las formas de apropiación y reescritura que aparecen en la novela gráfica *Mocha Dick* (2012),² cuyo relato se alimenta del mito de la gran ballena blanca proveniente de las crónicas de Reynolds (1839) y la famosa obra de Melville *Moby Dick* (1851), a través de una metáfora geográfica: la del archipiélago, aludiendo a la fragmentación antes mencionada. La elección de esta imagen es pertinente, por cuanto puede dar otro impulso a las reflexiones en torno a reescritura de narrativas y readecuación de imaginarios, y permite una aproximación desde la perspectiva metonímica del proceso de apropiación.

² Esta obra ha tenido una gran acogida entre el público; cuenta con varias reediciones, forma parte del repertorio de lecturas complementarias escolares y ha obtenido diversos premios, entre ellos el Marta Brunet (2013). Esta novela gráfica, circunscrita en el segmento de literatura juvenil, trata del recuerdo de un viejo marino que rememora su primera salida en un ballenero, el encuentro con un sobreviviente del naufragio del Essex y sus aventuras junto a Aliro Lefraru y Josephine (la hija del capitán Macys, de quien se enamora), quienes detienen la cacería y eventual muerte de la ballena Mocha. La aparición de un personaje indígena y otro femenino aportan otros niveles de lectura que, en este artículo, no se abordarán, pues se centrará la mirada en las tensiones narrativas y mediales que confluyen en el ecosistema cuyo eje es la figura de la Gran Ballena Blanca.

ECOSISTEMAS MEDIALES Y NARRATIVOS: UNA MIRADA A LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN DESDE LA ECOLOGÍA

Antes de hablar del archipiélago como posible metáfora de la apropiación de narrativas, conviene volver la vista hacia otra metáfora que ha servido para sostener buena parte de la teoría de la adaptación: la ecológica.³ Al seguir los razonamientos de autores como McLuhan, Postman (1970) y posteriormente Kukkonen (2013) y Gibson (1985) es posible trazar ciertas líneas de análisis de la adaptación abarcando otras variables aparte de los textos en tensión (hipotexto e hipertexto).

La metáfora ecológica busca dar explicación a las tensiones que se producen entre los distintos soportes discursivos que conviven en un “ecosistema” determinado, suscrito a un tiempo y espacio delimitado. De este modo, es posible entender de mejor manera los modos en que los distintos medios compiten entre sí, en que se complementan o se van imponiendo unos a otros en función a determinadas narrativas. Scolari afirma que la ecología de medios abarca “casi todos los aspectos de los procesos de comunicación, desde las relaciones entre los medios y la economía hasta las transformaciones perceptivas y cognitivas que sufren los sujetos a partir de su exposición a las tecnologías de la comunicación” (Scolari *Ecología* 17-18). Para este estudio, bastará indagar en las relaciones entre los medios en relación con una narrativa determinada y, más bien, “las formas de interacción entre los medios y los seres humanos que le dan a una cultura su carácter” (Postman 98). En este sentido, la adaptación puede aportar una mirada interesante al modo en que, a través de la reescritura y apropiación, estas interacciones implican fusiones y fragmentaciones de imaginarios y narrativas que dan cuenta de un modo de ver una cultura determinada.

De este modo, al igual que los archipiélagos, las reescrituras de textos narrativos – adaptaciones y apropiaciones – se agrupan en una sintonía narrativa: hay un *relato*⁴ en común que las ha originado, una tradición en la cual se anclan y en torno a la cual dialogan entre sí, pero cada pequeña isla, cada nueva reescritura, lo reproduce a su modo, siguiendo sus reglas discursivas y

³ La metáfora ecológica tiene similitudes con la teoría de Polisistemas de Itamar Even-Zohar. El Polisistema es descrito como un sistema múltiple, compuesto por varios de ellos que se interrelacionan, superponen y tensiones en función de su semiótica. Parte de la reflexión de Even-Zohar es relevante por cuanto se interesa en las jerarquías entre sistemas, y la dinámica de dichas jerarquías que, por cierto, cambian constantemente (290-293). En el caso de este estudio, las islas podrían tomarse como sistemas, todas ellas pertenecientes a uno mayor que es el mito de la Ballena. No deja de ser interesante poner este modelo en paralelo con el que aquí se presenta, aunque, en el caso de esta investigación, se ha querido superponer a los sistemas semióticos las tensiones e intercambios que se producen entre las distintas cualidades mediales (*Media Affordances: ver Gutiérrez 2017; 2018*) y sintonizar el análisis con la ecología medial, es decir, desde una perspectiva de lo discursivo en conjunto con lo estructural. No obstante lo anterior, Even-Zohar sí propone ciertas reflexiones que se aproximan a lo aquí expuesto en relación con las dinámicas de la ecología medial, sobre todo en lo relativo al equilibrio al que llega el *relato* en relación con su entorno, siempre con miras a su persistencia en el imaginario de una cultura, es decir, su “sobrevivencia” (Even-Zohar 295-296).

⁴ Al consignar el concepto de *relato* en cursivas, nos referiremos al modo en que Genette lo entiende en *Figuras III* y a la forma en que autores como Chatman lo aplican a la teoría de la adaptación en *Story and discourse* (1980).

mediales según sean representaciones audiovisuales, textuales, interactivas u otras. El lector se adentra en dichos textos como si fuesen fiordos vislumbrando costas, estrechos, barrancos y roqueríos en una configuración que remite a una especie de unidad, pero que es inconclusa. Y es que el proceso de la adaptación opera de esa manera: aborda una fuente y la fragmenta, con la intención de dar forma a un nuevo producto que, no obstante, mantiene un ineludible vínculo con ese hipotexto. En este sentido, las reflexiones de Hutcheon (2006) al respecto reflejan de forma muy clara este comportamiento dual de las transposiciones: de acuerdo con la investigadora, toda adaptación opera de modo autónomo de su fuente, pero a la vez e inevitablemente tributa a ella; es en cierto modo, “repetition without replication” (Hutcheon 9), una repetición con variaciones del *relato*, una especie de satélite que vincula a la versión con la órbita de su matriz pero que no busca ser una copia o una miniatura de la misma. Siguiendo esta lógica en la que fuente y versión establecen tensiones entre cercanía y autonomía, Hutcheon aporta ciertas ideas en torno a la adaptación como forma de reescritura, de apropiación: “from the adapter’s perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new” (Hutcheon 20). La transposición, pues, implica una inevitable lectura, un filtro interpretativo que acabará alterando en parte la morfología del *relato* con miras a reflejar la mirada del adaptador.

De este modo, y siguiendo la metáfora del archipiélago aquí propuesta, cada isla es una obra distinta, y cada obra distinta proviene de un creador o creadora en particular, en un lenguaje determinado, articulado en un formato definido por sus propias reglas. Y, no obstante, pertenecieron a la misma masa de tierra alguna vez. El acto de la adaptación (y qué decir de la apropiación) es, como lo definía Porter, una forma de saqueo de tumbas que, por cierto, se hace inevitable, por cuanto el hecho de contar una historia implica tratar de entenderla (109), de leerla, y a partir de dicha lectura reescribirla, como también lo propone Hutcheon.

Relatos como archipiélagos abundan en nuestro imaginario: entre ellos, uno de los más conocidos es el mito de la gran ballena blanca cuya interpretación más conocida es *Moby Dick* de Melville. Dicha novela se inspiró en gran parte en el relato de Jeremiah Reynolds publicado en una revista neoyorquina llamada *The Knickerbroker* en 1839. El título de dicha crónica era “Mocha Dick, or the White whale of the Pacific: a leaf from a manuscript journal”. Otra Fuente reconocida es el famoso naufragio del *Essex* en 1821, relatado por Owen Chase, uno de los sobrevivientes, en su crónica titulada *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-Ship Essex of Nantucket, which was attacked and finally destroyed by a large Spermaciti-Whale in the Pacific Ocean, with*

an Account of the Unparalleled Sufferings of the Captain and Crew, during a space of Ninety-three days at Sea, in open boats, in the years 1819 & 1820 (1821), cuyo sórdido desenlace aparece representado en la versión gráfica que aquí se está discutiendo. La presencia del Leviatán, del gran monstruo blanco, ha formado un intrincado archipiélago de lecturas, de reescrituras, diálogos y apropiaciones, cuyo centro se encuentra en *Moby Dick*.⁵ En este trabajo se pretende explorar la reescritura de la leyenda de Mocha Dick que emprenden Martínez y Ortega sirviéndose de la narrativa gráfica (2014) para condensar el relato de la gran ballena albina con el imaginario mapuche y algunos hechos reales documentados que se detallan en el propio texto.

La exploración crítica que quiere proponerse será en torno a algunas de las islas que conforman el archipiélago intertextual que ha fraguado el mito de la ballena: el relato de Reynolds, el de Chase, la mitología Mapuche y otras representaciones gráficas del relato de la ballena blanca, como la de Sinkewicz, Breccia y Durañona, entre otros, todos ellos articulados en torno a la reescritura de Martínez y Ortega.

Desde esta perspectiva, la metáfora del archipiélago, para entender los mecanismos en que la adaptación y la apropiación modulan y modifican imaginarios en función de los medios que se usan como soporte discursivo, puede arrojar algo de luz sobre las problemáticas y tensiones que surgen al formular una narrativa desde fragmentos de otros hipotextos previos.

El archipiélago, como espacio geográfico, resulta interesante: en gran parte de los casos se origina de una fragmentación de una masa de tierra que se subdivide en islas que mantienen su unidad al hallarse agrupadas. Es un cuerpo de tierra hecho pedazos que alguna vez fue una sola cosa y que, con las lentas alteraciones geológicas y la actividad volcánica, fueron transformándose en pequeñas unidades medianamente autónomas, en espacios discretos que luego albergan pájaros y vegetación que, en muchos casos, rara vez se cruzan con seres humanos. Pensando en la lógica del traslado, la imagen del archipiélago se puede superponer a la situación de ciertas narrativas que sufren diversas transformaciones, las cuales responden a las modulaciones del campo cultural y el ecosistema medial en que están inmersas. Carlos Scolari, con respecto a este último concepto, propone dos posibles líneas de análisis: por un lado, entendiendo los medios como “especies”

⁵ De entre las otras “islas” que se podrían mencionar y que no se revisarán en este estudio, están la reciente película *In the heart of the sea* (Village Roadshow 2015), que podría agregarse a este archipiélago de referencias; por otro lado, hay diversas películas que versiones *Moby Dick* con distintas proximidades a la fuente y están las traducciones que, a su modo, bien pueden ser adaptaciones; más allá, hay islotes en torno al mitema del Leviatán en referentes de la narración gráfica como *The unwritten*, o alusiones a la gran ballena como producto de una apropiación en infinidad de cómics, dibujos animados, e incluso el animé. El punto es que el mito de la ballena está tan profundamente instalado en la cultura occidental, que encuentra múltiples modos de manifestarse.

insertas en un ecosistema determinado que establecen relaciones entre sí, y por otro lado como un “entorno” que altera nuestras representaciones y concepciones culturales (27-30). Desde la perspectiva del medio como una especie inserta en un ecosistema, cobra sentido la reflexión de Hutcheon y Bortolotti sobre un abordaje “biológico” de la adaptación (2007), en lo que respecta al hecho de que ambos tipos de adaptación (biológica y narrativa) pueden ser entendidos como replicación: “stories, in a manner parallel to genes, replicate; the adaptations of both evolve with changing environments” (Bortolotti and Hutcheon 444).

Los relatos cambian en la medida que los ambientes en que se desarrollan cambian. No obstante, la narrativa tiene una faceta que resiste a las alteraciones en el contexto cultural mientras otra se modifica en la medida y necesidad del entorno en que se encuentre. A este respecto, Bortolotti y Hutcheon agregan un aspecto más a la relación entre adaptación narrativa y biológica:

As we have seen, replication is not repetition without change, and this is a crucial point in both biology and culture [...] Another way to think of this is: genotype + environment = the phenotype we see and experience. So the parallel structure for a narrative phenotype would be: narrative idea + cultural environment = adaptation. Or, to translate: “love-death” plot + western- European culture = Romeo and Juliet, eventually: Shakespeare adapted Arthur Brooke’s versification of Matteo Bandello’s adaptation of Luigi da Porto’s version of Masuccio Salernitano’s story of two very young, star-crossed Italian lovers—who changed names and places of birth along the way. (Bortolotti and Hutcheon 448)

Esta relación entre el sustrato elemental de la narrativa adaptada y su contexto, de modo que una parte se modula y transforma mientras otra, inherente al relato mismo, se mantiene sin mayores modificaciones y permite al receptor referirla a la fuente del hipotexto, se aproxima a la ya mencionada visión de Hutcheon sobre la adaptación que, como ‘especie’ inmersa en un ecosistema medial cambiante, evoluciona para pervivir.

Pues bien, siguiendo esta misma línea de razonamiento, al entender los textos adaptados y apropiados a través de la mediación semiótica del archipiélago, se podría plantear que existe una lógica de evolución similar: las variaciones geológicas, es decir, las diversas reescrituras en otros soportes mediales, modifican el territorio que define una narrativa, transmutándola y forzando la adaptación y la readecuación de sus elementos que, en algunos casos, se vuelven irreconocibles. Es, como se verá, lo que ocurre con *Mocha Dick*, obra gráfica que se construye, a modo de archipiélago, a través de la apropiación de distintas narrativas provenientes tanto de obras literarias como crónicas y mitos locales chilenos, y que se sirve de ellos para construir una nueva narrativa, autónoma, que no obstante orbita el ecosistema narrativo en torno al mitema de la Gran Ballena Blanca.

ALGUNAS NOTAS SOBRE APROPIACIÓN Y ADAPTACIÓN

La primera pregunta que surge al aproximarse a este texto es hasta qué punto se puede hablar de adaptación y si más bien se trata de una apropiación. A este respecto, las observaciones de Pardo (2010) pueden ser de utilidad. Si bien el investigador propone las diferencias entre una y otra forma de reescritura⁶ desde su análisis de las que llama “reescrituras filmoliterarias”, es decir, adaptaciones y apropiaciones cinematográficas de obras literarias, es posible extrapolar este modelo a los textos que en este trabajo se están cotejando, pues en *Mocha Dick* el proceso de transposición “necesariamente entraña un cambio de medio, modo y forma” (Pardo 66).

Dichos cambios pueden articularse en dos modalidades, de acuerdo con lo que explica Pardo: en el caso de la adaptación, hay una reescritura literal, que puede implicar bien una expansión interna, a saber, interpolaciones del *relato* de la fuente; o una externa, consistente en precuelas, secuelas y cualquier tipo de adición al núcleo de la trama. En cuanto a la apropiación, Pardo habla de una reescritura desplazada, por cuanto hay una recontextualización que afecta al *relato*, transformándolo en muchos casos. Este desplazamiento puede ser bien una actualización del *relato* a audiencias que manejan nuevos imaginarios o bien una indigenización como la entiende Hutcheon (150), es decir, una adecuación del *relato* a los usos culturales de un público determinado.

En este sentido, la perspectiva de Vanoye al respecto complementa esta idea de la indigenización: para el autor francés, la adaptación implica “una transferencia histórico-cultural, igualmente determinante” (Vanoye 144) que la semiótica, lo que lleva a concluir que la obra adaptada lo es siempre en un contexto distinto en el que se produjo. Cambian los medios, cambian los receptores y forzosamente deberá cambiar algo del discurso, por cuanto se modifica su modo de enunciación.

La apropiación, pues, tiene mucho de expansivo respecto de la prístina condición del *relato* de la fuente. Al llevar la reescritura a ese nivel de modificación se alcanza una “intervención que expande, suplementa, innova, es decir, que no sólo replica sino que complica” (Pardo 64). Siguiendo esta línea reflexiva, Sanders se referirá a la “literatura incremental” al hablar de apropiaciones, por cuando éstas amplían determinados aspectos del *relato*, bien agregando acciones, personajes, conflictos u otros factores. En este sentido, la apropiación es mucho más que tomar un texto y

⁶ A juicio de Pardo, ambas modalidades de transposición implican una reelaboración de las fuentes, y por ello para este investigador, al igual que para Pérez Bowie (2010), toda forma de transposición o hipertextualidad implica en distintos grados una reescritura.

desguazarlo para arrebatarle sus atributos fundantes; la apropiación es un ejercicio de renovación y ampliación de los alcances de una obra:

we need to view literary adaptation and appropriation from this more positive vantage point, seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them. (Sanders 41)

La observación de Sanders se encuadra con lo que aquí se está planteando, y coincide con la metáfora del archipiélago que en este trabajo se ha querido proponer: el fraccionamiento y la transformación topológica es un aporte al paisaje que lo renueva y que ofrece nuevas oportunidades para el florecimiento de nuevas posibilidades: un *relato* transformado por una apropiación sigue vinculado a su fuente, pero con tal grado de autonomía que le puede aportar un nuevo valor al texto del que ha manado. Tal es el caso de *Mocha Dick*, una isla dentro del archipiélago del mito de la ballena que se alimenta de otros ecosistemas textuales para configurar el propio: de este modo, la construcción narrativa bebe de fuentes tan diversas como crónicas de balleneros que inspiraron a *Moby Dick*, otros cómics que son adaptaciones de la obra de Melville, junto con la propia novela de Melville, entre otros.

En este sentido, es legítimo entender la apropiación como un juego de tensiones e influencias que se resuelven en la autonomización del hipertexto: “there is a filtration effect taking place, a cross-pollination; we are observing mediations through culture, practice, and history that cannot be underestimated” (Sanders 13). El comentario de Sanders resulta de mucho interés, por cuanto agrega el concepto de la polinización cruzada aplicada a la transposición, proponiendo este símil para hablar de la influencia mutua de dos lenguajes, medios, contextos, autores y lecturas para la reescritura de una fuente determinada. El caso de *Mocha Dick* reviste de mucho interés bajo esta perspectiva, pues Martínez y Ortega abordan diversidad de formatos y textos que entrecruzan, tensionan y hacen dialogar con una trama que resulta del encuentro de distintas lecturas y reescrituras: de este modo, *Mocha Dick* tributa, más que de Melville, Chase, Reynolds u otros autores, del mismo mito que ata a todos esos discursos. En relación con esto, las palabras de Wolf que aluden a la adaptación cinematográfica bien pueden aplicar en la figura que aquí se propone:

La apropiación que implica la relectura no piensa el texto como un escollo a salvar, no experimenta deudas de filiación con el origen; más bien, toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es el del lenguaje cinematográfico. (Wolf 134-135)

Mocha Dick, producto de la polinización cruzada de diversos textos y formatos, configura una apropiación que incrementa la densidad del mito de la ballena blanca: es una isla más en el archipiélago de textos que conforman este gran *relato* de la ballena, una isla que se define desde la

apropiación pero también desde la re-visión en cuanto apropiación: es decir, tanto desde la referencia (por más remota que sea) a la fuente como su subversión a través de una evaluación crítica que, como consecuencia, entraña su rearticulación en la gran mayoría de los casos. Con respecto a esta última idea, Sanders aporta otras perspectivas sobre la dimensión revisionista de la apropiación:

... the more sustained reworking of the source text which we have identified as intrinsic to appropriation: rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we identified as central to adaptation, here we have a wholesale rethinking of the terms of the original (Sanders 28)

El “reworking” del texto al que Sanders se refiere refleja esa dualidad de la re-visión propia de la apropiación: hay un repensar de la fuente que exige volver sobre ésta, y desde ese punto repensar sus elementos intrínsecos; de este modo, hay una evidente distinción con la mera adaptación, que pretende conservar una buena parte de los aspectos que constituyen el *relato*. Al repensarlo, re-visionarlo en la apropiación, ya no es interés del hipertexto delinear con claridad a su referente; antes bien interesa tomar lo necesario para construir una nueva variante.

Pues bien, de acuerdo con las reflexiones de Julie Sanders en su obra *Adaptation and appropriation*, Mocha Dick se acerca mucho más a una apropiación de una serie de elementos para fraguar un nuevo relato. Si bien hay diversas escenas e imágenes que aparecen en Moby Dick, hay aquí, sobre todo, una recontextualización del relato a través de referencias geográficas muy concretas, partiendo por la puesta en escena en el espacio circundante a la Isla Mocha, en la frontera entre las regiones de Biobío y de la Araucanía. Sumado a esto, hay una introducción en la trama del mito mapuche del Trempulcalhue, que se comentará más adelante.

En cuanto a la naturaleza de este texto como apropiación, el concepto de Sanders coincide con lo que los propios autores declaran al inicio del texto: “Los autores se han tomado licencias creativas respecto a estos hechos históricos en función del relato” (Martínez y Ortega 10). Dichas licencias ya implican un distanciamiento manifiesto y voluntario de las fuentes, con miras a fraguar una nueva ficción. En ese sentido, coinciden con las ideas de Sanders al respecto, por cuanto concibe la apropiación como una reconstrucción desde fragmentos para conformar una totalidad nueva: “appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (Sanders 26). El viaje que emprende el artista que realiza la apropiación es uno decisivo, en el que se aleja de la fuente rumbo a un producto cultural y dominio nuevos. *Mocha Dick* se enmarca perfectamente en esta definición: es un cómic originado de la lectura de algunos textos escritos sobre Mocha, y además algunos mitos y por supuesto otros

referentes gráficos como Breccia y Durañona que adaptaron la novela de Melville, lo que a su vez constituye una re-visión de las fuentes: es a la vez una mirada retrospectiva a las crónicas de los balleneros, pero también una reconfiguración y readecuación de los relatos en función de nuevos contextos y escenarios que manan de las lecturas de Martínez y Ortega.

Como puede verse, el proceso de apropiación se vincula de algún modo con el de la adaptación. Para Pardo, ambos procesos constituyen niveles transformacionales de toda reescritura: el caso de la apropiación implica una revisión para los cambios pragmáticos que resultan de la interpretación y recreación que son fruto de toda adaptación (65). Como último nivel transformacional, está la re-visión. *Mocha Dick*, como apropiación, se encarga de re-visionar no solamente los referentes que comparte con *Moby Dick*, sino también sus transposiciones, con las que establece diversos lazos intertextuales.

Al igual que con las adaptaciones, las apropiaciones pueden concebirse como reescrituras, sólo que en este caso la referencia al texto fuente se vuelve una plataforma para llevar la interpretación del autor aún más lejos, pero sin abandonar del todo la fuente, de modo que ésta pervive como una plataforma desde la cual se desarrolla esa apropiación. En este sentido, el autor de una apropiación no aboga por una adherencia al texto precursor, lo que conllevaría inevitablemente el plagio, sino a la creación de un nuevo material desde la superficie y fundamento de una tradición literaria pasada, en este caso (ver Sanders 8). Este modo de abordar la apropiación nos remite, pues, a la imagen del archipiélago: desde una formación geográfica previa, tras algunas transformaciones, surge un accidente topográfico nuevo.

El interés de la apropiación no es plagiar ni copiar, sino adoptar más que adaptar para transformar la fuente en otro texto casi completamente autónomo de la fuente. La distinción con la adaptación es clara, y lo es más si se considera la concepción que Hutcheon tiene de ésta al referirse a ella como repetición con variaciones, es decir, una dualidad traducida en su vínculo estrecho con la fuente -hipertextual, en palabras de Genette -y por otro lado en su autonomía en relación con ésta en virtud de las transformaciones que el adaptador proponga a su nueva obra. Es, en fin, una forma de literatura incremental, como Sanders señala reseñando a otros críticos: una reescritura que amplía, que profundiza y que transforma la fuente.

En dicha expansión, esa reescritura incremental de la apropiación de los chilenos busca, más allá de dialogar con la fuente o aproximarse cautelosamente a ella en un afán comparativo, proponer una radical forma de repensar la fuente (Ver Sanders 28). En *Mocha Dick*, el aspecto que

mejor caracteriza esta idea es la Recontextualización del relato en el espacio de Isla Mocha, circunscribiendo así al mito a otro nuevo territorio en términos geográficos pero también temáticos: una isla que Martínez y Ortega fundan en el archipiélago de textos que construyen y reconstruyen a la gran ballena.

ISLA UNO: EL MITO DEL TREMPULCALHUE

Esta primera isla encuentra su eje en la figura del Trempulcalhue. Como lo define Oreste Plath, son unas ancianas que, convertidas en ballenas, se llevan las almas de los muertos hacia el horizonte, previo pago por medio de “llancas” sepultadas con el cadáver y que inician su viaje en el “ngullchenmaihue, lugar accidental de reunión de la gente y se halla en la Isla Mocha” (Plath 298). Sonia Montecino complementa la descripción del mito aludiendo indirectamente al balsero Caronte, que trasladaba las almas de los muertos hacia el Tártaro: “Se dice que los espíritus llegan hasta el barranco en grupos dirigidos por un jefe y desde allí llaman al Tempulkalwe para que los cruce” (Montecino 412).

En el cómic, el mito se integra a la trama a través del relato de uno de los personajes: en dos planchas, se muestra la metamorfosis de las ancianas en cetáceos y luego una barcaza con el cadáver de un guerrero rodeado por una enorme ballena, de modo que se refiere también al personaje de Caronte y su embarcación (Martínez y Ortega 47-48).

Esta isla del mito mapuche es la que distingue de forma más patente esta obra como apropiación, e implica una expansión del mito de la ballena blanca que lo acaba sintonizando con un contexto local al aportar locaciones concretas como Tirúa e Isla Mocha (Martínez y Ortega 38). Además de esto, la aparición de árboles autóctonos de la zona de Arauco, como la *Araucaria* en diversas viñetas y secuencias imprimen en el *relato* evidentes rasgos de una indigenización de acuerdo con el concepto de Hutcheon. A pesar de estas alteraciones que podrían alejar esta obra de *Moby Dick* y sus transposiciones, *Mocha Dick* no pierde su vínculo con las fuentes, sobre todo a través del personaje de Caleb o el propio capitán del Peleg que, sin duda, remite a Ahab (ver figura 1: Martínez y Ortega 97), hecho que se comentará más adelante. Este juego de tensiones resulta interesante al introducir a Aliro, el mapuche, a la tripulación del barco, que opera como un contrapeso que va cargando el intertexto entre la Mocha y sus referentes hacia la apropiación, transformando la aventura de la cacería ballenera en una cruzada para preservar el mito del Trempulcalhue y el delicado equilibrio natural, que se resuelve en el clímax de la historia con la

► **Artículos:** Mocha Dick (la novela gráfica): otra isla en el archipiélago del mito de la ballena

batalla entre dos personajes sobre el lomo de la ballena. La muerte de Aliro propicia el llamado de estos espíritus que se lo llevan a las profundidades (Martínez y Ortega 113, 123).



FIGURA 1: Plancha de Mocha Dick (Martínez y Ortega 97).

Duncan Sheffield, otro personaje ficticio de *Mocha Dick*, alimenta la expansión del relato desde la asimilación del Trempulcalhue como un componente fundamental de la arquitectura del mito de la gran ballena, sirviendo a su vez de contrapeso de Aliro, por cuanto Sheffield aporta la visión del extranjero de este conflicto. Él, un naturalista escocés que se ha afincado en Tirúa, conoce todos los detalles de la leyenda de la Mocha, y los transmite a los protagonistas. Este personaje es fundamental en la apropiación de la historia, por cuanto guía una de las desviaciones fundamentales del rumbo de *Moby Dick*. El énfasis, pues, se mantiene en el monstruo, pero se le dan otros atributos muy distintos a los que Melville le dio en su momento y que, por cierto, los cronistas en los que se basa el norteamericano tampoco abordan. Aún así, Martínez y Ortega los integran como personajes para mantener el vínculo con las demás obras y, siguiendo la metáfora aquí propuesta, para mantener la cohesión del archipiélago.

ISLA DOS: LAS ADAPTACIONES GRÁFICAS DE MOBY DICK

El mito de la ballena, pues, se expande más allá del enfrentamiento con el monstruo, y se aproxima hacia la transición entre la vida y la muerte, cambiando el rumbo del relato hacia la apropiación, a diferencia de las islas vecinas a esta obra, las adaptaciones de Sinkewicz y Breccia, que son más bien adaptaciones de la misma. Precisamente, esta podría ser una segunda isla a explorar de este archipiélago del que se alimenta *Mocha Dick*. Las transposiciones directas del texto de Melville desarrolladas por Bill Sienkewicz y Enrique Breccia son fuentes de las cuales Martínez y Ortega extraen elementos muy puntuales para la construcción visual de personajes y acciones a través de la re-visión de imaginarios y personajes construidos en sus respectivas adaptaciones de la obra de Melville.

En primer lugar, está la figura del capitán Abel Macys del Peleg Hawthorne (Martínez y Ortega 69), quien aparece representado de un modo muy similar a como Sienkewicz presenta al capitán Ahab del Pequod en su adaptación a *Moby Dick* (Sienkewicz 25). Durañona y Breccia, por su parte, siguen las mismas características y rasgos del personaje, aunque este último arroja más luz sobre la locura del personaje en su interpretación, que contrasta en cierto modo a como Durañona lo representó en la parte de la obra de Melville que le correspondía transponer. De todos modos, estas similitudes permiten establecer una cierta relación de equivalencia entre Ahab y Abel, más aún cuando en el cómic de Martínez y Ortega se recrea la imagen del calamar gigante batiéndose con una ballena azul (68) que puede remitir a la representación que hace Durañona (14). Estos

detalles denotan el vínculo intertextual no solamente en lo relativo al contenido de *Moby Dick*, sino también a ciertos aspectos formales extraídos de las versiones gráficas ya reseñadas.

Por otro lado, la representación del monstruo albino también permite establecer ciertos vínculos con estos referentes gráficos: tanto Breccia como Sienkewicz trazan una ballena blanca fiera, con afilados dientes y desproporcionado tamaño que, en el caso de sus adaptaciones, aprovechan para darle un carácter más ominoso al nunca mostrarla en su totalidad (Breccia 25 y Sinkewicz 39). Sienkewicz, por su trazo más expresionista, hace aún más monstruosa a la criatura que la representación de Breccia. No obstante, en la novela gráfica *Mocha Dick*, el caso es distinto. El animal aparece representado en su totalidad, aunque conserva los rasgos bestiales que los otros dos autores le dan (Martínez y Ortega 104). No obstante, por el rumbo que tomará el relato de los chilenos, bajo el influjo del mito del Trempulcalhue, la gran ballena no será esa criatura destructiva y diabólica que retrata Melville (y que se repite en las transposiciones), sino que devendrá un ser benéfico y espiritual que, hacia el desenlace de la historia, se llevará a uno de los héroes en un viaje al más allá de acuerdo con la mitología mapuche (Martínez y Ortega 48, 113, 123). De este modo, la apropiación deviene también re-visión: Los trazos curvos y de formas cerradas definen mejor a la criatura, el estilo de Martínez la aleja del expresionismo para dar cabida a una mayor iconicidad. Producto de ello, el personaje de la ballena es más dúctil, y debe serlo, por cuanto encarna el espíritu de las ancianas que relata el mito del Trempulcalhue. Como puede verse, *Mocha Dick* vuelve sobre otras transposiciones y referentes, pero se sirve de otras fuentes (otras islas del archipiélago intertextual aquí reseñado) para distinguirse de esas obras, alcanzando una mayor autonomía respecto de dichos hipotextos.

ISLA TRES: LAS CRÓNICAS DEL NAUFRAGIO DEL ESSEX

Para concluir este viaje por el archipiélago de hipertextos en torno al mito de la ballena blanca, es pertinente fijar la mirada en las crónicas de Reynolds y la de Chase. Con respecto a este último, el modo en que Martínez y Ortega lo incorporan en su novela gráfica resulta interesante. En su crónica del naufragio del Essex (1821), Chase introduce muchos detalles sobre el trágico destino de la tripulación, víctima del ataque de una enorme ballena blanca. Martínez y Ortega toman muy en cuenta este relato, y reproducen ciertos pasajes del mismo extrapolándolos en favor del desarrollo del *relato*: una de las citas directas de la crónica de Chase es la del impacto de la ballena que acaba destrozando el barco: “He struck her to windward, directly under the cat-head, and completely stove in her bows” (Chase 29). Estas palabras son transpuestas por Martínez y Ortega en una viñeta

que enmarca dicha acción (29) siguiendo todos los detalles de la historia de Chase. En el caso de las adaptaciones antes mencionadas, la misma escena es reproducida (Sienkewicz 37) pues el propio Melville lo hace en *Moby Dick*.

De acuerdo con el testimonio de Chase, este evento fue inédito, nunca antes una ballena había atacado de ese modo una embarcación. Martínez y Ortega toman esta idea en cuenta en la construcción de su relato, otorgándole al leviatán voluntad e intención, hecho que se ve reforzado por el ya mencionado mito del Trempulcalhue. Como contraste, Sienkewicz constantemente hace dialogar la bestialidad de la ballena con la del propio Ahab: una de las viñetas más representativas de esto muestra al personaje blandiendo lleno de ira y orgullo su arpón y, superpuesto a su rostro sonriente, la dentadura aterradora de *Moby Dick* (Sienkewicz 30).

Aparte de esta reproducción de la crónica de Chase, como ya se mencionó, este naufragio se inserta en el relato de *Mocha Dick*. La tripulación del barco en el que sirve el protagonista encuentra uno de los botes de salvamento, en el cual descubren con horror los cuerpos consumidos de varios miembros y solamente tres sobrevivientes, entre ellos el capitán Pollard y el propio Chase (Martínez y Ortega 25), quien más adelante se encuentra con los protagonistas y les confiesa la “verdadera” historia (Martínez y Ortega 29). Aquí es interesante notar como Martínez y Ortega integran el texto de Chase en su relato, involucrando directamente a sus protagonistas con los personajes. Nuevamente, se toman elementos de otro texto para incrementar, expandir: esta isla se forma, pues, con materia de la crónica de Chase, quien no escatima en detalles sobre los horrores vividos en el naufragio:

Charles Shorter, died out of the same boat, and his body was shared for food between the crews of both boats. On the twenty-seventh, another, Isaac Shepherd, (a black man,) died in the third boat; and on the twenty-eighth, another black, named Samuel Reed, died out of the captain's boat. The bodies of these men constituted their only food while it lasted. (Chase 126)

Asimismo, en *Mocha Dick* estas partes de la historia se reviven en sendas secuencias que muestran los hechos de modo indirecto, sirviéndose del cerrado para ello: viñetas que suspenden la acción previo al canibalismo, siluetas sobre un bote masacrando a la víctima y luego una botella de alcohol solitaria, el único consuelo para apaciguar las culpas de Chase (ver figura 2: Martínez y Ortega 36-37).



FIGURA 2: Plancha de Mocha Dick (Martínez y Ortega 36).

En el caso del texto de Reynolds, hay un estrecho vínculo con la novela gráfica que aquí se discute. En primer lugar, la crónica de 1821 sitúa la acción en el mismo espacio en que transcurre la aventura creada por Martínez y Ortega: la Isla Mocha. Si bien Reynolds se ciñe a relatar la gesta de la caza de un enorme cetáceo albino, el modo en que lo describe -una criatura solitaria, descomunal y feroz-, el lenguaje y tono con que narra los acontecimientos y sobre todo el hecho de que ambos textos nombran a la bestia del mismo modo, convierte a esta isla en la más próxima a la de la novela

gráfica: “He came down, at full speed, ‘jaws on’, with the determination, apparently, of doing battle in earnest [...] as they uttered, in a suppressed tone, the terrible name of MOCHA DICK!” (Reynolds 383). El tono del texto le da a la Mocha el mismo halo legendario que Martínez y Ortega le otorgan a la criatura (Martínez y Ortega 104), pero nuevamente estos últimos aportan un nuevo elemento que distingue este texto en su autonomía insular: en este caso, una batalla mano a mano entre Aliro, el marino mapuche, y Ferguson, el obstinado y violento extranjero incapaz de entender el mito (ver figura 3: Martínez y Ortega 108).



FIGURA 3: Plancha de Mocha Dick (Martínez y Ortega 108).

APROPIACIONES Y REFUNDACIONES: ABRIENDO A NUEVOS ECOSISTEMAS NARRATIVOS

Este juego entre las islas distantes de lo escrito en relación con lo ilustrado ofrece paseos muy interesantes por el archipiélago de la gran ballena. Estos textos recortados, releídos, re-escritos hacen de esta apropiación una valiosa mirada al mito, una mirada renovadora que cumple cabalmente con el concepto antes mencionado de literatura incremental:

While acknowledging that a volume on the literary processes of adaptation and appropriation can only ever deploy such complex thinking at the level of metaphor and suggestion, nevertheless the Mendel–Darwin synthesis offers a useful way of thinking about the happy combination of influence and creativity, of tradition and the individual talent, and of parental influence and offspring, in appropriative literature, perhaps in all literature. (Sanders 156)

Esta postura biológica de Sanders apoya la idea de entender la apropiación como una reelaboración que responde a necesidades del ecosistema del creador: *Mocha Dick* se hace libro, luego cómic, luego se conecta al mito mapuche, luego regresa a nosotros los lectores convertida en una criatura textual nueva, una reconfiguración del mito que se produce de un modo muy similar a como ocurre con la progresiva formación de los archipiélagos: de una masa compacta emerge la fragmentación, la suma del agua, de paisajes y faunas inéditas; la fundación, en fin, de un ecosistema narrativo cada vez más rico y variado, que en el caso de la metáfora aquí propuesta se ve influenciada por la incorporación de una nueva plataforma discursiva o medial que, a su vez, altera un sistema cultural, obligando a sus partes a “adaptarse” a dicha modificación, por cuanto “los medios crean un ambiente que rodea al sujeto y modela su percepción y cognición” (Scolari 29), un punto ciertamente crucial en la construcción de una adaptación o apropiación, pues “de una obra a otra, de una coherencia a otra, la adaptación entra en resonancia con un contexto, con un autor” (Vanoye 156).

La metáfora ecológica, se mencionó anteriormente, hace ciertos ecos con la teoría de polisistemas de Even-Zohar. La persistencia del *relato* por sobrevivir en un ecosistema cambiante tiene su correlato, hasta cierta medida, con las ideas del investigador israelí: “in order to fulfill the needs, a system actually strives to avail itself of a growing inventory of alternative options” (Even-Zohar 303). Esta descripción de la llamada ley de polisistemas, entraña una tendencia que apunta a una cierta estabilidad entendida en su más amplio sentido (esto es: no necesariamente permanecer de un modo, sino que cambiar de modo estable). Si bien aparece la noción de competencia que puede agregarse a la teoría de ecosistemas, la idea de estabilidad no es tan relevante por cuanto hay un constante dinamismo y evolución, sobre todo en adaptaciones, en virtud de las variaciones en

los ecosistemas mediales que se han comentado a lo largo de este estudio. Dicho esto, de todos modos, en la teoría de PS aparece esa noción, pero parece más relevante para ella la aspiración a una suerte de armonía de sistemas.

Por otro lado, y vinculado con lo anterior, Even-Zohar contempla una estratificación de los sistemas, sobre todo en un nivel de intra-relaciones (301), y por ello ya hallamos una primera distinción en relación con la teoría de la ecología de medios, por cuanto estas jerarquías se interpretan más bien como competencia entendida biológicamente, pero siempre en torno al eje del *relato* que, podría decirse, es el núcleo del Polisistema. Como fuere, el *relato* resuena en contextos, lenguajes y medios determinados y genera notas nuevas que lo modulan y hasta lo transforman en un producto nuevo y autónomo:

La apropiación designa, pues, para nosotros, el proceso de integración, asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de la obra) adaptado al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propios del contexto de adaptación y los adaptadores. Puede ir desde el rechazo de intervención sobre la obra (aunque la neutralidad es también una actitud estética e ideológica, en este caso al menos) hasta la divergencia e inversión (Vanoye 146).

RECONOCIMIENTOS

El autor agradece la generosidad del ilustrador Gonzalo Martínez por permitirle usar las imágenes aquí reunidas.

REFERENCIAS

- Bortolotti, G.; Hutcheon, L. “On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success”—Biologically”. *New Literary History* 38 (2007): 443-458.
- Chase, Owen. *Narrative of the most extraordinary and distressing shipwreck of the whale-ship Essex, of Nantucket; which was attacked and finally destroyed by a large spermaceti-whale, in the Pacific Ocean; with an account of the unparalleled sufferings of the captain and crew...* New York: W.B. Gilley, 1821.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystem theory”. *Poetics Today*, Vol. 1, nº 1/2: 1979. Pp. 287-310.
- Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. Taylor and Francis: London, 2006.
- Gutiérrez G-H, Julio. “El paseo Ahumada” de Enrique Lihn, adaptado al cómic por Liván: “affordances” y tensiones en el proceso de adaptación”. *Revista Signa* vol. 28 (2019): 669-697.

- Gutiérrez G-H, Julio. "Tres sutilezas en la adaptación gráfica de Peter Kuper de *La Metamorfosis*, de F. Kafka". J. Gutiérrez (Ed.): *Refracciones: nueve miradas sobre discurso y medios*. Santiago: Cuarto Propio, 2017. Pp. 93-107.
- Melville, Herman: *Moby Dick o la ballena blanca*. DeBolsillo: Buenos Aires, 2007.
- Montecino, Sonia: *Mitos de Chile: diccionario de seres, magias y encantos*. Sudamericana: Santiago, 2003.
- Martínez, G.; Ortega, F. *Mocha Dick: la leyenda de la ballena blanca*. Norma: Santiago, 2012.
- Pardo, Pedro. "Teoría y práctica de la escritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The turn of the screw*)". En Pérez B., José: *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Ed. Universidad de Salamanca: Salamanca, 2010. Pp. 45-102.
- Plath, Oreste. *Geografía del mito y la leyenda chilenos*. Grijalbo: Santiago, 1994.
- Porter Abbot, H. *The cambridge introduction to narrative*. Cambridge University Press: Cambridge, 2002.
- Postman, Neil. "El humanismo de la ecología de medios". En Scolari, Carlos: *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa: Barcelona, 2015. Pp. 97-107.
- Reynolds, Jeremiah. "Mocha Dick: Or The White Whale of the Pacific: A Leaf from a Manuscript Journal". En Clark, Lewis: *The knickerbocker: or Ney York Monthly Magazine* vol. 13, mayo 1839: 377-392.
- Saccomano, G.; Durañona, L.; Breccia, E. *Moby Dick*. Record: Buenos Aires, 1978.
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge: London, 2006.
- Scolari, Carlos. "Ecología de los medios: de la metáfora a la teoría (y más allá)". En Scolari, Carlos: *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa: Barcelona, 2015. Pp. 15-42.
- Sienkewicz, Bill. *Moby Dick*. Classics Illustrated n°4. Berkeley Publishing Group: New York, 1990.
- Strate, Lance. "A media ecology review". *Communication Research Trends*, vol. 23 n°2, 2004. 1-48.
- Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Paidós: Madrid, 2011.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Paidós: Buenos Aires, 2001.