



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

El hechizo del blanco: Moby-Dick en un guion de Jorge Acha
Ezequiel Iván Duarte
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 6, N.º 2, octubre 2020
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

El hechizo del blanco: *Moby-Dick* en un guion de Jorge Acha

Ezequiel Iván Duarte

ezequieldriver8@gmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata | Argentina

Resumen

La ponencia es el resultado del análisis de los temas y símbolos de la novela *Moby-Dick* de Herman Melville presentes en el guion cinematográfico *Blancos* de Jorge Acha. El trabajo se desprende de la tesis doctoral *Na(rra)ciones imaginarias: figuraciones de la historia en la obra de Jorge Acha*. Caracterizamos a la novela de Melville como “literatura humboldtiana”, en referencia a otra gran influencia en la obra del artista miramarense, la del naturalista prusiano Alexander von Humboldt; e indagamos específicamente en la significancia del color blanco en ambas obras.

Blancos —guion escrito a dos columnas, la izquierda para la información visual, la derecha para la auditiva— cuenta las historias encontradas del teniente Olmos y su pequeña tropa de tres soldados, y el indígena Antucurá, “de los toldos del capitanejo Alvarito Namuncurá”, durante las postrimerías de la “Conquista del Desierto” en la Patagonia. Se trata de un encuentro cultural donde el autor no niega la violencia ni las asimetrías de poder, pero donde propone un cruce mutuo de las barreras cosmovisuales como única forma de conocimiento y comprensión.

Esta estructura bifronte (Olmos/Antucurá) pone en juego la oposición blanco/no-blanco, homologable a civilización/barbarie. Pero el guion introduce también otros personajes que permiten simbolizar las complejidades culturales, entre ellos el esclavo escapado del Brasil, Ibn, o el indígena Quintuy, que sirve como baqueano en las filas de “los blancos”.

Pero “los blancos” no son sólo los “conquistadores” argentinos de origen europeo, sino también la tropilla de 600 caballos inmaculados del coronel Villegas, dato de la realidad histórica incorporado a la ficción. Estos caballos causaban temor reverencial entre los indios, y es ese temor el que Acha aprovecha en el texto para marcar la frontera entre ambas civilizaciones.

Palabra clave

Moby Dick, narraciones imaginarias, film “Blancos”.

Jorge Luis Acha nació en Miramar el 10 de noviembre de 1946 y falleció en esa misma ciudad el 12 de octubre de 1996. Fue, ante todo, dibujante y pintor, y ejerció la enseñanza de esas artes. Desde la década del 60 realizó numerosos cortometrajes en 8 milímetros, pero no fue hasta el retorno de la democracia tras la última dictadura cívico-militar que desarrolló todas sus aptitudes cinematográficas en tres largometrajes en 16 milímetros y en varios guiones.

Aquí nos enfocaremos en uno de sus guiones publicados que no llegó a filmar, *Blancos*. Este cuenta la historia de una tropa de cuatro soldados en las postrimerías de la Conquista del Desierto (1883) y las relaciones que entablan con diversos personajes, centralmente con Antucurá, un indígena de una toldería aliada al conquistador blanco. Las obras narrativas de Acha funcionan mediante la oposición de dos personajes centrales que se despliegan como sujetos bifrontes. En este caso, la figura opuesta y complementaria a la de Antucurá será la del teniente Olmos, jefe de la tropa antes mencionada. Olmos es un hombre joven, más un letrado que un guerrero. En los momentos de descanso, lee a dos de sus soldados (mediante la traducción directa del inglés) la novela *Moby-Dick* de Herman Melville, publicada originalmente en Estados Unidos en 1851.

Quisiéramos desarrollar un poco aquí algunas indagaciones producto de nuestra tesis doctoral en Comunicación *Na(rra)ciones imaginarias: figuraciones de la historia en la obra de Jorge Acha*. *Moby-Dick* no sólo es una presencia importante en *Blancos*, sino también en la propia cosmovisión vital y artística de Acha. Señalaremos aquí algunos paralelismos e influencias. Para ello, apelaremos también a una figura que los acerca, la del naturalista prusiano Alexander von Humboldt, de cuyos viajes por la América española se ocupó Acha en el guion *Homo-Humus* y en el largometraje *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (1996).

Literatura humboldtiana

Humboldt y su trabajo final incompleto *Cosmos* ejercieron gran influencia entre los poetas norteamericanos de la segunda mitad del siglo XIX. La interconexión de saberes de distintos campos en la conformación de una unidad en la diversidad —junto con la convicción de que todas las razas humanas fueron diseñadas en el mismo grado para la libertad— inspiró a Walt Whitman la idea de 'Democracia Espiritual' y llevó a Ralph Waldo Emerson y a Henry David Thoreau a dirigir sus miradas hacia lo que comúnmente

denominamos 'naturaleza' en una búsqueda por combinar el estudio de los hechos naturales con la expresión poética que les hiciera justicia.

Rodolfo Kusch, por su parte, señala que la cultura occidental se diferencia de la indígena americana en que suprime, de todos los opuestos, el lado malo. El indio, en cambio, consideraba a Cristo y al diablo como hermanos, equilibrando la tensión. En él, el ser alguien es hijo del estar aquí, es transitorio, no inmutable y eterno. Pensemos, en consecuencia, en los juegos de dobles opuestos que formalmente se despliegan en la obra achiana.

Y de acuerdo con Steven Herrmann, Melville sugirió que "no podemos tener un Dios basado solamente en el amor, la compasión y la luz. Simplemente, no va a ocurrir. Dos mil años de represión de la sombra en Europa y América [*the Americas*], del exterminio de incontables tribus indígenas, de sobrepoblación y deforestación alrededor del globo, de jihads, guerras santas y cruzadas han mostrado al mundo que la religión humana es buena y mala".¹

Vemos, entonces, cómo la combinación de una ciencia del cosmos humboldtiana y una mirada de sospecha ante el despliegue del bien y del mal en la cultura occidental —cuyo origen bien puede asociarse a los pueblos indígenas preexistentes en América— informan el opus magnum del escritor neoyorkino.

De acuerdo con Herrmann, la concepción democratizadora del polímata prusiano, encuentra expresión en los aspectos de denuncia de *Moby-Dick*, en su condena de "las atrocidades de la esclavitud, el odio al indio, la islamofobia, la homofobia, la avaricia en Estados Unidos [*America*] y en el mundo, y la matanza de cantidad de especies salvajes de animales". Así, "Melville se nutrió de aquello que aún es especialmente indigerible para la mayoría de los humanos, y digirió la *realidad* del mal por medio de una deconstrucción radical del mythos judeo-cristiano-islámico, creando un nuevo mito para complementar y completarlo" (ídem).²

Es que *Moby-Dick* aspira a la significancia universal de los grandes mitos. Es, en este sentido, un libro religioso. Así, podemos comprender el rito achiano de lectura anual. Y Herrmann se encarga de enumerar los elementos de la historia que darían cuenta de cuestiones cuya actualidad, cuya vigencia serían ostensibles.

Estos incluyen temas de:

1. Separación de la naturaleza y el mundo animal, y los esfuerzos actuales para revivir la base ecológica de nuestra existencia;

2. Cambio de los mitos de dominación patriarcales de arriba hacia abajo hacia aserciones de la sabiduría de la interdependencia más horizontales, femeninas y basadas en la tierra;

3. Movimiento religioso de alejamiento del fundamentalismo y de la teología de los credos hacia una Democracia Espiritual más unificadora;

4. Iluminación de la oscuridad inevitable en la humanidad para proveer de una base para integrar el bien y el mal en nuestras propias nociones de la divinidad; y

5. La necesidad de que las dictaduras caigan, a la luz de los peligros gemelos de la hibris y de la destrucción masiva de la naturaleza, al igual que el colapso resultante de la libertad que producen de forma invariable.³

Uno puede notar en estos temas puntos de contacto con aquello que la obra achiana realiza. ¿No se problematizaba acaso, en *Homo-Humus* y *Mburucuyá*, la posición filosófica de Humboldt respecto del entorno natural, incluidos los sujetos Otros encarnados por los indios yaruros? ¿No se proponía al final de *Homo-Humus* y de *Mburucuyá* una salida horizontal (epidérmica) a la imposición vertical de una cosmovisión?

Moby-Dick se erige como la respuesta de Melville al problema de la separación entre el bien y el mal en los tres monoteísmos abrahámicos. Continuando con la relación de Steven Herrmann, la ballena blanca sería un símbolo del 'Dios de la Naturaleza' (*Nature's God*) del que habla la Declaración de Independencia de los Estados Unidos en su introducción:

Quando en el curso de los acontecimientos humanos se hace necesario para un pueblo disolver los vínculos políticos que lo han ligado a otro y tomar entre las naciones de la tierra el puesto separado e igual a que las leyes de la naturaleza y el Dios de esa naturaleza le dan derecho, un justo respeto al juicio de la humanidad exige que declare las causas que lo impulsan a la separación.⁴

Esta divinidad implica una trascendencia tanto del bien como del mal, que quedan así hermanados como planetas gemelos que se dan la cara mientras se mueven. Esto separa a Melville de Emerson, quien veía en la naturaleza el constante despliegue de la bondad. En *Moby-Dick*, en cambio, el autor enfatiza el carácter bifronte que requiere una concepción apropiada de lo espiritual: "El mal, la esclavitud, el odio al indio, la homofobia, la islamofobia, el prejuicio y la crueldad de los blancos para con las razas oscuras, la matanza masiva de ballenas, y la destrucción general del ambiente no son

parte del 'bien' en la visión de Melville (...) En su visión, el bien y el mal permanecen juntos, lado a lado".⁵

El carácter multiétnico y multireligioso de la novela, ya veremos, se replica en el guion de Acha, al igual que el avance dialéctico entre dobles complementarios y opuestos. Asimismo, el entusiasmo romántico de Humboldt por las 'nuevas' tierras tropicales americanas, su admiración extática —escena notable en *Mburucuyá* cuando Alexander mira un eclipse, bañado por la luz azul, acompañado por "Liebestod" ("muerte de amor"), la pieza musical final de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner—, demuestra un regocijo por las maravillas del viaje, por la continuidad de la vida, que Laura Dassow Walls identifica con Ismael, el narrador y protagonista de *Moby-Dick*.

Ismael es el contraste del asesino Ahab, cuya monomanía respecto de un objetivo trascendente, la muerte de la ballena blanca, lleva al barco y a su tripulación a la destrucción. Donde Ahab se hunde, Ismael flota, abierto a todo. Es por supuesto Ismael el que sale como un corcho del vórtice del *Pequod* que se hunde, aferrándose al ataúd de Queequeg, único sobreviviente y toda redención que Melville tiene para ofrecer. En la secuencia de apertura del libro, Ismael se horroriza ante su compañero de cama caníbal, sólo para decidir, después de pensarlo bien, que "el hombre es un ser humano igual que yo; tiene tanta razón para temer de mí como yo para temer de él. Mejor dormir con un caníbal sobrio que con un cristiano ebrio." Queequeg y él conforman de ahí en más una "tierna pareja amorosa", mientras que Ismael, el tolerante relativista cultural, absorbe todo, desde el caníbal hasta el capitán, reflexivo, sin mostrar resistencia pero siempre alerta ante las corrientes profundas que están llevando al *Pequod* a su destrucción.⁶

Podemos ver en la relación de Ismael con Queequeg indicios homoafectivos que se replican en el Humboldt de Acha, tanto en su relación con su compañero de viaje, el botánico Aimé Bonpland, como con Salcaghua, el líder de los indios yaruros y doble opuesto del científico. A su vez, Ismael representa cierto ansia de conocimiento experiencial de tipo innegablemente humboldtiano, cuya ciencia llamaba a dejar la biblioteca por la vida al aire libre.

Sostuvimos, por otra parte, que sin renegar de la taxonomía —en uso aún hoy en día—, la ciencia encarnada en el prusiano y parte del cambio de episteme de fines del siglo XVIII fue crítica de las subdivisiones linneanas. Algo de esta crítica se filtra en el capítulo XXXII de *Moby-Dick*, titulado "Cetología", donde Dassow Walls cree ver una parodia del sistema de clasificación del naturalista sueco. Luego de hacer mención de la categorización de las ballenas de Linneo, Ismael cuenta que, al explicársela a dos

amigos, éstos expusieron que las razones para tal taxonomía eran insuficientes, cuando no puras tonterías. A continuación, ensaya una clasificación propia regida por los tamaños de las ballenas, para lo que emplea conceptos librescos: folio, octavo y dozavo. El cachalote, la especie a la que pertenece *Moby-Dick* tiene reservado el primer capítulo del folio.

Metatextualidad

Pero, a todo esto, ¿cómo aparece puntualmente *Moby-Dick* en *Blancos*? El capítulo tercero del guion de Acha arranca con la descripción de dos soldados que, salvo por los uniformes militares deshilachados, “parecen niños atrapados por una fantasía”. También parece un niño un tercer soldado, el que les está leyendo, pero en su caso “por la literal lozanía de su rostro”. Se oyen grillos y caballos. Los pelos parados y el gesto boquiabierto de uno de los soldados “le da un aspecto de hombre congelado por un frío sorpresivo y fulminante”.⁷ Esta breve descripción, como al pasar, prefigura la catástrofe por venir, cuando los hombres se encuentren sepultados en las nieves andinas, y también anticipa de forma térmica la fijación por el color acromático que es, desde el título, la columna vertebral simbólica de la obra.

El que lee es de mayor rango que los otros” se nos explica en la columna izquierda, destinada a las descripciones visuales. Luego, agrega “Y de mayor cultura: el libro en sus manos tiene caracteres en inglés, pero sus palabras afloran en español, en una suerte de lectura y traducción simultánea”. La columna derecha nos entrega, a continuación, la narración del oficial: “¿Cómo llegó a ser todo esto? ¿Qué representaba para ellos la ballena blanca? ¿De qué manera poco clara y sorpresiva les llegó a parecer la encarnación de un grande y deslizante demonio en los mares de la vida...?”⁸.

Se trata del final del capítulo XLI de *Moby-Dick*, de título epónimo. Tras una breve interrupción, el teniente Olmos retoma la lectura-traducción-síntesis en voz alta, ya en el capítulo XLII de la novela, titulado “La blancura de la ballena”, donde Ismael hace un repaso por los distintos significados míticos del blanco en diferentes culturas: “...*emergía en mí otro pensamiento, o más bien otro vago horror indefinible, cada vez que se la mencionaba: era la blancura de la ballena lo que me aterraba...*”. Y más adelante: “...*pero ni aun con eso queda resuelto el problema de la brujería de lo blanco ni aprendido por qué atrae con tanta fuerza al alma. ¿Será porque su falta de límite proyecta la sombra sin corazón de los vacíos e inmensidades del universo y por eso*

*nos apuñala por la espalda, con intención de aniquilarnos, en el momento en que se contemplan **las blancas honduras de la vía láctea?***" (Énfasis en negrita mía).⁹

La síntesis que realiza Acha/Olmos elige particularmente los momentos del relato en los que se conjura el paradójico carácter terrible del blanco en toda su inmensidad abismal y cósmica. Si los mitos son arquetipos que ayudan a aprehender la realidad, el signo de la blancura tendrá un rol práctico tanto en la novela de Melville como en *Blancos*. Explica Adolfo Colombres que

el mito proyecta la existencia a lo sagrado. Por él se deja de vivir en el orden cotidiano y se penetra en un mundo transfigurado, modulado por la imaginación y el deseo, de los que conforma su más depurada expresión. Pero esto no implica que traicione a la realidad, propiciando la evasión, ya que, por el contrario, enseña al hombre no sólo a soportarla, sino también a maravillarse de ella, a amarla y comprometerse¹⁰.

Así, se genera un juego de espejos complejo entre lo real y lo ficcional. *Moby-Dick*, la novela de Melville basada en parte en la historia real de *Mocha Dick*, la ballena blanca del Pacífico chileno, tal como fue vertida por el explorador Jeremiah N. Reynolds, es introducida como ficción dentro de la ficción en *Blancos*, donde a su vez "la brujería de lo blanco" conjurada por Ismael en su relato, se hace carne no, en este caso, en una ballena, sino en una tropilla de caballos y en la relación de los indios con ella, inspirada también en un hecho histórico.

Acha omite de forma directa en su narración el fragmento del capítulo XLII que dialoga de manera profética con su propia historia; es más, con los elementos históricos de esa historia ficcional:

Harto famosa en nuestros anales del oeste y entre las tradiciones indias es la del Caballo Blanco de las Praderas: un magnífico corcel, blanco como la leche, de ojos grandes, cabeza pequeña, ancho pecho y con la dignidad de mil reyes en su porte altivo y desdeñoso (...) **el Caballo Blanco era para los indígenas más valientes un objeto de adoración y temor que los hacía temblar.** Y por lo que nos transmite la leyenda acerca de este noble caballo no puede dudarse que **era sobre todo su espiritual blancura el rasgo que le confería tal divinidad y que esta divinidad tenía algo que, aun obligando a la adoración, imponía al mismo tiempo una especie de terror sin nombre** (Énfasis en negrita mía).¹¹

En *La guerra al malón*, relato de sus memorias en el ejército durante la 'conquista del desierto', el comandante Manuel Prado recuerda que el coronel Villegas había reunido

para el Regimiento 3º de Caballería de Línea “seiscientos caballos blancos, tordillos o bayos claros, destinados a servir de reserva o para el combate”, los que de lejos parecían “una bandada de fantasmas” y que “infundían terror en el aduar del salvaje”.¹² Es la reiteración de este mito referido en Moby-Dick en las pampas de América del Sur lo que sin dudas fascinó al autor.

En el apartado segundo del guión, “El fantasma blanco”, cuando el joven indígena Pichi-Necol-Curá intenta hacerse con su primer caballo, rito de pasaje a la adultez, bajo la supervisión de Antucurá, el personaje principal, al menos entre los indios, un corcel blanco los interrumpe. Hasta el propio caballo tierra-siena de Antucurá se aterra. El mayor le grita “*iLincún! iLincún!*” (“¡Blanco! ¡Blanco!”) al más joven, que se encuentra cautivado por un caballo negro destinado, en principio, a transformarse en su doble anímico.

Es entonces cuando irrumpe, como un **brioso torbellino**, un **caballo blanco, totalmente blanco, impetuoso, imponente, fantasmal**, corriendo desbocado por el arroyo, dejando a su paso un **resplandor de luz**.

(...)

Pichi-Necol reacciona de golpe e intenta atolondradamente salir del cañadón trepando una roca casi vertical. El caballo negro también huye espantado.

Todo es pánico, vértigo y agitación.

Pichi-Necol resbala y cae al arroyo desde la roca. Sobre él pasan las patas negras de su deseado corcel y luego las blancas del **equino fantasmal**.

(...)

Ambos caballos, el blanco y el negro, galopan hacia los dos marrones que, en el fondo del cañadón, buscan el descampado.

(...)

Antucurá corre sobre las piedras en dirección a Pichi-Necol, caído en el arroyo con el pie sangrante.

(...)

El rostro del joven no refleja tanto el dolor físico como otro más profundo y misterioso que le brota del pecho, de las tripas, del corazón...

Y cuando las manos seguras de su iniciador lo acomodan sobre una piedra para poder revisarle el pie herido, murmura absorto las palabras que le gritara Antucurá (Énfasis en negrita mío).¹³

Lincún. El Caballo Blanco de las Praderas representa una constante histórica, un símbolo multitópico. Su relación con los pueblos indígenas americanos, de adoración y terror, debe remontarse a la llegada de los conquistadores europeos, que lo introdujeron. La relación del aborigen con el equino fluctuó del temor inicial a, en ciertos lugares como las praderas de América del Norte, los llanos del Apure —en la región donde estuvo Humboldt— o las pampas del Cono Sur, una comunión, comunicación hombre-animal desconocida para los europeos.

La alegoría del centauro marca la permanente animalidad de los hombres en Acha. Gustavo Bernstein muestra que el rito de pasaje a la adultez implica una consustanciación hombre-caballo que es una conjuración del mito: el indio se reapropia del animal introducido por los conquistadores, lo que lo lleva a mudar de identidad: se constituye así como americano. El indio, a diferencia del blanco, explica Bernstein, no ve en el caballo un objeto sino que fraterniza con él. Ello lo lleva a perfeccionar el adiestramiento del animal o, más bien, el proceso de conocimiento recíproco.

Aún así, en el relato, el caballo blanco todavía constituye un límite, una superstición invencible. Incluso para Antucurá, “de los toldos del Capitanejo Alvarito Namuncurá”, como explica el baqueano Quintuy, indio bajo el gobierno de Buenos Aires, no parte de la resistencia.

¿En qué otra forma aparece *Moby-Dick* en *Blancos*? Pues en la trama multiétnica y multireligiosa que se teje. En el apartado cuarto del guion, hace su aparición un esclavo negro fugitivo, musulmán, que viene escapando del Brasil, Ibn Almanzor Abderamán Calila. Olmos y sus tres soldados alcanzan a Antucurá y Pichi-Necol en un arroyo. Se desnudan y comparten un baño: otra vez, la comunión de los cuerpos, el contacto háptico como forma de comunicación y (re)conocimiento. Hasta que Quintuy detecta por las huellas del suelo que un extraño ha estado bailando en ese lugar. Empiezan a mirar en todas direcciones, hasta que divisan al hombre negro.

Ibn ha viajado tan lejos porque espera embarcarse. Busca incluso cruzar el estrecho de Magallanes. Su afición al baile con cascabeles recuerda a Pip, el pequeño marinero de *Moby-Dick* quien, en el capítulo XL, toca el pandero y baila en el castillo de proa junto al resto de la tripulación. Ambos, a su modo, son víctimas de los blancos: uno fue esclavizado, el otro siente aversión hacia los hombres claros —a quienes define en un

momento, de manera tormentosa, como “ráfagas blancas”— y su monomaniaca búsqueda de la ballena blanca.

Sentados junto al fuego, a la noche, y antes de que Ibn cuente su historia, Miranda y Díaz, los dos subordinados de Olmos que escuchaban hipnotizados el relato de la novela de Melville, comentan el objetivo de la expedición de la que forman parte:

<p>Miranda aviva un poco el fuego.</p> <p>El centro de la reunión es Ibn, el forastero. Los ojos ágiles como sus manos y su sonrisa siempre pronta.</p> <p>Miranda señala para arriba como si el lugar estuviera en el cielo.</p> <p>Antucurá y Pichi-Necol se miran cuando el soldado dice <i>blancos</i>.</p> <p>Ibn espera más claridad en el relato; es un recién llegado y nada sabe sobre los blancos de Villegas.</p>	<p>MIRANDA: <i>Vamos a llevar blancos...</i></p> <p>MIRANDA: <i>...hay seis que nos esperan en el trazado de Limén Mahida...</i></p> <p>MIRANDA: <i>...y después nos vamos por el camino de Colo-Colo para juntar la tropilla a los blancos de Villegas que están cerca de la cordillera...</i></p> <p>MIRANDA: <i>Están corriendo a los Panza-verde para Chile...</i></p> <p>DÍAZ: <i>¡Son como mil! ¡Todos blancos como la leche!... los indios les tienen miedo..., no los montan... para ellos</i></p>
--	--

<p>Antucurá y Pichi-Necol vuelven a mirarse.</p>	<p><i>son más que caballos, son espíritus... ¡Les tienen cagazo!</i></p> <p>MIRANDA: <i>...se le ocurrió a Villegas, el General...; mejor largarles los blancos que meterles bala... con las balas no los parás...</i>¹⁴</p>
--	---

Sólo se puede apelar al mito para detener a los indios rebeldes. Herman Melville, en el citado capítulo XLII, ensaya algunas posibles respuestas al terror que infunde el acromatismo. En principio, enumera extensamente casos donde lo blanco simboliza la pureza, la paz, la bondad, la magnificencia, y no olvida que la supremacía del acromatismo **“se verifica en la raza humana misma, que atribuye al hombre blanco un dominio ideal sobre cualquier tribu oscura.”** Pero, a continuación, concluye que “a pesar de todas estas acumuladas asociaciones con todo lo que es dulce, venerable y sublime, siempre se esconde algo elusivo en la íntima idea de este color, algo que infunde más pánico al alma que el rojo que nos aterroriza en la sangre” (Énfasis en negrita mía).¹⁵

Conclusión

Uno de los juegos que plantea *Blancos* desde su mismo título estriba en el fragmento arriba marcado en negrita. El indio teme al caballo blanco, que es un doble símbolo del europeo y de sus descendientes americanos: un animal fundamental en la conquista y una atribución, la de la blancura, que aplicada al ser humano, ha servido de justificación para establecer violentas jerarquías y superioridades. Notamos así un corrimiento, un movimiento figural del temor al caballo blanco hacia el hombre ‘blanco’ y viceversa. El color, aún en su impureza metafórica, condensa, concretiza una historia, en este caso, una historia de sometimiento y violencia.

Es esta potencia mítica la que no sólo hermana a *Blancos* y *Moby-Dick*, sino que también interpela a las sociedades americanas actuales que lejos están de haber alcanzado los ideales de la democracia espiritual pregonada por Walt Whitman.

Así como Moby-Dick termina en una tragedia de la cual el protagonista Ismael es el único sobreviviente, Blancos cierra con otra tragedia —la de una tormenta de nieve en la Cordillera— y con Antucurá que le salva la vida a Olmos, con lo que sellan una amistad improbable. Acha apunta así al ideal de la democracia espiritual, la comunión de las culturas-otras. Pero no es ingenuo: como en la novela de Melville, la destrucción causada por la *hybris* de uno o más personajes es inevitable y habla de la propia tragedia del ser humano. Y si Melville concibe al sensible Ismael como quien sobrevive para contar la historia, Acha hace vivir a Olmos, otro contador de historias, salvado por un representante de la raza que ha venido a asimilar, cuando no a destruir.

Referencias

Acha, Jorge Luis, *Escritos póstumos*, Vol. 1, Córdoba, Alción Editora, 2012.

Bernstein, Gustavo, "Prólogo", en Acha, Jorge Luis, *Escritos póstumos*, Vol. 1, Córdoba, Alción Editora, 2012.

Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte*, Buenos Aires, del Sol, 2005.

Dassow Walls, Laura, *The Passage to Cosmos. Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2009.

"Declaración de independencia de los Estados Unidos", en *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Disponible en:

https://es.wikipedia.org/wiki/Declaraci%C3%B3n_de_Independencia_de_los_Estados_Unidos (Acceso: 5 de febrero de 2019).

Herrmann, Steven, *Spiritual Democracy*, Berkeley, North Atlantic Books, 2014.

Kusch, Rodolfo, "América Profunda", En *Obras Completas*, tomo II, Rosario, Fundación Ross, 2007.

Melville, Herman, *Moby-Dick*, EpubLibre, Kindle, 2015.

Prado, Manuel, *La Guerra al malón (1877-1879)*, Buenos Aires, Comisión del Arma de Caballería "San Jorge", s/f. Disponible en:

<http://www.comiscab.com.ar/menu%20Historia%20del%20Arma/Libros/Libro%20LA%20GUERRA%20AL%20MALON.pdf> (Acceso: 10 de octubre de 2018).

Notas

¹ Herrmann, Steven, *Spiritual Democracy*, 2014, p. 23.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 226.

⁴ "Declaración de Independencia de los Estados Unidos", *Wikipedia*.

⁵ Herrmann, *op. cit.*, p. 47.

⁶ Dassow Walls, Laura, *The Passage to Cosmos. Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, 2009, p. 161.

⁷ Acha, Jorge Luis, "Blancos", en *Escritos Póstumos*, vol. 1, 2012, p. 153.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte*, 2005, p. 21.

¹¹ Melville, Herman, *Moby-Dick*, 2015, pos. 3743.

¹² Prado, Manuel, *La guerra al malón (1877-1879)*, s/f, p. 65.

¹³ Acha, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 165.

¹⁵ Melville, *op. cit.*, pos. 3716.