

Emir Rodríguez Monegal en el Cruce del Sur

Alfons Knauth

1. Cruces y constelaciones

Situamos a Emir Rodríguez Monegal en un imaginario Cruce del Sur, tanto a nivel local como mental y sentimental, a pesar de un destierro en París y otro en New Haven, pues desde ahí siguió ocupándose intensamente de América Latina, las nostálgicas y magnéticas *Nuestra América*¹ y *Nossa América*,² de sus relaciones entre sí y con las culturas del mundo.

Señalamos unos lugares ejemplares en nuestra topografía real e imaginaria del Sur y sus múltiples cruces: la constelación de la *Cruz del Sur* o sea el *Crucero*, las revistas *Sur* y *Mundo Nuevo*, coloquios académicos en la capital del *Mercosur*, aparte de coloquios y libros sobre tópicos latinoamericanos y transculturales en otros lugares, organizados, participados o publicados por Rodríguez Monegal. Serán revisitados cruces temáticos entre los críticos y literatos ya constelados Emir Rodríguez Monegal, José Enrique Rodó, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Lezama Lima y Severo Sarduy. Entre ellos se tejen hilos



1 ERM usa la fórmula identitaria *Nuestra América* por ejemplo en *Narradores de esta América* (I, 1969, 17), en “El retorno de las carabelas” (*Revista de la Universidad de México* XXXV, 1971, 4); en *Las metamorfosis de Calibán* (*Vuelta*, en México XXV, 1978 23-26; *ERM: Obra selecta*, Selección, prólogo, cronología y bibliografía por Lisa Block de Behar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, 177); y al fin de “La poesía de José Martí y el Modernismo”, pero tan discretamente en una última nota que ni siquiera se refiere al homónimo Manifiesto de Martí (*Número*, Montevideo, vol. I, 1953; en *Obra selecta*, 2003, 94).

2 Véase el título *Nossa América - Nuestra América* de la *Revista do Memorial da América Latina* n.º 1 (São Paulo, 1989). La revista es una realización simbólica del proyecto luso-hispanoamericano que fomentó, entre otros, Rodríguez Monegal. El quiasmo interlingüístico de la ante y posposición del respectivo idioma en el binomio bilingüe señala las vistas cruzadas de Brasil e Hispanoamérica, en sintonía con el *nostos* primario y realista del crítico.

y hasta una red de imágenes, textos y conceptos, con los tópicos siguientes: Constelaciones literarias; Cruces y quiasmos; Nuevo Mundo y Mundo Nuevo; Translatio y re-translatio studii; las Indias Orientales y Occidentales; Uroboros y Cobra; Antropofagia literaria; Transcriação.

En la alfa-bética *Cruz del Sur*, bajo la cual ya se había ubicado el crítico uruguayo José Enrique Rodó con su *Ariel*,³ Emir Rodríguez Monegal se cruza críticamente con los *antropófagos* brasileños Mário de Andrade y Oswald de Andrade. Sus obras, sobre todo la rapsodia *Macunaíma* y el poemario *Pau-Brasil*, en particular el poema “O Cruzeiro”, contienen una representación algo irreverente de la constelación identitaria la que figura tanto en el himno nacional como en la bandera de Brasil, y posteriormente en la del Mercosur. En un acto de autofagia, los modernistas brasileños deconstruyeron⁴ las propias constelaciones identitarias, onomásticamente impuestas por los colonizadores europeos. Las degradaron a un mero “acaso” (*O Cruzeiro*) o las sustituyeron por una constelación indígena, como el pájaro constelado Pauí-Pódole, “pai do mutum”. El protagonista Macunaíma la proclama el día mismo del *Cruzeiro* en Ipiranga, São Paulo, desde el monumento de la Independencia (*Macunaíma*, cap. X). En el Epílogo, el narrador cambia una constelación septentrional de cuño europeo, la Osa Mayor, por el nuevo astro *Macunaíma*, subtítulo “o herói sem nenhum caráter”, pues, una desidentificación sin fin. Mientras su tierra natal se caracteriza como soledad desoladora –“tudo era a solidão do deserto” (Epílogo)– el héroe medita solitario en el firmamento: “banza solitário no campo vasto do céu”.⁵ Emir dedicó el primer volumen de *Narradores de esta América*,⁶ que contiene unas páginas estimulantes sobre *Macunaíma*, al autor de aquella obra singular y “mitopéica”.⁷

Parece que, a la Osa Mayor, alias Macunaíma, le hace señas la Osa Menor que representa Úrsula Iguarán (sc. *ursa minor iguana*) en la novela ‘astronómica’ y ‘antropofágica’ de *Cien años de soledad*.⁸ En efecto, la protagonista femenina de la novela de García Márquez, la que gobierna todo un “sistema



3 Para “el Crucero” en *Ariel* véase José Enrique Rodó: *Obras completas*, editadas, con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1957, 243.

4 En su artículo “Bandeira, o Desconstelizador”, Haroldo de Campos acuñó el término de *desconstelizaço* que él declina y conjuga a manera de políptoto, a través de casi todos los casos nominales y formas verbales. En H. de C.: *Metalinguagem. Ensaio de teoria e crítica literária*. Petrópolis R. J.: editora Vozes, 1967, 99-105.

5 Es la última frase del libro, seguida tan solo por el “Epílogo”. Para el tema de la soledad en *Macunaíma* y *Cien años de soledad* véase nuestro cap. 5, primer párrafo.

6 ERM, *Narradores de esta América I*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969. Colección Carabela. Dedicatoria, 7.

7 ERM, *Narradores de esta América I*, 294.

8 Las citas remiten a la edición de Jacques Joret, Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. (Letras Hispánicas, 215).

planetario”, el de las siete generaciones de su familia,⁹ será configurada, pocos días antes de morir con más de cien años, como una “estrella de mar”, formada fortuitamente por los garbanzos caídos al suelo desde una calabaza tumbada.¹⁰ La estrella de mar, sutilmente parodiada, equivale a la estrella polar que pertenece a la constelación de la Osa Menor, ya inscrita etimológicamente en el nombre de Úrsula.¹¹ Sin embargo, el cruzamiento del nombre septentrional de Úrsula con el apellido indígena y antropofágico¹² Iguarán, la posiciona claramente en el meridional Caribe de Macondo. El destino de este se ve simbolizado por la constelación fugitiva de los “discos anaranjados” que cruzan el cielo anunciando la muerte de la matriarca Úrsula Iguarán, como ya cruzaron y cruzarán el cielo de Macondo en ocasión de las muertes de Amaranta Úrsula, del bastardo Aureliano y del “antropófago” monstruoso Rodrigo.^{13 14}

A los nuevos astros antropófagos de Brasil y de Colombia, correspondiendo al paradigma luso-hispánico de la América Latina de Rodríguez Monegal, se agregan otras constelaciones literarias de poetas y ensayistas latinoamericanos como las *Galáxias* del brasileño Haroldo de Campos y los *Signos en rotación* del mexicano Octavio Paz. En su Prólogo a *Blanco/Branco: Transblanco*, la *transcriação* portuguesa por Haroldo de Campos del poema *Blanco* de Octavio Paz,¹⁵ ERM calificó la “analogía” entre la obra de estos autores de “conjunción estelar”,¹⁶ después de haber estrenado en 1967 dos fragmentos de *Blanco*¹⁷ en su revista *Mundo Nuevo*. La observación de la subyacente “visión cosmológica” de la “CONSTELLATION” del “Coup de dés” de Mallarmé por ERM¹⁸ constituye una verdadera *mise en abyme* del



9 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 1991, 381.

10 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 1991, 471.

11 Para una interpretación más detallada véase mi artículo “Macunaíma in Macondo. Eine Studie zum lateinamerikanischen ‘Totalroman’”. En Andreas Gather / Heinz Werner (ed.): *Semiotische Prozesse und natürliche Sprache*. Festschrift für Udo L. Figge zum 60. Geburtstag. Stuttgart: Steiner, 1996, 322-336. Además, véase más abajo en el estudio presente.

12 Recordamos que los protagonistas del último capítulo de *Cien años de soledad*, Aureliano Buendía y Amaranta Úrsula, se califican de “antropófagos”, incluso su hijo, el último retoño de la estirpe, un “antropófago” (1989, 551 y sigs.), al igual que Macunaíma.

13 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 1991, 288, 471, 554.

14 El verbo “cruzar” se usa dos veces en las páginas citadas, y una vez el verbo “pasar”. Hay otro cruzamiento entre Norte y Sur en la posible alusión a la constelación del poema de Mallarmé “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” que Haroldo de Campos reconoció en la constelación de la Osa Mayor y su sinónimo *Septentrion*, las siete estrellas de la Osa Mayor, en *Macunaíma (Morfología do Macunaíma)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, 274-275, 292-293). Su aplicación paródica a Úrsula Iguarán se justifica por la constelación accidental de los garbanzos echados aleatoriamente desde una “totuma” caribeña (véase *supra*).

15 En Octavio Paz y Haroldo de Campos: *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). Rio de Janeiro: Editora Guanabara 1986, 11-17; segunda edición ampliada. São Paulo: Editora Siciliano, 1994, 13-19.

16 En Octavio Paz y Haroldo de Campos: *Transblanco*, 12.

17 *Mundo Nuevo*, 1967, IV-V.

18 En Octavio Paz y Haroldo de Campos: *Transblanco*, 14 y sigs.

nafragio poético elevado a constelación, una constelación en continua rotación poética y discursiva.

El prólogo (primero en portugués, luego en español) integra no solamente las dos ediciones de *Transblanco* en Brasil (1986, 1994), sino también el volumen colectivo del *Diseminario* sobre *La Deconstrucción* [Nota del corrector: *La Deconstrucción* forma parte del subtítulo del *Diseminario*], organizado e introducido por Lisa Block de Behar en 1985.¹⁹ En el memorable seminario “diseminado”²⁰ de Montevideo participaron –entre otros– Emir Rodríguez Monegal, Jorge Luis Borges, Jacques Derrida, Haroldo de Campos, J. Hillis Miller y Geoffrey Hartmann. Fue la última constelación de literatos y críticos que integró Emir Rodríguez Monegal bajo la Cruz del Sur donde nació. Falleció en New Haven solo diez días después del evento de Montevideo.

2. Nuevo Mundo y Mundo Nuevo

Un tópico central de la obra de Rodríguez Monegal, bien investigado y divulgado ya, es la identidad múltiple y variada, la identidad en movimiento de Latinoamérica, de su cultura, sus lenguas y su literatura, y el fomento de un verdadero diálogo entre las culturas latinoamericanas, hispanohablantes y lusófonas, y más allá con las culturas del mundo, en un doble enfoque histórico y contemporáneo: el Nuevo Mundo colonizado *vs.* el Mundo Nuevo poscolonial. Exponentes vistosos de este pensamiento en quiasmos son el libro *Die Neue Welt / el Nuevo Mundo*, organizado por Emir para un público alemán (1982), y la revista *Mundo Nuevo* fundado por él en París 1966-1968).²¹ El libro colectivo *Die Neue Welt* fue publicado en la fabulosa colección Suhrkamp Taschenbuch.²² En su larga introducción, “Un diálogo entre las culturas” (Ein Dialog zwischen den Kulturen),²³ el crítico resalta la gran diversidad de las culturas y lenguas del Nuevo Mundo América, la confusión babilónica de lenguas y culturas, las lenguas europeas (aparte del español y portugués: italiano, francés, inglés y alemán) y las innumerables lenguas indígenas americanas y africanas.

19 *Diseminario. La Deconstrucción, otro Descubrimiento de América. Montevideo: Editores XYZ, 1987.*

20 La “diseminación” tanto temporal como local del seminario (el término *Diseminario* es de Haroldo de Campos) se debe a varias circunstancias, entre otras, la hospitalización de Borges. Por eso, la participación del autor en el *Diseminario* de Montevideo se hizo desde Buenos Aires bajo la forma de un texto dictado por él a Lisa Block de Behar, en presencia de Jacques Derrida. Dos semanas después, el texto intitulado “Borges y Emir” fue leído por la organizadora durante el coloquio en la Biblioteca Nacional.

21 Cf. Lisa Block de Behar, Prólogo a Emir Rodríguez Monegal: *Obra selecta*, 2003 IX-XCI; Luz Rodríguez-Carranza: “Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un Mundo (Nuevo) posible”, en *Revista Iberoamericana* 58, 1992, 903-917.

22 Einleitung/Introducción “Die Neue Welt. Ein Dialog zwischen den Kulturen” (trad. de la introducción por Maralde Meyer-Minnemann). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, st 811.

23 Einleitung/Introducción “Die Neue Welt. Ein Dialog zwischen den Kulturen”, 7-65.

Sin embargo, en vez de diálogo hubo conflictos, esclavitud, violencia imperialista y colonialista; el diálogo fue más bien unilateral o totalmente reprimido. La narración historiográfica se extiende desde los descubrimientos, la conquista, la colonia, incluso las culturas indígenas y el mestizaje, hasta los principios de la emancipación. Se hace a través de los textos de los autores clásicos de las distintas épocas, con una imagen ambivalente del Nuevo Mundo: la visión de los conquistadores y colonizadores confrontada a la visión de los vencidos, que se reveló en la gran mayoría de los casos con siglos de retraso. Esa narración, alimentada por los comentarios de Rodríguez Monegal, hizo un enorme impacto sobre el público alemán.

Este *Nuevo Mundo* sería reformado por el *Mundo Nuevo* de la cultura latinoamericana contemporánea, incluso la revista homónima, fundada en París con la colaboración de los intelectuales exiliados del Grupo Sur de la comunidad latinoamericana en la capital francesa y con autores cubanos desterrados como Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy. Anteriormente, la revista montevideana *Marcha*, de cuya página literaria fue director ERM durante más de una década, ya había encaminado el proyecto de la constitución y globalización de una nueva identidad latinoamericana a través de un diálogo transcultural y translingüístico.

3. *Translatio y re-translatio studii*

La construcción de ese Mundo Nuevo, analizada y realizada por Rodríguez Monegal en los volúmenes de *Narradores de esta América* (1961-1974), ya había comenzado hacia 1900 y se hizo en tres “salidas”²⁴ denominadas “de los indios”,²⁵ o sea, los viajes de los literatos y letras latinoamericanas hacia Europa entre 1898 y 1961 y siguientes: las de Rubén Darío y José Asunción Silva en 1898 y siguientes; las de Huidobro, Borges y Neruda de 1917 a 1935; y las de Borges y los autores del –mal ll/amado–²⁶ *boom* a partir de 1961. Las primeras salidas son imaginadas como el “retorno de las carabelas” por el venezolano Manuel Díaz Rodríguez, metáfora ampliada por José Enrique Rodó en su necrología de Rubén Darío: “Por él [sc. Darío] la ruta de los



24 Las tres “salidas” recuerdan, quizá, las salidas de Don Quijote y de los caballeros en carabelas con rumbo a las Indias soñadas por el héroe epónimo de la novela y por el propio Cervantes.

25 ERM, *Narradores de esta América* II. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974, 37. Hasta hoy en día los emigrantes y re-migrantes de las Islas Canarias hacia o desde “las Indias” se llaman “Los Indianos”. Un conjunto de pinturas y plásticas consagrado a “El retorno de los Indianos” de J. B. Fierro (1841-1930), se mostró recientemente (2019) en el Museo Insular de La Palma, y “Los Indianos” fue el lema del Carnaval de 2019 en Santa Cruz de La Palma. Un pueblo de la isla La Palma hasta lleva el nombre de “Las Indias”.

26 ERM no apreciaba el término *boom*. Cf. “Notas sobre (hacia) el boom”, *Obra selecta*, 2003, 115.

conquistadores se tornó del ocaso al naciente” (*Nosotros* 82, 1916).²⁷ Rodríguez Monegal, aparte de un pasaje en el capítulo “Una nueva lengua hispánica” en *Narradores de esta América*,²⁸ les dedica a las salidas latinoamericanas un artículo entero con el llamativo título tomado del mismo Díaz Rodríguez, “El retorno de las carabelas”.²⁹ De hecho, esa transatlántica *métaphore filée* denota una subyacente *re-translatio studii* al revés de la tradicional *translatio* de Oriente a Occidente, similar a la imagen del lema barroco “Sol oriens in occiduo” de la Academia brasílica dos Esquecidos (1724), que marcó un primer paso hacia la emancipación cultural de Brasil.^{30 31}

La *re-translatio studii* de los “indianos” hispanoamericanos tiene un paralelo en el contemporáneo *Macunaíma* que se concluye con un viaje literario hacia Portugal llevando un nuevo idioma, el portugués hablado y brasilianizado. Es una atrevida *re-translatio* de la narrativa lusófona, actuada por un *papagaio* narrador, desde Brasil hacia la capital portuguesa: la novedad del *conto-canto* de una rapsodia psitapoética y políglota, en una “fala impura”. *Macunaíma* encarna perfectamente la divisa de “la revolución total del lenguaje” y del “mestizaje cultural” e idiomático que constata Rodríguez Monegal.³² Pero la atribución de un “lenguaje verdaderamente latinoamericano”³³ referido a las *Ficciones* de Borges como al *Macunaíma* de Mário de Andrade, me parece particularmente problemática con respecto a la obra brasileña, dado que este atributo no da cuenta de la inmensa densidad de los elementos amerindios y afrobrasileños, mucho más frecuentes que las voces españolas. La afirmación, en otro contexto, de “una Babel de voces hispánicas que modulan la única lengua”³⁴ denota el deseo de una hegemónica unidad hispano o latinoamericana, la terminología oscilando en la misma secuencia entre “la misión” de “América Latina” y “nuestro mundo hispánico”.³⁵ La fórmula que Emir acuña en “El retorno de las carabelas” para la “encrucijada viva de [...] lenguas y culturas” en el Nuevo Mundo resulta más feliz, aunque incompleta también: “una babel [*sic*] de voces ibéricas que modulan la doble voz única del español y el portugués”.³⁶

27 Cit. por ERM en *Narradores* II, 1974, 36-39.

28 ERM, *Narradores de esta América*, 35-39.

29 Por su parte, Albert Bensoussan retomará este título con un nuevo enfoque en su libro *Le retour des caravelles: lettres latino-américaines d'aujourd'hui*. Rennes: Presses universitaires, 1999.

30 Véanse mis estudios “Sol oriens in occiduo. Sinn und Bild Lateinamerikas” (*Iberoromania* 57, 2003, 80-113) y “*Translatio Studii* and Cross-Cultural Movements or *Weltverkehr*” (en Lisa Block de Behar *et alii*: *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. 3 vol. Oxford: EOLSS 2010, vol. 2, 250-267).

31 Cf. *Infra*.

32 ERM, *Narradores de esta América* II, 40-42.

33 *Emir Rodríguez Monegal*, OS, 224.

34 *Emir Rodríguez Monegal*, OS, 42.

35 ERM, *Narradores de esta América* I, 19.

36 ERM, “El retorno de las carabelas”, 4.

Algo similar ocurre en *La expresión americana* de Lezama Lima, cuya primera edición crítica (1993), organizada por Irleamar Chiampi, fue inspirada y promovida por Rodríguez Monegal desde 1980 hasta 1985.³⁷ *La expresión americana*, esa obra fundamental de la identidad americana en movimiento, se distingue por su pensamiento metafórico, oximorónico y barroco auténticamente americano.³⁸ El arte barroco americano, considerado como una contraconquista cultural, constituye el “hilo” conductor de un épico “lienzo en marcha”,³⁹ un “tapiz”⁴⁰ de textos, pinturas, esculturas, música, fiestas y paisajes a través de la historia hasta el neobarroco contemporáneo. Un ritmo y respiro atraviesa el discurso americano, incluso el de la propia *Expresión americana*, que está marcado por el espíritu material del viento, del aliento de la voz, del humo y vapor de tabaco, de la inspiración *entusiasmática* del *Imagnífico*.⁴¹

Además del diálogo luso-hispánico hay un diálogo amerindio y afroamericano mediante la famosa retórica del “señor barroco americano”.⁴² Ese señor, ocasionalmente, se revela ser una mujer, como la sorprendente Sor Juana Inés de la Cruz,⁴³ desbordando de quiasmos y cruces interlingües⁴⁴ e intelectuales. Por otro lado, “nuestro señor barroco”⁴⁵ se presenta como un indio quechua, el genial escultor Kondori,⁴⁶ creador de las “indiátides”, o se transmuta en un estropeado y leproso afrobrasileño, el igualmente genial escultor Aleijadinho.⁴⁷ Pues, el barroco americano, según Lezama Lima, opera una síntesis de lo “hispano incaico” e “hispano negroide” y al mismo tiempo de lo lusitano y de lo hispánico, “lo lusitano formando parte de lo hispánico”,⁴⁸ remontando así al uso latino de denominar la península ibérica *Hispania*, como lo hizo expresamente José Enrique Rodó⁴⁹ y como lo hace ocasionalmente Rodríguez Monegal para caracterizar la relativa unidad de “nuestra América”. Este



37 Véase los “Reconocimientos” de la autora en: José Lezama Lima, *La expresión americana*. México C.D.: Fondo de Cultura Económica 1993, 7. Además, Chiampi destaca a Haroldo de Campos por su “diálogo permanente” y privilegiado con ella en materia de barroco literario (7).

38 El término *americano* se usa primariamente en el sentido de *hispano o latinoamericano*, pero integra también unos elementos y autores estadounidenses.

39 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 53.

40 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 58.

41 “El Inmenso” es el atributo de Lezama Lima en la novela *Las palabras perdidas* de Jesús Díaz (1992).

42 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 81-106.

43 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 84 y sigs., 95 y sigs.

44 Sin embargo, los elementos amerindios y afroamericanos del lenguaje de Sor Juana no son considerados en *La expresión americana*.

45 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 81.

46 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 103 y sigs.

47 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 104 y sigs.

48 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 106.

49 En el artículo “Iberoamérica” de su *Mirador de Próspero* Rodó oscila entre *Iberoamérica* e *Hispanoamérica*, en *Ariel* usa ocasionalmente la expresión “nuestra América latina” (Rodó, 1957, 671-672; 239). Esas tres variantes abarcan la América hispanohablante y lusófona. Según Rodó sirven a mantener la unidad de la “raza ibérica”.

purismo arielista se combina oximorónicamente con la calibanesca “pureza” que Lezama Lima atribuye a la “gran lepra creadora” del arte “hispano incaico” e “hispano negroide”.^{50 51}

Además, para expresar el nuevo lenguaje americano, Lezama Lima “inventa”⁵² la imagen de una “trenza” en la cual las múltiples lenguas americanas, las “adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo”, se cruzan igual que los “trenzados rosetones” catedralicios labrados por Kondori “con lejanas reminiscencias incaicas”.⁵³

Hay que precisar que el multilingüismo en *La expresión americana* queda bastante moderado y se articula sobre todo como un refinado multilingüismo intralingüe, con neologías y extranjerismos dispersos (e.g. *invencionar*, *transuflar*, *ombú*, *indiátide*); por otro lado, incluye el lenguaje no verbal de las artes y de la naturaleza. Los elementos amerindios y afroamericanos en el discurso verbal se consideran como “gustosos” ingredientes del “banquete” barroco de la cultura hispanoamericana, incluso la brasileña.⁵⁴ En cierta medida, eso corresponde al concepto luso-hispánico o latinoamericano de Rodríguez Monegal.

La expresión americana de Lezama Lima, aparte de una *contraconquista*, se revela como *re-translatio studii* en un marco histórico y simbólico más amplio. La imagen de la *translatio* se deduce de la observación del autor que “después del Renacimiento la historia de España pasó a la América”,⁵⁵ conforme a la figura tradicional de la *translatio studii et imperii* de Oriente a Occidente. El traslado del barroco europeo a América en la estela de los descubrimientos inició una transformación sustancial y autóctona en el continente americano. En el “espacio gnóstico” de Pachacámac⁵⁶ el barroco se alzó a una “irisación cenital”,⁵⁷ primero en el *Sueño* luminoso de Sor Juana que, a continuación, se reflejó en el “fiesteo cenital” del idioma poético de José Martí.⁵⁸

Ya hemos visto que la figura de la *translatio* se invierte mediante el lema “Sol oriens in occiduo” de la *Academia brasilica*, aquella imagen elocuente de una *re-translatio studii* desde América hacia Europa en la “era imaginaria” del barroco americano. Parece que la emulativa metáfora del *cenit* en *La expresión americana* mira a superar la del Sol naciente en Occidente. Un efecto de la *re-translatio* ya se manifiesta, según Lezama Lima, en el culteranismo

50 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 106.

51 Como hemos visto, el lenguaje de *Macunaíma* se define orgullosamente como “fala impura”.

52 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 58.

53 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 80 y sigs.

54 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 95, 137.

55 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 100.

56 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 178-182.

57 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 97.

58 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 182.



tardío español cuyos “párpados tejidos de las flores” parecen “estar engendrados por el retorno de lo americano al sur hispánico”⁵⁹ –pues un primer “retorno de las carabelas” ya durante la Colonia prefigurando “las salidas de los indianos” poscoloniales alrededor de 1900.⁶⁰

4. La figura de las Indias Orientales y Occidentales⁶¹

La figura de las Indias Orientales y Occidentales está estrechamente relacionada con la *translatio* y re-*translatio studii et imperii* entre Europa y América, pero no solo eso: es una proyección global. Es la figura emblemática del imperio mundial en el que “nunca se pone el sol”, el que trasladó su poder, su religión y sus idiomas hasta el extremo Oriente y Occidente, con Europa en el centro. La función política y teológica de la figura de las Indias Orientales y Occidentales ya fue articulada por el erudito jesuita José de Acosta a consecuencia de la unión dinástica entre España y Portugal de 1580 a 1640 consagrada por el papa: “por especial favor del cielo [los reyes de España y el papa romano] se han juntado [...] la India oriental con la occidental, dando cerco al mundo con su poder”.⁶² Este *cerco* teológico-político dado al globo entero redondeó la revolucionaria idea de Acosta que mira a la coherencia etno y geográfica de las Indias y los indios asiáticos y americanos, debida a una prehistórica migración por el restringido estrecho de Bering. La circunnavegación del globo fortaleció el simbolismo onomástico de las *Indias Orientales* y *Occidentales*, pues su carácter oximorónico, la unión de los contrarios por el común denominador de *Las Indias*, superó la mera oposición de *Oriente* y *Occidente*.

Por otro lado, ocurrió una reorientación de las Indias. No solo por su apogeo barroco, sino también por la apertura de su horizonte transpacífico hacia el Oriente, debida al descubrimiento de la ruta marítima a las Filipinas, incluso el “tornaviaje”, las Indias Occidentales se relacionaron directamente con las Indias Orientales y hasta se confundieron con ellas tanto geográfica como políticamente. El centro europeo se desplazó hacia México que fue configurada en la epopeya *La grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena como una “nueva Roma” y como el centro geográfico del mundo entre las Indias Orientales y Europa, entre el Pacífico y el Atlántico: “México al mundo por igual divide”.⁶³

59 José Lezama Lima, *La expresión americana*, 181.

60 Cf. *Supra*.

61 Cf. A. Knauth: “The Figure of East West India in History and Literature”, en A. K. & Subha Chakraborty Dasgupta (ed.): *Figures of Transcontinental Multilingualism*. Wien: LIT Verlag, 2018, 63-96.

62 José de Acosta: *Historia natural y moral de las Indias*, en J. de A.: *Obras*. Ed. Francisco Mateos. Madrid: Atlas 1954 (Biblioteca de Autores Españoles, Continuación, vol. 73), 98.

63 Bernardo de Balbuena: *La grandeza mexicana*. Ed. Asima F. X. Saad Maura.

Desde otro punto de vista, a saber, desde el Oriente hacia el Pacífico, el Occidente americano se reveló como un nuevo Oriente. Lo observó el jesuita y cartógrafo Matteo Ricci, misionero en China, cuando unos frailes españoles llegaron a Macao desde “le Indie occidentali” que para él y sus cofrades en Macao eran “[le Indie] orientali”.⁶⁴ En consecuencia, y por motivos de conquista espiritual, Ricci fabricó el primer mapamundi en que la China ocupó el centro del mundo con el continente americano como Oriente (1602).⁶⁵

Con esta nueva ‘revolución’, las contradictorias figuras cósmicas *Ex Oriente lux* y *Sol oriens in Occiduo*, signos concomitantes de la *translatio* y *re-translatio studii et imperii* y de las *Indias Orientales* y *Occidentales*, no solo movilizaron, sino también desorientaron a los literatos y pensadores. Como tampoco la conquista ni espiritual ni imperial de China se cumplió, y otra revolución, la copernicana, sucedió, la desorientación global y cósmica acabó por descentrar el mundo y su centro europeo. A pesar de la variante inglesa de las *East West Indies* imperiales y comerciales, que desde el siglo XVIII representó una nueva *re-translatio studii et imperii* a escala global, se estableció un importante relativismo filosófico, junto con el imaginario e ideario de una incipiente transculturación global, no hegemónica y transversal. Eso ocurrió durante el Siglo de las Luces, y fue preparado por el relativismo de Montaigne.

Bajo esta forma transcultural, voluntariamente paródica, la figura de las Indias Orientales y Occidentales sobrevivió en la cultura latinoamericana poscolonial. Su expresión más popular se articuló en el *mundo al revés* de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. En su libro *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*, la brasileña Selma Calasans Rodrigues destaca la figura invertida de las dos Indias en el capítulo *Cem anos de solidão*, subtítulo propiamente “ficção das Índias” y “paródia” desde el título del libro.⁶⁶ Recordamos que la novela presenta, aparte de la historia de los Buendía y de Colombia, el redescubrimiento del Nuevo Mundo por un gitano hindú tras varias circunnavegaciones del mundo desde la India Oriental hacia las Indias Occidentales, pasando por Japón y el Pacífico o por el estrecho de Magallanes. Deriva de ello el “descubrimiento” de José Arcadio



Madrid: Cátedra 2011. (Letras Hispánicas vol. 688). Cap. III, 189.

64 Carta de Ricci al P. Martino Fornari (a Padova?) del 13 de febrero de 1583 desde Macao, en M. Ricci: *Lettere* (1580-1609). Ed. Francesco d'Arelli. Macerata: Quodlibet 2001, 48. Sin embargo, el uso oficial para designar las Provincias jesuitas de Oriente siguió siendo *Le Indie Orientali*, por ejemplo, en el Catálogo de los jesuitas misioneros de la India, de las Filipinas, de China y Japón (Appendice delle *Lettere* di Matteo Ricci, ed. 1913, Tavola III). En cuanto a los planes españoles y portugueses de una conquista militar de China desde Macao o las Filipinas, muy controvertidas entre los misioneros, véase la carta del P. Alfonso Sánchez al Viceprovincial de Japón P. Gaspare Coelho, del 5 de julio de 1584 (ed. 1913, 425 y sigs.).

65 Cf. Michela Fontana: *Matteo Ricci. Un gesuita alla corte dei Ming*. Milano: Oscar Mondadori, 2005. El mapamundi figura entre las páginas 176 y 177.

66 Selma Calasans Rodrigues: *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro: Leviatã 1992, 39-46.

Buendía que “La tierra es redonda como una naranja”,⁶⁷ lo que colide irónicamente con los “discos anaranjados” que suelen cruzar el cielo de Macondo.⁶⁸ Al final, la novela se revela como la traducción al español caribeño de un manuscrito en sánscrito, redactado por el mismo gitano hindú, bíblica y cabalísticamente nombrado Melquíades. El fin de la novela coincide con el comienzo, ya que se repite un incesto produciendo una criatura humana con una cola de cerdo. En su artículo “Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*”⁶⁹ Emir Rodríguez Monegal caracteriza esta estructura circular con la siguiente metáfora: “la novela misma, termina por morderse la cola”.⁷⁰ En fin, paródicamente, ella se muerde la cola de cerdo.

5. Cobra y Uroboros

El *Uroboros*, la serpiente que onomástica y etimológicamente (ὄυρῶν/cola, βορῶν/voraz) se *devora* la cola, es el arquetipo de todas las expresiones autofágicas. Es la figura arcaica del tiempo y de la historia circular y, además, del periplo mítico del Sol y del Okeanos alrededor de la tierra, seguidos por las circunnavegaciones humanas. La figura circular del Uroboros subyace al *kyklos* y reciclaje de las dos Indias, también de Oriente y Occidente en la transculturación contemporánea. Aparte de *Cien años de soledad* ella estructura también *Macunaíma* en la medida que las dos novelas se revelan al final como un retorno al comienzo,⁷¹ como la narración de otro narrador formando parte de la misma narración, una *mise en abyme* similar al arquetipo narrativo de los cuentos de *Mil y una noches*. El “toque miliunanochesco”⁷² de las dos novelas fue constatada, de hecho, por varios críticos,⁷³ mientras para Borges *El libro de las mil y una noches* es el modelo de la ficción y fábula, y de la indefinición de la obra abierta y plural, incluso el continuo desplazamiento de los conceptos de Oriente y Occidente como de la India Oriental y Occidental.⁷⁴ Eso se aplica asimismo a las dos novelas, la brasileña y la colombiana que, respectivamente, abren y concluyen, según Rodríguez Monegal, el primer período de la ficcionalización total y autónoma de la “nueva novela” latinoamericana,



67 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 1991, 84 y sigs.

68 Cf. *supra*.

69 ERM, *Narradores de esta América II* (1974) y en *Obra selecta*.

70 Emir Rodríguez Monegal, *OS*, 684.

71 El propio Mário de Andrade habla de una “serpiente mordiendo o rabo” en una carta a Manuel Bandeira (cit. en Haroldo de Campos, *Morfología do Macunaíma* 1973, 275).

72 ERM, 678, 683.

73 Además de ERM véase el modernista Ascenso Ferreira (*Revista de Antropofagia*, segunda dentição n.º 15, 19-7-1929, 12), el filólogo Wilson Martins (*O modernismo*. São Paulo: Cultrix 1965, 185) y mi estudio ya citado sobre “Macunaíma en Macondo” (1997, 332).

74 “Las mil y una noches” (*Siete ensayos*), en Jorge Luis Borges: *Obras completas III*. 1975-1985. Buenos Aires: Emecé 1989, 232-241.

con las *Ficciones* de Borges entre las dos.⁷⁵ De su doble “soledad” y “solidão”⁷⁶ el crítico uruguayo hizo, en cierta medida, una solidaridad literaria a nivel continental.

Rayuela de Julio Cortázar, en la estela del “riverrun” de *Finnegans Wake*, es otra “serpiente que se muerde la cola.”⁷⁷ El ejemplar más vistoso, sin embargo, es la novela *Cobra* del cubano Severo Sarduy de la que Rodríguez Monegal hizo un estudio muy afín, publicado en *Narradores de esta América* (II) bajo el título “Sarduy: Las metamorfosis del texto”⁷⁸

Las múltiples metamorfosis del texto *Cobra*, según ERM,⁷⁹ actúan a diversos niveles de tipo intratextual, extra e intertextual, metatextual, intermedial, temático, genérico, retórico, poetológico, real y fantástico, referencial y autorreferencial etc. Esos niveles del texto *Cobra* “que se enrosca,”⁸⁰ al igual de la serpiente tántrica *Kundalini*,⁸¹ pueden imaginarse como los círculos abiertos de una espiral ascendente, pues como la variante vertical del *Uroboros* horizontal. Una dinámica que queda manifiesta en la temática tántrica del capítulo final. Las mudas del pellejo, de las escamas de la serpiente, evocadas en una de las escenas tántricas,⁸² remiten a las metamorfosis del texto *Cobra*.

Las metamorfosis básicas son las de las personas, sus cuerpos, almas y máscaras, en particular las del protagonista travestí llamado Cobra. Entre otros, Cobra se muda en una enana blanca, en un hippie y/o lama tibetano, en una serpiente fálica de la India, en Severo Sarduy en París, y en un turista aficionado de la India. Las historias metamórficas de *Cobra-Cobra* se realizan en los mencionados planos intra, extra, inter y metatextuales, se reflejan y se espejan mediante prolíficas citas y autocitas, anáforas, quiasmos y cruces, verbales y transculturales. Coinciden los planos de lo real y lo fantástico, de lo factual y lo ficticio, de lo referencial y lo autorreferencial. Junto con la incorporación recíproca de los agentes, figuras y medios de la novela ocurre un acto autofágico capital: el texto *Cobra* se muerde la cola y se vuelve *cobra-texto*.⁸³

Hay cierta autoparodia en la reiteración de la metáfora autofágica, ya que la “serpiente que se retuerce sobre sí misma para morderse la cola, en un doble



75 ERM, *Obra selecta*, 131, 135 y sigs., 224 y sigs., 682-684. Recordamos que Emir considera el conjunto de las *Ficciones* de Borges como una novela. Para la relación modernista entre Mário de Andrade y Borges véase ERM: *Mário de Andrade/Borges. Um diálogo dos anos 20*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

76 Cf. *supra*.

77 Emir Rodríguez Monegal, *OS*, 27.

78 ERM, *Narradores de esta América* II, 421-445.

79 ERM, *Narradores de esta América* II, 421 y sigs.

80 ERM, *Narradores de esta América* II, 444.

81 En sánscrito *serpiente que se enrosca*.

82 ERM, *Narradores de esta América* II, 429.

83 ERM, *Narradores de esta América* II, 422, 425, 435, 438.

ejercicio erótico-tanático⁸⁴ es asimismo un hombre de nombre Cobra que –para una operación transgénica– se somete a la “cuchilla castradora” del “Dr. Ktazob”.⁸⁵ Además, el arabizante “zob” del doctor,⁸⁶ apócope onomástica, connota vulgarmente “la cola” que este le corta al protagonista en un ritual sadomasoquista.

La serpiente o cobra se inscribe en el nombre del propio autor-protagonista o sea la *persona* Severo Sarduy. El aliterante nombre del escritor admirado y citado se enrosca sobre sí mismo, al igual de la barroca figura S con su reflejo *ℤ* que Severo Sarduy reproduce y discute en sus *Ensayos generales sobre el barroco*.⁸⁷ El tratadista del arte Giovanni Paolo Lomazzo consideró esta figura serpentina y espiral como el secreto de los cuerpos curvilíneas en movimiento del pintor El Greco. A partir de los dos centros virtuales de las curvas superiores e inversas del monograma Sℤ, S(evero) ℤ(arduy) desarrolla una visión ‘negativa’ de la nascente elipse como “simetría al vacío” y “ausencia”.⁸⁸ Hay asimismo una conexión de la figura Sℤ con *Lady S.S.*, el serpentino autorretrato femenino y travestí de Severo Sarduy.⁸⁹ Por otra parte, los “tres ejes” del cuerpo en el poema “Kundalini”, “El centro de tu cuerpo...”, insertado en *Cobra*,⁹⁰ corresponden al *tribanga* de las figuras femeninas del arte hindú, citado mediante “las tres flexiones” de los cuerpos danzantes en “Diario Indio”.⁹¹

Destaca, en efecto el “indianismo”⁹² de la novela *Cobra* que S.ℤ. desenvuelve mediante un paródico “Diario Indio” en un múltiple diálogo intertextual con el descubridor Cristóbal Colón, con el compositor Jean-Philippe Rameau y su ópera-ballet *Les Indes galantes*, y finalmente con su “gurú” Octavio Paz que le hizo el “regalo” de la India.⁹³ El narrador asume el papel de un “Nuevo Colón” y “viaja a las Indias para reencontrar sus (nuestras) Indias”⁹⁴ –un tópico fundamental para el crítico ERM que interpola la fórmula “(nuestras) Indias” aludiendo a la consagrada fórmula identitaria “nuestra América” de José Martí.



84 ERM, *Narradores de esta América* II, 435.

85 ERM, *Narradores de esta América* II, 421.

86 “Le zob” = “el pene” en el *argot* francés, derivado del árabe; el doctor Ktazob de la novela opera en Marruecos.

87 ERM: *Borges. Una biografía literaria*, 183.

88 ERM, *Borges. Una biografía literaria*, 183.

89 En cap. II, I “Autorretratos” de Severo Sarduy: *Obra completa* I. Edición crítica. Gustavo Guerrero y François Wahl coordinadores. Madrid: ALLCA XX 1999, 16-18.

90 ERM, *Narradores de esta América* II, 440.

91 Severo Sarduy: *Obra completa* I, 567.

92 ERM, *Narradores de esta América* II, 440 y sigs.

93 Véase también el artículo “Paz en Oriente” en Sarduy, *Obra completa* II, 1440-1443. Fue en una entrevista con Julio Ortega que Sarduy designó a Octavio Paz como “mi gurú” (*Obra completa* II, 1827).

94 ERM, *Narradores de esta América* II, 423.

Tanto el descubrimiento como el diario resultan deliberadamente desorientadores. Respecto a la ruta imaginaria hacia las Indias hay que suponer que el narrador y protagonista sale de París, el lugar donde el autor implícito escribe en el exilio, en colaboración también con la revista *Mundo Nuevo* que publica varios de sus textos, entre otros “Del Yin al Yang”.⁹⁵ El descubrimiento de las Indias comienza por unos cuadros alucinantes de la India Oriental introducidos e inducidos por dos epígrafes de Octavio Paz cuyo segundo es un poema *encantador de serpiente*, una *fabulosa* obra-cobra de siete versos fracturados (1999: 566).⁹⁶ Paralelamente se puede imaginar el viaje extratextual de Severo Sarduy desde París a la India en 1971.

A continuación el narrador esboza un discurso paródico del *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, intitulado “Las Indias”, triplemente desorientador, espacial, temporal y verbalmente. La parodia consecutiva de *Las Indias galantes* de Jean-Philippe Rameau, lleva rumbo a las Indias Orientales, con una mirada “borrada”, al final, hacia las Indias Occidentales, del “país natal” donde “el sol se hunde [...] del otro lado de las montañas” (sc. del Himalaya). “El país natal”, con referencia primordial a Cuba, se ve evocado varias veces por el exiliado Severo Sarduy, aludiendo obviamente al *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire: “Un retour –pervers– au pays natal”⁹⁷ y “el último de los espejismos [...] el regreso a la tierra natal”, en el último párrafo de “Exiliado de sí mismo”.⁹⁸

Sin embargo, hay cierta ambivalencia respecto al “país natal” del *Diario Indio*. Los “OJOS borrados” parecen confundir, por un lado, “los valles nevados” de la imaginaria Cuba de la novela *De donde son los cantantes*, quizá el Valle de México con sus cimas nevadas evocado por Sor Juana Inés de la Cruz y, por otro lado, los valles del Himalaya. Además, fusionan las “torres” de las pirámides de México y de las grandes estupas de la India Oriental la que representa otro “país natal”, el del origen de la cultura, de la divisa *Ex Oriente Lux*. También se confunden en una visión casi simultánea la salida y la puesta del sol en la escena final. Mientras que el mantra terminal “Que a la flor de loto / el Diamante advenga” se ubica en el espíritu tanto occidental como oriental de José Lezama Lima, Octavio Paz, Luis Góngora y Tel Quel. Concebida como una flor de loto específicamente retórica y excéntrica, este mantra transforma tanto el loto *pop* contemporáneo como el “loto de Oriente” del filósofo Eduard von Hartmann cuyo principio tanático fue rechazado por José Enrique Rodó a favor del espíritu arielista de la vida y de la esperanza.⁹⁹

Resulta, pues, una poética polivalente de “collage hacia adentro” de las Indias Orientales y Occidentales, a manera de lo que se expone a este propósito

95 *Mundo Nuevo*, n.º 16, 1967.

96 Cf. ERM, *Narradores de esta América* II, 439-444.

97 En “Pourquoi le roman?” (*Obra completa* 1999, 23).

98 Severo Sarduy, *Obra completa* I, 43.

99 José Enrique Rodó, *Obras completas*, 242 y sigs.

en la entrevista de Severo Sarduy y Rodríguez Monegal en *Mundo Nuevo* (1966).¹⁰⁰ Sin hablar de las implicaciones sexuales.¹⁰¹ También hay algo de cubanidad ubicua de un autor desterrado que crea su propio *mundo nuevo* universal a partir del “Eros de la lejanía” ante la deseada *imagen* poética,¹⁰² similar a otro exiliado cubano y universal, exiliado este *in situ*, a saber Lezama Lima, “huyendo de Oriente a Occidente y a lo largo de los siglos, en diagonal” mediante su “escritura nómada”.¹⁰³

Esa *cubicuidad* es un tropicalismo y tropo retórico que acentúa el punto de vista del Sur dentro de la configuración globalizante Oriente-Occidente. Al mismo tiempo lo desfigura, igual que los antropófagos brasileños que devoraron al celebrado Sol meridiano: “Ao Solem nostrum”¹⁰⁴ vs. *Sol y Comida*.¹⁰⁵

La dimensión “indiana” y universal de la novela *Cobra* se muestra particularmente en las múltiples correspondencias simbólicas con la serpiente tántrica *Kundalini* y la serpiente cosmogónica de la mitología hindú *Ananta*, alias *Adishesha*, ambas relacionadas con el *Uroboros* totalizante. La correspondencia se extiende a las divinidades ofídicas de las dos Indias que son Kali (Kolkata), con el collar de serpientes, y Coatlicue (México) llevando serpientes en su falda y en su nombre (coatl). Sarduy establece esta correspondencia –al igual que la autora chicana Gloria Anzaldúa en el capítulo “*Coatlalopeuh*” de *Borderlands La Frontera*–¹⁰⁶ en su artículo “Paz en Oriente”, con Paz como reunificador de Oriente y Occidente.¹⁰⁷

La presencia de la serpiente Ananta en la novela *Cobra* es más alusiva e insinuante. Se esconde en una secuencia del capítulo “Las Indias galantes” que arranca con una puesta en escena de “un dios real”.¹⁰⁸ Ese es el dios creador Vishnu que, en el mito, reposa sobre la serpiente Ananta, la que lleva mil cabezas y participa con ellas en la creación del mundo desde su sitio, es decir el originario Océano de Leche de la mitología hindú. En *Cobra*, Ananta y Vishnu se transmutan, tras inúmeras secuencias aparentemente disparatadas, en la secuencia siguiente: “En tu lecho de cobras entrelazadas, sobre

100 Severo Sarduy, *Obra completa* I, 1802.

101 Véase ERM, *Narradores de esta América* II, 1974, 444.

102 Cf. José Lezama Lima: Prólogo de *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora*. Barcelona: Tusquets, 1970. Segunda edición, 1976, 18.

103 Severo Sarduy, *Obra completa* I, 41-43.

104 Oswald de Andrade: *Serafim Ponte-Grande*. Cap. “Fim de Serafim”.

105 Poemas de Oswald de Andrade y de Julio Paternoster (probablemente seudónimo del mismo Oswald de Andrade), en la *Revista de Antropofagia*, segunda edição n.º 1, 17-3-1929, 6.

106 *Borderlands La Frontera. The New Mestiza*. 2.ª edición. San Francisco: Aunt Lute Books 1999: 49. (Primera edición 1987). *Coatlalopeuh*, una palabra *porte-manteau*, compuesta de *Guadalupe* (pronunciado *peuh*) y *coatl* = serpiente, palabra náhuatl figurando en ambos nombres de las diosas Coatlicue y Cihuacoatl.

107 Severo Sarduy, *Obra completa* I, 1443.

108 Severo Sarduy, *Obra completa* I, 570.



un océano de leche, desnudo, duermes. Mil cabezas de escama coronan tu cabeza”.¹⁰⁹ Mediante un *embrayeur* gramatical (el pronombre posesivo *tu*) el narrador y protagonista Cobra apostrofa en modo descriptivo e impasible, aunque tuteándolo, al dios Vishnu; asimismo parece identificarse con él, apostrofarse a sí mismo. Aparte de esto apela al lector a identificarse con ambos, y además con los peregrinos que acuden a la supuesta Estupa de la Iluminación, entre los cuales el propio Severo Sarduy.¹¹⁰

Se observa en *Cobra* una permanente fragmentación del discurso narrativo, con numerosas elipses, aposiopesis y apócopies, incluso –a nivel temático– la castración del protagonista Cobra en el contexto metafórico de la tortura china, la que figura también en el poemario *Del Yin al Yang* donde se representa el desmembramiento de un cuerpo terminando por un corte circular (“cercenaron”), el de la cabeza por una hoz, en el contexto de la Conquista de América (1999 185).¹¹¹ En cierta medida esta fragmentación repercute en los cortes abruptos del estudio de Rodríguez Monegal sobre las *Metamorfosis del texto* de *Cobra*, secamente articulado como una *enumeratio* de fragmentos de la *Primera* (metamorfosis) a la *Decimoquinta*.

Si se aplica la fragmentación y discontinuidad de *Cobra*, junto con *Del Yin al Yang*, a la figura totalizante del *Uroboros*, literalmente *la serpiente que se muerde la cola*,¹¹² resulta lo que está representado en un grabado de Salvador Dalí de 1976, intitulado precisamente *L’Ouroboros*.¹¹³ De hecho, el cosmogónico *Uroboros* –entre serpiente y pez– se enrosca sobre una tabla quizá de un carnicero del mar. Queda cortado en pedazos. A pesar de estar despedazado, el pez-serpiente intenta comerse ferozmente la cola que observa con un voraz ojo humano. En medio del círculo que forma su cuerpo entrecortado, se encuentra una plástica que se asemeja a una grosera figura de Yin y Yang, con un hueco –u ojo– constituyendo el centro de la obra, mientras el ojo de la serpiente del mar se sitúa en el cenit, en línea directa con el ojo hueco del centro. Así el cuadro simula una grotesca *mise en abyme* de serpientes desfiguradas.

L’Ouroboros fracturado de Dalí podría simbolizar también “a figura do mundo na dispersão dos fragmentos”, como lo representa Octavio Paz, según el académico brasileño Celso Lafer tanto en *Tiempo nublado* (mundo político) como en *Los signos en rotación* (mundo poético).¹¹⁴

109 Severo Sarduy: *Obra completa* I, 578.

110 Notamos que en palimpsesto o sea *en toile de fond* aparecen las máscaras de la ópera-ballet *Les Indes galantes* de Rameau que figura como título de este capítulo de *Cobra*.

111 Severo Sarduy: *Obra completa* I, 580.

112 Cf. *Supra*.

113 *L’Ouroboros* forma parte de las diez ilustraciones del libro *L’Alchimie et les philosophes* (París: Art et Valeur, Lancell et Gauguier, 1976). Como grabado fue presentado en una exposición sobre Freud y la Alquimia en el Palau March de Palma de Mallorca en 2017.

114 Celso Lafer & Haroldo de Campos: “Conversa sobre Octavio Paz”. En O. Paz y H. de Campos, *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). Segunda edição. São Paulo: Siciliano, 1994, 291. Para la correlación fundamental *poesía-mundo* en la obra de Haroldo

6. *Transblanco y transcriação*

Ya hemos esbozado la constelación *Blanco/Branco//Transblanco* de los poetas y ensayistas Octavio Paz y Haroldo de Campos y su cruce común con la constelación poética de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, tal como lo expone Rodríguez Monegal en el prólogo de este trabajo conjunto.¹¹⁵ Nos queda a sacar algunas conexiones esenciales de esa red de textos, autores, imaginarios, lenguas y culturas a nivel continental y global.

El diálogo 'total' entre autores, lectores y críticos, animado por el "Eros relacionable" y "Eros cognoscente", en palabras de Lezama Lima, es el principio fundamental de la creatividad intertextual, personal e intercultural, para los participantes del proyecto *Transblanco*, entre otros. Ese diálogo se realiza en conversaciones, coloquios, *convivios*, simposios, seminarios, correspondencias y colaboraciones, y culmina en "el don de la amistad" (Borges),¹¹⁶ la "intervivencialidad(e)" (ERM) y la "comunidad" (ERM).¹¹⁷ Si Emir afirma que para Octavio Paz hay "un solo blanco: la comunión", parece sugerir que el poema *Blanco*, conforme a su título ambivalente, tiene el mismo blanco: la comunión. Obviamente, no es el único blanco, sino lo es en muchos sentidos. Los muchos sentidos de *comunión* y de *blanco*.

En el "multilibro"¹¹⁸ *Blanco* destaca el diálogo y la comunión entre Oriente y Occidente que ERM presenta como la aspiración "hacia la conciliación de los contrarios" en el párrafo homónimo de su estudio ya citado "Octavio Paz: crítica y poesía". Eso se aplica tanto a la relación dentro de y entre los dos polos. Hay cruces complejos entre circularidad y linealidad cultural y textual, entre relaciones eróticas humanas y verbivocovisuales, entre el lenguaje y las lenguas, entre el todo y la nada, entre el imaginario y el ideario, lo ficticio y lo real, el poeta y el lector. Además, las innumerables combinaciones y procesos entre tantos conceptos dentro de y entre las esferas de Oriente y Occidente.

de Campos (incluso la respectiva correspondencia con Octavio Paz) véase Jasmin Wrobel: *Topografien des 20. Jahrhunderts. Die memoriale Poetik des Stolperns in Haroldo de Campos "Galaxias"*. Berlin: De Gruyter, 2020.

115 Para la relación entre ERM y Haroldo de Campos véase Selma Calasans Rodríguez: "Haroldo de Campos y Emir Rodríguez Monegal: Amistad y literatura". En Lisa Block de Behar (coord.): *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra*. Montevideo: Librería Linardi y Riso, 2009, 237-244 (1.ª ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004). Para la relación entre Haroldo de Campos y Octavio Paz véase Manuel Ulacia: "El árbol milenario (Octavio Paz y Haroldo de Campos)". En Lisa Block de Behar, 2009, 255-267.

116 En ERM, *Borges. Una biografía literaria*. Cap. "El don de la amistad" y cap. "La invención de Borges". 1987.

117 ERM en O. Paz y H. de Campos 1986, 7-17, en particular 12; ERM en O. Paz y H. de Campos, 1986, 7-17, en particular p. 12; ERM: "Octavio Paz: crítica y poesía". En *Mundo Nuevo* n.º 21, 1968, 55-62; y en ERM, 2003, 294-306; en particular p. 305.

118 El término "multilibro" es de H. de Campos.



Por su parte, el sentido plural de la palabra *blanco* comprende el ‘color’ incoloro, el silencio, el vacío y la nada –antes, entre y después de las palabras del texto; además, la virtualidad y virginidad de la palabra y la iluminación final. Ese *blanco* se sitúa en el contexto mallarmeano, que figura como epígrafe del poema (“Avec le seul objet dont le Néant s’honore”, sc. el lenguaje órfico),¹¹⁹ así como en el contexto del tantrismo budista e hindú del centro vacío del mandala, punto de partida y de llegada de los puntos cardinales, de los cuatro elementos, y del flujo –experimental– de las palabras.¹²⁰ Posiblemente hay otro sentido –oblicuo– de la palabra (el) *blanco*: mediante su sinónimo (la) *meta*, la palabra (el) *blanco* designa asimismo la *meta* del meta-lenguaje y meta-texto, uno de los blancos principales del poema.

Desde su “mirador de Nueva Delhi”¹²¹ –antes, durante y después de su misión diplomática– Octavio Paz parece observar el desarrollo de esas nuevas relaciones entre Occidente y la India Oriental, paralela y contrariamente a las relaciones intra e intercontinentales que observó Rodó desde su “Mirador de Próspero” en Montevideo.¹²²

Una de las relaciones más relevantes en torno a *Blanco* es el diálogo con otro idioma mediante la traducción, en el presente caso la traducción al portugués por Haroldo de Campos. Ya que el poeta-traductor concibe la traducción literaria como un acto genuinamente creador, acuñó un nuevo término para ese acto que es la *transcriação* o *transcreación*. Se puede situar la *transcriação* en el contexto teológico de la *transcreatio*, un concepto de Leibniz –con antecedentes en Agustino, Tomás de Aquino y Descartes–¹²³ que entiende la creación divina como una recreación perpetua. En esta perspectiva, la transcreación humana de la creación literaria se vuelve un acto de rebelión contra Dios o sea el autor del original de la obra traducida.

Eso se confirma por el concepto de la *transluciferação* que Haroldo de Campos expone en el *Postscriptum* de su traducción de la parte final del segundo *Faust* de Goethe donde el traductor se identifica con Lucifer, el diabólico ángel caído que se rebeló contra su creador.¹²⁴ El traductor, pues, se rebela

119 Una cita del *Sonnet en X* que termina por la aparición de la constelación del “septuor” o sea Septentrión. Véase también los programáticos “Les blancs” de la “Préface” y del poema ideogramático “Un coup de dés”.

120 Véase los “Comentários de Ocatvio Paz sobre o poema *Blanco*”. En O. Paz y H. de Campos, *Transblanco*, 85-88, en particular 85-86.

121 ERM, *Obra selecta*, 306.

122 Cf. *Supra*.

123 Cf. el lema “Transkreation” en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie* editado por Joachim Ritter y Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, vol. 10.

124 *Post Scriptum*: “Transluciferação mefistofélica”, en H. de Campos: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. (Leitura do Poema, acompanhada da transcriação em português das duas cenas finais da Segunda Parte). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, 179-209. La *transluciferação* se opone a la función “angélica” y “anunciadora” de la verdad del sentido único atribuida

contra el autor, hasta se identifica con él y, *à la limite*, lo sustituye. Se invierte la relación autor>traductor en la de traductor>autor de manera que el original parece ser la traducción de la traducción y ésta el original.¹²⁵ Aparte del imaginario bíblico se observa el imaginario antropófago y freudiano que se amalgama con los conceptos traductológicos: devoración y parricidio. Sin embargo, el objetivo de la transcreación no es la traducción arbitraria, sino un “re-proyecto isomórfico” del “original”.¹²⁶

Aplicado a la *transcrição* brasileña de *Blanco*, que lleva el título *Branco*, se nota en efecto un isomorfismo extremo –*Blanco Branco*– y una originalidad significativa: Un tercer título –*Transblanco*– designa el conjunto del original y de la transcreación. Por un lado, el título *Transblanco* contradice el segundo sentido de *Blanco*, ya que transgrede el blanco de la iluminación final del poema mediante su recreación alóglota. Parece que *Transblanco* junto con *Branco* se haya comido el *Blanco*. Por otro lado, el mismo poema *Blanco* ya prepara un posible reciclaje por medio de la rotación de las frases y figuras dentro del texto, a manera del “Coup de dés” de Mallarmé. Entonces, *Transblanco* es una realización potenciada de aquella virtualidad. Al mismo tiempo se revela como un homenaje al texto original, dado que en la preciosa neología del título conjunto prevalece el español. La *transluciferação*, pues, resulta menos rebelde y más bien amistosa, emulativa.

El isomorfismo que representa el doble título *Blanco/Branco* permea la casi totalidad del poema binomio, debido a la gran afinidad de los dos idiomas. La diferenciación transcreadora, por su parte, se reduce mayoritariamente al lenguaje fónico y sus connotaciones semánticas, aparte de unos quiasmos sintácticos. De hecho, en su prólogo a *Transblanco*, Rodríguez Monegal acentúa lo “incríblemente paralelo” del texto español y el texto portugués, y al mismo tiempo la radicalidad de su metamorfosis fónica.¹²⁷ Concluye con una paradoja borgesiana: “O poema é outro, e é o mesmo”.¹²⁸ Emir explica la íntima fusión del isomorfismo y metamorfismo en *Transblanco* por la continua colaboración de los dos poetas y críticos, su “correspondência excepcional” y sus “afinidades eletivas”.¹²⁹ Él resalta *Transblanco* como un modelo para el diálogo entre “nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros”, basado en el “incrível paralelismo” de las dos culturas.¹³⁰

En un plano puramente estético *Transblanco* podría ser un equivalente neobarroco de la *redundanza* cerográfica de las autotraducciones de Samuel

al original y desvelada por la traducción literaria según la interpretación aparentemente metafísica, pero ambivalente de Walter Benjamin.

125 Se nota el diálogo con Borges y Derrida.

126 H. de Campos, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, 181.

127 O. Paz y H. de Campos, *Transblanco*, 12, 14.

128 O. Paz y H. de Campos, *Transblanco*, 16.

129 O. Paz y H. de Campos, *Transblanco*, 15.

130 O. Paz y H. de Campos, *Transblanco*, 12, 14.

Beckett.¹³¹ Contrariamente a la *écriture blanche* de Beckett, lo neobarroco de *Transblanco* se articula vistosamente por medio de la coloración cromática e idiomática de lo blanco. Lo blanco del texto-diamante y su efecto iluminativo se realiza a través de la irisación prismática de los colores elementales en el transcurso verbivocovisual del poema,¹³² amplificada por sus traducciones creativas. De esa irisación forma parte la poliglotía simbólica del espectro solar. Tal simbolismo se plantea, por ejemplo, en el estudio de Lezama Lima sobre el barroquismo oracular de Góngora –visto como prefiguración del barroco y neobarroco americano– en *Esferaimagen*: “esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión”, a saber de la “luz” de Góngora, “respirante carbunco, linco de diamante”.¹³³ El heptaglotismo órfico de Góngora, que actúa a nivel intra, trans e interlingüístico y con atrevidas connotaciones erótico-retóricas, se percibe “como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos”.¹³⁴

Haroldo de Campos transmuta el simbolismo plurilingüe del prisma cromático –con reflejos goetheanos y mallarmeanos– en la colección de ensayos *O arco-iris branco*.¹³⁵ En la “Apresentação” de la primera edición¹³⁶ el autor relaciona el arco iris blanco (observado por Goethe, pensador de la *Farbenlehre* y poeta del *West-östlicher Divan*) con la abarcadora “*Weltliteratur*” y sus múltiples lenguas y culturas. Obviamente, la unificadora luz blanca de la *Weltliteratur* y del lenguaje universal comprende y connota toda la “gama cromática”, la gran variedad de las lenguas particulares de Occidente y Oriente. En el caso presente, la metáfora del arco iris se aplica a la colección de ensayos *O arco-iris branco* que ofrece una larga gama temática e idiomática de la “*Weltliteratur*” citada en el prólogo, entre otros, un breve paralelo entre el poema *Blanco* de Octavio Paz y el *West-östlicher Divan* de Goethe.¹³⁷



131 Para la función retórica de la “*écriture blanche*”, a saber, la “*épanorthose*” esencial de la obra bilingüe de Beckett cf. Bruno Clément: *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Seuil, 1994, 257, 423 y sigs.); para la función zerográfica y afásica de sus autotraducciones véase también mi estudio “Zungengeburt. Zur interlingualen Rhetorik”, en particular el cap. “Interlinguale Totgeburt”, en Achim Hölter & Monika Schmitz-Emans, ed.: *Wortgeburten*. Zu Ehren von Karl Maurer. Heidelberg: Synchron, 2009, 139-155.

132 Cf. los comentarios de *Blanco* hechos por Octavio Paz y de Haroldo de Campos en *Transblanco*, 85-88, 118; 1994, 303.

133 Cf. José Lezama Lima: Prólogo de *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora*, 18, 24 y sigs.

134 Cf. José Lezama Lima, Prólogo de *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora*, 18, 24 y sigs.

135 H. de Campos, *O arco-iris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Río de Janeiro: Imago, 1997; *O segundo Arco-iris branco*. Ed. Carmen de P. Arruda Campos & Ivan P. de Arruda Campos. São Paulo: Iluminuras, 2010. Ya se había servido del arcoiris plurilingüe en su poema neobarroco *thálassa* (1951), mediante un montaje original de diversas metáforas del poliglotismo en el marco de una *re-translatio studii* transatlántica, 1951, en *Xadrez de estrelas*, 1976, 41-45, en particular p. 44.

136 H. de Campos, *O arco-iris branco. Ensaios de literatura e cultura*, 9 y sigs.

137 H. de Campos, *O arco-iris branco. Ensaios de literatura e cultura*, 16 y sigs.

7. Conclusión

Para concluir, señalamos el homenaje necrológico del brasileño Haroldo de Campos dirigido a su amigo uruguayo Emir Rodríguez Monegal: *Palavras para uma ausência de palavra*. Aparte de su publicación en *Vuelta* (sept. 1986) y *Folhetim* (nov. 1986), el homenaje fue republicado muy oportunamente en el *Segundo Arco-íris branco* por la esposa y el hijo de Haroldo de Campos, traspasado por su parte en 2003.¹³⁸ Haroldo termina su homenaje a Emir, autor “de uma insubstituível palavra” crítica, con una cita del *Qohélet / O-Que-Sabe / Eclesiastes* transcrito por él mismo¹³⁹ que me permito recitar: “*Havel havalim –Névoa-de-nadas– ouço dizer o Qohélet no versículo hebraico do Eclesiastes*.”¹⁴⁰

Se puede considerar la figura *Névoa-de-nadas*, que circula y se reconfigura a lo largo de todo el *Eclesiastes*, como una *nada imaginada*: la de una constelación poética a la manera de Mallarmé, Paz y el mismo Haroldo. Una *nebulosa*, pues, de especiosas constelaciones y desconstelaciones¹⁴¹ de que participa Emir como crítico cocreador.



138 H. de Campos, *O segundo Arco-íris branco*, 135-138.

139 *Qohélet / O-Que-Sabe / Eclesiastes. Poema Sapiencial*. Transcrito por Haroldo de Campos (com uma colaboração especial de J. Guinsburg). São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

140 *Eclesiastes. Poema Sapiencial*, I, 2.

141 Para la operación creadora de la “desconstelização” véase el artículo de Haroldo “Bandeira, o Desconstelizador”, citado en la nota 4.

