

Para citar este artículo: Pageaux, Daniel-Henri. "América latina/Europa: miradas cruzadas". *América Latina y los estereotipos*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 23, Montalvo, Y. (coord). 2009, pp. 15-30. ISSN 1784-5114.
Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

América latina/Europa: miradas cruzadas

Daniel-Henri Pageaux
Sorbonne Nouvelle/Paris III

Paréceme conveniente, como el tema de esta jornada está dedicado a los estereotipos, empezar por unas consideraciones o propuestas en torno al estereotipo, a su caracterización y sobre todo a su función dentro del proceso cultural en el que está insertado. Vendrán después algunas calas en la historia cultural que reúne ambos continentes (América y Europa) como otras tantas posibilidades de entender cuál fue la lógica del diálogo entre viejo y nuevo mundo. Dedicaré por fin unos momentos al examen o mejor dicho a la lectura de la obra de Alejo Carpentier enfocando desde la perspectiva icónica el estatuto del estereotipo de España en la novelística carpenteriana.

Viejos y nuevos usos del estereotipo

El estereotipo es la forma escueta, elemental de lo que llamamos "imagen". Abundan los estereotipos en expresiones paraliterarias (novelas "populares, policiacas, folletines, literatura infantil, tebeos..."). Pero apuntamos también estas formas caricaturizadas en textos literarios, como si la problemática de la imagen desdibujara la frontera difícil de trazar, más bien ideológica que estética, entre "buena" y "mala" literatura, literatura periférica y literatura que ocupa el centro de un sistema literario.

Dentro de nuestro campo de investigación, el estereotipo conlleva una definición esencial del otro: se trata de un enunciado reducido de un saber colectivo (archivado o almacenado por el proceso histórico y cultural). Dicho saber colectivo se presenta como válido y vigente en cualquier momento y contexto: este pueblo es así... No es así... Es por lo tanto el estereotipo un mensaje que expresa más que difunde lo esencial en torno a tal o cual elemento cultural que remite al otro. El estereotipo estriba en

un atributo que pasa a ser una definición generalizada hasta alcanzar la dimensión de la esencia del pueblo o de la cultura del pueblo representado.

Representa el estereotipo la confusión perpetua entre la Naturaleza o el Ser, por un lado, y la Cultura, o el Hacer, por otro, ya que tomamos el vocablo "cultura" en un sentido antropológico (como conjunto de prácticas y ritos que definen una colectividad): tal pueblo no sabe hacer... No puede hacer... Tal pueblo es así (posición inferior)... Tal pueblo es así (posición superior). Ya hemos identificado parte de la índole y del funcionamiento de los estereotipos (racistas por ejemplo).

El estereotipo plasma y expresa el tiempo detenido de las esencias. Enunciar el estereotipo sirve como para explicar y justificar una situación cultural o política: el indio es así... Nosotros no somos así... Al mostrarse el estereotipo también demuestra. Y en ese sentido puede definirse también como una portentosa elipsis del raciocinio, del espíritu discursivo y analítico. Al enunciarse el estereotipo, queda asentada y afirmada con más fuerza la jerarquía entre culturas, la relación de poder que va desarrollando cualquier tipo de diálogo cultural o de interculturalidad, superado el aspecto cómodo pero engañoso expresado por vocablos conocidos: hibridación, mestizaje, dialogismo... Traza el estereotipo una línea divisoria entre el yo que enuncia y el otro puesto en escena por las pocas palabras de que se vale el estereotipo para seguir existiendo. Estas definiciones encontradas, esquematizadas están enunciadas por medio del eterno presente de las inmutables verdades: los franceses son así... Los ingleses no saben... no tienen... París será siempre París...

El estereotipo es la forma más reducida para la comunicación más amplia, el enunciado mínimo para el mensaje máximo dirigido a la inmensa mayoría... Pero la comunicación estereotipada revela una cultura paralizada, anquilosada, bloqueada, tal vez bastante parecida a lo que otros definen como ideología. La forma o mejor dicho el contenido del estereotipo impide cualquier tipo de invención cultural. Lo ideológico manda a lo poético. La red de las ideas elementales va cubriendo como chapa de plomo la cultura para unificarla ahogándola por medio de generalizaciones. La

cultura, conjunto y espacio de invención permanente (desde un punto de vista teórico o abstracto) ya no fomenta signos (elementos polisémicos) sino "señales" que difunden mensajes unívocos, esenciales, adversativos (tipo A versus B, positivo versus negativo) y requieren la uniformidad de pensamientos y comportamientos a base de unas pocas referencias interpretativas comunes. Se trata obviamente de un acervo cultural más cercano a la ideología que a cualquier intento de creación o de diálogo.

Bien es verdad que podemos observar como fenómeno reciente otro funcionamiento del estereotipo en clave paródica, lúdica. El escritor, el periodista, el artista utilizan el estereotipo como medio que llamaríamos catártico. Al enunciarlo, revela el contenido y el funcionamiento de dicha ideología (es así como pensamos... es así como hablamos...), expulsándola, controlándola por lo menos. La utilización consciente, crítica del estereotipo puede proporcionar efectos que, mediante la distanciación crítica, expresan parte de las relaciones culturales que se han entablado entre las culturas a las que alude el texto. La expresión escrita del estereotipo sirve en ese caso para que el público lector tenga ejemplos de la ideología en la que está viviendo, pensando, o que puede compartir.

¿En qué consiste lo que hemos llamado distanciación crítica? En un cotejo perpetuo entre la ideología imperante que enuncia el estereotipo y la ideología que ha de borrar o silenciar y hasta aniquilar la vieja donde se ha formado el estereotipo. Ahora bien: la verdadera aniquilación, no la logra la utilización paródica, la facilita, pero su supresión supone un recorrido de ida y vuelta complejo: después de la ida hasta la formulación del estereotipo y su apoderamiento (simbólico, intelectual) de parte del lector o del espectador, una vuelta hacia la propia cultura de este individuo que llamaría yo aprendiz comparatista. La distanciación crítica se parece bastante al ejercicio de la comparación: primero ensamblar, poner en paralelo o parangonando lo paródico con lo que ha de ser la comunicación normal, cotidiana, y después crear una nueva cultura que supone la superación (más simbólica que real) de la vieja cultura por una nueva.

Del viejo mundo al tercer mundo

A partir de este breve esquema o marco general o quizás teórico, quisiera presentar de manera más bien somera algunos casos de formación y de utilización del estereotipo de América de parte de Europa.

Como primer botón de muestra he escogido el estereotipo de las Indias que se va formando, dibujando como representación básica del continente recién descubierto. ¿Cómo representar a lo desconocido, a lo radicalmente nuevo? A mediados del siglo XVI y a lo largo del siglo siguiente, mediante representaciones alegóricas que se fundamentan en elementos supuestamente esenciales de la Naturaleza y de la Cultura de América, o de las Indias. Los diferentes atributos "americanos" como otros tantos elementos esenciales o estereotipados funcionan como conjunto alegórico según las pautas y reglas de unos manuales como la famosa *Iconología* (1603) de Cesare Ripa.

¿De dónde vienen los atributos estereotipados? La mayor parte de las veces de los productos que brindan las tierras recién descubiertas (maíz o trigo de Turquía, *granturco* en italiano, *blé d'Inde* en francés, chocolate...) pero, ante todo, del producto por antonomasia, sacado de las entrañas de la tierra: el oro. También los animales que ostentan por las formas o por los colores peculiaridades en relación con los conocidos en Europa: el pavo, el papagayo, el caimán, el peludo.

Escojamos el grabado de Martin de Vos (1532-1603) que trabajó en su ciudad natal de Amberes. Está sentada la "diosa" América en un peludo o armadillo enorme. El arco y las flechas que ostenta la mujer desnuda hacen que se parezca a otra Diana. Pero su posición en el peludo remite también a otra Europa raptada por el Zeus metamorfoseado en toro. Está en el primer término a la derecha el papagayo como elemento decorativo. Hay que fijarse en las escenas secundarias como telón de fondo o en las diversas facetas de este grabado: la barbacoa a la izquierda y la matanza a la derecha.

A mediados del siglo XVI y más tarde a lo largo del siglo XVII, en otros grabados, se ha detenido el tiempo de la escena alegórica

en los primeros momentos del descubrimiento o este evento permanece lo bastante significativo como para representar el espacio americano. La simbolización conlleva el anacronismo o el desfase o desajuste cronológico. Y también para la representación del continente la elección de una escena típica del Caribe (la barbacoa), ignorando por lo tanto el continente, la Tierra firme. Estamos ante una escena que difunde unas pocas posibilidades de interpretación. Sólo queda la posibilidad de ensoñación a partir de los atributos. Pero la figura protagonista ha sido en gran parte representada y naturalizada por medio de este lenguaje internacional (palabras de la novelista Yourcenar) que se llama mitología.

No consideremos el ejemplo de la alegoría grabada como un ejemplo propio de los siglos XVI y XVII. Hasta diría yo que la representación estereotipada en textos no es más que un proceso de alegorización textualizada. El texto va utilizando, mediante el nombramiento, los elementos más vistosos o peculiares de la naturaleza y de la cultura del otro: árboles, plantas (el cacto, el ombú, el palo borracho, la pampa, la cordillera, el volcán, el barroco de los monumentos, la indumentaria, sombrero, poncho, los bailes y los ritmos "tropicales", el hombre a caballo, la pistola...).

Pasamos por alto la Ilustración con los graves debates sobre las ventajas o las funestas consecuencias de la conquista bárbara de América, en vez de una colonización "razonable" (el famoso anticolonialismo de la época de las luces) y también sobre la posible decadencia o degeneración de los seres humanos o animales europeos después de pasados a las Indias. Véanse dos estudios fundamentales: *La leyenda negra. Estudio acerca del concepto de España en el extranjero* de Julián Juderías¹ y del italiano Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo. Storia de una polémica*.² Son debates ideológicos pseudocientíficos que expresan, holgado es decirlo, o la visión polémica de la civilización hispánica en conjunto, o la situación subalterna del subcontinente frente a Europa.

¹ Madrid, ed. Nacional, 1960, 14ª ed.

² Milano, 1955

Veamos brevemente otra manifestación del estereotipo en la novela llamada "popular" con uno de sus máximos exponentes del género Gustave Aimard que publicó más de un centenar de novelas entre 1853 y 1883. Me refiero tan sólo al *Lion du désert*, al *Rastreador*, título francés (que imitando a la *Amalia* de José Mármol). La novelística se desarrolla en dos zonas predilectas: sea la frontera entre Estados Unidos y Méjico sea la Argentina. Glosan muy someramente la historia conflictiva de América latina, la violencia pero sobre todo el encanto de la Naturaleza. Está superado sin embargo el maniqueísmo entre el mundo indígena y los pocos europeos, pero se afirma constantemente la superioridad técnica de Europa por medio de la presencia útil de cosas, invenciones europeas. Dentro de una intriga principal bastante sencilla pero complicada por la multiplicación de enredos secundarios, se trata de hacer viajar al lector europeo, francés, mediante la exotización del espacio presentado como desértico, salvaje, basado en una fuerte y eficaz poesía elemental, quiero decir de los elementos, el cielo inmenso, la luz violenta, los vientos raudos, la grandeza imponente del desierto...). Ensartan las novelas unos episodios costumbristas, como la caza del avestruz, la captura y doma de caballos salvajes. Destacan unos pocos personajes: el indio cauto, instruido pero con una ciencia práctica, unas pocas mujeres fatales, las más veces españolas o criollas.

Escritas para el entretenimiento del público popular, estas novelas pueden también cautivar a otros públicos. Para el joven Robert Desnos, que después fue famoso poeta surrealista, no son chabacanerías, enredos folletinescos, sino fuentes inagotables de visiones y sueños. Escuchemos parte de su confesión (*Les Nouvelles Hébrides*, Gallimard, 237):

Gustave Aymard (sic) me donna la première image de la femme. Je poursuivis alors en compagnie d'Espagnoles fatales le cheval sauvage et le chasseur de chevelures dans les savanes parfumées. L'héroïsme désormais se confondit avec l'amour. Le sang coula gratuitement pour satisfaire des lèvres sensuelles, pour provoquer le tressaillement de seins réguliers. La solitude où je vivais se confondit avec les grandes solitudes naturelles où il n'y a place que pour l'image de la passion.

El descubrimiento de un mundo primitivo favorece una experiencia poética temprana pero esencial.

Hemos llegado dando palos de ciego al siglo XX y primero cabe destacar la noción de Tercer Mundo como definición del subcontinente. Quiero valerme de un valioso estudio realizado por el canadiense Mauricio Segura, *La faucille et le condor. Le discours français sur l'Amérique latine (1950-1985)*, Presses universitaires de Montréal, 2005. Se fundamenta en varios textos metodológicos y menciona de paso a Carlos Rangel, *Du bon sauvage au bon révolutionnaire* (Laffont, 1976). Analiza detenidamente una docena de novelas empezando por *Les Guérilleros* (1967) de Jean Larteguy, pero las dos novelas más importantes son las de Régis Debray: *L'indésirable* (1975) y *La neige brûle* (1977) a las que se suman *La rencontre de Santa Cruz* (1976) de Max-Pol Fouchet y la figura mítica del Che en varios escritos. Estas novelas brindan al lector una evocación muy borrosa de "la" Revolución que difícilmente puede compaginarse con una intriga amorosa. El hombre ha de escoger entre uno y otro modo de vivir: la guerra o el amor. La presencia y el papel de la mujer parecen pues esenciales. Nota T. Todorov (*Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Le Seuil, 1989: 416) que el argumento nos hace remontar a las novelas de Loti (el encuentro del oficial europeo con la mujer indígena).³ Maticemos la aseveración del estudioso francés al considerar la tradición de larga duración del exotismo, sea americano, sea asiático). Destaca Segura una evolución durante las últimas décadas con escritores como Marek Halter (*La vie incertaine de Marco Mahler*, 1979) y el belga Conrad Detrez (*L'herbe à brûler*, 1978). Cambia la figura del guerrillero, ahora dibujada con matices, su acción o su compromiso ya no son tan unívocos: pensemos en el tema de la homosexualidad en Detrez.

Especial atención merece el caso del novelista Jean-Marie Gustave Le Clézio con unos libros (ensayos y ficción) en los que aboga por los indios de México que protagonizan la lucha contra el progreso (*Le livre des fuites, Voyages de l'autre côté, Haï*). Es una nueva manifestación de la imagen o mejor dicho del mito del buen

³ T. Todorov, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Le Seuil, 1989, p. 416)

salvaje en pleno siglo XX. El Occidente es culpable y los indios desempeñan el papel importante y complejo de la mala conciencia occidental. El indio proporciona lecciones de superioridad física y moral: tiene una forma de sabiduría que no puede aprender el europeo sumido en otra lógica. Con la presentación de la vida de estas comunidades se va expresando una crítica sistemática del modo de vivir occidental.

La mirada hispanoamericana sobre España: las novelas de Alejo Carpentier

Con Carpentier nos encontramos ante una inmensa y continua empresa ideológica y poética a la vez: la reivindicación de una identidad y hasta superioridad americana frente a Europa, ya expresada de manera definitiva en el texto que ha de ser el prólogo del *Reino de este mundo* (1949) cuando Carpentier afirma la superioridad de "lo maravilloso" americano comparado con el surrealismo francés. Frente a España podemos decir que Carpentier desarrolla el tema del "regreso de los galeones" grato al Modernismo hispanoamericano: quien va a dar lecciones de originalidad y fecundidad literaria a España es ahora América.

Dentro del espacio hispanoamericano, privilegiado por Carpentier, revela España su presencia, su existencia textual o sea su significación por medio de unidades sencillas, concretas, culturalmente definidas como hispánicas por decreto histórico y cultural. Victor Hugues, por ser francés, no puede adivinar los personajes imaginados por Sofía ("se encarnizaba malignamente en hacer de Inés de Castro, Juana la Loca o la Ilustre Fregona.... O cualquier infanta de Borbón") porque barruntaba ella que "Monsieur Jiug era poco versado en cosas españolas", *El Siglo de las luces*, cap. IV). Del mismo modo, Mouche, mujer parisiense (*Los pasos perdidos*), no puede comprender el descubrimiento casi automático de la hispanidad tal como la experimenta el narrador, exponente biológico y cultural del espacio hispánico. Se presenta España ya no como signo sino como señal, en el mero sentido semiológico.

España es un espacio cultural donde apuntan objetos o productos que señalan, de manera apodíctica, parte de lo

hispanico; lo expresan esencialmente o remiten (con tal de que uno tenga la posibilidad, la clave del código) al tiempo, al espacio cultural hispanico. Dentro de esta perspectiva antropológica, España está definida por signos culturales que indican las orientaciones fundamentales de una cultura: la dimensión histórica; la dimensión pragmática (transformación de productos); la dimensión artística o estética; la dimensión científica (el saber).

La dimensión histórica nos proporciona, por ejemplo, el "hacha" descubierta en *Los Pasos perdidos*, hacha y llave para dar cuerda al tiempo y darse cuenta de la potencialidad de los mitos americanos o sea de la conquista; como la "cruz", signo, emblema de la hispanidad (véase lo que piensa Victor Hugues de la armada de Colón enarbolando la Cruz, mientras él llega con la Imprenta y la "guillotina"...). Y a la inversa, la cruz que descubre Esteban después de su largo recorrido europeo en Cayenne. Seguimos con las reliquias (*Los Pasos perdidos*) o el retablo (doble de la ciudad colonial) o las fachadas con signos emblemáticos (leones, escudos, blasones) que tanto los jóvenes del *Siglo de las Luces* como el posible lector identifican con el espacio hispanico.

El almacén del Padre en *El Siglo de las Luces* proclama su pertenencia al espacio hispanico por los productos que encierra y ostenta (vinos de Valdepeñas, queso manchego) así como el vestido negro del amo confirma –plásticamente– su estirpe extremeña. En Nueva York, el narrador de *Los Pasos perdidos*, olvidadizo de su identidad hispanica, sigue bebiendo sin embargo Jerez. Vinos, ajos en *La consagración de la Primavera* revelan, al ser nombrados, el espacio hispanico, tal como la cecina en La Habana concretiza el hediondo lazo con la rancia metrópoli. Otros productos resaltan como metonimias de lo hispanico: el burro (el narrador de *Los Pasos perdidos* traduce: Toboso), el caballo (traducción: conquistador, hombre a caballo).

Carpentier quiere valerse también de lo icónico para la elaboración de un espacio simbolizado y España parece como la aplicación más patente y más constante de aquel procedimiento. Sólo mencionaremos de paso el papel, simbólico y contrapuntista a la vez, de las láminas de Goya en *El siglo de las Luces*. "Goyesco" sigue siendo utilizado en *La Consagración de la Primavera* casi

como adjetivo estereotipado de la Guerra de España. Pero notemos que el Caballo de Picasso desempeña el mismo papel con más fuerza (menos gastado por el tiempo...) dentro de lo que Vera llama "un contexto de Apocalipsis". Otro ejemplo sugestivo (vocablo que fomenta connotaciones posibles): la figura de Cristo. Esteban, cuando joven, se parece a un "Cristo primitivo" (y pensamos en los Berruguetes y en las Riberas que justamente cuelgan de las paredes). Y el Cristo de Cayena sigue siendo español, y hasta diría hiperbólicamente hispánico puesto que, como dice Esteban, "formaba parte del patrimonio de los de su raza". Ejemplo parecido aunque menos rico: la tumba de Henri Christophe en *El Reino de este Mundo* llamada, por un juego de equivalencias y superposiciones que, según intenté hace tiempo mostrarlo, es movimiento fundador del texto, "su Escorial".

La dimensión del saber queda ilustrada por el libro, permanente y constante testimonio de la presencia hispánica en América: los "libros del conquistador", como para parodiar el título clásico del libro de Irving Leonard. Libro con su materialidad, como el librito con la cruz de Calatrava manoseado por el protagonista del *Acoso*, libros mirados ante un escaparate de Nueva York (*Los pasos perdidos*), libros comprados en Madrid para el alivio del viajero mejicano, fastidiado por la tristeza y la fealdad de la Ciudad del Oso y del Madroño (*Concierto barroco*) etc... Libros también que proporcionan citas, referencias que nos señalan, más palmariamente que cualquier otro signo o producto, la caracterización más notable de la España novelesca de Carpentier: su presencia-ausencia. Expliquémonos.

España, metonímicamente expresada por medio de objetos, señala su presencia por lo concreto del objeto, pero revela también su ausencia, su dudosa actualidad por el carácter remoto (espacial y cronológicamente), falsamente coetáneo del objeto o del producto. Blasón de piedra actual, pero más bien del siglo XVI... Burro, pero de Sancho... Cristo, pero primitivo... Libros, pero romances, crónicas, epopeya quijotesca... La casa hispánica que descubre el narrador de *Los pasos perdidos* señala su hispanidad pero revela su semejanza con... "la posada de la Sangre". Parece que España, en la novela, no existe como Naturaleza; existe más bien como naturaleza del antropólogo para quien no es más que lo

que designa y nombra la Cultura. España tampoco parece ser capaz de suministrar materia extensa y vivida para el novelista. España como signo o como referencia textual, como vamos a verlo, no pasa de ser lo que podemos llamar un "estereotipo".

Constante es la tentación del estereotipo y para expresar la "realidad" de una calle habanera en *La Ciudad de las Columnas*, Carpentier tiene como espaldarazo textual otro estereotipo: "una atmósfera de sainete *a lo* Ramón de la Cruz" (subrayado mío), imitando en este caso a Sofía, a no ser que fuera al revés (¿el lector Victor Hugues tendrá o no la clave?). Exige pues Carpentier el conocimiento compartido y pormenorizado, por supuesto, del pasado cultural de España y no vacila en actualizarlo en novelas. El estereotipo permite la realización fácil y rápida del mensaje literario: su esencia se confunde con su existencia acrónica y su definición se funde con su esencia, quiero decir también con su existencia.

Permite el estereotipo tanto la escritura polémica como la poética, ya que se presenta como un núcleo esencial de cultura pero expansivo, permitiendo la posible expansión o amplificación retórica, poética. Por eso no queremos dar del estereotipo una definición despectiva o negativa, sino una definición que nos haga entrever su función en la ficción de Carpentier: o bien la posibilidad caricaturesca, cuando se trata por ejemplo de fustigar el franquismo (Trotaconventos) o para delinear polémicamente los esplendores del viejo mundo ("La Maja encuerá del Prado", en *La Consagración de la primavera*); o bien la posibilidad poética, mejor dicho mítica, cuando Ulises y Don Quijote se adunan para componer la figura mítico-poética de Colón, cuando el mismo Colón se define como "caballero andante de la mar" (*El Harpa y la Sombra*); o bien de manera ambigua, cuando el propio Colón utiliza el retablo de las maravillas anacrónicamente (anacronismo del estereotipo) para definir su pícara empresa. Hasta diríamos que los estereotipos hispánicos o las tradiciones literarias reducidas a clisés constituyen para Carpentier una base válida para dinamizar su fantasía o el juego onírico: Colón, hispanizado después de varias pruebas, puede a sus anchas citar y sin nombrarlo a... Federico García Lorca y el *Romancero Gitano* si recordamos que está precisamente en aquel entonces en la Vega de Granada ("en potra

de nácar, sin bridas ni estribos"...); y después puede utilizar la tradición picaresca para evocar la inmigración hacia América: "hidalgos sin blanca, escuderos sin amo"... ¿Habla Colón o escribe algún cuentista-narrador que va desdibujando las citas y los siglos?

Esta cultura ya cristalizada (para Colón por ejemplo) permite los juegos de trastrueque, de trasiego, de mezcla de tradiciones, espacios y elementos definitorios de una cultura. Así España aparece como eterno y perpetuo acervo cultural en donde uno puede cavar, extrayendo, cuando es menester, los elementos básicos (o alusivos) que constituyen una cultura.

Analícemos ahora lo que supone semejante actitud de parte del escritor: aproximarse al tesoro y apoderarse de él. Un tesoro constituido por una antología cultural donde van cuajados elementos remotos, lejanos, oriundos de siglos pasados, de allende el Atlántico. Con la utilización literaria de aquellos diminutos segmentos de la cultura hispánica se asoma también un poderoso proceso de transculturación al revés, de actualización de una cultura pasada: el escritor hispanoamericano elabora su prosa a partir de un abigarrado y complejo territorio, definiendo su acción como una suma de alejamientos y aproximaciones, apoderamientos y conquistas, actualizaciones de lo que es y sigue siendo pasado y remoto.

No es casual que encontremos en las novelas de Carpentier a personajes que andan buscando huellas de lo hispánico y vestigios actualizados de su identidad: Esteban frente a un París exótico considera como exótica su Habana natal y se siente de manera inquebrantable español entre franceses; Enrique, otro Cubano, está vacilando entre dos Españas: la de su tía, archi-estereotipada si consideramos los cuadros que posee y sus gustos literarios (culto ridículo a Ortega y Gasset) y la que él va descubriendo (pintura de Picasso, de Juan Gris, España en lucha); Vera, personaje que ha de descubrir, por medio de dos hombres, dos Españas, dos espacios culturales hispánicos, el de Jean-Claude, la España peninsular y el de Enrique, la isla de Cuba, y claro, para acabar el narrador de *Los Pasos perdidos* que emprende una larga búsqueda de sus orígenes, de su hispanidad y también de su "americanidad".

Más precisamente observemos cómo aquellos personajes prestan especial atención al espacio hispánico por excelencia, esencial, insustituible por supuesto: la lengua. Pensemos ahora en Esteban traductor, "sufriendo porque el castellano de hoy se mostrara tan remiso a aceptar los giros concisos y modernos del idioma francés", casi tan escrupuloso como los Loeuillet que no aceptan la ausencia de la tilde para textos en castellano (cap. XXII). Pensemos asimismo en Colón que paulatinamente va apoderándose de la lengua y la cultura hispánicas; en el joven canónigo Mastai, el futuro Papa, concededor de la lengua castellana descubriendo otros espacios hispánicos hasta la orilla del Pacífico; en el Supremo Magistrado del *Recurso del Método* notando el acento criollo de Reinaldo Hahn; en Jean-Claude, modelo del hispanismo y del comparativismo también, con su tesis sobre las fuentes españolas de Corneille, profesor en el Colegio de Francia, perfecto erudito, amigo de Max Aub y traductor de Altolaquirre, comunicando su pasión hispánica a Vera. Consideremos por fin al narrador de *Los Pasos perdidos* que va recobrando su lengua mediante citas de clásicos españoles: las ruinas de Itálica y la continuación de la primera fase del Quijote por medio de la fecunda deformación fónica del castellano de América (La Hoya... "una olla de algo más vaca que carnero"...). Otra vez aquí el *Quijote*, libro emblemático, libro hispánico por antonomasia, está descubierto y revalorizado, actualizado por medio de un verdadero apoderamiento logrado aquí por la memoria y merced a la Mujer Mediadora: Rosario. Y a su vez ésta reinstala al narrador dentro del marco hispánico (historia y espacio, como ocurre siempre en Carpentier) ya que la cruz que lleva Rosario al cuello era "el único terreno de entendimiento" que pueden tener en común, el de la fe en Cristo (cap. X).

Lo que es búsqueda empedernida para el narrador o búsqueda conmovedora para Vera que asocia la cita de San Juan de la Cruz al nuevo encuentro con el Amante Herido, vuelve a ser afirmación rotunda y tajante, caricaturesca de parte de Peralta, secretario del Supremo Magistrado, hartado de oír la leyenda negra endilgada por el Ilustre Académico y gritándole: "*Je vous emmerde avec le sang espagnol*", frase en francés que sirve como introducción a la abrumadora revista de los crímenes de la Historia francesa (cap. VI). Al enfrentarse con el Académico y con sus

estereotipos culturales, Peralta intenta deslindar nuevos hitos históricos antitéticos a los del Académico francés. Y de la contraposición entre ambos personajes debe surgir de parte del lector virtual, cierta "idea" o imagen de lo que puede llamarse civilización hispánica o "Hispanidad".

En este caso el texto abre paso a una reflexión de parte del lector, a otra búsqueda activa, pero poco diferente a la postre, de la que emprendieron el narrador de *Los Pasos perdidos* o Jean-Claude que decidió pasar a España, o Enrique (paralelismo en extremo significativo) para defender ambos una "idea" (cap. I y 14): "con tu sangre pagaste tu tributo a la Idea"... Así cabe recalcar que tanto Jean-Claude como Enrique, ambos falsos españoles, se fueron a España para construir otra España, lo mismo que Esteban, cruzando el Atlántico para después, en París, intentar difundir la revolución "francesa" hacia el espacio hispánico, incluso por medio de los padres jesuitas.

Escuchemos pues a Enrique que aclara esta difícil posición, inquieta pero dinámica:

Después de tenerla muy olvidada [habla de España], de verla en suntuoso pretérito de Lepanto y campos de Montiel, España, la que sentíamos nuestra, la que nunca habíamos combatido realmente en América aunque echásemos de nuestras tierras a sus procónsules, esa España, muy venida a menos desde hacía más de un siglo, volvió a hacerse carne de nuestra carne.

Entonces es cuando surge otra identificación más grandiosa : España como Idea pero si bien leemos "encarnada". Ahora nos toca ensamblar aquella confesión con muchas otras: por sorprendente que sea, con la posición de Ti Noel en *El Reino de este Mundo* (el "Agnus Dei" del último capítulo), un Ti Noel transformado del todo, *homo novus*, para un nuevo espacio caribe, un nuevo "reino de este mundo", puesto que, después del "supremo instante de lucidez", declara "mejorar lo que es", y sobre todo no dejar "la misma herencia", lo cual nos remite a Enrique que tampoco quiere dejar la misma herencia (la de su tía que se parece demasiado a una Hispanidad convencional, estéril). Posición parecida a la de Esteban frente a las Bocas del Dragón, hecho nuevo Colón, al descubrir no el Paraíso terrestre, sino la necesaria fusión de la Historia con el Mito, la dinamización de la Historia a la

cual debe añadirse otra dimensión necesaria al hombre, el Mito o la Idea o la Fábula (como lo reivindica el aristócrata mejicano del *Concierto barroco*, al tomar conciencia de su identidad y al notar que el viejo continente ha perdido el sentido de lo fabuloso).

Así lo hispánico, mero signo, mero residuo de historia, estallido o destello de la Historia pasa a ser Idea dinámica con tal que pueda ser utilizado para la revalorización del Tiempo o del Espacio, la dinamización de un espacio donde va a concebirse y afirmarse un hombre nuevo: signo, cita, referencia, objeto, producto pero elemento posible de recuperación para el escritor que lo necesita todo para sus "simbiosis" y sus "contextos" (cito *Tientos y diferencias*), dos conceptos maestros del pensamiento carpenteriano; cualquier elemento que le sirva para escribir, producir mitos, mitificar la historia del hombre y del continente.

Otra vez es de señalar el texto de una breve crónica (*El Nacional*, 8 de Mayo de 1954) donde Carpentier impugna lo que él llama la "falsa hispanidad", o sea el sencillo legado, la "herencia" (pensemos en Ti Noel) aceptada, la aportación unívoca, la Hispanidad como mera duplicación de lo hispánico peninsular, la Hispanidad-estereotipo, mezclada con otras herramientas ideológicas. Si la Hispanidad cobra algún sentido nuevo, ése es el resultado de las múltiples diferencias y aportaciones de América. Traduzcamos: la herencia pero dinamizada, el estereotipo inclusive, pero dinamizado, base de la creación.

Esta breve investigación ha sido por lo menos interdisciplinar, pasando de la iconografía a la poética, borrando fronteras estéticas para ahondar en lo cultural o mejor dicho en el imaginario social, histórica y socialmente definido.

Nos interesa el estereotipo desde el punto de vista comparatista cuando va desplazando la línea entre dos culturas, el yo y el otro, transformándose en posible representación del yo para un enfoque crítico de la cultura del yo. Comprobamos un nuevo tipo de investigación comparativa que ha sido llamado comparativismo "interior". Se trata de una nueva tendencia posible de los estudios de literatura comparada en los que la dimensión

extranjera va transformándose en autocrítica de la cultura que formula los enunciados y las representaciones del extranjero.

Nos interesa el estereotipo desde un punto de vista poético, en cuanto nos proporciona posibilidades de escritura. Buena parte de los estereotipos rastreados ejemplifican los tres rasgos definitorios del exotismo, o mejor dicho de la escritura del efecto exótico, tal como he podido enfocarlo: 1/ el paisaje transformado en escena, el otro bailando, tocando música (mariachis, bailadores de tango, visión teatral o caricaturada de la "Revolución"...), remiten al procedimiento de teatralización del otro, mejor dicho la desrealización del otro. 2/ El hombre a caballo al lado del cacto, de la tuna mejicana, la "escena" (mercado, posada...), remiten a la fragmentación, ya que no se concibe la cultura del otro como un conjunto coherente de significaciones, sino como retazos de color local. 3/ por fin, las mujeres fatales, mulatas o criollas o peninsulares, nos proporcionan un rico escenario para la expresión de una sexualización en la que se expresa la dominación por lo menos simbólica del "otro".

¿Por qué cierta clase de estereotipos proporcionan posibilidades narrativas? Sencillamente (lo vimos con Carpentier) porque actúan como núcleos culturales en posible expansión narrativa, o amplificación en el sentido retórico de la palabra. Se presenta como relato posible con tal que pueda ser desarrollado. Pero al desarrollarse, o dicho de otro modo, al ficcionalizarse, pasa a ser parte de mitos posibles, o textos en proceso de mitificación, o sea de ficcionalización, ya que, no lo olvidemos, el mito es primero una historia, una sucesión de secuencias narrativas, como lo destacó Levi-Strauss. El mito es el estereotipo que supo o que pudo crecer, no por su propia fuerza sino por la capacidad narrativa que un escritor le otorga (así se explica la diferencia entre "un" don juan, sustantivo en vez de hombre mujeriego, y el mito de un tal Don Juan Tenorio cuya historia no se reduce a una colección de mujeres seducidas). Ahora bien: ver cómo se pasa del estereotipo al mito es otra historia, parodiando a Kipling, o tal vez tema para otro encuentro.

