

## Carpentier ante el lenguaje

LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD

*Universidad de La Habana*

Alejo Carpentier es, posiblemente, uno de los escritores hispanoamericanos que evidencia mayor preocupación por el idioma en tanto instrumento de creación. Ese afán se vinculaba intensamente con su aspiración de que la novela alcanzase, en el Continente mestizo, una nueva dignidad artística. Vale la pena, pues, examinar cuáles fueron los ángulos desde los que se asomó a este asunto, sobre todo en cuanto a cómo lo abordó en sus consideraciones y a cuáles son, en sus rasgos más generales, los modos en que, por su parte, utilizó el idioma en su escritura.

En el ensayo “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana” se pone de manifiesto una reflexión que se proyecta hacia una serie de zonas específicas del lenguaje. La base conceptual de esa atención carpenteriana sobre el idioma no es sólo, ni predominantemente, de carácter estilístico, sino, más bien, de orden culturalógico, es decir, Carpentier enfoca el lenguaje como *concreción de la cultura* y es en tal sentido que le resulta de vital importancia para la creación novelística. En efecto, apuntaba el gran narrador:

Un idioma no es solamente “el conjunto de palabras y modos de hablar de un pueblo o nación” –como lo define, en su capítulo primero, el Epítome de *Gramática* de la Real Academia. Un idioma es, fuera de lo fonético, fuera de lo ortográfico, el medio de expresión que ha sido perfeccionado, matizado, durante siglos, por el alma de un pueblo. Traduce su carácter, sus

recónditas aspiraciones, su idiosincrasia. Se afianza en la historia, en la literatura, en el patrimonio espiritual de una raza o conglomerado humano<sup>1</sup>.

Esta perspectiva suya, por lo demás, se relaciona con una fuerte tradición humanista que, desde el Romanticismo, con su visión del lenguaje como manifestación del alma nacional, hasta las reflexiones de Benedetto Croce, defensoras, quizás con exceso de pasión, del profundo sentido estético del lenguaje, son un legado importante del pensamiento del siglo XIX a la centuria en que Carpentier desarrolla su escritura.

Una preocupación central del escritor, por lo demás, tiene sus raíces más hondas en las décadas del veinte al treinta del siglo XX. Se trata de la cuestión del léxico que necesita el novelista latinoamericano para poder expresar con eficacia su propia realidad. Carpentier aboceta un balance histórico de cómo fue evolucionando el forcejeo con el lenguaje, en lo que se refiere a la ampliación del léxico, en función de una novela latinoamericana más realista y renovadora. No se trataba, en el fondo, de una necesidad de *nominar las cosas* de una realidad cultural cuyos patrones de escritura son, hacia 1930, todavía europeos. Por el contrario, el asunto era *convertir en artísticamente funcionales* –es decir, capaces de dignidad literaria– un nutrido grupo de vocablos del castellano de América. Era, como el propio Carpentier señala, una preocupación puesta al orden del día por la llamada *novela de la tierra*. Ciertamente, no había sido sólo una aspiración de los novelistas de esa temática, sino que también se había hecho evidente en la *novela de la Revolución mexicana*, que, tal vez, atrajo menos la atención de Carpentier<sup>2</sup>.

Así pues, el primer punto de mira del novelista cubano es la cuestión del léxico, el caudal de americanismos que resultan, desde luego, de suma importancia para reflejar la realidad hispanoamericana, puesto que *denotan* zonas objetivas específicas de nuestro continente, y, sobre todo, con mayor frecuencia *connotan* matices de significación –usualmente de amplia dimensión cultural–, que tienen que ver directamente con idiosincrasias y, a la postre, con modos de ver el mundo. El léxico, pues, es una manera de *constituir* la realidad hispanoamericana en la realidad textual específica de una obra literaria. Así, dirá en *Écue-Yamba-O!*:

Al cumplir tres años, Menegildo fue mordido por un cangrejo ciguato que arrastraba sus patas de palo en la cocina. El viejo Beruá, médico de la familia

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, "El problema de la lengua universal", *Letra y solfa (Literatura. Poética)*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, p. 156.

<sup>2</sup> En todo caso la leyó poco, pues en 1956 manifestó una opinión que no permite pensar que tenía muchas noticias de la producción novelística inspirada en la Revolución mexicana; reflexionando acerca de la novela y la historia, escribía: "De la prodigiosa revolución mexicana, con sus personajes shakesperianos, su decoración fabulosa, sus peripecias casi legendarias, apenas si nos queda *Los de abajo*, de Azuela, que no alcanza, ni con mucho, a traducir la atmósfera casi increíble de los acontecimientos". *Vid.* Alejo Carpentier, "La novela y la historia", *Letra y solfa (Literatura. Poética)*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, pp. 231-232.

desde hacía cuatro generaciones, acudió al bohío para “echar los caracoles” y aplicar con sus manos callosas tres onzas de manteca de majá sobre el vientre del enfermo<sup>3</sup>.

Incontables ejemplos habría sobre esto en la escritura del gran narrador cubano; baste uno, bien que muy breve, para evidenciar el peculiar sentido de construcción estilística: “Nosotros no usamos de bromas ni mixtificaciones para llevar adelante nuestra lucha. Y, acriollando el tono: los verdaderos revolucionarios no son hombres de guachafitas, bochinches y mariqueras”. Obsérvese que Carpentier, quien, como se verá más adelante, renuncia muy pronto al reflejo supuestamente realista de la palabra hablada para proyectarse en un lenguaje narrativo peculiarmente suyo, indica que el tono del personaje se acriolla, pero esa transformación se produce esencialmente a través de una secuencia léxica, la cual no sólo consiste en una acumulación de americanismos, sino que, de hecho, se trata de vocablos de intenso sabor popular y aun populachero.

Para él, esto es particularmente necesario en lo que se refiere al mundo de las cosas y, por supuesto, a la descripción de lo específico americano, descripción que en él llegó a convertirse en una verdadera obsesión creativa. De aquí que Carpentier señale en una entrevista para la Radio Televisión Francesa: “Pero usted puede observar que generalmente los pasajes más cuidados, siempre, en mis novelas (como un capítulo en *El siglo de las luces*), son descripciones de la naturaleza, conchas, frutas, estado del clima, árboles, vegetación, en fin, todo lo que puede dar la idea de qué cosa rodea al hombre”<sup>4</sup>.

La descripción como concentración del texto en función a la vez denotativa-connotativa, exige, desde luego, una tensión especial del léxico. En la idea de Carpentier, la creación literaria hispanoamericana consiste, ante todo, en una capacidad de dotar de vida artística tanto al ámbito nuevo de estas tierras como a las palabras que lo describen:

[El escritor y el novelista] comprenden el lenguaje de las masas de hombres de su época. Están, pues, en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma —sobre todo, *darle una forma*— ejerciendo una suerte de chamanismo, es decir, de puesta en lenguaje audible de un mensaje que, en su origen, puede ser titubeante, informe, apenas enunciado, y que llega al intérprete, al mediador, por bocanadas, por arranques, por aspiraciones<sup>5</sup>.

*Darle una forma*, esta expresión es fundamental para comprender simultáneamente la actitud de Carpentier ante la literatura hispanoamericana y,

<sup>3</sup> Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-O!*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 5.

<sup>4</sup> Alejo Carpentier, “Entrevista en Radio Televisión Francesa”, *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 90.

<sup>5</sup> Alejo Carpentier, “Papel social del novelista”, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 178.

también, ante la lengua. Pues resulta obvio que, para Carpentier, el lenguaje, antes de que haya alcanzado una funcionalización en el texto literario, *carece de forma*, es decir, de alcance estético.

De modo que el escritor hispanoamericano, en su discurso artístico, da vida cabal tanto a la realidad continental como al propio idioma de estas tierras: “El novelista latinoamericano tiene que empezar a nombrar las cosas: situarlas en el paisaje universal e incorporarlas a la cultura del mundo entero”<sup>6</sup>.

Se trata, en fin, de esa percepción ya aludida de la lengua como entidad de la cultura más que como hecho autónomo apoyado sobre un sistema más o menos cerrado de signos. Y si el artista hispanoamericano viene a ser un *shamán* a la vez del lenguaje y de su realidad, entonces su misión es verdaderamente esforzada y riesgosa, por orientarse a una doble creación, cuyo dinamismo interno, posiblemente, haya llevado a Carpentier a convertirse en uno de los más apasionados admiradores del barroco en nuestras tierras. Pues de doble creación hay que hablar en el sentido de que, sin la menor duda, este narrador ha construido, a la vez, un universo novelístico y un lenguaje para ese universo, lenguaje que estará constituido por integraciones audaces de variantes léxicas regionales en un único léxico imaginado, como por un contrapunteo singular y, a veces, ultraculto, entre el lenguaje del Nuevo Continente y el lenguaje no de Europa, sino de ciertas realizaciones literarias del Viejo Continente. Pero sobre este aspecto regresaremos más adelante.

Por eso Carpentier le confesaba a la destacada narradora mexicana Elena Poniatowska algo que conviene citar *in extenso*, sobre todo porque se trata de ideas que aparecen también en textos más conocidos, como “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”, pero que en esta entrevista tienen un mayor carácter de convincente espontaneidad:

Sí, el barroquismo me parece absolutamente necesario. Mire usted, cuando se habla del pino de Heine, por ejemplo, todo el mundo sabe lo que es un pino, como cuando se habla de un abedul; pero vaya usted a decirme lo que es una ceiba, lo que es una palma real, lo que es un árbol de América. El escritor tiene que empezar por describir cómo es ese árbol, cómo es esa palma, cómo es esa ceiba, ¿no?; y entonces, a partir del momento en que describe, cae en algo que ha sido una constante latinoamericana: *el barroquismo*. Es decir, tiene que detallar, pintar, darle a uno la sensación del peso, consistencia, color de los objetos y cubrir enormes superficies que son las que a mi juicio equivalen a los altares del barroco mexicano [...], que me parece que corresponden a un estilo necesario. Por lo tanto el novelista latinoamericano tiene que situarse en la posición de lo que William

---

<sup>6</sup> Alejo Carpentier, “Hemos pasado del costumbrismo a la épica latinoamericana” [entrevistado por Elena Poniatowska], *Entrevistas*, ed. cit., p. 111.

Blake, en un admirable grabado que representa un perfil de hombre detrás del cual desfilaban distintos animales, ¿no?, llamaba: *Adán nombrando las cosas*<sup>7</sup>.

Según estas ideas, por tanto, hay que convenir en que el pensamiento estético de Carpentier tiene mucho que ver, precisamente, con la necesidad de *conformar artísticamente* el español literario en Hispanoamérica y por ello se entronca con una de las esencias profundas del barroquismo en nuestras tierras. Y es que la descripción multivalente, desde perspectivas varias y simultáneas, exige entonces una reiteración que, en última instancia, se relaciona con la perspectiva barroca. Ese horror al vacío –en este caso, el peor de todos, el *vacío de significado*–, concuerda en plena simultaneidad con el movimiento y dinamismo propio del barroco y, en cambio, contra lo que podría pensarse, éste, en tanto actitud estética, no es el que generaría *a posteriori* un tipo de lenguaje específico. La necesidad de que los signos en Hispanoamérica se conviertan en *texto* de cabal denotación y connotación resulta para él inseparable del barroquismo de su literatura: “Quizás, al pertenecer a un universo relativamente ignorado, el escritor latinoamericano se siente obligado a darles un nombre a las cosas, a darles una textura; eso explica la multiplicidad de los signos, que constituye la característica del estilo barroco”<sup>8</sup>.

Carpentier no sólo no era un lingüista, sino que hay que decir que su conocimiento en esta área era poco sistemático. Así, por ejemplo, en un ensayo de tan alta estatura como “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela hispanoamericana”, al comentar la invasión de préstamos lingüísticos que está sufriendo el español, emplea erróneamente términos técnicos de la Lingüística:

Se nos habla del *blinker*: “regulador del sistema de oxígeno”. Se dirá que si ya está traducido –“regulador del sistema de oxígeno”– ¿para qué decir *blinker*? *Blinker* son dos fonemas: “regulador del sistema de oxígeno” son trece sílabas, y hay que buscar un idioma lo más breve posible cuando se está volando a una velocidad supersónica<sup>9</sup>.

Pero que Carpentier creyese que el término “fonema” designase a la sílaba en inglés, por erróneo que sea, no es lo que interesa. No había por qué esperar que el gran narrador fuera además un especializado en Lingüística. Lo que importa es comprender la esencia de su reflexión sobre la lengua, más allá de las limitaciones técnicas de su expresión al respecto.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Alejo Carpentier, “El más célebre de los escritores cubanos: Alejo Carpentier: ‘¡En América Latina la literatura es una novedad!’” (entrevista por Daniel Albo), *Entrevistas*, ed. cit., 1985, p. 144.

<sup>9</sup> Alejo Carpentier, “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela hispanoamericana”, *Ensayos*, ed. cit., p. 136.

Su idea de que el escritor hispanoamericano está creando su propio lenguaje, y no sólo en sentido estrictamente literario, lleva a Carpentier a advertir que, entonces, debe producirse un fuerte alejamiento entre el castellano hablado en el Nuevo Mundo y el de la Península, cuestión cultural que había ya preocupado a un intelectual como Andrés Bello. Se trata de que Carpentier, que en los primeros tiempos de su experiencia de lector y, luego, de creador literario, notaba que la novela de la tierra América Latina requería en un principio de glosarios (él mismo empleó uno en *Écue-Yamba-O!*); percibe más tarde, ya en la década del cincuenta, que poco a poco esos glosarios habían ido haciéndose inútiles. La instalación progresiva del americanismo en el núcleo mismo de la norma lingüística en diversos países del continente constituye un fenómeno que lo lleva a pensar en una desintegración futura de la unidad de la lengua castellana. Curiosamente, un asunto similar se había planteado en la época de la primera consolidación de las repúblicas hispanoamericanas recién constituidas, y ya un lingüista de la talla de Andrés Bello había tenido que ocuparse del asunto. Que Carpentier vuelva a prestar atención a este problema en su tiempo, que era precisamente el de la independencia literaria de Latinoamérica, permite pensar en la posibilidad de que, en efecto, el tema del lenguaje no haya sido ajeno a la cuestión de la independencia en América.

Esta preocupación, que aparece aquí y allá en sus obras, se expresa con nítida precisión en el antológico ensayo antes citado, en el que, nuevamente, se puede percibir también el empleo no muy especializado de un concepto como el de idioma, que obviamente confunde con el de *norma lingüística*:

Un profundo foso se ha cavado entre el español de América y el español de Europa [...]. Disponemos nosotros, en nuestro español de América, de unos giros elípticos, de expresiones, de estructuras verbales que están creando, no diré un idioma, sino varios idiomas americanos destinados a fusionarse, a integrarse en un habla continental a medida que pasen los años. Hay ya un idioma mexicano, un idioma cubano, un idioma venezolano –hermanos– que visiblemente están intercambiando giros y locuciones. Cualquier venezolano de hoy comprende los cubanismos, como cualquier cubano entiende los venezolanismos. Muchas locuciones argentinas, a través de canciones (el tango), se han integrado a nuestro idioma cotidiano: si no las usamos, las entendemos[...]. El americanismo ha desalojado al casticismo en nuestro continente, además de que hoy todo casticismo idiomático es imposible para nosotros. Esto constituye una suerte de decadencia del idioma –dirán algunos–, porque al fin el castellano, el hermoso castellano, la gran tradición común, ¿no habría que tratar de conservarla a toda costa?<sup>10</sup>.

Desde luego que estas ideas invitan a una reflexión. Por una parte, Carpentier percibe un proceso de posible disgregación, en la medida en que las normas

---

<sup>10</sup> Alejo Carpentier, "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana", *Ensayos, ed. cit.*, p. 131.

lingüísticas nacionales de Hispanoamérica se consolidan, para adquirir perfil exacto, justamente en las literaturas nacionales. Ya en 1944, Ramón Menéndez Pidal dedicaba a este problema su discurso "La unidad del idioma", donde citaba estas palabras de Rufino José Cuervo, precisamente originadas en esos glosarios que estaban acompañando a obras de la literatura hispanoamericana:

Hoy sin dificultad y con deleite leemos las obras de los escritores americanos sobre historia, literatura, filosofía; pero en llegando a lo familiar o local, necesitamos glosarios. Estamos, pues, en vísperas (que en la vida de los pueblos pueden ser bien largas) de quedar separados, como lo quedaron las hijas del Imperio Romano: hora solemne y de honda melancolía<sup>11</sup>.

Lo interesante, por lo demás, es que Menéndez Pidal advertía que la literatura, justamente, era un factor decisivo en la disolución de una gran comunidad lingüística, y sugería que la desaparición de la literatura latina había contribuido no poco a la fragmentación del latín<sup>12</sup>. Es apasionante notar que Carpentier tiene una convicción semejante, pero de más ancho aliento, por cuanto no considera que el único elemento cohesionador es la literatura, sino *la cultura toda*, incluida aquella que corresponde a los sectores más democráticos de la creación cultural, como, en nuestro tiempo, la canción popular, la cual, de país a país, tiende a familiarizar a los usuarios de una norma lingüística con las otras normas del español, de modo que un mexicano entiende qué significa el término cubano *guagua*, mientras que la calificación, de relumbre lunfardo, de "flaca, cané y escandallada" puede también ser más o menos comprendida gracias a la difusión del tango en el Caribe hispanohablante.

En efecto, Carpentier advierte una tendencia subterránea de valor centrípeto: las normas lingüísticas se interrelacionan por la vía de una comunicación profunda entre las naciones hispanoamericanas, interrelación en la cual la cultura y, por ende, la literatura, tiene un papel decisivo. Esto significa que el casticismo, comprendido como adscripción de los hablantes y de toda escritura a un modelo único, el de Castilla, se hace imposible, pero no solamente para América. Lo que sugiere Carpentier es que el español, en tanto idioma universal, se dinamiza en la medida en que deja de girar alrededor de un centro único: "Ya que hablamos de lenguas, añadiré que la gran realidad de la lengua española se encuentra hoy en día en la literatura hispanoamericana"<sup>13</sup>. Y esta visión, esencialmente móvil y cambiante, se entronca directamente con la médula de su pensamiento sobre el barroco como expresión cultural típicamente americana y, también, española. Esta concordancia perceptible hace de sus reflexiones sobre el lenguaje, como de algún

---

<sup>11</sup> *Apud* Ramón Menéndez Pidal, "La unidad del idioma", *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa Calpe, 1955, 3ª ed., p. 173.

<sup>12</sup> *Cfr.* Alejo Carpentier, "La unidad del idioma", ed. cit., p. 192.

<sup>13</sup> Alejo Carpentier, "Alejo Carpentier, un cubano barroco" [entrevistado por Michel Boujut], *Entrevistas*, ed. cit., p. 154.

modo hemos sugerido antes, no un sector autónomo de su pensamiento, sino una parte inalienable de su visión de la cultura del mundo iberoamericano.

Pero la interrelación entre el español peninsular y el americano, la posibilidad de un abismo creado precisamente por el desarrollo de la imagen y comprensión de la realidad continental, así como por la evolución ascendente de la literatura, no le impiden considerar los nexos profundos que, en buena medida, son paradójicos, al menos en apariencia. Se trata de lo que Menéndez Pidal caracterizara en términos de que “el español peninsular toma a veces direcciones neológicas cuyas particulares, mientras el español americano conserva muchos arcaísmos olvidados en la Península”<sup>14</sup>. Y es que, contra lo que pudiera esperarse de naciones “nuevas”, el español americano en ocasiones ha resultado más conservador que el de la propia península. Por eso, con su vitriólica ironía, Miguel de Unamuno arremetía contra José Vasconcelos cuando advertía contra el excesivo prestigio de neologismos que, al fin y al cabo, podían ser sumamente efímeros:

Ese fantástico fantaseador mejicano (sin x) que es Vasconcelos, el de la raza cósmica, salió una vez criticando el *Diccionario* oficial de la lengua castellana por estar lleno de palabras arcaicas –que por lo común no lo son sino en ciertas regiones– y castizas, en vez de estar abarrotado y atiborrado de términos técnicos, de neologismos científicos de física, química, biología, zoología, sociología y demás logías. Neologismos que además cambian y se renuevan a cada paso. ¡Aviados habríamos de quedar si se hiciesen con tal criterio los diccionarios!<sup>15</sup>.

Carpentier no cae en el error de Vasconcelos, ese mexicano con x arcaica que protestaba porque el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* tuviera demasiados arcaísmos. Por el contrario, tiene una conciencia muy clara de la antigua raigambre de su léxico americano, y lo utiliza así con plena conciencia, algo que hay que traer a colación para subrayar su interés por el léxico. Le dice a Alexis Márquez:

Casi todas las voces desusadas que halla usted en mi obra se encuentran en Cervantes o en la picaresca española. Pero ocurre que, en América Latina, hablamos un español más puro, más castizo que en la misma España. Lo que se da por americanismos son, en realidad, palabras de muy antigua raigambre española que, pasadas al habla popular de América Latina, se presentan hoy como localismos y americanismos<sup>16</sup>.

La paradoja es palpable y agrega otro componente importante al problema del lenguaje que debe enfrentar el escritor hispanoamericano. Pues no se trata

---

<sup>14</sup> Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 210.

<sup>15</sup> Miguel de Unamuno, *Visiones y comentarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, pp. 30-31.

<sup>16</sup> Alejo Carpentier, “Nueve preguntas a Alejo Carpentier” [entrevistado por Alexis Márquez Rodríguez], *Entrevistas*, ed. cit. p. 168.

solamente de obrar con un lenguaje que debe alcanzar su forma artística partiendo del caos fecundo de un mundo cultural donde las denotaciones y connotaciones todavía están por consolidarse: a ello hay que añadir la necesidad de trabajar con un léxico con importantes sectores que se asientan en un estrato temporal que, para el hispanohablante peninsular, corresponde a un pasado tan nebuloso que no es ya reconocible, de modo que la palabra castiza, por remota, parece netamente un “neologismo americano”.

Carpentier, sin dudas, carecía de una formación de lingüista: tenía, sencillamente, la muy aguda sensibilidad del artista de la palabra, y ello le permite comprender un problema de peraltada magnitud para la literatura de Hispanoamérica y para los lectores de ambas orillas del Atlántico. Eso le facilita escribir frases como “entre llantos y plantos”<sup>17</sup>, donde sitúa juntos el término actual y su origen arcaico.

Pero, otra vez hay que subrayarlo, la presencia del arcaísmo revitalizado, del pasado que se incorpora libremente a la contemporaneidad y se alza en la imagen misma de la cultura, este fluir especial y paradójico del pretérito en la zona del presente, y esa necesidad del discurso actual de jalonarse con signos del pasado, ¿no es otra de las esencias estilísticas del barroco? Indudablemente, sí; y de nuevo hay que constatar que la reflexión carpenteriana sobre el lenguaje desemboca en la consolidación de su manera de concebir el barroco como *actitud creativa* en la cultura hispanoamericana.

El neologismo, al que se refería Menéndez Pidal, tampoco escapa a la reflexión de Carpentier, por cuanto representa otro peligro palpable para la escritura, en tanto provoca una multiplicación de normas especializadas y jergas que Carpentier denomina, de nuevo, *idiomas*. Es así que señala con cierta acritud:

La creciente complejidad de las técnicas, la tendencia a la especialización, han creado una infinidad de términos, de expresiones nuevas, que hubieran sido tan ininteligibles para nuestros abuelos como las palabras «radar» o «televisión». Dichos términos, dotados a menudo de una fonética de trabalenguas, son necesarios. Responden a una necesidad de rápido entendimiento entre los especialistas, ofreciendo definiciones concisas o indicando la trayectoria a seguir en el cabal cumplimiento de una práctica determinada [...]. Lo grave está en que esa necesidad ineludible tiende a crear idiomas dentro del idioma, haciendo que el lenguaje del filósofo, por ejemplo, se haga tan ajeno al lenguaje del médico como es ajeno a este último el lenguaje de un compositor de música, y esto tiende a generalizarse en todas las esferas de la actividad humana<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Alejo Carpentier, *El recurso del método*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1974, p. 154.

<sup>18</sup> Alejo Carpentier, “Una actitud razonable”, *Letra y solfa (Literatura. Poética)*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, pp. 147-148.

Por estas razones, su consideración del lenguaje, fundamental para un escritor de su rigor y de su obsesión creadora, no deja de tener en cuenta todas las asechanzas principales que puede encontrar en su camino el escritor hispanoamericano de su momento. Pues, si tan difícil y complejo es este tiempo en que el idioma se fragmenta y estalla, y, por otra parte, está a la espera de las múltiples escrituras que deben darle forma eficiente y estatura cultural, entonces, se pregunta Carpentier, “¿qué idioma es inteligible, hoy, al escritor? Un lenguaje sobre el cual ejerce cierto influjo, un lenguaje que sigue siendo claro, que le es todavía perfectamente legible. ¿Qué lenguaje es ese? El de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo”<sup>19</sup>. Entonces el lenguaje inteligible es aquel sobre el cual el escritor puede ejercer su propio influjo; y en esta categoría no entra solamente, por supuesto, el lenguaje de la historia, sino también aquel que se convierte en materia artística, en substancia del signo literario.

Hay que apuntar que no se trata meramente de una declaración de *compromiso del escritor*, sino también de la actitud de *escucha* ante el fenómeno plurívoco de la sociedad contemporánea, pues “hace cien años, el individuo tenía menos tendencia que ahora a sumirse en lo colectivo, a formar cuerpo con la urbe y con la época, a ser constante juguete de la ‘alteridad’”.

En esas reflexiones suyas sobre el lenguaje, no hilvanadas en un *corpus* sistemático, Carpentier está pidiendo una sensibilidad particular en la percepción lingüística del escritor hispanoamericano, sensibilidad que debe aparejarse con una conciencia de los problemas y deberes lingüísticos de una escritura que aspire realmente a la configuración de una identidad cultural hispanoamericana de alto vuelo. Por eso enfatiza que “ante el novelista de nuestros días surge una dificultad, yo diría insólita, como es el lenguaje de la obra”<sup>20</sup>. La cuestión del lenguaje lleva implícitas otras problemáticas, como son la actitud estética misma –para Carpentier, el barroco, inseparable de la cultura hispanoamericana–, la interrelación del escritor con la sociedad que transforma cotidianamente el lenguaje mismo, y, también, desde luego, la estructuración misma de la escritura.

Sobre la estructuración, tal como Carpentier la concibe, es necesario remitirse, más que a sus textos de reflexión, a su creación literaria propiamente dicha. En este sentido, cabe observar, al menos a vuelapluma, algunos aspectos de un interés fundamental.

La primera cuestión ha sido mencionada ya en algún momento de estas consideraciones: en términos de su propia escritura, la sensibilidad estrictamente lingüística de Carpentier se orienta sobre todo al trabajo con el léxico, y,

<sup>19</sup> Alejo Carpentier: “Papel social del novelista”, *Ensayos*, ed. cit., p. 177.

<sup>20</sup> Alejo Carpentier, “Platicando con Alejo Carpentier” [entrevistado por Yuri Daskévich], *Entrevistas*, La Habana, ed. cit., p. 181.

especialmente, en lo que se refiere a su tratamiento significativo, en determinados momentos señalados, con medios que pudiéramos denominar “en cascada”, cuando la descripción del entorno americano le exige una acometida simultánea, por distintos ángulos verbales y perspectivas de connotación, de un mismo objeto de descripción. En esos casos, la acumulación –(neo)barroca– de vocablos que, a veces, corresponden a regiones latinoamericanas diferentes y aun distantes, tiende no tanto a definir un concepto como a precisar el dinamismo de una percepción, en un afán descriptivo que, a la vez, resulta febricitante y cartesiano, porque su multiplicidad aparente se dirige a establecer con nitidez una imagen de lo americano esencial, en un interés por delinear, por rescatar para la razón –ya sea esta conceptual, ya sea intuitivo-imaginál– los perfiles de una realidad que, como él insiste hasta la saciedad, no puede ser ni percibida ni disfrutada desde los tradicionales patrones europeos. Véase el siguiente pasaje donde, a la vez, se aprecia la cascada de vocablos que persiguen construir una forma a través de la escritura, y, también, la evidencia de esa búsqueda de explicación de lo americano:

Y hasta en los atrios de iglesias se instalaban puestos de guarapo fuerte, charanda cocuy y aguardiente. Eran días de anochecer para amanecer y de amanecer para anochecer, en que las cofradías tradicionales remozaban, con rafias y plumas de garza, collares de hechiceros, trajes de diablos, tiburones de cartón, serpientes de resortes, hombres-gavilanes, hombres-caballo, hombres-tarascas, de mamarrachos atuendos, viejos juegos heredados del África o de tan antiguos rituales que *sus intenciones primeras se perdían en las milenarias noches de aborígenes*. Hubo, en medio de danzas, serpentinas, certámenes, reinas de belleza, coronas de cartón dorado, gigantes y cabezudos, turbantes y zancos, una larga semana de gozo, remeneos, ritmos, regustos y borracheras. [Las cursivas son nuestras.]

A lo largo y ancho de su narrativa, hay que observar la maestría con que el escritor maneja los americanismos, tanto los de sello hispánico arcaizante como los que lo son propiamente hablando, por provenir de estratos amerindios o afroamericanos. En este último caso, *Écúe-Yamba-O!* es naturalmente un ejemplo nítido, mientras que sería difícil hallar una narración suya donde el americanismo no aparezca tratado con una agilidad de conocedor absoluto, aunque, ciertamente, en esa línea se destacan particularmente *El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*.

Se trata, por momentos, de una voluntad de integración sociolingüística tanto como estilística, pues Carpentier, como pocos escritores hispanoamericanos, logra probar con la escritura su propia afirmación de que las diversas normas lingüísticas del español de América tienden, por la vía de la comunicación histórico-cultural, a confluir hacia una capacidad general de comprensión, de zona a zona, aun siendo tan distantes como el Caribe y el Río de la Plata. Esta capacidad suya, o, mejor, esta su voluntad de integración lingüística, ha sido comentada por

diversos críticos, como Luisa Campuzano, y alcanza su más intensa escritura en su novela *El recurso del método*, en que, tratándose de una acción ubicada en una hipotética nación hispanoamericana, se habla con vocablos de varias de ellas. Es una orientación de estilo que ya había utilizado Martí, en particular en el discurso en homenaje de Simón Bolívar, donde, refiriéndose a los tiempos en que se gestaba la independencia hispanoamericana del yugo colonial, habla de “la cólera baja, la del gaucho y el roto y el cholo y el llanero”<sup>21</sup>, denominaciones diversas para el hombre más pobre de diferentes regiones del imperio español en América que resultan concordantes en cuanto a la humildísima ubicación social de los así denominados; pero esta orientación en Carpentier alcanza un relumbre magnético, un paroxismo semántico, una intensidad dinámica, que son una muestra nítida de lo que él entendió por escritura barroca en la Hispanoamérica contemporánea. Así, hay una evidente elección lingüística en la obra carpenteriana, derivada, según se evidencia en sus afirmaciones sobre el lenguaje, de una voluntad de estilo. Ante el caudal léxico del castellano, Carpentier elige tener en cuenta los americanismos: al principio, en *Écue-Yamba-O!*, con timidez que se proyecta en un glosario explicativo, más adelante, con la soltura de quien sabe que está utilizando elementos lingüísticos de su propia identidad. Esa elección implicó, como es obvio, algo muy profundo en la construcción de su edificio narrativo. Refiriéndose a las relaciones entre lenguaje y estilo, y a los procesos de selección de escritura por un artista, Stephen Ullmann afirmaba con razón:

Hay, no obstante, otras situaciones en que un escritor puede tener que hacer una elección que lo “comprometerá”, en el sentido existencialista de ese término: una elección que determinará de una vez para siempre uno de los rasgos fundamentales de su estilo, y que afectará así a la contextura entera de su obra<sup>22</sup>.

Y, sin embargo, los americanismos propiamente dichos no sobreabundan en su narrativa. Están situados estratégicamente, aquí y allá, nunca como oropel de feria, sino siempre como exacta indicación del *hic et nunc* de una narrativa enmarcada en todo momento en la cultura hispanoamericana. En este sentido, la más explícita y directa de sus novelas en cuanto al empleo de americanismos es *El recurso del método*, donde una y otra vez contrapuntean estos vocablos entre sí, sin precisión de zona lingüística, en un verdadero *ajiacó* de términos de las más diversas regiones del Continente. Esta cualidad llega a su más alta intensidad cuando el General Hoffmann se hunde en una ciénaga y su grito de desesperación consiste en una multiplicada sinonimia de americanismos equivalentes: “Una sogá... Una reata... Una correia... Sáquenme de aquí... Pronto... Una sogá... Una

<sup>21</sup> José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 8, p. 244.

<sup>22</sup> Stephen Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1977, p. 163.

reata... Una cabuya..."<sup>23</sup>. Por lo demás, *El recurso del método* evidencia la más fuerte concentración de americanismos de toda la obra carpenteriana por una razón estilístico-temática muy importante. Y es que, en esta novela confluyen, según se ha dicho, americanismos de las más variadas regiones, como chueco, guarango, chácharo, pinche, taguaras, minyules, zamuritos, cachunde, guarapo, mitote, chango, cujés, ñapa, huarache, taco, cholos, zaperoco, toácala, campera, totuma, cumbia, capacho, charanda, guachafita, tuna, maguey, bochinche, y otros muchos. Y todo ello está puesto en función de la construcción de una realidad americana que pudiéramos llamar *suprarregional*, es decir, válida para toda América Latina. De aquí que converjan localismos desde México hasta Brasil y Argentina, como si la mísera república del Primer Magistrado fuera una representación de todos los países latinoamericanos. El léxico, por tanto, adquiere aquí una funcionalidad definidamente literaria y caracterizadora no ya de una norma lingüística, sino de una macrocultura regional, cuya historia más general se representa en el texto narrativo.

Hay, por otra parte, en esa novela tan especial una voluntad de contraposición de series léxicas americanas con otras europeas, como se hace evidente en el siguiente pasaje: "La batalla había sido, en realidad, la de César contra Ariovisto, empezándose por fregar, con la infantería, a los inditos y negros, mal armados, que se habían sumado a los revolucionarios —para César eran vénetas, marcomanes, hérulos, triboques...; para nosotros, guahíbos, guachinangos, bochos y mandingas—" <sup>24</sup>.

Es necesario, por lo demás, tener en cuenta que, por momentos, el americanismo forma parte de un entramado narrativo en el cual se diseña un contrapunto con otras series lingüísticas, como cuando en *El recurso del método* se percibe, aquí y allá, una contraposición entre los americanismos, integrados básicamente por nombres comunes, y los nombres propios extraídos de grandes monumentos de la narrativa europea. De este modo, el huarache, el antojito, el elote, el zanco, se levantan y dialogan, a la manera en que Bajtin concebía el diálogo en la novela, con referencias a Madame Verdurin y su salón, a la pintura de Elstir, a la sonata de Vinteuil. Americanismo popular y refinamiento proustiano *fin de siècle*, aquí se organiza un diálogo tácito a nivel de lenguaje mismo, diálogo de una riqueza tal, a la vez literaria y lingüística, que constituye uno de los atractivos intensos de la obra de Carpentier.

Asimismo, hay que decir que su cuidadosa utilización de la sintaxis<sup>25</sup> trasciende ya lo estrictamente lingüístico, para conformar *estructuras netamente*

<sup>23</sup> Alejo Carpentier: *El recurso del método*, ed. cit., pp. 160-161.

<sup>24</sup> Alejo Carpentier: *El recurso del método*, ed. cit., p. 69.

<sup>25</sup> Cfr. el penetrante estudio realizado al respecto por Luis Enrique Rodríguez en "Semejante a la noche: paralelismo y contraste", en *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis lingüísticos*, La Habana, Editorial

*semióticas* de carácter estilístico-literario, que, por tanto, son objeto de estudio de la semiología literaria.

En ese mismo interés por la estructuración del texto puede notarse la obsesión del creador por obtener el más alto nivel posible de expresividad y, por lo mismo, de veracidad comunicativa en términos de concordancia con la sensibilidad y los hábitos del hombre contemporáneo. Esto lleva a Carpentier a cuestionarse formas de construcción del diálogo. Lo interesante, sin dudas, es que su acercamiento al problema de la estructura dialogal no es solamente literario sino, en primera instancia, lingüístico. Por ello reflexiona particularmente acerca del habla y sus características en el diálogo:

El lenguaje hablado procede por elipsis. Los interlocutores se entienden a medias palabras, en virtud del mutuo conocimiento de ciertos tópicos. El simple remedo del modo de hablar de un amigo desencadena un mecanismo cibernético que reduce una conversación a sus puntos esenciales, dentro de una prodigiosa economía de vocablos. A la pregunta se responde con otra pregunta. A la manifestación de una inquietud, con una enumeración de hechos. Las palabras se siguen, a veces, sin artículos ni conjunciones; se aglutinan; conducen a una carcajada que sustituye al comentario. Esto, sin hablar de los disfraces del pensamiento<sup>26</sup>.

Es innecesario comentar la percepción carpenteriana del juego de roles dialogal y su elipsis, característica que, en efecto, es lingüísticamente esencial. Pero lo verdaderamente interesante es la consecuencia de esa percepción lingüística en el estilo del escritor, quien señalara en una de sus entrevistas: “Yo, en mi último libro, he prescindido totalmente del diálogo. El diálogo tiene un ritmo, una manera, un movimiento elíptico, que la mayoría de los novelistas no han podido apresar”<sup>27</sup>. Lo cierto es que, evidentemente, la narrativa de Carpentier renuncia a la ficción del diálogo directo y apela a una referencia oblicua al diálogo, de manera que, de hecho, sólo se captan de forma indirecta las palabras de cada interlocutor.

Ahora bien, esa misma reticencia en cuanto a la representación literaria del diálogo lo conduce a la construcción de un modo de integrar las voces en la novela donde el timbre del personaje es generalmente referido, no citado directamente, y donde el párrafo se convierte en espacio en el cual se amalgaman, sin confundirse

---

de Ciencias Sociales, 1997. En dicha investigación se evidencia que la sintaxis carpenteriana utiliza con eficacia estilística extraordinaria diversas estructuras en paralelismo y en contraste que se convierten en verdaderas *figuras* del estilo. Apoyada en lo estrictamente lingüístico, esta organización de la escritura lo trasciende para alcanzar el nivel del *signo literario* propiamente dicho, al menos en la manera en que lo ha descrito el semiólogo Jürgen Trabant en su *Semiología del signo literario*, Madrid, Gredos, 1975.

<sup>26</sup> Alejo Carpentier, “Una actitud razonable”, *Letra y solfa (Literatura. Poética)*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, p. 188.

<sup>27</sup> Alejo Carpentier, “Los pasos encontrados” [entrevistado por Joaquín Santana], *Entrevistas*, ed. cit., p. 188.

nunca por completo, las voces de los personajes, a veces en un paralelismo sugerido que insiste en una cualidad, por así decirlo, *sinfónica* del texto carpenteriano:

Creen que con un cambio –el eterno Mito del Cambio– se va a enderezar lo torcido... Piensan que tal vez nos estamos apolillando, que estamos resultando un poco “*vieux jeux*” –gemía Peralta, mientras el Mandatario volvía a una idea fija que, desde hacía días, le desasosegaba el ánimo: – Imbécil que fui en no tumbar al Estudiante, ahí, cuando lo tuve delante, como te veo ahora.

Al integrar voces diversas en un mismo párrafo, donde, además, las aguarda y maneja la propia voz del sujeto narrador, el diálogo queda convertido en una especie de texto referido, como eco filtrado continuamente por la percepción y manipulación del narrador. Esto, a no dudarlo, constituye uno de sus más nítidos rasgos de estilo.

Otros elementos de interés pueden observarse en el tratamiento carpenteriano del lenguaje. Su frecuente utilización del pretérito de subjuntivo –en situaciones en que, comúnmente, se emplearía el copretérito o el antecopretérito de indicativo–, que matiza una y otra vez el texto de ciertos valores de difuminación semántica, de atenuación de la afirmación indicativa, han sido notados desde un principio, y es un uso que puede constatarse no sólo en su narrativa sino también en su ensayística.

Por otra parte, la refinada carga de contenidos culturales que una y otra vez jalonan sus textos podría hacer pensar que Carpentier no se interesa por los coloquialismos. Esta idea, por lo demás, sería ya rechazada por las mismas consideraciones antes expuestas en cuanto al empleo decidido de americanismos por el escritor; sin embargo, hay momentos en que, con toda evidencia, Carpentier apela al coloquialismo, como cuando en *Concierto barroco* pone en boca de uno de sus personajes la siguiente expresión: “Y los que tienen plata no aman las revoluciones... Mientras que los *yos*, que somos muchos y seremos *mases* cada día...”<sup>28</sup>; del mismo modo capta un coloquialismo de La Habana de los años setenta, anacrónicamente utilizado en una situación de La Habana anterior a los años cincuenta: “los cines *echaban* películas de Greta Garbo”<sup>29</sup>.

Pero, asimismo, hay que señalar que Carpentier, en su obsesión por nombrar las cosas del mundo americano, evidencia claramente una actitud de carencia. Nos referimos a que, continuamente, procede como si el léxico del español, incluidos los americanismos, le resultase insuficiente a su obsesión por *denominar*, a la manera de un conquistador del siglo XVI. En efecto, una y otra vez apela a la

<sup>28</sup> Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, La Habana, Arte y Literatura, 1975, p. 101.

<sup>29</sup> Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 141.

integración de lexías compuestas, como cuando escribe en *El recurso del método* “la desaparición-que-no-deja-huellas”<sup>30</sup> y “la idea del Sueño-sin-Despertar”<sup>31</sup>, o cuando dice “del no-saber-lo-que-traerá-el-día-próximo”; e igualmente en el relato *Los advertidos*, al referirse a “la Gran-Serpiente-Generadora”<sup>32</sup>. Esta integración es frecuentísima en su obra, no tanto en cantidad como en estrategia, vale decir: que aparece en momentos clave para singularizar tanto el significado como el hecho mismo al que se refiere, hecho que puede pertenecer a la esfera de los entes objetivos o a la de los movimientos psíquicos, según es el caso del segundo de los ejemplos anteriores.

La intensidad con que la construcción de lexías compuestas se presenta subraya la voluntad de crear un lenguaje que, en ciertos timbres y matices, resulta propio del artista. A ello se añade, en una dirección similar, el peculiar empleo de las mayúsculas para singularizar elementos que, de este modo, resultan únicos, propios del narrador, al devenir, precisamente, nombres propios. Así sucede en *El recurso del método*, donde se enfrentan el Magistrado y el Estudiante, ambos sin otro nombre propio que éstos, que, por la marca de la mayúscula, dejan en efecto de ser nombres comunes. Esto se advierte aquí y allá en toda su narrativa. Está en *El acoso*, por ejemplo: “la Biografía, de páginas abiertas, le había enseñado, por lo demás, a desconfiar de Príncipes y Grandes Señores”<sup>33</sup>; aparece igualmente en *El siglo de las luces*: “Esta tarde habían nacido nuevas Torres Inclinadas, nuevos Pasos de los Druidas”<sup>34</sup>; no falta en *Concierto barroco*: “y que, al fin, por Cozumel, en trueno de cañones y lombardas, había llegado la Verdadera Religión, con la pólvora, el caballo y la Palabra de los Evangelios”<sup>35</sup>; asimismo se identifica en *Los pasos perdidos*: “la Convivencia del Séptimo Día”<sup>36</sup>. Esta sobreabundancia de los vocablos en mayúscula se vincula necesariamente con su concepción de que el escritor latinoamericano tiene que *nombrar y renombrar* las cosas de su mundo, de manera que pueda ser mejor comprendido por el público. Cada lexía compuesta, cada término “indebidamente” en mayúsculas, nos revela a Carpentier en ese oficio de denominación obsesiva, de individualización del mundo americano para lograr (y exigir) una mejor aprehensión por parte del lector.

Hombre de brillante escritura, escuchó con minuciosa devoción las voces de su tiempo para tomar el pulso a su materia prima. Y, al hacerlo, conformó

<sup>30</sup> Alejo Carpentier, *El recurso del método*, ed. cit., pp. 281-282.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>32</sup> Alejo Carpentier, *Los advertidos*, en Alejo Carpentier, *Novelas y relatos*, La Habana Ediciones Unión, 1974, p. 408.

<sup>33</sup> Alejo Carpentier, *El acoso*, en Alejo Carpentier, *Novelas y relatos*, *ibidem*, p. 195.

<sup>34</sup> Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, La Habana, Letras Cubanas, 1974, p. 66.

<sup>35</sup> Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, ed. cit., p. 83.

<sup>36</sup> Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, La Habana, Ediciones Unión, 1969, pp. 17-18.

meditaciones sobre el lenguaje que arrojan luz concentrada sobre su estilo como narrador, pero también sobre toda una época fundamental en la maduración progresiva de la literatura hispanoamericana y también, por qué no decirlo, del fundamento soterrado de nuestras culturas, el español de allende y aquende tantos océanos de historia y geografía.