

## LENGUAJE Y EUFONÍA, EJES VERTEBRADORES EN *LOS PASOS PERDIDOS* DE ALEJO CARPENTIER

LANGUAGE AND EUPHONY, BACKGROUND AXES  
IN *LOS PASOS PERDIDOS* BY ALEJO CARPENTIER

Isabel ABELLÁN CHUECOS  
Universidad de Murcia

**Resumen:** Alejo Carpentier, además de autor, fue musicólogo. Esta cuestión propicia la preocupación por el lenguaje en la creación de sus obras, dotando a sus novelas y demás escritos de ese barroquismo tan característico en su estilo, buscando la eufonía y la máxima expresión. Se trata no solamente de una cuestión estilística sino también relacionada con una preocupación filológica. Además, en relación con sus estudios anteriormente mencionados, encontramos un aspecto enlazado con el lenguaje que no siempre es mostrado por los escritores: la preocupación por la acústica. Carpentier no podía obviar la cuestión auditiva, que se observará igualmente en la dotación a sus novelas de todo un universo sonoro en el que el lenguaje estará incluido. Podemos observar, así, la eufonía y el cuidado por el lenguaje al tiempo que el lenguaje como música. De este modo, podemos acceder al estudio del lenguaje en sí mismo y cómo este interactúa y confiere diversos caracteres en la obra.

**Palabras clave:** Alejo Carpentier; Lenguaje; Idioma; Literatura y música; Literatura y arte.

**Abstract:** Alejo Carpentier was an author musicologist. This issue encourages concern for language in the creation of his Works, endowing his novels and other writings with that baroque style so characteristic of his style, seeking euphony and maximum expresión. It is not only a stylistic question but also related to a philological concern. In addition, in relation to his studies mentioned above, we find an aspect linked to language that is not always shown by writers: the concern with acoustics. Carpentier could not ignore the auditory issue, which will also be observed in the endowment to his novels of an entire sound universe in which language will be included. We can observe the euphony and care for language at the same times as language as music. In this way, we can access the study of language itself and how it interacts and confers various characters on the work.

**Keywords:** Alejo Carpentier; Language; Idiom; Literature and music; Literature and art.

Es sabida la gran preocupación que Carpentier muestra siempre por la utilización del lenguaje, dotando a sus novelas de ese barroquismo<sup>1</sup> tan característico en su estilo, buscando la eufonía y la máxima expresión. Es la preocupación filológica, el cuidado por la palabra, su ubicación y utilización, pero, además, es esa preocupación por la acústica, que se observará igualmente en la dotación a sus novelas de todo un universo sonoro en el que el lenguaje estará incluido.

Si la música puede concebirse como un código de signos, igualmente el lenguaje se puede apreciar como música. Así, cada idioma “suena” distinto, tiene su propia prosodia, su propia fonética y, por ello, cuando se está hablando en un idioma distinto al nuestro podemos reconocerlo y discernir entre varios, aun cuando no poseamos conocimientos del idioma en cuestión, simplemente por su musicalidad y ciertas características (que, en cada idioma, serán distintas pero, generalmente, reconocibles). Esto sucede tanto cuando otras personas se comunican en un idioma que a nosotros nos es desconocido así como cuando se habla en una lengua que no es la propia y se filtran entre el idioma que en ese momento se utiliza ciertas características de la lengua matriz. En este sentido podemos tener en cuenta las investigaciones que Armando Francesconi (basándose en la Lingüística de Saussure y en los textos de Sergio Cigada) realiza y en las que indica que “sería oportuno evaluar también las posibilidades de la cara significante de la lengua” (Francesconi, 2011: s.p.) ya que “El signo lingüístico reúne las características del plástico y del musical e incluso posee un significado estrictamente ‘comunicativo’, por eso, la distribución y la organización de la sustancia fónica, añade significación al mensaje, sobre todo en el plano afectivo y estético” (Francesconi, 2011: s.p.).

Así, en *Los pasos perdidos*, entre estas peculiaridades encontraremos al griego que elimina artículos y que el protagonista —en el subcapítulo 10, capítulo III— relacionará con su procedencia, explicándose de esta manera, al ser griego, esa característica forma de hablar; o bien a quien se mofa de cómo suenan los vocablos indígenas en bocas no indígenas o ese hombre que

Andando de frascos a recetarios, aprende a hablar de yacimientos nuevos: conoce los nombres de quienes encargan bombonas de agua de azahar para bañar a sus indias; repasa los extraños nombres de ríos ignorados por los libros; obsesionado por la percutiente sonoridad del Cataniapo o del Cunucunuma, sueña frente a los mapas, contemplando incansablemente las zonas coloreadas en verde, desnudas, donde no aparecen nombres de poblaciones (Carpentier, 2006a: 681).

Es la percutiente sonoridad tan desconocida para él como aquellos nombres de ríos y regiones inexistentes en su concepción sobre el mapa, con términos que nunca antes había escuchado ni pronunciado (de ahí la importancia de la acústica y la fonética). Del mismo modo, podrá observarse algo tan importante como la sonoridad del propio nombre —nombre del protagonista que nosotros desconoceremos en todo momento—.

El personaje reflexionará sobre cómo algo tan conocido pueda ser tan distinto sólo con escucharlo de otro modo, procedente de unos labios distintos, no solamente por el acento, prosodia y fonética particular sino además, en este caso, unido al venir pronunciado de boca del ser amado. Ese oír

---

1 Entre la extensa bibliografía sobre este tema, véase Márquez Rodríguez, A. (1984): *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, así como las diversas manifestaciones del autor, entre otras, en la entrevista *A fondo* (1977). Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Alejo Carpentier. España: RTVE.

como si la palabra acabara de ser creada, en relación con ese primer Adán nombrando que es el primer poeta que buscaban los creacionistas —entre ellos Huidobro con su *Altazor* y su caída—.

Hoy, por vez primera, Rosario me ha llamado por mi nombre, repitiéndolo mucho, como si sus sílabas tuvieran que tornar a ser modeladas —y mi nombre, en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular, tan inesperada, que me siento como ensalmado por la palabra que más conozco, al oírla tan nueva como si acabara de ser creada (Carpentier, 2006a: 640).

Según el campo de la estilística, “un mínimo matiz puede tener significación, [...] la arbitrariedad ya no es un dogma, más bien puede ocurrir que en el interior de cada lengua la carga contenida en la imagen acústica no transmita sólo el concepto, sino ‘delicados complejos funcionales’, es decir, impulsos afectivos, obscuras y profundas sinestesias” (Francesconi, 2011: s.p.). Estos complejos funcionales son los que actúan en las diferentes interpretaciones de significado y significante, donde el elemento sonoro, la forma en la que se pronuncia, la fonética y fonosemántica no ya del idioma sino incluso del individuo (como es el caso de Rosario, la persona amada, en el ejemplo anterior) dota de nuevos significados a ese significante que en principio podría aparecer sin mayor relevancia, pero que, en sus relaciones, libera los campos asociativos, las sensaciones y sinestesias que un mismo fonema puede presentar al ser articulado, según indican Francesconi y Cigada, de formas sutilmente distintas.

Algo similar le ocurrió al protagonista, de igual modo, en la selva, con la audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven desde otra perspectiva, donde todo fue tan distinto a todas las veces anteriores que había escuchado la partitura —todo depende del lugar desde donde nos situemos—.

Por otra parte, el idioma —con su musicalidad— funcionará como activador de la memoria, ya que el personaje encontrará que el idioma se manifiesta en todas sus formas posibles a su llegada al hemisferio de su infancia, ese hemisferio donde se hablaba la lengua que tan relegada había quedado en su vida diaria:

Y una fuerza me penetra lentamente por los oídos, por los poros: el idioma. He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde poco pudiera servirme (Carpentier, 2006a: 520).

Es decir, esas diferencias fonéticas y fonológicas, esos mínimos matices de los que hablaba Francesconi, hacen que se activen en la memoria y en los sentimientos y emociones presentes toda una red de impulsos afectivos y sinestesias que traspasan más allá del significante. El escuchar un idioma que le es conocido, y que le trae recuerdos, hace que se activen conexiones neuronales que relacionan eso que se está sintiendo con aquello que se pronuncia, sobre todo si en esa pronunciación se aprecian los matices que tienen que ver con las conexiones relacionales íntimas. En este caso, el idioma aparece como música celestial, que vuelve a sus oídos, como licor que embriaga (“Pero ahora, una rara voluptuosidad adormece mis escrúpulos” —Carpentier, 2006a: 520—). Además, el español para el protagonista es el idioma en que aprendió a leer y a solfear (solfear puede verse como otra forma de lectura, por otra parte), así como a sumar y multiplicar:

Tenía ganas de comprar aquella *Odisea*, o bien las últimas novedades policíacas, o bien esas *Comedias americanas* de Lope que se ofrecían en la vitrina de Brentano’s, para volverme a encontrar con el idioma que nunca usaba, aunque sólo podía multiplicar en español y sumar con el “llevo tanto” (Carpentier, 2006a: 490).

Se trata de cuestiones primarias en la vida del protagonista —pues lo facultan tanto en su formación básica como en su vocación primera—, vías por las que entrará todo su conocimiento y por las volverá a la tierra de donde escapó —a por el papel y la tinta—, vías que posibilitan tanto su liberación como su condena, en ese deseo exacerbado y esa pulsión profesional y erudita que lo arraigan fuertemente a la necesidad de leer y escribir, de todo cuanto sea signo escrito o por escribir.

Y el idioma se manifestará en todas sus expresiones posibles, siendo incluso deformado en la jerga de los maleteros negros, haciéndose caricatura en un “¡Biva el Precidente!” —como indicaría el protagonista en el subcapítulo 4, capítulo II—, “cuyas faltas de ortografía señalo a Mouche, con orgullo de quien, a partir de ese instante, será su guía e intérprete en la ciudad desconocida” (Carpentier, 2006a: 520), y esta manifestación inesperada del idioma en todos sus registros le sirve al personaje para enorgullecerse, para poder mostrar su superioridad ante quien desconoce lo que allí se dice o se escribe, mientras él se deja absorber por todo cuanto del idioma casi olvidado le llega, rememorando aquel verso de su libro de gramática, “Y es el idioma de ese verso el que ahora se estampa en los letreiros de los comercios que veo por los ventanales de la sala de espera” (Carpentier, 2006a: 520).

El idioma vivifica, y despierta sentimientos aletargados, adormecidos, haciendo que en ese regreso hacia el origen se regrese, primeramente, hacia la infancia y la lengua que en ella se daba, yendo hacia el recuerdo de un tiempo feliz, y así lo dirá el propio personaje: “Hasta ahora, el tránsito de la capital a Los Altos había sido, para mí, una suerte de retroceso del tiempo a los años de mi infancia —un remontarme a la adolescencia y a sus albores— por el reencuentro con modos de vivir, sabores, palabras, cosas, que me tenían más hondamente marcado de lo que yo mismo creyera” (Carpentier, 2006a: 559).

En su viaje, todo le habla, no sólo le llega el lenguaje sino que el granado, el tinajero, los olores, los oros y bastos de la baraja que observa... todo despierta en él ese anhelo y ansia del tiempo pasado, del idioma casi perdido, relegado, de un modo de vida distinto al que lleva en la ciudad capitalista. En el “reencuentro con el idioma de mi infancia” (Carpentier, 2006a: 548) se dará en él esa “especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo” (Carpentier, 2006a: 548). El equilibrio que todos buscamos, esa armonización con la realidad, con lo que nos rodea y, sobre todo, con nosotros mismos.

Pero en el protagonista se dará un problema respecto a la cuestión idiomática, y es que si, en un principio, el español hará que se rememore en él todo lo que se asocia con el tiempo dichoso, cuando finalmente se esté manejando en este idioma y los pilotos norteamericanos quieran que vuelva con ellos de regreso a América del Norte, pensará que “El idioma de los hombres del aire, que fue mi idioma durante tantos años, desplaza en mi mente, esta mañana, el idioma matriz —el de mi madre, el de Rosario—. Apenas si puedo pensar en español, como había vuelto a hacerlo, ante la sonoridad de vocablos que ponen la confusión en mi ánimo” (Carpentier, 2006a: 724). Es esa fonética, ese sonido del idioma que se ha dejado de usar, su musicalidad, que promueven la confusión y la activación en la memoria de los vocablos por un tiempo relegados. Las palabras lo llaman, y si en un primer momento el español despierta en él los más ansiados y anhelados deseos, el inglés le recordará que también posee esa otra identidad, cuando casi se está olvidando de ella.

Si Rosario —su amante y amada en la selva— “ha cruzado fronteras sin dejar de hablar el mismo idioma” (Carpentier, 2006a: 667), el protagonista maneja varios y no sabe ubicarse solamente en uno de ellos. Es la toma de conciencia de la importancia del idioma y del reconocerse a sí mismo en uno de ellos, y el personaje divagará sobre esta cuestión. La revelación del idioma en que se encuentra la

*Odisea* de Yannes —en español— será como una especie de signo propiciatorio —y por ello elegirá esa obra para su composición musical—, pero además, es ese idioma que encontró en su viaje al origen y que remite a su particular Ítaca desconocida y, sin embargo, al mismo tiempo, recobrada.

Además, ¿cuál era mi idioma verdadero? Sabía el alemán, por mi padre. Con Ruth hablaba el inglés, idioma de mis estudios secundarios; con Mouche, a menudo el francés; el español de mi Epítome de Gramática —*Estos, Fabio...*— con Rosario. Pero este último idioma era también el de las *Vidas de santos*, empastadas en terciopelo morado, que tanto me había leído mi madre: Santa Rosa de Lima, Rosario. En la coincidencia matriz veo como un signo propiciatorio. Vuelvo, pues, sin más vacilación, a *La odisea* de Yannes (Carpentier, 2006a: 707).

La importancia del conocimiento de idiomas como vehículo de comunicación se pondrá de manifiesto asimismo en ejemplos como la relación entre Mouche y el griego; ella le pide que cuente sus historias en la selva, y él, defendiéndose con parquedad en un idioma que no es el propio, intenta narrarlas “en un francés de tan pocas palabras que nunca lograba cerrar una frase” (Carpentier, 2006a: 591). Sin embargo, a pesar del encargo y el esfuerzo de este, encontraremos la conversación utilizada solamente como pretexto, pues realmente ella, que ha sido quien le ha pedido su narración, no lo escucha.

Sin embargo, hemos podido observar del mismo modo cómo igualmente el conocimiento de diversos idiomas consigue, en el protagonista de *Los pasos perdidos*, todo lo contrario: si bien es un vehículo de comunicación entre sus diversos interlocutores, también hace que ese sentimiento de arraigo que permite que alguien piense en su identidad como aquella perteneciente a la su lengua se vea desvanecida, pues no sabía realmente cuál de ellas considerar como “su” lengua, “su” identidad, aquello a lo que pertenecer. El sentimiento de pertenencia se desvanece, se difumina, y al mismo tiempo se rememora al volver a su idioma matriz, al idioma de la madre, al idioma de su infancia.

El lenguaje siempre se ha utilizado como elemento de poder: por ello los conquistadores lo imponían a los habitantes de aquellas tierras que conquistaban. Se les quitaba, así, su identidad, su sentimiento de comunidad, de unión, otorgándole una nueva.

En este sentido, podemos pensar en la concepción del lenguaje de Humboldt, que indicaba que el lenguaje conforma la realidad, puesto que —como señala Garagalza en relación al pensamiento humboldtiano—, “Ya no cabe dar por supuesto la existencia del mundo como algo firme y dado con independencia del sujeto que lo conoce. El sujeto no se comporta pasivamente, limitándose a reflejar el orden de la realidad que conoce, sino que es un agente que participa activamente en la configuración del objeto de conocimiento” (Garagalza, 2003: 241). Humboldt, de este modo, realiza una transformación lingüística de la filosofía trascendental, arguyendo que el lenguaje es la condición histórica del conocimiento y que ese proceso de configuración tiene lugar no sólo “con” el lenguaje sino “en” el lenguaje (lenguaje que a su vez no existe sino en las diversas lenguas)<sup>2</sup>.

---

2 Para más información, véase Humboldt, W. v. (1990): *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. (Trad y pról. A. Agud), Barcelona: Anthopos.

Una concepción similar debemos a la “Hipótesis de Sapir-Whorf”, en la que se indica que un determinado idioma, con sus estructuras gramaticales y su léxico, determina la visión del mundo que tiene la correspondiente comunidad lingüística<sup>3</sup>.

Al mismo tiempo, en relación con estas ideas del lenguaje como arma de poder podemos pensar en la concepción de nación que Herder acuñó en el siglo XVIII, donde asocia la idea de nación a una comunidad que se mantiene cohesionada por medio de una lengua. Ese sentimiento de identificación generado por la homogeneidad lingüística es lo que determina la pertenencia a una comunidad lingüística y cultural<sup>4</sup>.

De otro lado, nos encontraremos con ese idioma que ya no se entiende, con la ininteligibilidad del lenguaje olvidado entre los muros de la iglesia, donde, como indica el musicólogo, “Con profundos ecos resuenan los latines litúrgicos bajo las bóvedas del deambulatorio. Miro las caras vueltas hacia el oficiante, en las que se refleja el amarillor de los cirios: nadie de los que aquí ha congregado el fervor en este oficio nocturno entiende nada de lo que dice el sacerdote. La belleza de la prosa les es ajena” (Carpentier, 2006a: 742).

Es ese mismo idioma que se usa como lenguaje científico específico, y con el cual el herborizador Montsalvaje “nos agobia bajo una terminología latina que destina a la clasificación de hongos nunca vistos, de los que tritura una muestra con los dedos, explicándonos por qué cree haberlos bautizado acertadamente. De pronto repara en que no somos botánicos, se burla de sí mismo, calificándose de Señor-de-los-Venenos, y pide noticias del mundo de donde venimos” (Carpentier, 2006a: 623).

Este lenguaje específico abruma a quienes no son del ámbito y, sin embargo, se acomoda perfectamente a esa especie de primer Adán nombrador de las cosas —encontrando para cada yerba sin nombre aquel que sea más clarificador, calificador y clasificador—, mostrándose orgulloso por esa tarea de “haberlos bautizado acertadamente” (Carpentier, 2006a: 623)<sup>5</sup>.

Además, en tono de burla, el herborizador se denominará a sí mismo “Señor-de-los-Venenos”, relacionándose con la importancia del sobrenombre, del mote, que también identifica y cualifica, al igual que toda esa abrumadora terminología latina con que bautiza a sus plantas. Esta cuestión del sobrenombre la veremos de igual forma con el Adelantado, quien, cuando nos revele su verdadero nombre, nos dirá: “«Pues, señor —dice el Adelantado, arrojando una rama al fuego—, me llamo Pablo, y mi apellido es tan corriente como llamarse Pablo, y si a grandes hechos suena el título de Adelantado,

---

3 Para más información, véase Whorf, Benjamin Lee (1971): *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona: Barral. La hipótesis fue derivada, de manera póstuma, de los escritos de Benjamin L. Whorf, quien atribuyó la idea a su maestro Edward Sapir.

4 Para más información véase Herder, Johann Gottfried (2007): *Philosophical Writings*. Edición de Desmond M. Clarke y Michael N. Forster. Cambridge: University Press

5 Con relación a esta idea podemos tener en cuenta las propiedades del texto, donde se habla igualmente de la adecuación al contexto o la aceptabilidad, entre otras. Para ello, podemos seguir las ideas de diversos críticos como Bernárdez, E. (1982): *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe; Bernárdez, E. (1987): *Lingüística de texto*. Madrid: Arco Libros; Bernárdez, E. (1995): *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra, De Beaugrande, R. A. y Dressler, W. U. (1981/1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel; Halliday, M. A. y Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*, Londres: Longman; Adam, J. M. (1992/2005). *Les textes: types et prototypes*. París: Armand Colin; o Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

les diré que sólo se trata de un mote que me dieron unos mineros, al ver que siempre me adelantaba a los demás en lo de hacer pasar por mi batea las arenas de un río... »” (Carpentier, 2006a: 680).

Esto imbrica con otra cuestión, y es que, de todos los personajes de la novela, del único del que desconoceremos su nombre será precisamente el protagonista, aunque los personajes sí que lo conocen, pues lo llaman por su nombre —como indica el innominado musicólogo— en varias ocasiones.

Esta cuestión puede tener relación con que la novela esté escrita principalmente desde la voz del personaje (en forma de diario, o de notas para esa novela que pretendía escribir y que quizás sea la que estamos leyendo<sup>6</sup>), pero eso no es motivo suficiente para que desconozcamos su nombre a lo largo de toda la novela, ya que en numerosas ocasiones, a pesar de que la obra se escriba desde una supuesta primera persona, el nombre del personaje se nos muestra antes o después.

Quizá pueda estar relacionado con la importancia del nombre; el nombre da poder, es la identidad del ser la que se revela, y a lo largo de la historia literaria y musical nos hemos encontrado con este mitema —mitema del nombre oculto<sup>7</sup>—. Pensemos, por ejemplo, en *Turandot*, *Lohengrin*, *Romeo y Julieta*... donde esta situación toma gran relevancia. El nombre del príncipe no será revelado por la princesa Turandot, quien dirá que su nombre es “Amor”; Lohengrin, el caballero del cisne, deberá abandonar a su amada Elsa y volver al Grial, pues esta no puede evitar preguntarle su nombre y el Santo Grial mandaba que sus caballeros no podían ser conocidos; el apellido no debe ser nombrado en *Romeo y Julieta* para que su amor siga siendo propicio, y cuando se enteran del enfrentamiento entre familias tras haberse enamorado, decidirán igualmente que puede llamarlo solo “amor”<sup>8</sup>. Estos son solamente algunos de los casos que pueden rastrearse, pero como observamos, siempre el conocimiento del nombre lleva a la desdicha. De este modo, en *Los pasos perdidos*, desconocemos siempre el nombre del protagonista, que sigue convirtiéndose en el héroe de la novela.

Es la importancia del héroe, de ese héroe innominado —e incluso a veces, la maldición que conlleva el conocimiento del nombre, obligándolo a perder la dicha, al regreso forzado, a alejarse de la felicidad, a la imposibilidad de la coexistencia en el lugar donde se ha elegido permanecer...— y que, precisamente por ello, llega a hacerse en ocasiones, si cabe, más universal, al no ser cercado por un nombre propio y no identificarse con una persona concreta, sino abstrayéndose en su innominada existencia. En estos casos, cuando se conoce el nombre, se desata la maldición, la imposibilidad; es por ello que el protagonista mantiene su poder mientras permanece en el anonimato —como aparece

---

6 Sobre esta cuestión véase González Echevarría, R.: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos, 2004, así como Salvador, Á. / Esteban, Á. (ed.): *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*. Madrid: Verbum, 2005.

7 Para más información sobre el análisis de mitemas, y del propio mitema del nombre oculto, véase Lévi-Strauss, Claude (1955): “El estudio estructural del mito”, en *Journal of American Folklore*, n.º 68 p. 428-555.

8 Así encontramos uno de los más célebres fragmentos de *Romeo y Julieta*, en el Acto II, escena II, habiendo conocido ella la familia de la que procedía y dando paso a la escena en el balcón: “JULIETA: Sólo tu nombre es mi enemigo. Tú eres tú mismo, seas Montesco o no. ¿Qué es Montesco? La mano no, ni el pie, ni el brazo ni la cara ni cualquier otra parte de un mancebo. ¡Si otro fuese tu nombre! ¿En un nombre qué hay? Lo que llamamos rosa aun con otro nombre mantendría su perfume; de ese modo Romeo, aunque Romeo nunca se llamase, conservaría la misma perfección, la misma, sin ese título. Romeo, dile adiós a tu nombre, pues que no forma parte de ti; y, a cambio de ese nombre, tómate a mí, todo mi ser. // ROMEO: Llámame sólo “amor”, será un nuevo bautismo. De ahora en adelante, ya no seré Romeo” (Shakespeare, 2001: 199).

el protagonista de *Los pasos perdidos* para los lectores, a pesar de que dentro de la novela, como se ha indicado, sea llamado “por su nombre” —.

Pero en su viaje al origen en la selva no solamente se encontrará con diversos idiomas, sino que incluso conocerá a aquellos hombres en quienes no se da aún un idioma, siendo consciente de que, si quisiera entablar comunicación con ellos, se encontraría con “la inutilidad de toda palabra, admitiendo de antemano que ni siquiera podríamos hallarnos en la conciencia de una gesticulación” (Carpentier, 2006a: 669). Es el desaprender el lenguaje que encontraríamos, de forma distinta, en el cuento “Viaje a la semilla” de Carpentier, si bien mientras en *Los pasos perdidos* este “desaprendizaje” viene asociado al tiempo regresivo y al encuentro con los hombres que desconocen el lenguaje en esa era paleolítica, en “Viaje a la semilla” se asociará con ese tiempo hacia atrás que corre en la vida del personaje, llevándolo hasta el útero materno, y desaprendiendo, poco a poco, lo aprendido, entre lo que se encuentra el propio lenguaje.

Como diría Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 1973: 163). Cuando aprendemos un idioma, también nos encerramos mental, semántica y lógicamente en un sistema de categorías. De ahí la importancia de abrir el horizonte y no cercarnos a las fronteras de nuestra lengua, de aprender distintos idiomas, ya que en ellos se establecen las categorizaciones del mundo de otra manera. Por eso se va dando la pérdida de categorías en el cuento “Viaje a la semilla”, mientras el personaje va desaprendiendo, o se van restando categorías con cada canto de *Altazor*, mientras descendemos con él en su caída.

Cuando el hombre occidental viaje a la selva (incluso un hombre como el protagonista, que es políglota), además, se encontrará con realidades carentes para él de nombre. Es lo que ocurrirá con toda la literatura colonial y el intento de describir todas esas nuevas realidades que se observan. Ya en la ficción, en *Los pasos perdidos*, nos encontramos con realidades como esas “zonas coloreadas en verde, desnudas, donde no aparecen nombres de poblaciones” (Carpentier, 2006a: 681), o las montañas, pájaros, animales nunca vistos y nunca nombrados. Pero también ocurrirá de igual forma a la inversa, cuando ese hombre proporcione nuevas realidades innominadas —y nunca vistas— a los habitantes de aquellas tierras. Así, nos encontraremos en el texto con “la cabra preñada y el becerro destetado, para el cual tienen los indios, como Adán, que inventar un nombre, pues jamás vieron semejante animal” (Carpentier, 2006a: 682).

Inventar un nombre como Adán, el primer poeta, ese Adán que, muchos años después, buscarían los creacionistas, como esa palabra que debía ser la cosa misma, que decía Huidobro, ese “nombre exacto de las cosas” (Jiménez, 2005: 337)<sup>9</sup> del que hablaba Juan Ramón Jiménez en *Eternidades*. Es el Adán nombrador de realidades, donde ya no hay arbitrariedad. Los creacionistas postulaban que el nuevo poeta pondrá un nombre nuevo a las cosas, y que éste es el mediador entre ellas y los hombres, el canal que purifica lo que se va deteriorando. Quienes se encuentran con una realidad nueva, desconocida, funcionan en parte como este nuevo poeta, este nuevo Adán nombrando, ya que deben dar nombre a nuevas realidades nunca antes vistas.

---

9 Véase Jiménez, J. R. (2005): “Inteligencia, dame...”, en *Eternidades*. Edición de Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz de Castro, en *Obra poética*, vol. 1. Prólogo de Víctor García de la Concha. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, p. 377.

El protagonista pensará que:

si me dejara fascinar por lo que aquí veo, mundo de lo prenatal, de lo que existía cuando no había ojos, acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas que desaparecerán del planeta, un día, sin haber sido nombradas, sin haber sido recreadas por la Palabra —obra, tal vez, de dioses anteriores a nuestros dioses, dioses a prueba, inhábiles en crear, ignorados porque jamás fueron nombrados, porque no cobraron contorno en las bocas de los hombres... (Carpentier, 2006a: 694).

Lo que no se nombra, desaparece; y se esfuma, se aleja de lo que un día pudo ser, se desvanece, como si nunca hubiera existido, pero, sin embargo, pensará el protagonista, “Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados” (Carpentier, 2006a: 768).

Es lo que sucederá en la novela, y lo que siempre debe suceder. Debemos explorar el mundo, bien sabiendo o sin saber exactamente cómo se denomina cada una de sus particularidades, pero sin dejar de pensar en vivir, más que en nombrar. Si bien, dar un nombre, siempre supone una manera de acotar y determinar, acotación y determinación que, según en el aspecto en el que nos encontremos, puede ser positiva o negativa, pero que en muchas ocasiones es fructífera y necesaria, sobre todo cuando a cuestiones de los distintos idiomas —como en este texto hemos tratado— nos referimos.

## Conclusiones

Muchas son las apreciaciones en cuanto al lenguaje en los textos literarios. En esta ocasión, hemos asistido a la importancia del lenguaje en tanto herramienta de poder, así como a la diversa configuración de la realidad que viene dada por el uso de uno u otro lenguaje. Asimismo, el conocimiento o no de un hombre puede otorgar valor o quitárselo al individuo, como puede observarse con relación al mitema del nombre oculto.

No solamente esto, sino que en el uso de un mismo lenguaje, según la teoría que nos enraíza con los complejos funcionales de los que hablaban Saussure, Cigada o Francesconi, cada matiz puede tener una significación, así como la fonética particular dota de significados a un referente, añadiéndole impulsos afectivos, así como múltiples sinestesias. La distribución y organización de la sustancia fónica añade significación al mensaje, sobre todo en el plano afectivo y estético.

En este sentido, podríamos pensar también en los planteamientos de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*, donde nos muestra a un protagonista innominado (relevancia del poder del nombre desconocido), que domina varios idiomas (múltiples conocimientos de la realidad, en tanto realidad y lenguaje están vinculados —Humboldt—), y que, sin embargo, no siente pertenecer a ninguno de ellos, pero diversas acciones harán que sienta como propiciatorias las señales que le manda el lenguaje español, el idioma de su infancia, a la que se añaden recuerdos y sinestesias múltiples, cuestiones fonosemánticas, que vienen a enraizarlo y a hacerlo sentir afectos y emociones incluso al escuchar su nombre pronunciado de la persona a la que ama, con un acento diferente, con una fonética particular.

La elección de la acústica y la musicalidad en la obra de Carpentier es totalmente pertinente, haciéndonos imaginar los diversos idiomas como el latín (en los púlpitos de iglesia), el alemán (que el protagonista hablaba con su padre), el francés (que habla con su amante), el inglés (idioma en el que se mueve en la ciudad capitalista) o el español, que aparece un tanto romantizado, como la lengua de su infancia, del ser amado, y al tiempo, de las raíces. Esas raíces que ya se tenían en esa lengua, y esas raíces que le gustaría volver a tener en ese hemisferio con aquella mujer que se le aparece como la

suma de todas las razas, como la mujer que podría llevarlo a la salvación y al conocimiento propio en un lugar donde no solamente descubrirá los instrumentos indígenas, las diferentes formas de sociedad y el amor, sino que se descubrirá a sí mismo.

Carpentier, con su particular estilo barroco, llena sus páginas con voces que nos llevan el “horror vacui” del Barroco figurativo, mientras propicia un viaje por las lenguas y sus sonidos a través de las apreciaciones del protagonista de su texto. Si el lenguaje conforma la realidad, dejemos que este nos atraviese, para vivir —y no exclusivamente nombrar— todas las realidades que nos sea posible.

## Bibliografía

- ADAM, J. M. (1992/2005). *Les textes: types et prototypes*. París: Armand Colin.
- BERNÁRDEZ, E. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1987). *Lingüística de texto*. Madrid: Arco Libros.
- (1995). *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra.
- CALSAMIGLIA, H. y TUSÓN, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CARPENTIER, Alejo (2006). *Los pasos perdidos*, en Carpentier, A. (2006): *Narrativa completa I*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- CIGADA, Sergio (1983). “I caratteri non sistematici del codice linguistico e la traduzione”, *La traduzione nell’insegnamento delle lingue straniere*. Atti del congresso su “La traduzione nell’insegnamento delle lingue straniere”, Brescia, 11-13 aprile 1983. Editrice la Scuola, Brescia.
- DE BEAUGRANDE, R. A. y DRESSLER, W. U. (1981). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- FRANCESCONI, Armando (2011). “La traducción de los componentes fonosimbólicos del lenguaje”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- GARAGALZA, L. (2003). “Filosofía y lenguaje en la obra de “Wilhem von Humboldt”, en *Revista internacional de estudios vascos*, vol. 48, n.º 1, pp. 243-248.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- HALLYDAY, M. A. y HASAN, R. (1976). *Cohesion in English*, Londres: Longman.
- HERDER, Johann Gottfried (2007). *Philosophical Writings*. Edición de Desmond M. Clarke y Michael N. Forster. Cambridge: University Press.
- HUIDOBRO, Vicente (2003). *Obra poética*. Edición crítica, Cedomil Goic (coord.) Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos n.º 45).
- (2007). *Altazor; Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra.
- HUMBOLDT, W. v. (1990). *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Traducción y prólogo A. Agud, Barcelona: Anthropos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005). *Obra poética*, vol. 1. Prólogo de Víctor García de la Concha. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955): «El estudio estructural del mito» en *Journal of American Folklore*, n.º 68, pp. 428-555.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1984). *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI.

- SALVADOR, Álvaro y ESTEBAN, Ángel. (ed.) (2005). *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*. Madrid: Verbum.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916). *Cours de Linguistique Générale*. Charles Bally Albert Riedlinger y Albert Sechehaye (eds.), Lausanne-Paris: Payot.
- SHAKESPEARE, William (2001). *Romeo y Julieta*. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- WHORF, Benjamin Lee (1971). *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona: Barral.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999). *Tractatus logico-philosophicus*. Traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza.

### **Filmografía**

- Documental *A fondo* (1977). Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Alejo Carpentier. España: RTVE.