

ARTÍCULO ORIGINAL

Réquiem por una hermenéutica fallida en la novela *Los pasos perdidos*

Requiem for a Wrong Hermeneutics in the novel *The Lost Steps*

Marcia Losada García

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

En el presente artículo se trata de, mediante el análisis tridimensional del significado –método de emergencia semántico-cognitiva y material factológico textual–, reconstruir lingüísticamente la «mente» del innominado protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, novela que resulta una «ebullición» de mitos y leyendas que se entrelazan, ya sea como plan general de la trama, o como paradigmas conductuales del protagonista-^{narrador}, en su mundo de erradas transposiciones de lectura del contexto de inserción. Se ejemplifica como la emergencia de rasgos semánticos, generados a partir de la contradicción mitologización vs. resemantización, permiten acceder a la mente del protagonista e ilustrar esquemas de operaciones semiocognitivas que lo conducen a una decodificación de signos culturales, fallida.

PALABRAS CLAVE: mitologización, resemantización, emergencia, análisis tridimensional del significado.

ABSTRACT

This paper is aimed at linguistically reconstructing the mind of the unnamed protagonist of the novel *The Lost Steps* by Alejo Carpentier by means of a three –dimensional analysis of meaning to show a vital experience– related contrast between the impact of the hard environment of the jungle and the mental universe of the newcomer. This can be seen as either the intent of the plot, or behavioral paradigms of the protagonist-narrator in his world of wrong readings of the context for his insertion. It is given an example of how semantic features emerged from the contradiction between mythicizing and resemantization permit access to the protagonist's mind, and allow

semiotic and cognitive thinking to be shown, which leads him to a wrong decoding of cultural signs.

KEYWORDS: Mythicizing, Resemantization, Emergence, Three-Dimensional Analysis of Meaning.

El pensamiento refleja el ser en sus conexiones y relaciones así como en sus múltiples interferencias, es de hecho una forma de reflejo mediato, generalizado, de la realidad objetiva, que conduce al descubrimiento de las relaciones esenciales entre los objetos.

L. Rubistein

Un camino de análisis: la mente construida por signos

Siguiendo la «metáfora lexicalizada» de ver el lenguaje como instrumento, retomo un ejemplo de mi estrategia de investigación para el análisis semántico-discursivo de *Los pasos perdidos* (en adelante *Los pasos...*) sobre la relación pensamiento-lenguaje, para mostrar la metodología de análisis mediante una analogía (Losada, 2015). Vuelvo sobre el ejemplo del piano para ilustrar el proceso lingüístico de cómo se llega a *una* mente construida por signos.

Si quiero –y selecciono el piano por ser «complejo»– estudiar un instrumento musical en su mecanismo, avizoro dos itinerarios:

1. Analizar el mecanismo del teclado, cuerdas, caja de resonancia y observar cómo la percusión provoca un movimiento ondulatorio específico de la sonoridad del piano y así, trazar el camino para compararlo con otros instrumentos, que posean proceso de producción de sonidos semejante o diferente para llegar a su caracterización. Este camino me acercaría a la «neurofisiología del piano».
2. Escuchar la interpretación de la melodía emanada del piano, leer su partitura y a partir de este texto, intentar entender y mostrar cómo funciona la relación entre lo emitido como signo y la necesaria operación para producirlo, mediante la aplicación de una técnica o método de análisis que contemple la emergencia de un elemento portador de significación. Este camino me acerca a la «semántica del piano».

La proposición del acercamiento aquí desarrollado toma el segundo camino: se fundamenta también en el «producto de la melodía» (Losada, 2015, pp. 30-31).

En este caso la «partitura» es el discurso textual del pensar del Innominado como medio de desbrozar su mecanismo de funcionamiento, es decir, el texto de *Los pasos...* y, específicamente, el paradigma mitológico de Ulises y su mundo, con el objetivo de interpretar cómo reconstruye el protagonista su sentido de lo percibido.

Téngase en cuenta en relación con lo anterior, que no existe «un órgano» del lenguaje y, sin embargo, como cumbre de nuestra evolución ontogenética el lenguaje nos define como especie, pues es una aptitud humana (+ H) organizar el proceso de pensamiento interior y la actividad de referencia mediante el lenguaje. Este elemento es basal para las construcciones de la mente, pues

el proceso de abstracción, en su arista lingüística, se hace mediante un mecanismo de reorganización de rasgos semánticos y, en el terreno de la investigación, la emergencia semántica «otorga» a los acercamientos desde el lenguaje un protagonismo investigativo.

Por su parte, abordada desde una perspectiva linguo-cognitiva la mente es circulación informacional de la materia que se analiza a sí misma (propiedad reconocida de retroalimentación de sistemas materiales de alta complejidad refleja). Durante el proceso evolutivo la materia ha transitado a través de hitos, de estados caóticos a estados organizados inorgánicos, luego a estados orgánicos y, finalmente, se logró autoanalizar en estados materializados o modelados. La materia se organiza en sistemas autorregulados puntuales para lograr sucesivos intercambios de masa, información, energía y sentido (MIES). Entre las cualidades que emergen de las funciones cerebrales consecuencia del intercambio de MIES a partir de funciones relacionales de mente-cerebro se encuentran la propia del ser humano de organizar la conducta hacia objetivos determinados, lo cual genera un comportamiento signado en experiencia subjetiva y que, consecuentemente, tipifica cada subjetivación: «el yo». Al asumir las construcciones lingüístico-mentales en su mínima expresión, como entidad construida por rasgos semánticos, los considero soportes lingüísticos de lo pensado y percibido.

Propongo, entonces, describir las modelaciones mentales siguiendo la emergencia de estos rasgos semánticos, como probable huella signada de operaciones semicognitivas, asimismo, discretizarlos e interpretarlos en la superficie discursiva, como vehículos de comprobación de sentido, ya que «emergen» desde el sistema subyacente y se marcan en la superficie discursiva del texto mediante indicadores de cualquier rango gramatical (índices ilocutivos-modales-referenciales), a través los cuales se puede trazar una ruta de significación entre las operaciones

semicognitivas y la lectura del sentido que quiere exponer, imponer o insinuar el sujeto sociocomunicativo en su variante autoral.

El mito de Ulises, el mundo de *La Odisea* –*ad usum* de las formas carpenterianas composicionales de menor extensión– es sinónimo de moraleja para el lector (guía de construcción del subtexto), pues mediante este mito, insertado en tres niveles tectónicos de la novela y utilizado como paradigma valorativo dentro del discurso, insinuado propio de la obra ficcional, transcurre la intencionalidad propositiva del universo mitológico de *Los pasos...* y una probable clave de lectura de la novela en general.

Entonces, en un recorrido de lo más general (la mente como terreno autoorganizativo de signos) se avanzará hacia una comparación del mito homérico como unidad estructurante –cognitiva– transpositiva para estudiarlo mediante el análisis semántico discursivo tridimensional, método que discretiza en rasgos semánticos el proceso constructivo de percepción de lo real y de las construcciones mentales del (en este caso) innominado protagonista. Se verá mediante el proceso de resemantización lingüística todos los enunciados de la novela, que –como he dicho– desde diferentes niveles composicionales se refieran al mundo mítico del más polifacético de los héroes de Homero y a su saga, *La Odisea*.

Mediante esta perspectiva de análisis se traza una equivalencia entre el vehículo lingüístico (rasgo) y la actividad semiocognitiva de construcción de significados a través del proceso de significación: el paso de la noesis (lo pensado) a la semiosis (lo signado), cuya información, al nutrirse del contexto cultural del sujeto y dimensionado desde la perspectiva individual de su experiencia semántica modal, aúna el imaginario de una comunidad cultural, soporta el sentido sociocomunicativo cuya sintaxis organizativa es la dimensionalidad ilocutiva-modal-referencial de esos significados descritos en funciones; este método de fundamento semiocognitivo describe la arista lingüística de construcción de la mente mediante signos.¹

El universo mítico de *Los pasos perdidos* también es «campo de batalla» del proceso de subjetivación del protagonista, organizado desde una actitud mental de semántica modal *ponderadora reflexiva* hacia su mundo anhelado. El musicólogo, sin autorreconocerlo, no se plantea su necesidad de asumir el paradigma multifacético de Ulises, a pesar de la continua presencia del héroe épico en su imaginario.

Dado que el objeto (en *Los pasos...* disyuntiva entre las evocaciones de su infancia y la realidad latinoamericana a reencontrar) resulta de lo que el sujeto modele, luego bien, el sujeto forma parte de la modelación, cuando lo *recrea*, lo mide, legisla acerca del mismo y predice su relación, entonces, hay que ver la marcha del Innominado en el viaje *por su* universo sociocomunicativo, en resultado final, como una construcción teórica de *su* subjetividad, productora de objetividades. El tejido composicional en forma de diario de *Los pasos...* hace verosímil el acceso al mundo mental del Innominado. Se diseña en tres bloques de focalizaciones enunciadas desde el prisma de la narración del paisaje interior del protagonista –quizás esto explica el porqué de una sola exención perceptible en la superficie discursiva de operaciones cognitivas paralelas (enunciado 25) en el que se enfrenta–,² notable productividad del rasgo de *conjunción-disjunción* al fenómeno interpretativo-cultural desde la historicidad concreta y personal en la que contrasta el viejo mundo y el nuevo escenario latinoamericano. La mente del musicólogo genera aptitudes e impulsos conscientes, inconscientes y procedimentales desde los siguientes niveles tectónicos:

- a. las focalizaciones hacia la trama de la novela («lo que va ocurriendo» en la acción);
- b. la visión crítica hacia sí mismo a partir de su introspección objetiva –subjetiva en las confrontaciones conductuales del protagonista hacia el entorno–;
- c. la mente crítica del intelectual-creador hacia los *corpora* culturales, que mediante el «peregrinar» de la conciencia, paralela al viaje físico, explica los paradigmas culturales y el plan mental para reconstruir su nuevo *yo*.

Esta urdimbre mental en *Los pasos...* facilita la posibilidad de analizar conjuntamente el narrador explícito mediante la percepción del protagonista, pues alrededor del *yo* se organiza la información que circula durante los procesos sinápticos de sus rutinas cognitivas, las que son «intelectuales», lábiles y de un marcado comportamiento autorganizativo. La perspectiva holística de «operación semicognitiva dimensional signada en rasgos» permite integrar los datos de los analizadores en diferentes grados de organización jerárquica de la información, durante la actividad refleja de acuerdo con el grado de organización de la materia reflectante. Todo lo anterior posibilita obtener información, razonar y extraer conclusiones acerca del funcionamiento de la mente desde una perspectiva lingüística.

Cada rasgo semántico, como «expresión lingüística de una actividad semiocognitiva», signa la posibilidad de la reproducción ideal del hombre (pensamiento humano) es decir, de sus focalizaciones reales, imaginarias o de sus modelaciones. La organización tridimensional de rasgos en una función semiocognitiva (graficadas en la matriz de los anexos del primer ensayo)

constituye el resultado de un proceso de selección (emisión-recepción) general de noesis-semiosis, por el cual transita el raciocinio del ser humano, como sistema autorganizativo de alto grado de reflexividad, en la construcción de su universo epistemológico, para lo cual se encuentra condicionado filogenética y ontogenéticamente.

De facto, el utilizar el paradigma mitológico en el discurso deviene intento de realizar la traducción valorativa –constante en el plan mental del Innominado y de Carpentier– de un mundo a otro, mediante rasgos generalizadores de un arquetipo o una situación arquetípica (experiencia de lectura doblemente vital sobre todo, cuando el mundo –como ahora– se encuentra en estado de bifurcación), para cuestionar en hipótesis la permanencia o modificación del paradigma modelado y establecido o para sugerir su transgresión en rasgos hiperbolizados, que propician e incitan a nuevas tomas de decisiones, ya bien en la trama como recurso intertextual, como tema evocado o con la reinserción fragmentada de pasajes (sentido parenético) en contextos supuestamente atemporales.

La finalidad «de su viaje mental» y ficcional es la emergencia de construcción de «sentido de su architexto cultural», entrelazado este proceso con la activación de paradigmas mitológicos. Los mitos en *Los pasos...* ejemplifican su plena esencia de «unidad cognitivo-cultural de transferencia de patrimonio intangible», pues durante el viaje por la selva, los mitos revalidan su valor paradigmático y parenético..., y hubieran sido parte importante de un plan mental exitoso, si el proceso de mitologización (solapamiento de significados de los paradigmas arquetípicos heredados sobre los de una nueva realidad) se hubiera resemantizado.

Carpentier entrega en toda su obra ficcional, y de manera insistente, variaciones de un mismo asunto: sus reflexiones axiológicas sobre el comportamiento del ser humano en un momento histórico dado, en un contexto cultural, con una aptitud para apropiarse de formas de saber que debe repensar una y otra vez: ¿cómo mediante el conocimiento y la toma de determinaciones se ejerce una influencia de reedificación del entorno y en la consciencia del individuo? En su macrotexto existe una concepción constante del ser, en eterno cambio y transformación evolutiva a la vez que semejante; evolución sustanciada por una visión profunda del hombre, dentro de su historia y su cultura, con el deber de transformar en un proceso paradigmático y cognoscitivo su *hábitat*. El saber se encuentra estrechamente relacionado –tal cual he ejemplificado en los distintos análisis de esta selección– con una actitud que debe ser mantenida, ante el conocimiento y su uso, lo cual arroja como resultado en la enunciación una axiología de valores discretizables en el discurso emergente de las operaciones semiocognitivas del sujeto.

Entonces, la perspectiva de una mente construida por signos facilita también ir tras las huellas de la intencionalidad y sentido textual de un mito desde la arista lingüística de la cognición, mito que vehicula presuponer e inferir (tanto al lector como al analista) la renovación de un paradigma recurrente (el de Odiseo) asistiendo así a la apropiación de un personaje como *memorema* en su nueva acepción epocal, grupal e individual.

Las lecturas de los fragmentos míticos insertados en los diferentes niveles de composición son «cadenas semánticas de hipotextos recurrentes» renovadas en el acto de recepción mediante la lectura. Dentro del discurso general ficcional, que es insinuado, interesante, el mito es un discurso valorativo que induce a la correferencia del aquí y el ahora del «receptor» en el momento de la relectura y correfiere a la realidad pensada de un mundo (significados globales) que el lector debe extraer y actualizar en su tarea hermenéutica, para confrontar con la realidad del momento de recepción.

El Innominado, en su honesta aspiración por echar de sí siglos aherrojantes de una cultura valiosa pero ya pasada por el tamiz de pálidas rebeliones intelectuales o aceptaciones tácitas, se debate mentalmente entre probabilidades vs. incertidumbres (tensión entre la realidad europea rechazada y un deseo de reconquistar un mundo que lo liberaría de estar sujeto a leyes inoperantes de permisión-sanción). Esta disyuntiva cuyo saldo positivo es «su opción» de no volver a ser lo que era cuando regresa, arroja como saldo, una peripecia incompleta.

En su diálogo agonístico con el surrealismo no logra –jirónicamente!– librarse de entelequias mentales y asumir vívidamente un nuevo tejido de realidades maravillosas (nuevo saber de realidad, objetivo), que lo conminaría hacia una experiencia refrendada en la acción y no solamente intelectualizada. A pesar del crisol del viaje a la selva, no puede incorporarse el Innominado a las tareas fundacionales de Santa Mónica de los Venados: las reglas mitológicas europeas –que combate con tesón heroico encarnado en las diferentes referencias al mito de Prometeo, condenado a sufrir por sus titánicas aspiraciones– ganan el agón a las maravillosas leyendas americanas en lo que podía haber sido un proceso de parénesis y transculturación mediante una confrontación mitológica «en la mente construida por signos» del protagonista.

Mitologización vs. resemantización

Lo primero que crea una zona de emergencia de «sentido» desde un acercamiento linguocognitivo a la arquitectura mental del discurso del protagonista de *Los pasos...*, es la «desproporción en su arquitectura mental» entre funciones que tipifican una valoración (enunciado 12) (conjunto de datos noético-semióticos desde el cual se seleccionan y organizan las relaciones causa-consecuencia y se establece la jerarquización de juicios y razonamientos posibles y probables, que en un inicio emiten una calificación según la arista problémica y que es percibida por el sujeto de las fundamentaciones en sus diferentes grados de complejidad), y la escasez de las operaciones semiocognitivas de toma de determinaciones (enunciado 2) (conjunto de datos noético-semióticos dimensionales desde el cual se sustentan los componentes que expresan el nivel de seguridad de realización de la estrategia seleccionada y ante el objeto focalizado), máxime, si su decisión en buena medida es tratar de rediseñar su *hábitat*, su cultura, su mundo sentimental. Ya en esta presentación inicial de las referencias al universo de *La Odisea* y de Odiseo se evidencia la tendencia mental (¡fallo trágico!) del musicólogo; el Innominado se muestra en la frecuente postura mental subsiguiente, signada por el rasgo semiocognitivo de *inseguridad-inseguro* cuando reflexiona sobre cuál libro escoger (enunciado 1).

Consecuentemente, si se revisa las discretizaciones semántico-discursivas se observa también que el Innominado no completa el ciclo carpenteriano «obligatorio» para el personaje, que es el «deber de legitimar en acciones determinativas un interés cuando se pondera un cambio», y esto se logra (es la proposición carpenteriana como universal de cultura) siendo agente dentro de un segmento histórico y, sobre todo, cuando el sujeto experimenta múltiples peripecias, para adaptarse al medio nuevo y hostil de la selva, como el Innominado, o se transita por diferentes estadios culturales, tal cual el protagonista de «Semejante a la noche» o, como en la manigua, el cimarrón de «Los fugitivos».

Si se analiza el primer enunciado (conjunto de libros –hallazgos para recuperar su idioma–), única toma de determinaciones del personaje en relación con una mención directa de *La Odisea* y su héroe, se aprecia que el elemento *categorico* (funtivo importante en unión del *legitimador*), imprescindible para elegir y concretar una conducta accional que refrende cambio, emerge de una operación cognitiva discretizable como *categoricidad negativa*, pues se manifiesta en la superficie discursiva como «nunca usaba» asociada al sentimiento nostálgico de regreso a la cultura hispana, unido a la mención de las obras de Lope.

A pesar del acierto intelectual de asumir la lengua como llave para alcanzar la emancipación cultural, el Innominado «salta» hacia otra potencialidad, no acciona en favor de su campo

asociativo inicial y se detiene en el acto introspectivo «puro», propio de su naturaleza de sujeto intelectual sensible (abundancia de funtivos *impresivos* de *propiocepción* y *apropiación* en esa unidad constante de sentido). Este esquema mental deviene *leitmotiv* (fina ironía carpenteriana dado el oficio del protagonista) en la arquitectura mental del musicólogo, repetida, por ejemplo, cuando no puede matar a Nicasio, cuando no percibe que debe poner su profesión en perspectiva de la fundación en Santa Mónica y desbarra contra su oficio y no contra *su* forma de ejercerlo (enunciado 22), cuando enjuicia su actitud final y no determina, a pesar de todas sus copiosas ponderaciones, quedarse y no regresar (enunciado 25).

La segunda presencia en secuencialidad dramática de *La Odisea* y su héroe también recoge la imagen del mundo de Ulises y sus compañeros, como símbolo cultural de la institución de la hospitalidad y del hogar (de la mayor importancia en la antigua cultura helénica) valoración desfavorable con la consecuente construcción de la dimensión ilocutiva –de la intencionalidad– (*rechazo, calificativo-negativo, y categórico*) del protagonista, ante la pérdida del ritual del pan, que simboliza la bienvenida y la protección al huésped.

Lo que a simple vista pudiera parecer solo una alusión docta y que no implica identificación alguna del protagonista con el héroe mitológico Ulises, emerge diferente de una segunda lectura: si se tiene en cuenta el elemento *afectivo* activado como funtivo dentro de esa unidad constante de sentido, y la *afectividad implícita* en cada *categoricidad* y en el *calificativo* explícito de *vergonzoso*, atendiendo a la pérdida de la costumbre ancestral (enunciado 2) y si se tiene en cuenta, además, que en el ejemplo anterior *La Odisea* fue el detonante asociativo de nostalgia por un hogar (su hogar fallido con Ruth, descrito con tintes de naturaleza muerta al inicio de *Los pasos...* por el protagonista-narrador) entonces, esta asociación con cromos metonímicos, recorre la sinapsis de una sinestesia provocada por el olor, hasta el sabor del olvidado del pan, y de ahí, a su valoración como símbolo. Todo lo anterior devela, entonces, la presencia constante-subconsciente del mundo de Ulises en el plan mental del musicólogo. Un Ulises que lo reta a cada paso y al que remite desde distintas aristas del mundo construido del héroe épico y al que no determina (a pesar de sus activadas operaciones intelectuales y analíticas) conscientemente imitar a pesar de las semejanzas en las peripecias, en momentos cruciales de su saga ,y con el que nunca hace una identificación personal, todo lo cual es parte basal de su error.

Entonces al urgar en los signos (evocados mediante los rasgos semánticos) de la arquitectura mental del protagonista, esa «alusión docta» asociada a la mención del mundo de Odiseo, emerge ejemplo significativo para consolidar desde el inicio del microdrama mítico el *ethos* del Innominado; mediante la admirable «inducción» carpenteriana de un paralelismo con Odiseo,

nunca confeso, los lectores pudieran anticipar el lastre conductual que le significará al musicólogo.

Se demuestra en el segundo enunciado la movilización de funtivos ilocutivos de la propiocepción referencial operaciones *analíticos e intelectuales, afectivas y de aceptación y rechazo*, que se repiten a manera de bucle: siempre que tengan ver con estas operaciones mentales con un decursar teórico del pensamiento, entonces el protagonista sí resemantiza y no solo mitologiza, compara «un antes y un ahora»; sus modelaciones sobre aristas mitológicas que no le implican conminaciones accionales se expresan en operaciones semiocognitivas taxonómicas «adecuadas» (no natural, no física, inanimado, no humana, abstracto, como en el ejemplo del rito del pan) y discursivamente pensadas en una concatenación de semántica trascendida (antonomasia, sinécdoque, epíteto) desde una óptica modal de ponderador reflexivo que compara y emite un juicio de los rasgos referenciales *de apropiación* de la operación, *propiocepción, conjunción-disjunción, saber de irrealidad*, operaciones semiocognitivas todas «adecuadas» (itero el adjetivo). No hay grietas en los componentes intelectuales de la ilocución del protagonista –en este caso un pensamiento lógico e intelectual sobre un fenómeno complejo como la no-transculturación de una costumbre–, ya que mentalmente se siente «cómodo», pues no le implica una toma de determinación conductual como consecuencia.

Del mismo modo, se compara en el capítulo siguiente el Nuevo Mundo a «ciertas encrucijadas del mar de Ulises» para mostrar el sincretismo antropológico de la consanguinidad de los pueblos occidentales al cruce de «las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas». Ulises vuelve a ser símbolo y metonimia del *mare nostrum* y se instaaura paradigma positivo –en unión de sus compañeros– de una cultura que, precisamente por serlo, ha legado una costumbre drásticamente modificada por el ¿progreso?

Otro elemento de importancia para acceder a la mente del protagonista es cuando en el capítulo III, parte VII, «aparece» Rosario –Circe (enunciado 3)– en un paisaje casi gótico, gris, desolado, brumoso, focalizada *natural, física, animada, humana*, pero dibujada con un discurso asentado en una semántica trascendida (enumeración compleja, epítetos, sinestesia) que en su conjunto le imprimen un tinte fantasmagórico, y empieza a gestarse un giro catastrófico en los propósitos del protagonista. Rosario ejerce una influencia acentuada en el diseño del plan de no regreso del héroe, como en *La Odisea*, Circe, y al igual que en el poema épico su atracción no detiene finalmente el regreso, pero, siguiendo el «proceso de ingeniería mitológica inversa», le brinda al

héroe una sensación de hogar en medio de los avatares del viaje (pues Ruth –Penélope–, no había logrado darle esa calidez).

En el recuerdo-discursivo del protagonista sobre Ruth-Penélope (enunciados, 23 y 24), Ruth resulta juzgada con benevolencia, si reparamos en los índices discursivos de la superficie textual («no había sido mala mujer», «víctima», «vocación mal lograda», «cuando comprendiera», «inutilidad», «obstaculizar», «reclamar», «cosas imposibles», «conocía, caminos de la evasión») asentada en operaciones cognitivas *impresivas, jerarquizadoras, ordenadoras, singularizadoras, intelectuales, problémicas, afectivas, analíticas, calificativas-positivas y regulares* en cuanto a una posible aceptación resignada de una también posible vuelta a la selva sin mayores tormentas domésticas; operaciones mentales que lo convierte, en sus reflexiones hacia ella, en *ponderador reflexivo bueno-regular*. Todo esto, claro está, «teóricamente», antes de la confrontación discursiva con Ruth.

Y, finalmente también Ruth es juzgada a través de la óptica *intelectual* de diferentes memoremas culturales para hacer un balance afectivo. Erradamente el musicólogo no pondera que su rol no era el de Ulises (en el que sin embargo piensa en esta unidad de sentido (enunciado 24) y bien a la inversa, la acción consistía en abandonar el lecho nupcial. En la superficie discursiva se aprecian índices ilocutivos-modales-referenciales como: «estremecida alegría», «va a vivir», «Ulises», «lecho conyugal», «nuevamente», «segunda noche de bodas», «sin dolor», «engrandecida», «fe», «espera», «Penélope», «Genoveva de Brabante», «Griselda»; sustentado por operaciones cognitivas de *aceptación, jerarquizadoras, ordenadoras, singularizadoras, intelectuales, afectivas*. Pero todo ese «saber de irrealidad» de los diferentes memoremas mitológicos que se agolpan en su mente, no debieron haber sido la base del plan mental que ameritaba como condición necesaria de un «saber objetivo», el simple conocimiento pragmático en la ilocución de cómo reaccionaría una mujer que en el centro de una situación famosa, frente a los medios, iba a resultar abandonada. No *jerarquiza* con acierto pragmáticamente y sí afectivamente los restantes componentes mentales para otorgarle un sentido a su plan, no ordena correctamente las prioridades mentales «del otro» y el propósito vuelve a no logarse. En su papel de nuevo interpretante de mitos, no hizo su tarea hermenéutica de resemantizar el mito de Ulises en función de la nueva situación comunicativa (*su situación comunicativa*) inversa a la rapsodia homérica del encuentro definitivo de los amantes; al no contextualizarlos, el manejo de los memoremas evocados como antonomasia no tributa al diálogo.

Por su parte, Rosario le es regazo seguro en las pruebas de lucha contra las «fuerzas telúricas» y «del cielo y las aguas» (enunciados 11 y 12), aunque no logra «distraerlo» de la prueba de adaptarse a la vida cotidiana en Santa Mónica, es decir, a la tentación de regresar y no renunciar completamente a sus tambaleantes raíces y vetos civilizatorios.

Esta nueva Circe, a diferencia de la mitológica, no sabe que «compite» –aunque sea asimétricamente– con el mundo cultural, más que afectivo, del protagonista, con Ruth. Rosario despliega todas las virtudes hogareñas (con buen remedo de la ingenuidad de Nausícaa pero desde la postura ingenua de «tu mujer») del «ignorar de realidad y posibilidad», en cuestionamientos culturales que –como es lógico– pocas veces afloran en el imaginario de Rosario. En un momento del viaje aprecia con recelo y desorientación la conducta inestable del protagonista y no comprende –quizás como el pueblo a Amaliwaca, en «Los Elegidos»– la complejidad de las circunstancias y deja la decisión de pareja en manos «del otro».

En el primer encuentro con Rosario, el protagonista la percibe desde una actitud modal de *interés-interesado* (formantes ilocutivos *analíticos, aceptación, impresivos, afectivos, ordenadores, singularizadores*, que también son «lógicos» en la percepción de lo focalizado). Pero aún hacia Rosario el Innominado necesita del empujón (intelectual y físico) de Yáñez para conquistarla, conminación que el musicólogo asume en principio con óptica apreciativa de *menosprecio-menospreciador*, de un *ignorar de irrealidad*, hasta que «se da cuenta» que a través del milenar texto de *La Odisea*, Yáñez lo impulsa (enunciado 6) a la acción del «aquí y ahora», de conquistar a la mujer deseada (*comportamiento, cualidad, estado, permisión, control (no), apropiación, propiocepción, conjunción-disjunción, ignorar de realidad, ignorar de casualidad*).

Este *leimotiv* vuelve a subrayar a un ser que no tiene en su plan mental la sinapsis restablecida consolidar estrategias mediante la acción, carece del ejercicio del *saber objetivo* de resemantizar, y no solo mitologizar, para aplicarlo en la práctica, propio de una relación afectiva sujeto-sujeto. Yáñez toma *La Odisea* como elemento transductor, comparatista de la vida cotidiana (*saber de realidad*), mientras que el musicólogo se «maravilla» ante un *saber de irrealidad*, estando los dos en una misma situación comunicativa y ante «un mismo fragmento textual focalizado». Lo anterior marca el principal contraste del Innominado con Yáñez, otorgador de competencias para la acción y traductor, cual Hermes, de la actualización del memorema mítico del mundo de Odiseo. Yáñez, que sí «relee» la influencia y emergencia de los patrones culturales de *La Odisea* en la vida

cotidiana, es decir, sí resemantiza «intuitivamente», mientras que el musicólogo percibe una realidad maravillosa desde un patrón mitologizante.

A pesar de ser el Innominado capaz de valorar con aprobación la sabiduría *vetera et nova* de Yáñez (*calificativo-positivo, aceptación, práctico, impresivo, afectivo, ordenador y singularizador con operaciones cognitivas referenciales de saberes de irrealidad y realidad en ponderación reflexiva, buena, regular* –enunciados 12, 13 y 14–) y de manejar con frecuencia el mito como paradigma, no relaciona ni desentraña el valor pragmático con que Yáñez utiliza el mundo de *La Odisea*, ni va más allá en los «porqué» del cuidado preferencial (enunciado 7) con que el griego se hacía acompañar por la saga homérica: es decir *La Odisea* no como libro reservorio de leyendas heroicas, sino como substrato del imaginario de su cultura de origen, con el que Yáñez inconscientemente se explicaba, y explicaba a su compañero de viaje, la nueva realidad americana.

Si se revisa la tabla de discretización semántica, la combinación de los saberes necesarios a todo proceso de adaptación (*saberes de posibilidad, imposibilidad, de irrealidad*) no resulta coincidente en la mente del musicólogo con el *saber objetivo* de percepciones aplicadas a la acción determinativa, ya vistos desde la dimensión referencial. No aparece en *Los pasos...* –como he dicho– una autocomparación del musicólogo con Odiseo, sin embargo no hay dudas de que el Innominado se detiene *per se* a valorar ponderativamente la figura de Ulises, en una escala modal que va desde lo *favorable a lo regular* (enunciado 8). Un ejemplo de remisión en un segundo nivel de referencia asocia a Ulises con el lugar donde el griego Yáñez había recibido educación elemental, pero vuelve a revisar la conducta «real» del griego Yáñez a la luz del prisma del «irreal» Odiseo.

Quizás por ello, musicólogo y aventurero se hacen un homenaje de prioridad casi al llegar a Santa Mónica de los Venados (capítulo v, parte xxv): Yáñez sigue su ruta de en pos del oro y le regala *La Odisea* (sus recuerdos natales, su mundo vivido, recreado) y el protagonista, al verlo alejarse, evoca la imagen controvertida e intemporal del vaticinio de Tiresias cuando lega a la eternidad un Ulises con «el manejable remo» caminando visionario hacia otras culturas.

Así, Odiseo, antonomasia de los personajes griegos, es calificado por asociación con Yáñez de «*aventurero, visitador, nada enemigo del oro, capaz de ignorar su hacienda*» (enunciado 8) todo lo cual implica cognitivamente que lo percibe y otorga sentido, de entre todos los significados posibles, al rasgo problémico emergido de la personalidad del Ulises de la *Ilíada*.

Este énfasis generado mediante operaciones cognitivas de elementos *calificativos, positivos y negativos, prácticos, de rechazo, legitimadores, problemáticos, categóricos, impresivos, afectivos, ordenadores y singularizadores*; fundamentado en una *semántica estricta* (inusual en el discurso ficcional carpenteriano), es uno de los pocos intentos de resemantizar el mito de Odiseo, pero desde un juicio contrastivo de las cualidades de adaptación del Ulises del mundo de *La Ilíada*, en el que el héroe es frecuentemente cuestionado, patrones que obedecían a otros valores culturales que ensalzaban al aristócrata ideal, que subvencionaba los cantares de Homero. Precisamente ya he llamado la atención sobre que, a solo lectura, en el retrato del Odiseo de *Los pasos...* el Innominado no lo evoque en su rasgo más reconocido de *polýtropos*, faceta, que hubiera sido herramienta cognitiva de primera necesidad para la parénesis en función de la adaptabilidad del protagonista al mundo americano.

Resulta igualmente significativo una arista subconscientemente no marcada de Ulises en la modelación mental del protagonista-narrador, también focalizada mediante Yáñez-Hermes, en un nuevo parafraseo *in extenso* de las enseñanzas de *La Odisea* aplicadas a la vida cotidiana. El Innominado, en su variante de narrador de la trama en una postura modal de *expresividad* –risa, llanto-tragicómico (enunciado 9)– retoma el famoso y reiterado pasaje de la correlación entre la justicia divina y responsabilidad del accionar humano y, aun así, tampoco el musicólogo establece una relación entre la responsabilidad de sus acciones y su falta de politropía, lo cual le agrega al personaje del Innominado una gran verosimilitud, pues humano es soslayar aristas problemáticas que no quieren autorreconocerse. Actitud también anunciadora de su fracaso.

La *propiocepción ilocutiva-referencial* del Innominado acerca de Yáñez (en buena parte fundamentada en la aplicación en la vida cotidiana del mundo de Odiseo) es una valoración básicamente positiva (*aceptación, calificativos-positivos, problémicos, intelectuales, impresivos, ordenadores, singularizadores*), por lo que tienen de elemento *no-intelectual, de saber de irrealidad* que contrasta con la ineptitud del protagonista de dimensionar conjuntamente con los formantes ilocutivos pragmáticos, los rasgos referenciales, *constitutivos de tiempo-espacio, comportamiento y cualidad*, y otros referenciales de *propiocepción y de apropiación*, para explicarse el nuevo mundo a través de uno «viejo». La *propiocepción* se dimensiona en el imaginario de Yáñez a nivel de subconsciente y hacía la «traslación» del memorema hacia un «saber objetivo». En buena medida las referencias al mundo de Ulises en el drama de la novela emergen asociadas a las acciones del griego con el Innominado. Esta *disjunción* de imaginarios lastra de lo que hubiera sido una relación sujeto-sujeto enriquecedora, no alcanza su

potencialidad de significación pragmática; si quisiera dar una explicación *mitologizante* a Yáñez, diría, como hasta ahora, que este puede ser Hermes, pero no Atenea.

Tómese de ejemplo de lo expuesto en los párrafos anteriores el pasaje –más que frecuente en *La Odisea*– de la preparación de los alimentos. Yáñez muestra destrezas culinarias necesarias en la selva, pero en el discurso del musicólogo su percepción es mitologizada mediante índices ilocutivos-modales-referenciales («toda su seriedad», «torso desnudo», «minero», «se me hace», «tremendamente», «arcaico», «su gesto arrojar al fuego cerdas», «sentido propiciatorio», «el modo de, me es ofrecido tradiciones mediterráneas, transfigurado» –enunciado 10–) en operaciones semiocognitivas de referencia de: *cualidad, comportamiento, tiempo-espacio, propiocepción, conjunción, saber de irrealidad, físico animado natural-humano, concreto*. Percepción asumida en semántica estricta, nuevamente mitologizada, por el sustrato intelectual (¿¡surrealista?! del Innominado, pero que no le basta para decodificar que, detrás de esa «magnífica estampa arcaica» hay una nueva acción de la que aprender, un conocimiento cotidiano que asimilar para sobrevivir en su nueva realidad, aptitud que le sirvió al Ulises de *La Odisea* para construir su famosa balsa y ser tomado como paradigma siglos después por tal acción.

No sorprende entonces que Yáñez, también valiéndose del texto de *La Odisea* como modelo parenético, le explique la fatal decisión de Rosario (*en la ilocución aceptación, jerarquizadores ordenadores, singularizadores, intelectuales, afectivos, legitimación*), haciendo énfasis (perspectiva modal de *conminado*) acerca de que otros eran los caminos del razonamiento en la nueva realidad de Santa Mónica, en la que operaban diferentes rutas cognitivas, sobre todo *jerarquizadores, legitimadoras y afectivas, de aceptación y rechazo*, paradigma entonces idóneo para ejemplificar el rotundo fracaso amoroso del Innominado (enunciado 25).

La relectura, ¡sí resemantizada!, que hace el Innominado del comportamiento de Ulises en mito de los lotófagos (dos unidades constantes de sentido –en adelante, U.C.S.– consecutivas de *aprecio y valoración*) proporcionan una clara oportunidad para entender la mente del protagonista y ejemplificar los «vericuetos» cognitivos de su hermenéutica mediante el paradigma mítico del mundo de Ulises. En la de *aprecio-apreciador*, el protagonista se encuentra en un momento paradisiaco al contemplar a Rosario lavándose el cabello (*rasgos impresionantes, apreciativos, ordenadores y singularizadores*), evoca la felicidad escapista de los compañeros de Ulises en urdimbre con su propia necesidad de huir de la obligación de reglas de sanción –*permisión*– civilizatorios, y al tropezar, la sensación de desequilibrio que esto le provoca la analoga con la

resistencia de los remeros de Odiseo, que bajo los efectos de un psicotrópico dejan la brega hasta Ítaca y sienten placer de disfrutar del olvido, con ahora operaciones cognitivas signadas por rasgos *problémicos, intelectuales, calificativos-negativos*, en evidente falso paralelismo con su situación, pues, a diferencia de las acciones de la *Odisea*, el musicólogo fue conscientemente a su viaje y nadie lo conminaba a que tuviera que regresar .

En la U.C.S. de *valoración* reflexiona sobre la moraleja de los lotófagos desde una postura modal de *malo-desfavorable* hacia la actitud «controladora» (rasgos de *control* y *privación* del Odiseo homérico como *kubernetés*) a propósito una supuesta relación de superposición del regreso forzado de los compañeros de Ulises, con los rasgos referenciales de *conjunción-disjunción, privación, control, estado*, con igual *semántica estricta* que en la unidad de sentido de *aprecio* y, en el colmo del no evaluarse a sí mismo, ignora su propio actitud modal de *inseguridad-inseguro* entretejida con interpretaciones *severo-intolerantes* sobre Odiseo. Ulises en *La Odisea* «conversa» en múltiples ocasiones con su *thumós* en postura compartida con el Innominado de *inseguridad-inseguro*, para después definirse en acciones determinativas de las que emerge con su naturaleza adaptativa enriquecida y esta cualidad poco remite al protagonista de *Los pasos...*

Sin embargo, este mismo «juez» del Ulises de los lotófagos escoge la extraordinaria catábasis del héroe épico Odiseo para expresar sus tumultuosos sentimientos fundacionales mediante una composición musical, en una experiencia (la suya) que no supo resemantizar como paralela e irrepitable (por ello se cierran las puertas de la selva) a través de su propio «descenso» a los orígenes de la música, a la infancia de la humanidad, en el territorio de Santa Mónica de los Venados ¡aun después de *transponer* el texto de *La Odisea* a partitura de treno! Impresiona la complejidad del *ethos* del musicólogo ajeno a su necesidad objetiva de desarrollar otras facetas de intercambio de información, energía y sentido en el nuevo hipertexto cultural de América.

Cuando se lee la novela *Los pasos perdidos*, cuando se rebusca con interés de análisis en las operaciones cognitivas del protagonista, se comprende que en gran medida su verosimilitud, coherencia y «humanidad» están diseñadas como un mecanismo de relojería y se entiende por qué un personaje que mitologiza constantemente sus relecturas del nuevo contexto cultural en las situaciones más increíbles, no causa un efecto caricaturesco. La decisión del autor de *Los pasos...* de «incluir» el paradigma mitológico del mundo de Odiseo para diseñar, por contraste, analogía y permutación al personaje del Innominado, es uno de los grandes aciertos del taller escritural carpenteriano.

Y de este trabajo poético destaca cómo Carpentier insiste en el diseño de una mente construida por signos que no se autorganiza ni por elementos externos convulsos. Hace transitar al

Innominado por dos peripecias que debieran terminar en anagnórisis «gloriosas», es decir, por la instauración y reconocimiento sociocomunicativo de cambios favorable y adaptativos del sujeto en relación entorno cultural. Ese cuidadoso trabajo poético alcanza su *acmé* en las pruebas en las que el Innominado (al igual que Ulises) se enfrenta a la fuerzas telúricas nocturnas y a la de las aguas, que presentan al análisis semántico-discursivo una igualdad de operaciones mentales en el estamento semiocognitivo y en la superficie textual, cambian en consonancia con cada situación dramática. La cadena de anagnórisis de *La Odisea* prepararon a Ulises para regir Ítaca, una sociedad avocada al cambio; la mente del Innominado, que no pudo cambiar y adaptarse al entorno, sucumbe ante la tercera prueba, pues no puede sobreponerse a la «tentación social» del regreso.

En este punto es necesario retomar y resumir a propósito de la actividad hermenéutica de lectura cultural del Innominado dos conceptos basales para entender la contradicción de una mente construida por signos:

La resemantización es una operación semiocognitiva analógica que instruye una perspectiva contrastiva-valorativa en la intencionalidad propositiva de un discurso y asume el proceder cognitivo de traslación de rasgos semánticos periféricos o prototípicos que sirven como *tertium comparationis* de un referente A en función de reconstruir referentes: A-1, A-2, A-3..., modificados por adición o supresión o traslación metonímica de los rasgos extraídos, para instruir nuevas valencias de significación. El emisor del proceso selecciona durante la decodificación los rasgos potenciados de acuerdo con una intencionalidad propositiva, y esta *recomposición* emerge debido al nuevo imaginario colectivo, epocal, individual que potenciaría la actualización (relectura) en el aquí y ahora del discurso de reinserción, que al tener nuevos condicionamientos sociocomunicativos en relación con A, conforma nuevos significados. Este proceso reactualiza culturalmente el nuevo *memorema* mito que así instruye un nuevo paradigma valorativo dentro del discurso insinuado de ficción. Los textos resemantizados cambian su «función molecular» dentro de un sistema architextual dado y evolucionan desde una posición de texto nuclear a hipotexto de nuevos textos nucleares.

Por otra parte, la *mitologización* implica la acción de transponer de acuerdo con un esquema rector rasgos prototípicos del *memorema* de partida en función de una equivalencia de papeles actanciales superpuestos con una evolución semántica prefijada, que sigue instaurando al *memorema* de origen como texto –A– nuclear y a los papeles actanciales de la realidad de inserción codificada como *experientivos* semánticos de un texto B. Se circunscribe, entonces, a

denotar, mediante la instancia interpretante, un mayor o menor desarrollo de la referencia original. Esta manera de entender los mitos implica la no conversión de los saberes retrospectivos y, consecuentemente, la creación de nuevos significados con la renovación de papeles actanciales al prisma del saber de realidad y al objetivo que induce a las lecturas complejas con acento en las asimetrías que propician los desplazamientos de roles actanciales y actorales canonizados (transmitidos por el mito –original–), mediante los discursos de entonces, personajes renovados. Las *formas de saber*, como camino de acceder mediante el análisis a una mente construida por signos, se conceptualizan como conjunto de capacidades noético-semióticas de base epistémica, que permiten la organización primaria de la información perceptual. Así mismo, constituyen una muestra para analizar la disposición cognitiva-operacional del sujeto en función de conformar una focalización propia del pensamiento abstracto superior como parte de un «dominio» dado, en los que el sujeto dimensiona los rasgos semánticos de marcada arista cultural, para operar con conocimiento (o sin él) sobre fenómenos reales, irreales, imposibles, necesarios, casuales, que en su conjunto he reinterpretado en el constructo teórico denominado «rasgo de dominio». Este rasgo que enmarca la transitividad del lenguaje y consecuentemente los procesos culturales-metonímicos resultan basales para descifrar las asociaciones mentales del sujeto desde una perspectiva de análisis filológico.

El personaje del musicólogo representa a un hombre intelectual, con un espectro axiológico verosímil, dibujado con tintes éticos positivos, pero carente de habilidades para *legitimar-desestimar* sus ponderaciones reflexivas en toma de determinaciones para la acción. El Innominado fundamenta sus construcciones *intelectuales, problémicas, impresivas de aceptación y rechazo* a partir de una mitologización de las nuevas realidades y no de una resemantización de paradigmas mitológicos recolocados como hipotextos de renovados hipertextos culturales.

No cumple el protagonista de *Los pasos perdidos* con el universal carpenteriano de la toma de determinaciones que impulsa y fundamenta la transformación del entorno, pero que ante todo, se inicia con un cambio de mentalidad que genera esa transformación fundada en conjunto básico de saberes: el saber de *irrealidad (fantástico)*, el del *memorema*, en relación con la cultura de llegada); el *saber de previsión* (hechos prospectivos y retrospectivos en confrontación de impronta pragmática); el *saber de imposibilidad* (que delimita el trazado de estrategias posibles). Estos tienen que evolucionar hacia la conversión de tales operaciones semiocognitivas «teóricas» en *saber de realidad* (conocimiento objetivo) que define a personajes –y personas– durante la acción.

El Áyax de la escena ateniense, que no obtiene lo que se merece y se arroja sobre su espada porque no puede cambiar; el Gregorio Sansas kafkiano, con su grotesca adaptación al medio enajenante; Hamlet, tratando de dialogar con una entidad incomprensible desde la filosofía común; el pequeño pirata Jaques, de Eliseo Diego, manipulado por un ser que, inapelable, le remite su derecho a soñar al *saber de realidad*, encabezan mi imaginario de lecturas en la galería de personajes que han agonizado, por querer-ser/estar, tensar sus filodoxias a la altura de las exigencias de nuevos contextos culturales, pero sin lograrlo. A la luz de estos ejemplos, recuerdo a mi vez la frase del poeta Max Jacob (1922) profundo conocedor del surrealismo, que define la personalidad como «solo un error persistente» (p. 10) e inmersa en la vida cotidiana signada por nuestras nuevas reglas contextuales, con un *ethos* sólidamente delineado desde la ficción y con compasión –¡no exenta de terror!– veo, como lectora renovada de *Los pasos perdidos*, al Innominado, fracasar.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- CAMPUZANO, L. (2011): «*La Odisea en el taller de Alejo Carpentier*», en *Actualidad de los clásicos. III Tercer congreso de Filología y Tradición clásicas*, Editorial UH, La Habana.
- CARPENTIER, A. (1953): *Los pasos perdidos*, Tercer Festival del Libro Cubano, Biblioteca Básica de Cultura, Editorial Lex, La Habana.
- FERRADA ALARCÓN, R. (2006): «Texto e identidad en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier» *SciELO*, <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112006000100010> [12/8/2016].
- GONZÁLEZ, E. P. (año): «*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», CRIMIC, <<http://crimic-sorbonne.fr/actes/tl2/palmero.pdf>> [12/8/2016].
- JACOB, MAX (1922): *Art Poétique*, Casa Emile-Paul, Brothers, Editores en la Plaza Beauvau, Imprenta Kapp, París.
- LOSADA, M. (2015): *Entre la mente y el lenguaje. El árbol de carne*, Editorial UH, La Habana.
- LUKAVSKÁ, E. (2013): «*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Biblioteca digital*, <https://digilib.phil.muni.cz/.../11222.../1_EtudesRomanesDeBrno_32-2002-1_15.pdf> [12/8/2016].
- PELLICER, R. (2016): «*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, las vacaciones de Sísifo», *SciELO*, <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762016000100002> [12/8/2016].
- RYCKE, D. DE (2010): «La presencia de los mitos clásicos en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Nombre del sitio*, <http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/663/RUG01-001414663_2010_0001_AC.pdf> [12/8/2016].

TSEN, L.-J. (2012): «El viaje en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_59.pdf> [12/8/2016].

RECIBIDO: 3/4/2017

ACEPTADO: 5/5/2017

Marcia Losada García. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: losada@fayl.uh.cu

Notas aclaratorias

1. Véase esta posición teórica desarrollada a profundidad en los capítulos iniciales de Losada (2014).
2. Se remite a la tabla adjunta en la que se encuentran discretizados los ejemplos analizados en el artículo. Los funitivos, asimismo los rasgos semánticos, aparecerán en cursivas, de la misma manera sus emergencias (los índices ilocutivos-modales-referenciales).