

Épica y Guateque: un intercambio semiótico entre *La Odisea* y *La Odilea*<sup>1</sup>  
*Epic and Guateque: Semiotic Exchange between La Odisea and La Odilea*

Marcia Losada García<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

\*losada@fayl.uh.cu

*[...] el desarrollo del hombre es semejante  
y por tanto, las transpolaciones, posibles.  
A. Carpentier*

**Resumen:** Se compara desde la perspectiva de la lingüística del texto y el análisis semántico-discursivo procesos paródicos de resemantización entre *La Odisea* y *La Odilea*.

**Palabras clave:** proceso de resemantización, análisis semántico-discursivo tridimensional, rasgo semántico.

**Abstract:** It is a text that compares parodic processes of resemantization between the *Odyssey* and *Odilea* from the perspective of text linguistics and semantic-discursive analysis.

**Keywords:** Processes of Resemantization, Tridimensional Semantic-Discursive Analysis, Semantic.

**Recibido:** 20/08/2018

**Aceptado:** 22/09/2018

## Introducción

Si revisamos la historia de las corrientes lingüísticas contemporáneas en relación con el análisis de texto desde una perspectiva linguocognitiva no hay que demorar demasiado para darse cuenta que esta metodología fue «soslayada» por los especialistas por considerarse «contaminada» en comparación con la lingüística «pura y dura»... pero desde los años setenta

–por marcar un segmento– este enfoque ocupa un lugar cada vez más importante en las investigaciones de lingüística textual.

Por otra parte, el estudio de la puesta en marcha de la lengua en un acto individual de utilización se ha consolidado como terreno dentro de las perspectivas de interés de la disciplina lingüística, pues ha sido la que, en gran medida, ha abierto camino a la focalización del *proceso cognitivo de significación* (interesante para diversas áreas del saber) y que como proceso aprehende la lengua en su funcionamiento (anexo 1).

La perspectiva de análisis linguocognitiva de la enunciación atrae, prioriza y examina de manera holística conceptos como «texto», «intertextualidad», «enunciado», «actos de habla», «ilocución-perlocución», «presuposiciones», «modalidad», «cognición»; estos evidencian el interés del enfoque hacia el código como engranaje, o mejor, como mecanismo (*mechané*) en un *continuum* de posibilidades de significación –realizadas en el habla y evidenciadas en el texto nuclear– no como una suma, que se puede describir exhaustivamente en reglas dicotómicas, las cuales por demasiado tiempo han primado en la conceptualización lingüística.

El texto literario narrativo ficcional, resultado de un proceso de enunciación (emisor presente locuente con carácter intemporal en imagen y no en sonido con metarealidades recreadas) no difiere *abismalmente* de las demás actividades verbales. Por su parte, el texto paródico resemantiza *memoremas culturales*<sup>2</sup> específicos e impone un carácter de contextualización obligatorio de su universo correferencial en la transformación de paradigmas culturales tangibles o intangibles, cuando toman el mito como unidad transpositora.

Los textos paródicos ficcionales como *La Odilea* condicionan, sin embargo, una situación comunicativa especial: el autor-emisor a través fundamentalmente de los personajes «juega» a emitir como instrucción actos ilocutivos, a asumir posiciones modales, que apuntan hacia un correferente de *comparatum* determinativo para la decodificación; esto crea entre él y los lectores un marco comunicativo de ficcionalidad con reglas propias, que el lector-receptor *reconstruye* y que literalmente emergen hacia la superficie del texto: emergencia que es clave del proceso semiótico del mensaje de la obra.

## **En la periferia de la estructura**

La búsqueda de *intertextualidad* es un «viejo sendero» de la crítica filológica. La adaptación de formas autónomas capaces de pasar de una cultura a otra, de integrarse en conjuntos más vastos cambiando parcial o totalmente su significado «original» en función de otros novedosos, fue iniciada casi con el punto final del último hexámetro homérico y tuvo su *akmé* (mayor esplendor) como método crítico en el siglo III con los filólogos alejandrinos, acuciosos buscadores de citas, alusiones, imitaciones, versos espúreos, plagios, etcétera.

El seguimiento de figuras y motivos clásicos en la antigüedad griega –como señalamos– empieza a «correr» al unísono con el último hexámetro de los poemas homéricos, en los testimonios de los ceramistas, en los versos de Arquíloco, en la tragedia ateniense del siglo V, en los sofistas, en Platón...; y la cadena tendría, quizás, su respuesta poética-explicativa en el *Eterno retornógrafo* de Luis Rogelio Noguera.

Sin pretensiones de hacer la historia del concepto en la época moderna, la Literatura Comparada, la Lingüística Textual tienden cada vez más a ver el texto como un espacio donde se cruzan y neutralizan múltiples enunciados, y en el que el creador busca conscientemente la correlación de objetos semióticos, y los críticos consideran dentro de la intertextualidad, las formas de recepción como estructuras discursivas englobantes, capaces de asumir las microestructuras semánticas o constitutivas (Bajtin, 1982; Kristeva, 1981; Lotman, 1988; Greimás, 1970 y 1076; etcétera). El arte moderno deviene gran concierto polifónico que exige cada vez más la participación activa del receptor para establecer estas correlaciones semióticas determinantes dentro de un discurso semiótico *insinuado por la ficción del texto nuclear*.

Tomando como marco referencial la antigüedad greco-latina, la *resemantización*<sup>3</sup> en numerosas manifestaciones artísticas de citas, personajes, mitos (*La Odisea* y *La Odilea*, en este caso) resulta uno de los caminos más evidentes para tender un puente entre las relaciones de estos textos para la crítica; para los creadores, como técnica, constituye una inagotable fuente de inspiración poética a través de la cual estos han transpolado, para delicia de los lectores, hechos históricos, puntos de vistas filosóficos, explicaciones de procesos naturales *facilitados* por la excelente posibilidad estética de la imagen y del mito como unidad transpositora del proceso de resemantización.

Nada tan a propósito como la unidad cognitiva-semiótica *mito* para constituirse en forma figurativa autónoma, capaz de transitar de una cultura a otra (memorema cultural), para

integrarse en conjuntos más vastos, cambiando parcialmente su significado antiguo en función de otro nuevo. A este significado se le adiciona la experiencia de recepción discursiva como estructura englobante de límites difusos, que asume la microestructura semántica llamada «motivo».

El receptor también adiciona, conjuntamente con el texto que el creador le ofrece, *su significación*, cuando lo lee desde su concepción del mundo, desde su conocimiento especializado o no del tema y de sus vivencias como ser *in situ* de otro momento histórico.

El alto contenido pedagógico y axiológico (parénesis) el grado de síntesis y generalización de la imagen pueden servir para ilustrar situaciones que tienen que ver con otro «aquí y ahora»; posibilidad que no han dejado de aprovechar los creadores, al contar además con que *el desarrollo del hombre es semejante* y, por tanto, las transpolaciones de imágenes, posibles. La intertextualidad como técnica poética resulta indiscutiblemente una de las vías semióticas capitales de la actual literatura y de las artes posmodernas en general. Mecanismos, estrategias, funciones, se *recrean* a través de formas concretas vehiculadas no solo por los signos textuales inmanentes *sino por una decodificación de experiencias culturales semejantes en la recepción*.

La *traditio*, herencias culturales entendidas como hemos dicho en el sentido del *Eterno retornógrafo*, comprometen al autor paródico quizás como a ningún otro –no solo al lector–, quien so pena de una mala recepción, recrea «los originales» o los «respetas». El lector tiene derecho a «exigirle» al texto literario al menos función poética e, indisolublemente ligada a ella, *ludricidad*. El autor que elige esa técnica de composición debe sortear la barrera de la inmanencia; poner en instrucciones de lectura definibles el *rango de resemantización como signos textuales inmanentes para producir un texto paródico*, lo cual deviene condición necesaria para la aprehensión del sentido, a riesgo de no ser decodificada la clave de la resemantización, y para que el lector acepte jugar.

Si hay que vestir a los personajes con otras ropas, si hay que cambiarles el contexto que los circunda –lo cual significa alterar los componentes semánticos de base referencial, asociados a los referentes designados– si estructuras léxico-sintácticas propias de la dicción solo pueden ser «parcialmente copiadas» –como en el caso de *La Odilea*– como un buen índice de la propiedad de reescritura del texto, habría que buscar la equivalencia de operaciones semiocognitivas universales transportadas por unidades semánticas (el enunciado) con una

estrategia discursiva conducente a adaptar la obra a nuevas variantes genéricas, con otras intenciones ideotemáticas y en los marcos de otro contexto de recepción. Todo ello nos devuelve al ejercicio hermenéutico, ya sea como críticos o como lectores.

## Dos situaciones comunicativas

La parodia mitológica dentro de la variada producción de la comedia griega fue un asunto que siempre gozó de marcada preferencia. El espíritu paródico, en verdad, nunca estuvo ausente de la literatura griega. Se tienen noticias de una *Geranomaquia*, de una *Psaromaquia*, de una *Aracnomaquia*, además de la *Batracionomaquia* y el *Margites*. La propia *Odisea*, en su condición de poema épico, contiene algunos elementos humorísticos.

La anagnórisis de Odiseo vs. Polifemo de *La Odisea*, desde la antigüedad llamó la atención de diferentes artistas cómicos. De ella, en específico, tenemos noticias de un *Cíclope* de Filoxeno, de Epicarmo, de Aristias, y hasta del trágico Eurípides. También los ceramistas nos han legado su testimonio pictórico, en un ánfora protoática del siglo III a. n. e., en el museo de Eleusis en Grecia y en un *oinokoe* (recipiente para contener vino) del siglo VI a. n. e., del museo del Louvre de París.

Si despojamos este reconocimiento de sus vestiduras épicas, tenemos, por una parte, a un ser enorme, grotesco, brutal –rasgos sémicos que se mantienen en los poetas antiguos y en el propio Chofre– y, por otra, a un personaje de talla normal, inteligente y aparentemente desvalido, que mediante una inigualable escaramuza verbal tan cara al humor –para enunciarlo al estilo de Cofre– le juega una «mala pasada» a un contrincante que tenía «todas las de ganar» y (algo no precisamente heroico) que se «escabulle en cuatro patas» bajo la panza de una oveja.

Trátese estos rasgos con probabilidad humorística, en un registro léxico diferente, o trasládese a Odiseo y Polifemo a un escenario de suceder cotidiano, y ya tenemos una *Odilea* en potencia.

En *La Odisea* la situación dialógica inicial no podía ser más desesperada: Polifemo ya había devorado a algunos de los compañeros de Ulises y obstruido la salida de la cueva.

El conflicto situacional no solo radicaba en matar al Cíclope, sino en lograr que este «colaborara» (hacer-hacer) para poder escapar ilesos. Ante la fuerza física superior de

Polifemo, a Ulises solo le restaba llevar el enfrentamiento hacia un terreno en el que pudiera establecerse cierta relación de igualdad.

Ulises debe lograr revertir el valor actancial de Polifemo e inducirle a ser su adyuvante en vez de su agresor, a pesar de tener que asumir Odiseo mismo el rol de agresor, cuanto antes era el perjudicado; para esto debe, primero que todo, ganar la confianza del Cíclope y obligarle mediante una estrategia discursiva a regirse por una serie de pasos, conducentes a una situación comunicativa, que él mismo dominara a plenitud.

Ulises, diplomático avezado y que en definitiva estaba en la «casa» del Cíclope, aprovecha su condición de huésped y se pone al abrigo de la institución de la hospitalidad. Tomemos por ejemplo de estrategia verbal el primer enunciado del duelo oral mediante el que enmascara sus intenciones manipuladoras desde una postura modal manipuladora de insinceridad – insincero le redirige la actitud mental a Polifemo.

Inicia a través del vocativo usual para la ofrenda a un dios, usando además el imperativo, que permitiría verificar la intención de quien emita de manera directa acción-discurso (*Κύκλωψ, πίε bebe τῆ οἴνον*) y la visión constatativa de algo verificable de sus intenciones, pues eran hechos efectuados por el propio Cíclope *ya que comiste (ἐπεὶ φάγες...)* a que acepte el vino «llevándole» y le trata como si fuera un dios al ofrecerle una libación (*σοὶ δ' αὖ λοιβὴν φέρον*), y no el tradicional regalo de hospitalidad para que el monstruo además constatará por su parte (*τόδε*) qué vino delicioso y, por ende, refinado ellos custodiaban en su nave (*εἰδῆς οἶόν τι ποτὸν τόδε νηῦς ἐκεκεύθει*).<sup>4</sup>

Este enunciado se ha construido con intencionalidad propositiva-manipuladora mediante operaciones semiocognitivas que ejemplifican actividades de aceptación, legitimación, intelectuales analíticos, ordenadores y singularizadores.

Acto seguido –en el segundo enunciado– también desde una postura modal manipuladora de insinceridad-insincero para demostrar la sinceridad de su ¡afecto! hacia el Cíclope y el grado de acercamiento que quería lograr con su interlocutor, finge ser apreciador y valorador (amador y ponderador reflexivo), y desde esta máscara no le faltan las marcas pronominales del sujeto enunciador (Ulises) y del destinatario (Cíclope): «te traía una libación, para si te apiadabas de mí y me llevabas a casa»; pues le traería más libaciones para por si aquel lo

enviaba a casa: *σοὶ δ' αὖ λοιβὴν φέρον, εἰ μὲ ἐλεήσας οἴκαδε πέμψειας*. Primer intento de tratarle de convencer a cambio de un regalo, que en la Antigüedad era propio para el reconocimiento de la valía de Polifemo. Le muestra su falsa afectividad (elemento manipulador) y le expone un posible intercambio (ponderación reflexiva). Estas marcas discursivas manipuladoras emergen desde operaciones semiocognitivas de aceptación, encubrimiento, análisis, prácticas afectivas, ordenadoras y singularizadoras.

Polifemo ha desgarrado y devorado cruelmente a compañeros de Odiseo y los tiene inmersos en una situación, literalmente, sin salida; este ha tenido que tensar sus fuerzas mentales y poner a prueba su valor físico para acercarle la libación al Cíclope, todo esto resulta una dura prueba y justifica este aparente fracaso verbal en un primer acercamiento del cortesano Odiseo. En contra de su cuidadoso tejido verbal anterior sustenta su intencionalidad en operaciones mentales marcadas en rasgos semánticos de rechazo, legitimación, resistencia, afectivos, ordenadores y singularizadores.

En un verdadera explosión de afectividad, increpa al cíclope sobre cómo ha violado las obligaciones de la hospitalidad: pero tú (*σέ*) te encolerizas así (desaprobador), cruel (afectivo-malo desaprobador), y cierra su primera intervención ilocucionaria también mediante un acto prescriptivo, reforzada por la presencia de Polifemo (referente) en el enunciado, con la fuerza indicadora del acusativo de dirección: *σε καὶ ὕστερον ἄλλος ἐκοίτο ἀνθρώπων πολεῶν*.

Ulises le recuerda cómo por no respetar lo establecido *ἐπεὶ οὐ καταμοῖραν Ἐρεξάσας* (ningún hombre querrá llegar a su morada).

Esta frase adquiere un carácter de epifonema, pues la trasgresión del orden establecido representado por la moira (destino, conjunto de normas no escritas), no le era permitida ni al mismo Zeus, a riesgo de alterar el orden (*Χοσμός*).<sup>5</sup> Ni el castigo de las divinidades por violar las normas establecidas ni el ostracismo social preocupan al Cíclope; esta indiferencia refuerza en el auditorio el carácter salvaje del hijo de Poseidón.

En *La Odisea* la condición de Ulises como narrador autodiegético le permite aún en este nivel del relato matizar la carga ilocutiva de las acciones descritas, aunque sean dirigidas al referente; el vino le gustó mucho al gigante (v 353); el Cíclope bebe el vino incautamente (v 361); el Cíclope se expresa con ánimo cruel (v 368); el elemento valorativo ilocutivo, aun los enunciados emitidos desde la distancia de un narrador épico, nunca está ausente.

No hay indicios en el texto de que el Cíclope mezcle el vino con agua y el no hacerlo así era considerado símbolo de barbarie en la Antigüedad, lo que nos permite suponer que, desde las primeras «libaciones», Odiseo tenía el claro objetivo de obtener ventaja; parecía evidente que si Polifemo no respetaba las leyes de la hospitalidad, le era probable entonces cualquier conducta incivilizada.

Todas las intervenciones del Cíclope en su primera aparición en la anagnórisis dan muestra de la siguiente hipótesis inicial: «tengo el dominio de la situación; le engaño, siguiendo las normas del intercambio hospitalario que él me ha propuesto; obtengo más de lo que me gusta... y después, hago lo que yo quiera». Todos los actos de habla de Polifemo son directivos y la valoración ilocutiva del enunciado central de su estrategia es de falso compromiso. La valoración dentro del componente ilocutivo resulta fundamentalmente, también, normativa prescriptiva:

Dame –fuerza enfática de un imperativo al inicio del verso–  
y hazme saber tu nombre ahora para darte un don,  
con el que tú te alegres.

(ῥός μοι ἔτι πρόφρων, καί μοι τεὸν οὔνομα εἰπέ  
αὐτίκα νῦν, ἵνα τοι δῶ ξείνιον, ᾧ κε σὺ χαίρης·)

Polifemo mal copia la estrategia de los enunciados de Ulises, pero *no asimila* el componente intencional de la ilocución. La intencionalidad del Cíclope se tamiza desde una perspectiva – como hemos señalado– toda normativa, prescriptiva propia de las estrategias determinativas. Mientras Ulises *pondera*, Polifemo *dictamina*. Él solo interpreta superficialmente la habilidad ajena (vv 355-356), aunque constatemos el imperativo y las marcas discursivas «de tú a mí», muy parecidas a las de Odiseo. Así a Ulises le era más fácil «entrever» el falso sentido amistoso. Incluso, siguiendo siempre a Ulises, Polifemo cierra la intervención hablando sobre «algo general» y escoge para esto el tema de la excelencia del vino de los cíclopes, con un componente valorativo ilocutivo de autoelogio y una actitud desaprobadora hacia el presente del huésped, con lo cual consigue no solo menospreciar el don de Odiseo sino también seguir lesionando la institución de la hospitalidad; al respecto, obsérvese que dice (τοδε) «pero bien, el nuestro se compone de ambrosía y néctar».

Odiseo cierra las bases de su estrategia discursiva con un llamado al respeto de la norma de hospitalidad; y Polifemo, con una «gigantesca» falta a esta institución. Mientras que Ulises no



se compromete, Polifemo realiza un falso acto de compromiso al ofrecer un don hospitalario falso en una institución protegida por el propio Zeus, pues en definitiva la hospitalidad era la que hacía posible «las relaciones internacionales» en el mundo antiguo.

Odiseo tiene ahora la *certeza* de que no puede esperar de su anfitrión ninguna actitud civilizada. En los versos 362-363, el Cíclope bebe tres veces más, y de nuevo Ulises en su función de narrador cuenta (v 362 *αὐτὰρ ἐπεὶ Κύκλωπα περὶ φρένας ἦλυθεν οἶνος*) cómo el consumo del vino nubla los instintos del Cíclope. Polifemo ya estaba listo para ser cambiado (papel actancial), y para recibir desde el punto de vista de la estrategia comunicativa el núcleo de la hipótesis dialógica de Ulises. Por su parte, Ulises se encuentra listo para el cambio actancial de pasar de agredido a agresor, y revertir el daño sufrido que aúna la cadena de motivos Daño mediante el Engaño.

*XI-Cíclope, preguntas mi nombre famoso, pues yo te lo diré.  
/ "Κύκλωψ, εἰρωτᾷς μ' ὄνομα κλυτόν, αὐτὰρ ἐγὼ τοι ἐξερῶ.*

*XII-Tú dame el don hospitalario puesto que me lo prometiste.  
/ σὺ δέ μοι δὸς ζείνιον, ὥς περ ὑπέστης.*

*XIII Nadie es mi nombre. Y Nadie me llaman mi madre, mi padre  
y el resto de mis otros compañeros.*

*/ Οὐτίς ἐμοί γ' ὄνομα· Οὐτὶν δέ με κικλήσκουσι  
μήτηρ ἠδὲ πατήρ ἠδ' ἄλλοι πάντες ἐταῖροι*

La tenencia del nombre del objeto en la Antigüedad significaba el dominio mágico sobre él, por eso el Cíclope, *sin* dar el suyo, había preguntado por el de Ulises. Polifemo *sigue* y no decide *aprovechar* el agón (duelo verbal) inducido por el astuto personaje. Era un paso del ritual de la institución de hospitalidad, el preguntar de dónde vienes, cuál es tu linaje y cuál es tu nombre. Este constituye otro de los procedimientos utilizados por Ulises para hacerle creer al gigante que seguía dominando la situación; le da una «falsa pista» al Cíclope, quien supuestamente lo controla con sus actos directivos y en realidad provoca que Polifemo no cuide del componente valorativo de su ilocución.

Ulises sigue acortando la distancia –en esta situación comunicativa, diferencia de criterios– tú dame el don hospitalario (parte del ritual). Al inicio del hexámetro coloca el nombre (Nadie) como respuesta una supuesta buena voluntad. Nadie es la respuesta. Nadie está colocado al inicio del verso; la acción de ser llamado está expresada (iterativamente-*κικλήσκουσι* es la

forma reiterativa de *kalḗw*) y reforzada por iteración verbal y una acumulación polisindética mediante la cual Odiseo acumula prueba sobre prueba.

Polifemo no ha entendido nada. Fue totalmente manipulado por la estrategia discursiva de Ulises y, al este darle el nombre al Cíclope, revela por primera vez sus intenciones; pues para él, el agón estaba terminado. Polifemo insiste en su falsa posición de emisor regente-determinativo del diálogo en la ilocución, jerarquizador, normativo consecutivo, y se expresa con una crueldad extrema:

A Nadie yo me lo comeré último; a todos los demás compañeros  
antes que a él. ¡Tú tendrás este don hospitalario!

(Οὐτὶν ἐγὼ πύματον ἔδομαι μετὰ οἷς ἐτάροισιν, τοὺς δ' ἄλλους πρόσθεν τὸ δέ τοι  
ξεινήιον ἔσται)

De nuevo, al igual que ha hecho Ulises, *Nadie* está colocado en el inicio del verso, el Cíclope cumple también lo que promete; como mismo Odiseo le dice el nombre, el Cíclope le otorga el don. Como figura de pensamiento ambos utilizan la ironía: la diferencia radica en una mejor selección en los componentes valorativos en la ilocución. La sinonimia y ambigüedad ilocutiva de la estrategia verbal de Ulises le cubre con un disfraz ideado por la *nous* del astuto personaje; y siempre que Odiseo-narrador se refiere al Cíclope, habla de la *fren* y del *thumós* (de los instintos y del sentimiento), lo cual en este es índice de que usa un sistema lógico de pensamiento muy primario en relación con el de Ulises. Odiseo tenía que resultar vencedor. Como propuesta aristocrática en el mundo de *La Odisea*, Ulises ha demostrado su dominio de la palabra en la nueva concepción del código de conducta. Ahora, pasa a la acción y narra cómo auxiliado por sus compañeros ciega al Cíclope, en un acto de valor probado. Los semas componenciales de la *areté* (sistema de valores) aristocrático resultan cuidadosamente equiparados.

De acuerdo con la estructura dramática de la anagnórisis, el mayor número de los enunciados está dedicado a la descripción de esta hazaña; sin embargo, la *motivación* y el *suspense* (partes de mayor fuerza dramática) subrayan las actitudes intelectuales del héroe. Estos elementos permiten intuir un desplazamiento en el interés del receptor implícito del texto homérico, que ya gustaba más del «disfrute» ilocutivo del diálogo que de las cruentas escenas de batallas y cadáveres arrastrados de *La Iliada*.

Breve, por lo clásico dentro de una secuencia dramática, viene a ser el momento de *suspense* (vv 403-412). Ulises invirtió la función daño (como hemos comentado) *en engaño*, la cual dejó momentáneamente detenida, y después de resultar *agresor* en una situación donde era *víctima*, recoge los frutos de su estrategia verbal.

Los cíclopes que vienen a cumplir su rol de adyuvantes son detenidos por el propio damnificado. Los cíclopes eran, dentro de la situación comunicativa receptores ¡ausentes-locuentes! El canal de la transmisión no podía ser extraverbal, estos pues estaban fuera de la caverna. Y le preguntan: «¿Por qué enojado Polifemo, de semejante modo, gritas en la divinal noche, y nos sacas del sueño a todos?» (vv 403-406).<sup>6</sup>

El acto modalmente se clasifica como interesado (conminatorio) desde el matiz de las modalidades semánticas –expresan la intención de interactuar– el componente valorativo de la ilocución, ya era evaluativo-problémico lo cual se concatena frecuentemente una postura modal desaprobadora. «Los adyuvantes», en realidad, estaban molestos, porque los sacaban del sueño y por los gritos a esa hora inadecuada. La disposición psicológica expresada, para decirlo con otras palabras, era desfavorable.

La ironía (diferencia entre el contenido que subyace y la forma de expresión) explota en toda su dimensión semiótica –parafraseando a Lotman– cuando los cíclopes le preguntan con una intención jerarquizadora-singularizadora normativa para conocer qué pasaba y sin embargo, reciben la respuesta más ambigua imaginable: «¿Acaso algún mortal se lleva las ovejas en contra de tu voluntad? ¿Acaso alguien te mata con engaño o con fuerza?» (vv 405-406). Pues, *Nadie* (pronombre indefinido), en griego, *Outis* y el interrogativo resulta el 50 % de la palabra anterior, que es *tis*. Los cíclopes le interrogan anafóricamente al inicio del verso. Y Polifemo, desde su aun no comprendida peripecia actoral descubierta por con su valencia trastocada –era ahora el agredido– intenta salvar su autoestima y resolver la situación, aclarando que a él, el emisor de los actos directivos, le dañaban con engaño –algo mal visto en los enfrentamientos cara a cara– y no con fuerza: derrota dialógica total. ¡Cómo explicarle a unos adyuvantes –ya de por sí enojados, que necesitaban precisión–, que *Nadie era Alguien!*

Fue en ese momento que Polifemo experimentó en toda la magnitud del fracaso la estrategia de Ulises: «¡Oh, amigos!» (impresivo-afectivo) «*Nadie* me mata con engaño no con fuerza» (pero resultó un acto apreciativo descriptivo totalmente fallido por el contenido semántico de la palabra inicial).

Polifemo no podía describir, ni emplear efectivamente la jerarquización singularizadora para indexar a Ulises, porque aunque constataba el «cambio actancial», no conocía aún su nombre para personificarle. No podía decir que *Nadie* era el nombre de *Alguien*, quien era el agresor. No le valió de nada esta vez «colocar» la palabra con la que falsamente denotaba al inicio del verso.

Polifemo recibe de sus adyuvantes un fuerte reproche marcado por el imperativo y tuvo que oír nuevamente el nombre esta vez con el efecto perlocutivo de un sarcasmo: *Euxomai* (ruega), si nadie te hace daño, a tu padre, el rey Poseidón (vv 410-412).

Polifemo no había reconocido al polifacético personaje; pero ya el receptor había reconocido a quien, en este cuidadoso tejido discursivo-valorativo en la ilocución, inscribe la rapidez de la inteligencia llevada a acto verbal como un nuevo rasgo de la moral aristocrática. Desde el verso 413 hasta el 474 volvemos a la secuencia narrativa, en la que el Cíclope, ciego de ojo y mente, al hablar con los carneros, llamaba todavía *Nadie* a Odiseo.

En los versos 475-479, Ulises va descubriendo su rostro de personaje valorativo ponderador reflexivo: explica a su antagonista el porqué del castigo que recibe. El veredicto viene no solo de Ulises, sino que lo avalan Zeus y los demás dioses (v 479).

Finalmente, en el último enunciado (vv 502-505) le devela su nombre en un acto expresivo de desbordamiento expresivo, ahora con un verdadero matiz valorativo malo desaprobador en actitud modal condenatoria hacia el Cíclope y le demuestra las consecuencias de violar el respeto de las normas no escritas. Valiente en la acción, capaz en el dominio del discurso, como muestra de una hábil inteligencia porta desde el VIII a. n. e. los valores del ateniense ilustrado del siglo de Pericles.<sup>7</sup>

## **Cubanización de un mito**

Siempre en función de la parodia, Chofre altera la secuencia argumental de los fragmentos tomados de *La Odisea*. El interés de Chofre no radica en que Odiseo sea «aristocráticamente revalidado en sus rasgos caracterizadores», ni está dentro de sus intenciones despojar la habilidad de cualquier sema doloso, para solo entonces incluirla en el retrato de lo que un guajiro (campesino cubano) debe ser.

La *motivación* de la anagnórisis es el *nudo* de la escena en *La Odilea*, pues el propósito de esta no es sentar las bases de una hipótesis dialógica cuyo efecto perlocucionario resultaba ser percibida como construida casi «sobre la marcha» y sí «adaptar» la habilidad intelectualizada de Odiseo a cómo Odileo «las tenía que inventar en el aire» para salir de un aprieto, situaciones en las que no importaba la parénesis heroica, sino el «salvar el pellejo» sin cuidarse de la forma de retirada.

La culminación de la anterior escena heroica sucede en *La Odilea* cuando la treta improvisada de Odileo da resultado en cuanto a recepción del texto nuclear, y el rejuego de si será o no reconocido por los personajes, y aceptado como modelo en el auditorio se «recoloca en el hipotexto». Sin embargo, Chofre retoma de la anagnórisis de *La Odisea*, la *motivación* y el *suspense* como dos puntos de interés en su adaptación, pues trabaja sobre las posibilidades cómicas y la fuerza dramática de la función *engaño más que en el daño*. Debemos tener en cuenta que para nuestro receptor el rol de dejarse engañar o engañar a alguien es signo de valía, sobre todo en el género masculino. No es de extrañar que a Odileo, en lugar del indefinido Nadie, se le haga la cubanísima adaptación de Nicójones, frase harto conocida cuando en una discusión un hombre se expresa con una violencia *ad sumum* la intención de no dejarse burlar por nada ni nadie y aprovechar las posibilidades de resolver la vida cotidiana. Odileo-narrador piensa que: «el hombre es como las guasasas, nunca está tranquilo»; dice que «infiere alguien tiene que ordeñar o *aprovechar* la carne...» del ganado de la cueva del Cíclope, con lo que subraya a diferencia de la escena heroica el valor pragmático de la excursión, etcétera.

La primera consecuencia de la adecuación de los sucesos del relato épico a las exigencias de la novela es que ni Odileo, ni Femo tengan una hipótesis dialógica con el mismo grado de elaboración intelectualizadora que en *La Odisea*.

Odileo no tiene tiempo de reflexionar un engaño tan complicado en lo que el Cíclope saca a pastar el ganado; tampoco lo tiene, para preparar por anticipado el instrumento de cegar al gigante, pues siempre permanecen ambos en escena y con menor número de compañeros. Entre la pregunta sobre el destino de la embarcación por Femo y la mentira de Odileo no media ninguna acción del relato épico, lo cual refuerza el efecto de improvisación del enfrentamiento verbal entre ambos interlocutores.

Odileo-narrador todo lo valora, con lo cual Chofre consigue además parodiar la pretendida objetividad del narrador homérico. Siempre que puede diluir el yo del enunciador en el discurso, lo hace; también con la misma intención paródica, por ejemplo: «tremenda comilona la que nos dimos, no estábamos contentos, arrancamos un grupito de tres entre ellos yo (al final y no al inicio como acostumbra la enunciación épica), cuantim实施 tres que éramos nosotros».

No existe, como en *La Odisea*, un paralelismo en la presentación de las funciones (daño-engaño) en la consecuente resolución de pruebas en orden consecutivo. Chofre desencadena ambas funciones, con el efecto de *impronta* antes mencionado y con suma rapidez. Un chiste largo no es bueno. Chofre cambió el texto homérico de épica a novela paródica; los tempos de los sucesos tienen que ser diferentes. Odiseo no puede escapar de Femo, al ritmo de la cadencia narrativa del hexámetro dactílico.

En *La Odilea* los papeles actanciales son igualmente definidos: como personajes. Femo resulta desconfiado; sabe y manifiesta que Odileo puede estar tratando de hacerle una trampa y le advierte que se esté quieto. La voracidad del apetito no está descrita a través de un acto de canibalismo, sino por la enorme cantidad de alimentos que ingiere, pues la inmoderación antes y ahora es un signo de incivilización (es común escuchar a las personas que alguien «come como un animal»).

El retrato del gigante resulta dibujado con mayor brutalidad. Polifemo es menos diestro que Ulises, pero construye su hipótesis dialógica con un cierto grado de desarrollo intelectual. El enfrentamiento agonístico verbal, sin algún balance de igualdad, no pudiera haber sido mantenido. Se destaca de manera burlona lo antiestético del hombre excesivamente robusto en términos «creíbles» para el nuevo receptor: Femo es un «animalón».

Odileo es *hábil*, no polifacético. Sabe aprovechar la situación, y su curiosidad está puesta al servicio de ver cómo puede sacarle partido a algo y de cómo puede salir indemne de las situaciones apretadas que su deambular le provoca. El ir a ver y a conocer, siempre –y en esta escena, también– está condicionado por la necesidad de resolver el concreto problema de la comida, para su casa y de cómo va a regresar a ella alejada esta finalidad de la curiosidad de Odiseo de confrontar paradigma culturales.

El enfrentamiento verbal comienza a partir del enunciado XI (página, en la que se inicia la parodia de los sucesos de la periferia que la anagnórisis recoge: Odileo le suplica al gigante

que se apiade de ellos por lo infeliz de su condición. Mediante un acto de habla expresivo, con una carga valorativa-ilocutiva-apreciativa-descriptiva, justifica el porqué de la intromisión.

Dice Odileo:

*¡Por su madre no la coja con nosotros; mire que somos unos infelices pescadores que se están buscando la vida por ahí, para mantener las muchas bocas que tenemos en casa, y no es culpa nuestra que el mal tiempo nos haya botado para acá!*

Desde el punto de vista lingüístico en los componentes ilocutivo-modales de la enunciación se pueden apreciar –se enuncian– elementos emergentes de operaciones corolario.

No hay ninguna sutileza en el primer intercambio verbal. La brusquedad de la respuesta del gigante no indicaba cordialidad precisamente, Por su parte, Polifemo interroga directamente: «¿Onde está la barca?» y muestra un interés astuto desde una postura modal conminatoria, pero utilizando los componentes menos intelectuales de la función semiocognitiva de interés: problemáticos, afectivos, ordenadores y singularizadores. Y Odileo trata de dejar por sentado la veracidad de su respuesta con una frase de ilocución dictaminatoria: «Se nos fue cerquita de aquí y hemos venido a nado»; lo cual significaba: si no la estás viendo, me tienes que creer (actitud modal manipuladora con énfasis en las operaciones mentales prácticas y de encubrimiento).

La respuesta del Cíclope llega a través de una interjección, elemento altamente valorador dentro de la enunciación, contada por Odileo narrador: «Y metió una clase de carás pero que me ha levantado dos cuartas del suelo» (ilocución evidente apreciativa-categorica) «ni pienses que me lo creo».

Con *estos* dos contrincantes que sabían que se estaban engañando mutuamente y así se lo demostraban recíprocamente, con *estos* precedentes dialógicos, propios de *esta* situación comunicativa (v 347 de *La Odisea*), llegamos al fragmento que parodia la motivación de la anagnórisis épica: «Asépteme este vinito como lo único que hemos podido salvar de la borrasca».

Al proyectarse en el enclítico *me* y disminuir la bebida que ofrecía, Chofre parodia la situación épica, el motivo *vino* –allá de calidad, aquí vino casero de frutabomba– se acerca al imperativo épico por la forma categórica de la situación dialógica, pues lo convierte en una ilocución pero lo presenta polémicamente (operación cognitiva problematizadora) con lo cual resta fuerza directiva de la escena homérica con un diminutivo: Chofre transita de libación a «traguito».

Aquí el Cíclope no lo acepta tácitamente, pues en nuestras costumbres de hospitalidad es tradición que, quien llega, es el que recibe –café, dulce, ron– e, incluso, en nuestros campos, sin importar la condición del viajero, cuando este llega al bohío en una situación lastimosa, se le acoge sin mayores averiguaciones.

Chofre, utilizando el viejo recurso del mundo al revés, hace que Odileo sea quien pregunte el nombre a Femo (acto directivo en la ilocución) pues, mágico o no, el nombre sigue arrojando información sobre quien lo posee y esta es la intención ilocutiva (evaluativa-calificativa) de Odileo. Femo le responde pero –siempre según el narrador– «emberrenchinao» (evaluativo-normativo-de rechazo-desaprobador). Femo no quiere otorgar confianza. A su vez le devuelve la pregunta: «¿Y tú cómo te llamas?» y la respuesta es: «Allá por mi tierra todo el mundo me conoce por *Nicojones*».

En la épica, los dos interlocutores trataban de engañarse, amparándose en una institución y aparentando que cada cual era «amable» con el otro, hasta que ambos se quitan el disfraz. En *La Odilea* todo el tiempo están intentando muy cubanamente de ver quién se impone a quién. Por esta razón, lo oculto en la ilocución de «este Odiseo» es que aún en tan apretadas circunstancias, *nadie (nicojones)* le iba a vencer sin luchar. Al igual que en *La Odisea*, su ilocución, en ese momento, pasa inadvertida. Odileo, ante el mutismo estúpido de Femo (evaluativo-analítico-de rechazo, según el narrador), quiere seguir averiguando para darle largas a la situación, pues «este Odiseo», no tenía ningún plan definido. La respuesta de Femo no deja lugar a dudas: «No me sigas jodiendo que te voy a sacar el mondongo» (evaluativo-normativo-prescriptivo). Femo amenazaba y estaba en guardia, con lo que su acto directivo (final del nudo de la escena) a pesar de ser jerarquizador consecutivo al igual que en *La Odisea*, no resulta irónico sino como lo ha sido toda la escena: una bravuconada en Do mayor. Dice Femo: «Después le va a tocar al sanaco ese que está mudo y el último vas a ser tú, con que no me vayas a inventar una maraña porque te rompo el carapacho ahora mismo». Y sigue:



«Está hecha mi caimana». El acto de canibalismo de *La Odisea* era imposible de «tropicalizar», y por eso Chofre introduce el motivo del pozo y la caimana, con lo que logra trasladar el motivo de *devorar* a nuestro contexto con un animal propio de la fauna cubana.

En el enunciado XXI de *La Odilea* los actos de habla son constatativos y directivos; y el componente valorativo de la ilocución, jerarquizadora-consecutiva-normativa-prescriptiva. En *La Odisea* el acto de habla resulta también constatativo-predictivo, pero la ilocución es solo jerarquizadora-consecutiva, pues la ironía engloba todo el enunciado, y se expresa mediante sutiles matices de palabras, y de esto es portador el componente valorativo de la ilocución.

La culminación de la escena en *La Odilea* coincide con el momento del *suspense* de la anagnórisis. El adyuvante, antes de entrar en la culminación misma, mostraba indecisión en ayudar, en franco acto expresivo evaluativo desaprobador, frente al acto evaluativo descriptivo de Odileo de cegar al gigante con la misma estaca. Odileo arma rápidamente su plan de acción (parece ser que las lágrimas le «destupieron el cerebro»). Y la parodia vuelve a acercarse a *La Odisea*, viabilizada por lo que de acción tiene la escena.

Los adyuvantes de Femo preguntan directamente qué pasaba; no hay, como en el caso de *La Odisea*, ningún matiz desaprobador inicial. Demandaban que quien le estaba «sonando», con lo que la valoración ilocucionaria se convierte en afectivos-apreciativa-problemática sin darnos entonces un sema de indisposición previa (ilocución jerarquizadora-singularizadora) como en *La Odisea*. Ya hemos reparado en el menor grado de fuerza dramática en la adaptación de motivos. El *qui pro quo* en *La Odilea* también se resiente.

Los adyuvantes habían utilizado el verbo sonar –por golpear–, que en nuestra norma lingüística tiene un cierto sentido peyorativo, ya que se hace énfasis en la «repercusión social» de la acción. Femo, hombre de talla mayor, podía haber respondido que «Nicojones me suena», captando así con mayor eficacia la incertidumbre del parlamento de *La Odisea*, pues además el «dejarse sonar» en alguien de esa estatura, en *nuestra areté*, tiene un sema tan negativo, como el engaño, en relación con el enfrentamiento cara a cara, en la épica.

Chofre no adapta en esta ocasión; trata de seguir lo más fielmente posible a Homero, y Femo responde «Nicojones me hace daño» (expresivo jerarquizador singularizador) con lo cual consigue sin querer que Femo «guapee» a quienes habían venido a interesarse por él, en actitud de solidaridad propia entre los guajiros cubanos. Estos entienden la ilocución

valorativamente como normativa prescriptiva y se retiran (la respuesta de Femo se interpreta de la manera siguiente: «¡Cómo me van a sonar! ¡Yo resuelvo solo!»).

El autor de la parodia respeta el equívoco, pero no logra adecuar el registro. Un personaje que hasta ahora se ha expresado al nivel de «onde» (por dónde), «está buena la mierda (por vino) ésta», «no me sigas jodiendo» (por molestar), «te voy a sacar el mondongo» (por matar, molestar); un personaje que se «emberrenchina» (por encoleriza), en un momento de irritación y de dolor, no eleva el registro. El nivel de parodia debía ser el mismo. Femo al igual que su homólogo épico debía seguir la asociación de ideas que caracteriza el diálogo, debía haber utilizado el mismo registro de su grupo social.

La respuesta de los adyuvantes de Femo, al igual que en *La Odisea*, fue normativa-simple-desaprobadora (en la ilocución) y le reprochan ahora además lo que no habían hecho antes, lo inapropiado de la hora: «Pues vete a cagar por ahí y no jeringues (por fastidiar) más, que has despertado a medio mundo».

Odileo escapa, *escurriéndose* por debajo de los carneros «como majás» (por pequeña serpiente). De nuevo, la intención de Chofre radica en mostrar el grado de ficcionalidad existente entre «la realidad» del texto homérico y la cubanización de la leyenda. No necesita Odileo en esta nueva situación comunicativa cerrar su fuga con parénesis heroica.

Mostremos para concluir un ejemplo de traslación de rasgos semánticos (resemantización) mediante el célebre pasaje del agón Cíclope vs Polifemo, que tipifica el contraste, el *ethos* de ambos personajes (tabla 1).

Tabla 1. Ejemplo de resemantización

<b>ODISEA CANTO IX VV 364-367</b>	<b>ODILEA CANTO IX P. 81</b>
Κύκλωψ, εἰρωτᾷς μ' ὄνομα κλυτόν, αὐτὰρέγῳ τοι ἐξερέω. Οὐτίς ἐμοί γ' ὄνομα' Οὐτὶν δέ με κικλήσκουσι μήτηρ ἠδὲ πατήρ ἠδ' ἄλλοι πάντες ἑταῖροι. (Cíclope me preguntas cuál es mi preclaro nombre. Te lo voy a decir: Nadie es mi nombre; mi madre, mi padre y mis compañeros todos me llaman Nadie).	Entonces me pregunta: ¿Y, cómo tú te llamas? Le respondí: Allá por mi tierra todo el mundo me conoce por Nicojones.
Rasgos ilocutivos: aceptación, legitimación, analíticos e intelectuales, afectivos, impresivos, ordenadores y singularizadores.	Rasgos ilocutivos: afectivos, resistencia, ordenadores, singularizadores, lrgitimación
Actitud modal: valoración ponderador reflexivo	Actitud modal: Determinación categoricidad-categorico
<b>ODISEA CANTO IX VV 408</b>	<b>ODILEA CANTO IX PÁG. 83</b>
ὦ φίλοι, Οὐτίς με κτείνει δόλῳ οὐδὲ βίηφιν. (Amigos, Nadie me mata con engaño, para nada con fuerza.)	Nicojones me hace daño.
Rasgos ilocutivos: ordenadores, afectivos, singularizadores, legitimación, problémicos, rechazo.	Rasgos ilocutivos: ordenadores, singularizadores, rechazo, resistencia.
Actitud modal : Aprecio, menosprecio-menospreciador	Actitud modal: Expresividad, desbordador-desbordante.

El rasgo de mayor actividad intelectual en Odileo es el que emerge de operaciones semicognitivas *problémicas*. En función de las nuevas peripecias –en las que se trata de sobrevivir y conseguir alimentos– se subrayan los rasgos *afectivos, de resistencia, prácticos, categóricos*, que le permiten operar con éxito en situaciones de las que emerge ileso.

Odiseo es un personaje épico que constantemente trata de asimilar nuevos paradigmas culturales mediante una actitud modal ponderadora reflexiva en la valoración ejecutada en eficientes toma de determinaciones, de donde no se excluye el componente afectivo.

Odileo toma *determinaciones categóricas* sobre la base del componente problémico, que trata de resolver desde una percepción de situaciones emergentes, más que de estrategias modeladas.

El autor emisor a través fundamentalmente de los personajes, «finge» realizar los actos ilocutivos –producción de actos interiores de intención– y este discurso de los personajes crea

entre él y los lectores una situación comunicativa de ficcionalidad. Y la relación lúdica autor-lector, es la vía en la que se decodifican y conjugan la intención ilocutiva del receptor y el emisor.

Contrastar fragmentos textuales mediante operaciones semicognitivas marcadas por rasgos semánticos emergentes del componente modal e ilocutivo que los sustentan, permite ejemplificar con basamento intratextual los imaginarios de Odiseo y Odileo desde el contexto clásico hasta el renovado escenario cubano de recepción. También las lenguas (el griego clásico, el español de Cuba) se erigen nuevamente condición necesaria para argumentar lo acertado de la resemantización y para ejemplificar el mecanismo de cómo se renueva un *memorema cultural*<sup>8</sup> que ha recorrido siglos y que todavía en su versión paródica nos hace reír. Además, posibilita apreciar –al decir de Benedetti– «la épica convertida en descarga».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J. L. (1985): *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Buenos Aires.
- BAJTÍN, M. (1982): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- CABALLERO, LEANDRO (2011): *Semántica y diccionario*, Nuevo Milenio, La Habana.
- CHOFRE, FRANCISCO (1999): *La Odilea*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- ECO, HUMBERTO (1991): *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.
- GREIMÁS, A. J. (1970): *Du sens, essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, París.
- \_\_\_\_\_ (1976): *Sémiotique et sciences sociales*, Éditions du Seuil, París.
- HOMERO (1999): *La Odisea*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- KRISTEVA, JULIA (1981): *Semiótica*, ed. fundamentos, tomos 1 y 2, Madrid.
- LOSADA, M. (2009): *La máscara del lenguaje. Intencionalidad y sentido*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- LOTMAN, IURI (1988): *Estructura del texto artístico*, Ed. Istmo, Madrid, p. 69.
- LOTMAN, IURI y USPENSKI, BORIS A. (1979): «Mito, nombre, cultura», en Lotman, Iuri y Uspenski, Boris A.: *Semiótica de la cultura*, Ed. Cátedra, Madrid.
- SEARLE, J. (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge.

# Anexos 1. Matriz semántico-cognitiva general para discretizar (analizar) constantes de sentido en textos literarios narrativos de ficción

Matriz semántico-cognitiva general para discretizar (analizar) constantes de sentido en textos literarios narrativos de ficción

### LEYENDA

Discurso literario narrativo ficcional:

x operaciones realizadas con frecuencia

⊗ subsumida en R. I o implícita en el recorrido diatético

□ no realizada frecuentemente

EXPRESIVIDAD	APRECIO	INTERES	DETERMINACIÓN	LEALTAD	VALORACIÓN	ENTIDADES CONSTANTES DE SENTIDO	INDICES ILOCUTIVOS MODALES REFERENCIALES	
							PRAGMÁTIC	EVALUACIONES
x	x	x	x	x	x	aceptación		
x	x	x	x	x	x	rechazo		
	x	x	x		x	legitimación		
	x	x	x		x	desestimación		
			x	x		encubrimiento		
			x	x		manifestación		
x	x		x	x		resistencia		
x	x		x			avenencia		
			x	x		practicidad		
		x		x	x	especulación		
x		x	x		x	poder		
⊗		⊗		x	x	debilidad		
			x		x	calificación		
				x	x	elusión		
x	x	x	x		x	normatividad		
⊗	x	x	x		x	liberalidad		
		x	x	x	x	análisis		
		x	x	x	x	sinetización		
		x	x	x	x	intelectualización		
x	x	x				sensorialidad		
	x		x		x	problemico		
						resolutivo		
x	x		x		x	categorico		
					⊗	relativo		
x	x	x			x	impresivo		
						certero		
x	x	x	x	x	x	afectivo		
						apático		
x	x	x	x	x	x	ordenadoras		
⊗	⊗					perturbadora		
x	x	x	x	x	x	singularizadora		
						pluralizadora		

				✕	bueno-aprobador
				✕	malo-desaprobador
				✕	ambivalente-ponderador reflexivo
				✕	regular-ponderador reflexivo
				✕	favorable-ponderador reflexivo
				✕	desfavorable-ponderador reflexivo
				✕	ni bueno ni malo-ponderador reflexivo
				✕	bueno favorable regular-ponderador reflexivo
				✕	malo-desfavorable, severo-intolerante
		✕			interés-interesado
		✕			obligación-obligado
		✕			compromiso-comprometido
		✕			conminación-conminado
		✕			deseo-deseoso
		✕			indiferencia-indiferente
✕					aprecio-apreciador
✕					menosprecio-menospreciador
✕					amor-amador
✕					odio-odiador
✕					amor-amador, odio-odiador
✕					ni amor ni amador ni odio ni odiador
✕					emocionalidad
✕					desbordante-desbordador
✕					contención-contenido
✕					risa-reidor
✕					llanto-llorador
✕					risa-llanto-tragicómico
✕					imperturbabilidad
✕					ni risa ni llanto-serio frío
			✕		seguridad-seguro
			✕		inseguridad-inseguro
			✕		decisión-decidió
			✕		indecisión-indeciso
			✕		categoricidad-categorico
			✕		problematicidad-problemático
				✕	sinceridad-sincero
				✕	insinceridad-insincero
				✕	bueno intención-bien intencionado
				✕	mala intención-malintencionado
				✕	ingenuidad-ingenuo
				✕	astucia-astuto

DIMENSIONAL  
NOÉTICAS-SMÓTICAS

					DIMENSIÓN REFERENCIAL						
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	R. CONSTITUTIVOS	cantidad
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		escasez
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		cualidad
				<input checked="" type="checkbox"/>							indeterminación
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		estado
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		continuidad
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		comportamiento
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		inoperancia
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		tiempo
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		eternidad
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		espacio
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		ubicuidad
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		causación
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		permisión
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		señalación
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	control	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	privación	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	apropiación	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	concesión	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	propiocepción	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	de la operación	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	de lo desconocido	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	conjunción-disyunción	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	saber de realidad (objetividad)	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	saber de irrealidad (fantasía)	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	saber de posibilidad (previsión)	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	saber de imposibilidad (predicción)	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	saber de necesidad (cientificidad)	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	saber de causalidad (retrospectivo y prospectivo)	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	ignorar de realidad (ignorancia)	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	ignorar de irrealidad (certidumbre)	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	ignorar de posibilidad (imprevisión)	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	ignorar de imposibilidad (insensatez)	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	ignorar de necesidad (ingenuidad)	
				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	ignorar de causalidad (falta de imaginación)	
En dependencia del objeto focalizado a través de las relaciones estructurales funcionales										TAXONOMIZADORES	natural
											no natural
											físico
											no físico
											animado
											inanimado
											humano
											no humano
											concreto
					abstracto						
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	ESC. TEMÁTICA	estricta
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		extendida
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		trascendida

### Notas aclaratorias

1. Una versión más extensa de este artículo aparece el libro de la autora : *EL constructor de catedrales, Mitologización vs resemantización ,una clave de lectura en A. Carpentier*. Sello UH, La Habana, 2019.
2. Memorama cultural: unidad semántica que recoge varias generaciones patrimoniales (sincretismo sémico) de formas de saber (prospectivos, retrospectivos, casuales, que remiten a una confrontación con lo real o mejor con lo meta textual) en obras ficcionales de diferentes periodos históricos, en contextos político-sociales y culturales donde convergen propuestas ideoestéticas insoslayables del momento desde donde es decodificado.

3. Resemantización: Proceso de conversión de saberes. Analogía o perspectiva contrastiva que asume la forma de proceso cognitivo-semiótico de traslación de rasgos semánticos (partículas mínimas de significado) con una renovada intencionalidad y que sirven como *tertium comparationis* para dar las nuevas instrucciones de lectura desde un emisor, que extrae estos rasgos de un referente A para hacer posible la conformación de nuevos significados, que designan o evocan referentes A-1 en el receptor, teniendo en cuenta el nuevo imaginario colectivo, epocal, individual con la actualización del aquí y ahora del discurso de reinsertión.

4. Homero: *La Odisea*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1999, pp. 347-349.

5. σὺ δὲ μαίνεαι οὐκέτ' ἀνεκτῶς. σφέτλιε, πῶς κέν τις σε καὶ ὕστερον ἄλλος ἴκοιτο ἀνθρώπων πολέων, ἐπεὶ οὐ κατὰ μοῖραν ἔρεξας; (*imprecación completa*).

6. τίπτε τόσον, Πολύφημ', ἀρημένος ᾧδ' ἐβόησας νύκτα

7. A pesar del impecable tejido verbal, tanto Polifemo como Odiseo –en defensa propia– vulneran una institución de gran importancia política. Por esa razón avalada por una norma no escrita. *Ambos tenían que ser castigados*. Compárese con Orestes: justo según la moral agonal era matar a Clitemnestra pero el matricidio como crimen, de todas formas debía ser sancionado; a Orestes le persiguen las Erinias como a Ulises, la ira de Poseidón.

8. Remítase a nota al pie 2.