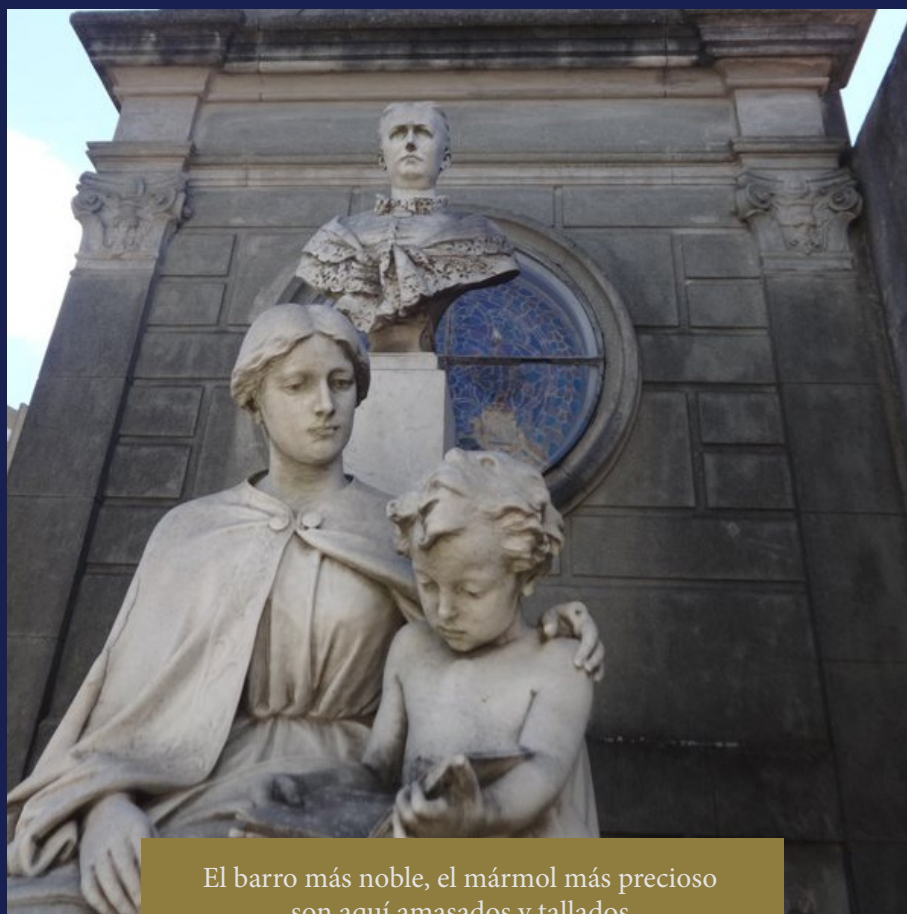


MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MARZO 2025-AGOSTO 2025

NÚMERO 15



El barro más noble, el mármol más precioso
son aquí amasados y tallados.
“El nacimiento de la tragedia”

Friedrich Nietzsche (1872)

MARZO 2025 – AGOSTO 2025

DIRECTORIO

Dra. Sandra Yesenia Pinzón Castro

Rectora

Dr. José Manuel López Libreros

Secretario General

Dra. Blanca Elena Sanz Martin

Decana del Centro de las Artes y la Cultura

Dra. Adriana Álvarez Rivera

Jefa del Departamento de Letras

Dra. Sandra Reyes Carrillo

*Coordinadora de las Revistas para la Licenciatura
en Letras Hispánicas*

EDITORAS

Jacqueline Gómez Durón

Camila Hurtado

CONSEJO EDITORIAL

César Andrés García Romero

Frida Sofía Meléndrez Cruz

Hannia Fernanda Morga Diz

Luis Fernando Echeverría López

Ruth Montserrat Serafio Méndez

Samuel de Jesús Osorio Ramírez

Ximena Rocha Pinot

DISEÑO EDITORIAL

Mtra. María Estela González Acevedo

MAQUETACIÓN

Samanta Anayatzin Macías Jiménez

AUXILIAR EDITORIAL EXTERNA

María Fernanda Sánchez Márquez

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

David Rodríguez Sánchez

FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA

Roberto Amézquita

MARMÓREA. Año 8, número 15, Marzo-Agosto 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura y el Departamento de Letras Hispánicas. Avenida Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Edificio 214, Aguascalientes, Ags., México. Tel. (449) 910-7400 Ext. 58012. <https://revistas.uaa.mx/index.php/marmorea/index>, revistamarmorea@edu.uaa.mx. Editora responsable: Dra. Sandra Reyes Carrillo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título: 04-2024-071113165900-102; e-ISSN: 3061-7456, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Jacqueline Gómez Durón, Avenida Universidad 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 15 de marzo de 2025.

Presentación

Marmórea es una revista electrónica que surgió como un proyecto preocupado por brindar un espacio a jóvenes con la ambición de proyectar sus resultados en estudios académicos relacionados con las ramas de lingüística y literatura. El Comité Editorial de la Revista Marmórea se complace en presentar el número quince que otorga a las y los estudiantes un espacio para compartir el conocimiento generado desde las letras hispánicas en un espacio de enriquecimiento y retroalimentación que permitirán al afable lector, al adentrarse en esta valiosa recopilación de trabajos, ampliar sus conocimientos, plantear discusiones y enriquecer estados de la cuestión propios.

En este número se mantiene nuestra nueva sección de entrevista, esperando que sea parteaguas para seguir afianzando esta revista como un espacio de conocimiento, divulgación y difusión; pero, sobre todo, donde las y los lectores encuentren formas diversas de interactuar con el conocimiento y quienes lo generan. Así, el Mtro. Joel Grijalva Morales, editor de Seda, que nos habla del quehacer editorial, sus ventajas y compromisos, de su proyecto como socio de una editorial independiente y la relación entre la lingüística y la edición, para ayudarnos a comprender mejor su trabajo y a aproximarnos a los procesos que, tanto el Mtro. Joel, como otros editores sostienen en este emocionante oficio.

En esta edición, tenemos el privilegio de contar con dos artículos destacados, en nuestra sección de colaboración especial, que formaron parte del XI Concurso de Crítica Literaria Elvira López Aparicio. El primero de ellos, “Simbolismo y realidad: la fusión de lo mítico y lo onírico en De Minotauros y Mujeres que Duermen”, se alzó con el primer lugar del certamen, ofreciendo un análisis profundo sobre la intersección entre lo simbólico y lo real en la obra. A continuación, presentamos “Polifonía bajtiniana en los Diarios de Pizarnik”, reconocido con mención honorífica, el cual explora la multiplicidad de voces en los escritos de la autora desde una perspectiva bajtiniana.

En seguida, los trabajos recibidos plantean una cosmovisión rica y diversa, abordando temas de gran calidad, equiparables en profundidad y rigor analítico. En primer lugar, se presenta un estudio de la sensua-

lidad y lo erótico en la poesía, donde se analiza cómo la luz, como símbolo y metáfora, se convierte en un elemento clave para construir la sensualidad y el erotismo en la poesía; en seguida, nos encontramos con un análisis que explora la ideología detrás del genocidio de la isla de Ohara en el anime *One Piece*, la autora analiza desde una perspectiva lingüística y filosófica, aplicando teorías del discurso, actos de habla y la ideología detrás de estos eventos; a continuación, se hace un análisis de la simbolización del cuervo en dos relatos del Conde Lucanor, donde plantea que en la literatura didáctica medieval el cuervo se asocia con características negativas como la vanidad, la mentira y la traición.; finalmente, se nos presenta un análisis literario de la cocina como espacio de lucha y resistencia en *Como agua para chocolate*, la autora examina cómo la cocina se convierte en un escenario donde surgen nuevos códigos del habla y se reivindican saberes tradicionales que fueron marginados por el proyecto moderno.

El Comité Editorial de Marmórea agradece la cordialidad de quienes se atreven a enviar sus trabajos de investigación, a quienes no quieren dejar sus ideas en el olvido y que se acercan a nosotras como medio de desarrollo en la lengua y las letras. En un momento que parece crucial para nuestra querida revista estudiantil, es para todo el comité editorial un gran triunfo ver publicados los textos que con tanto entusiasmo nos envían. Agradecemos también a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Centro de las Artes y la Cultura y al Departamento de Letras, por permitirnos este espacio, por apoyarnos y entender las necesidades de los estudiantes. Asimismo, no olvidamos a los profesores que nos han impulsado a continuar trabajando y a no desistir en la creación de futuros números. Esperamos que a través de estos trabajos los lectores amplíen sus horizontes, afiancen conocimientos, se nutran mucho más de lo que saben sobre lingüística y literatura, pero sobre todo que les cautive y siembre la curiosidad por colaborar en el ámbito de la investigación. Por nuestra parte, Marmórea seguirá abierta como un espacio de discusión, diálogo y análisis para todos los interesados en abrir la puerta para ir a jugar.

Agradecimientos

Expresamos nuestro más profundo agradecimiento a los excelentes profesores que nos han brindado su apoyo y orientación. A la Dra. Sandra Reyes Carrillo, por su constante asesoría y su invaluable contribución en los procesos editoriales de este número; a la Lic. María Fernanda Sánchez Márquez, por su acompañamiento continuo a lo largo de los recientes números de la revista; y a todas y todos los estudiantes e investigadores que compartieron sus textos con nosotros.

Asimismo, agradecemos eternamente al Departamento de Letras, a través de su jefa la Dra. Adriana Álvarez Rivera y a la decana del Centro de las Artes y la Cultura, la Dra. Blanca Elena Sanz Martín, que nos dieron la oportunidad para crear este número de la revista. De igual modo, agradecemos a la Lic. Lucero del Rocío Solís Ruiz Esparza por su constante asesoramiento. Y, finalmente, al Mtro. Joel Grijalva Morales por otorgarnos su tiempo para la sección de entrevistas, esperamos que su experiencia sea tan enriquecedora para los lectores como lo fue para el comité.

Índice

1. Entre líneas: la travesía de un editor	8
2. Simbolismo y realidad: la fusión de lo mítico y lo onírico en <i>De Minotauros y Mujeres que Duermen</i>	11
3. La luz que nos lleva a la sensualidad de lo erótico en la poesía	16
4. La ideología detrás del genocidio de la isla de Ohara en el anime de One Piece	19
5. La simbolización del cuervo en dos ejemplos del Conde Lucanor	25
6. La cocina como espacio de lucha y resistencia en <i>Como agua para chocolate</i>	32
7. Polifonía Bajtiniana en los Diarios de Pizarnik	38

**COLABORACIÓN ESPECIAL

Entre líneas: la travesía de un editor

Comité Editorial
Universidad Autónoma de Aguascalientes
revistamarmorea@correo.uaa.mx

“Sin duración nada existe, sin memoria no sería un hombre sino un cubo instantáneo”
Pirocromo, “Cubo instantáneo”, Joel Grijalva

Joel Grijalva Morales (1975). Estudió Letras, Lingüística y Psicoterapia Gestalt. Fue profesor de licenciatura y posgrados en las áreas de lingüística y teoría literaria. Es editor y articulista. Es socio de Seda Editores.

Entrevistadora: Buenas tardes, estimado Joel. Primero que nada, muchas gracias por participar en nuestra más reciente sección para el número 15 de la *Revista Marmorea*, el comité editorial se siente profundamente emocionado por compartir tu experiencia sobre el quehacer editorial, esperamos que las y los estudiantes de la carrera de Letras Hispánicas y todas aquellas personas que nos leen encuentren en estas páginas las apasionantes virtudes de este oficio. Y sin más que decir, ¿comenzamos?

¿Puedes hablarnos de tu trayectoria en el sector editorial?

Con mucho gusto. Yo comencé a vincularme con la labor editorial cuando todavía estudiaba la carrera. Para mí, el trabajo ideal para un egresado de Letras era leer. Es decir, creía que, si lograba que me pagaran por leer, siempre disfrutaría mi trabajo. Hacer investigación literaria, o crítica, preparar clases y, sobre todo, editar eran todas formas de leer. Había escuchado historias como la de Pierre-Jules Hetzel, el editor de Julio Verne, o la de Vicente Rojo, uno de los fundadores de Era, y me atraía mucho la idea de ayudar a otros a encontrar la mejor versión de sus obras. Y comento esos dos ejemplos justo porque, siendo ambos editores, fueron muy distintos; y eso también me gusta del trabajo editorial, hay una enorme variedad de opciones: puedes ser editor académico, de poesía, de revistas de sociales, independiente, comercial, de medicina, de autores emergentes, de *coffee table books*, etc.

Comencé entonces haciendo mi servicio social como corrector en el departamento editorial de la Universidad, que estaba a cargo de Gloria Miranda. Ahí aprendí muchísimo. El trabajo en universidades es muy diverso: se publican

M A R M Ó R E A

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2025-AGO 2025

8

NÚMERO 15

antologías de congresos sobre educación, urbanismo o biología, manuales para materias de todas las carreras, caprichos de autoridades, verdaderas joyas y verdaderos espantos, revistas estudiantiles y libros sobre la ranita de madriguera. Así que aprendes mucho sobre muchos temas, y también sobre edición.

Mi formación como editor, pues, comenzó bajo la guía de Gloria, que era una extraordinaria maestra y una editora brillante. Recuerdo muy bien que me tocó revisar el primer libro digital que se publicó en el departamento (antes de los epubs). Se llamaba *Porciclin* (clínicas porcinas) y era un libro interactivo en CD. Y lo recuerdo porque es un gran ejemplo de lo mucho que puedes aprender siendo editor: quizá ni la curiosidad ni el ocio me habrían llevado a aprender sobre la salud de los puercos, pero mi trabajo sí, y atesoro mucho saber, aunque sea un poco de todos los temas posibles.

Al terminar la carrera, continué como corrector en una editorial de libros de texto (y todavía colabo con ellos constantemente), que es un ámbito muy distinto al de la universidad. Trabajé en un periódico de sociales, en revistas locales. Después suspendí el trabajo un par de años, cuando estudié en la Ciudad de México. Al volver, comencé a trabajar en la dirección editorial del ICA, gracias a la invitación de Gustavo Vázquez, también un editor notable. Yo era el jefe del departamento de producción editorial, así que coordinaba edición, corrección, diseño, maquetación y algunas cuestiones legales. Aprendí mucho en todas las áreas del oficio.

Tiempo después fundé Seda Editores, en sociedad con Juan Carlos González. Comenzamos un proyecto de un periódico semanal que era una suerte de guía de ocio de la ciudad. Duramos siete semanas, éramos pésimos vendedores de publicidad y hacíamos todo nosotros: investigación, redacción, diseño, costeo de impresión y hasta entrega casa por casa. Habría sido un gran proyecto, si hubiéramos tenido un ápice de espíritu de ventas.

En Seda publicamos hace ya más de diez años nuestros primeros libros. Dos ensayos. Y desde entonces hemos ofrecido servicios editoriales

a institutos culturales, editoriales grandes, instituciones educativas y autores independientes, y también tenemos nuestro propio programa de publicaciones. Actualmente estamos conformando una colección de poesía que nos tiene muy contentos. Ésa la versión breve de la historia, hay muchos más tropiezos y éxitos, pero a grandes rasgos eso es.

¿Tuviste algún proyecto editorial que haya sido particularmente desafiante para ti, y cómo lo resolviste?

Muchos, algunos realmente estresantes. Ahora recuerdo uno que fue particularmente difícil. Debíamos coordinar la corrección de una colección de libros muy grande; eran libros de texto para preparatoria. Una imprenta le ofreció el servicio de edición e impresión a una universidad privada y nos subcontrató para coordinar la edición. Había poco tiempo así que nosotros invitamos a varios amigos para participar en la corrección, nosotros editábamos, formábamos, diseñábamos. La imprenta nos pagaría a nosotros y nosotros a los correctores.

Y ocurrió que la imprenta y la universidad tuvieron algunos desencuentros y como la imprenta no recibía el pago, pues no nos pagaba, y nosotros no pagábamos. Pasó tiempo, nuestros amigos y conocidos habían cumplido, y quedamos en medio de un problemón. La imprenta argumentaba que no le habían pagado, pero nosotros no habíamos hecho trato con la universidad y habíamos entregado el trabajo.

Debíamos, no podíamos pagar, tampoco estábamos ganando nada y el asunto se prolongó por varios meses. Total, que quedamos bastante mal, algunas personas se resintieron porque no cubríamos el pago completo (y hasta pusieron en duda nuestras explicaciones). Tuvimos que cubrir varios pagos de nuestro bolsillo, así que ni ganamos y hasta sin dinero nos quedamos.

Al final tuvimos que ir nosotros a hablar con las personas de la Universidad y destrabar el asunto, pues el pleito era por otro trabajo distinto con la imprenta. Nos pagaron, liquidamos lo que debíamos, pero no valió ni el estrés, ni las amistades perdidas (que fueron algunas).

¿En qué género(s) te sientes más cómodo con editor? ¿Hay alguno en el que tengas más experiencia?

Mucho tiempo trabajé con textos académicos. Es el trabajo más complicado. Y mucho tiempo me gustó mucho, hasta que me cansé. El problema del plagio era constante, casi no había libro o artículo que no contuviera texto tomado de otro lado (sin dar crédito). El colmo fue un libro íntegro al que sólo se le había cambiado el nombre del autor. La UNAM acababa de poner en línea una colección muy importante de libros, y justo descubrimos que un autor había tomado uno de esos libros, le había cambiado el nombre y había dejado lo demás igual. Cuando se lo hicimos saber, se ofendió.

La poesía siempre fue un reto grande, requiere de un enfoque distinto como editor y de una sensibilidad mucho más aguda. Hemos editado ya diez libros de poesía, y actualmente es el género en el que más feliz me siento trabajando.

¿Cómo influye tu formación como lingüista en tu trabajo editorial?, ¿qué tan importante la consideras?

Es determinante. Por supuesto, hay muchos caminos para llegar a la edición. Hay médicos que editan libros de medicina, y es claro que cuentan con herramientas que alguien de otras áreas no tiene. A mí, la lingüística me ha servido mucho para poder hacer claras las sugerencias y modificaciones que les propongo a los autores. Cuando ellos sienten que el cambio que se les propone está bien explicado y realmente mejora la forma de su texto permiten el trabajo editorial. Además, finalmente, los libros son conjuntos de palabras, y el amor profundo por la lengua permite ver cada problema de escritura como un reto: cómo logro que el autor diga lo que quiere decir de la mejor manera posible y sin que sienta que las palabras utilizadas no le pertenecen.

¿Cuál consideras que debería ser la característica o habilidad más importante de un editor?

En primer lugar, un enorme gusto por entender el funcionamiento de la lengua; desde lo fonético hasta lo pragmático. Independientemente de géneros o temas, los textos son dispositivos hechos de lengua.

Y, en segundo lugar, disposición para entrar a mundos completamente distintos. Hay que tener curiosidad por todo, pues hay libros y artículos acerca de absolutamente todo. Con el tiempo, claro, puedes especializarte y decidir ser editor de un tipo específico de textos; pero para llegar ahí hay que estar dispuesto a pasar por la ruta de los textos sobre clínicas porcinas, la nota sobre los asistentes a la boda de los Rubín de la Borbolla y las tarjetas de felicitación que un político enviará cuando ande en pos del favor de los votantes.

¿Puedes platicarnos un poco sobre Seda y sobre las noblezas de una editorial independiente?

Seda se mantiene como una editorial independiente, con una actividad bastante relajada. Actualmente nos concentramos en construir la colección de poesía que sirva como retrato literario de esta década en Aguascalientes. Para nosotros, el ser una editorial independiente es una cuestión de compatibilidad con la personalidad. No está en nuestros planes trabajar de sol a sol en la edición, es un gusto que nos damos, tenemos otras actividades y la manera más sana de poder seguir trabajando en la publicación de libros es seguir nuestras reglas y nuestros calendarios.

¿Algo más para agregar?

Agrego que agradezco a Marmórea por la distinción de la entrevista. Y es un honor participar en esta revista. No formo parte propiamente de la historia, pero fui testigo del momento en que la revista tomó su nombre, así que me da gusto volver ahora como entrevistado para continuar siendo testigo de este noble proyecto.

Entrevistadora: Muchísimas gracias, deseamos mucho éxito y estaremos al pendiente de esa colección de poesía.

Simbolismo y realidad: la fusión de lo mítico y lo onírico en *De Minotauros y Mujeres que Duermen*¹

María Fernanda Sánchez Márquez
0009-0002-5441-0702
Universidad Autónoma de Aguascalientes
fsan2612@gmail.com

**COLABORACIÓN ESPECIAL

A mi abuelo que, con su infinita sabiduría y cariño,
me llevó por el camino de las letras. *In memoriam*.

“Hubo incluso momentos en que el cambio nos resultó indiferente”

“Té verde”, Ilse Díaz

Resumen: El presente trabajo pretende abordar la obra de la autora agascalentense, Ilse Díaz, *De minotauros y mujeres que duermen* como una mezcla de simbolismos que permiten desdibujar el sueño y la vigilia, el camino del héroe y la cotidianidad, a partir de un lenguaje poético que se puede analizar desde múltiples perspectivas y áreas disciplinares. En su obra se musicaliza el signo lingüístico y se pragmatizan los sueños, escondiendo entre la poética la figura postulada en múltiples ocasiones por Bachelard: la casa.

Palabras clave: Poesía, lingüística, cuento, onírico, mítico, cotidianeidad, casa.

¹ Primer lugar en el XI Concurso de Crítica Literaria Elvira López Aparicio (2024)

En nuestra casa siempre hay café y chocolate². ¿Y qué es la casa, si no la familiaridad de aquellos a quién conocemos? Ganadora del premio Primera Obra, del Instituto Cultural de Aguascalientes en 2010, *De minotauros y mujeres que duermen* nos lleva a compartir aquel café, acompañado de una intimidad que solo puede yacer en los sueños, relatados en cada una de las partes que dividen esta colección de cuentos de la autora Ilse Díaz. Una narrativa que por momentos se confunde y se musicaliza. Que irrumpe, como Salvador Gallardo Topete menciona al comentar la obra, con un aliento poético que narrando nos inmiscuye en un espacio habitado por héroes y monstruos, en la literatura local. Y que, sin embargo, ha sido poco analizada por la crítica.

Abordar este análisis desde una sola vertiente parece difícil, ya que los cuentos no lo permiten. A pesar de su distribución en secciones, cada una se impregna de la anterior o la posterior. La colección se compone por quince cuentos divididos en mitológicos, oníricos y cotidianos; aunque la impresión del sueño puede llegar a infiltrarse al mito, al igual que la sensación de lo cotidiano, de “un día más”, en la historia de un héroe. El onirismo puede percibirse en cada uno de ellos, se saborea tenue algunas veces y otras más es imposible no notarlo. Se trata de un juego, donde el camuflaje de los simbolismos, de los signos, va resignificando lo fantástico, quitándole lo absurdo para convertirlo simplemente en lo cotidiano del cosmos que se construye al interior de sus páginas.

En la primera parte, llamada Mitológicas, nos encontramos con cuatro cuentos donde la figura del héroe, tanto como la figura del monstruo, se van desdibujando, donde cohabitan haciendo mella en aquella dialéctica que se establece entre lo divino y lo mortal. No suena extraño, entonces, pensar que antes de que existiera el mar (7) ya se podían adivinar los designios que revivirían la historia de Medea y Jasón en una joven, que en el tedio y la ironía convertiría a un desconocido en un héroe, que lo seguiría en medio de una revolución, que lo vería sucumbir ante el deseo y la perdición para finalmente ser abandonado y fusilado, como un ser indigno que, sin prometida ni hijos, quedaría en un olvido más profundo que

su antecesor. La mirada del soñador permite también que ocurra una metamorfosis entre lo nocturno, lo monstruoso y el desapasionamiento provocado por la rutina, así una amante puede convertirse en una prisión de la que se busca escapar a través del “mar mitológico en el que transitaban” (19) produciendo una deformación. El discurso, entonces, busca interferir en el sueño y moldearlo para que no se parezca a la vigilia, así es como aquello que en el relato se advierte como cotidiano se desintegra a manos de la animización simbólica de lo que se busca escapar, sin intuir, en el guardar y robar mutuamente los secretos, la necesidad compartida de aquella huida que ambos reclaman a los barcos, al mar y a la inconsciencia.

Jakobson postula que en la poesía existe una fluidez del habla que permite un tiempo musical, Bachelard en *Fragmentos*, (54) también habla de la poética como un “verdadero reino del lenguaje”. La poética se manifiesta en cada uno de los cuentos analizados, a veces de manera sutil, casi azarosa, otorgando a cada elemento narrativo un simbolismo que enriquece el discurso y reorganiza las funciones que trascienden el lenguaje convencional. En este sentido, la enunciación de una subjetividad renovada es en sí misma un signo donde el sueño forma una parte nuclear de la vida, los signos permiten reorganizar la información para construir imágenes que simbolizan a partir de elementos mínimos una búsqueda de continuidad y *De minotauros* nos ofrece en el autobús, el tranvía, el barco y la motocicleta, incluso en la ventana, la idea de la huida, de la transición a un estado más puro, menos doloroso, menos efímero, donde la pérdida no sea parte de la consciencia, donde la vigilia no ensucie los sueños, la magia, el mito y la eterna comunión entre lo divino y lo mortal que se forma al transgredir la razón, sin que esto signifique tampoco sustituir aquella vigilia que busca evadir, así los signos son a la vez lingüística y poética, inseparables al interpretar los símbolos que construyen este reino, cosmos en que se edifica la casa.

Con el verano llegaba siempre la lluvia (40), es como si dicha casa, que enuncia Bachelard en *La poética* (28), se construyera por los personajes en la transición, en la transportación, en la continuidad de los cuerpos, de las mentes, de las rutinas y los sueños.

2 Díaz 28.

Todo siempre en un trance entre el onirismo, la consciencia y la magia. Así, la figura del héroe se desfigura, se matiza y se problematiza desde la mirada del acompañante, dentro y fuera de la narración, que lo abandona, que lo olvida, que lo vuelve una pieza intercambiable de su realidad y de su mitología. Y el monstruo, míticamente demonizado, condenado a la laberíntica soledad, igualmente se matiza, se redime ante una compañera que lo reconoce como suyo, como parte de su sueño, de su irrealdad, aunque sea por un efímero momento después del susto y la incomodidad inicial, y en la vigilia desdibujada de un breve despertar, antes de cerrar los ojos para otra vez compartir su cama, para volver a la intimidad, a la familiaridad de los olores, se recupera la idea de los amores que en pocas camas del mundo se encuentran tan bien.

En la segunda parte, Oníricas, el mito vuelve a hacerse presente en el cuento “Anaranjado”, ganador del Premio Universitario Elena Poniatowska en 2006. La caída de unas naranjas en medio de la calle da espacio para la ensoñación, para la imaginaria conexión entre míticos héroes, con esa Grecia que busca siempre los designios del oráculo y los cultos, obnubilándose en la inmediatez de lo sagrado, del destino como único medio para alcanzar la verdad. Pero nada es más real que el sueño que se arrastra en la vigilia, en las naranjas, el mercado y los barcos que no pueden alejarlos de la rutina, de la bruma y el deseo de algo que no los paralice, mientras para los demás ya es de noche.

Si la lingüística cognitiva de Croft y Cruse propone categorizar las experiencias particulares a experiencias relativas (108), entonces la forma de esta colección es una que sí, se relativiza, ajena al criterio de lo absoluto, de una verdad más allá de la que se construye en el sueño, en lo mitológico, en la cotidianidad. Experimenta una modulación casi ilimitada, que tiende al infinito posibilitador de la inconsciencia, de ese limbo que permite la transmutación y el enverdecimiento, o, quizá, la posesión del ser a garras de un gato porque ¿cómo saber dónde termina la posibilidad? ¿dónde se pierde? ¿dónde la niña debe esperar encontrar a su padre cuando lo busca en la voz del gato? Así se entrelazan los dominios, en un entramado que los reemplaza, los resignifica, los intuye como nuevos y como parte de la forma inicial

en perfecta simultaneidad, de la forma que inspira la mimesis volviéndola un eterno juego entre hilos y caprichos, salamandras, argonautas, memorias y minotauros, desdibujando la lógica y el razonamiento desde un punto de vista metafísico que transgrede la estructura cognitiva, el espacio mental de quien está leyendo sus historias (56).

En el final del cuento “El ciego que robó una bicicleta comenta”, aunque pasen años, no se te olvida (59) que el sujeto también es el objeto, convirtiéndonos en nada más que “materia volante” tal como propone Bachelard en *El espacio* (194), que se va fabricando una semiótica que reconstruye los signos, que desencadena una transformación al permitir que la subjetividad permanezca en un movimiento constante, en una deformación a partir del enlace entre la vigilia y el sueño, donde la semiología no puede ser otra cosa que la irrealización de la imagen, de un no-yo que protege al yo monolítico al quitarle todo atisbo de inflexibilidad. Así, un ciego puede robar tantas bicicletas como días pasan por su vida, esparciendo la irracionalidad a todo aquel que se haga consciente de su juego, de su robo, de la falta de lógica al proponer a un ciego montando en bicicleta; así, las jóvenes se abrazan de un hombre que jamás habían visto, ebrias, perdidas, desencajadas, en un delirio que las invita a acostarse, en medio de la calle, a “agonizar imaginariamente con él, que sí agoniza”, a perder el autobús, el salario, quizá incluso la libertad, porque no hay nada más allá del ensueño que irracionaliza todo en un intento de reconfortar y aliviar, “aunque sea de mentiras, aunque sea nada más del alma” (Díaz 27), haciendo de esa subjetividad nada más que un objeto onírico, donde el sujeto provee de sensibilidad a ese objeto, pero también lo irrealiza, en una relación simbiótica entre uno y otro.

La tercera y última parte condensa las Cotidianas, que abandonan la descripción directa y buscan construir a partir de los símbolos, de la narración, una realidad metafórica y surreal donde los sueños no son más que los deseos que se cumplen, aun cuando impliquen la tragedia del otro. La sombra del sueño se arguye en la soledad como verdadera acompañante de estas historias. Así, un solitario hombre pretende con un revólver antiguo dar un golpe de estado. Así, Sofía

ve a través de la ventana la vida que su prometida muerte le ha robado mientras su hermana se presume incapaz de afrontar sola ese final. Así, una joven adivina el abandono de su novio frente a *Il Colosseo*. Así, un grupo de amigos se desespera ante la falta de una novia, compañera que se niega a ser Lena. Así, la amistad que acompaña a un grupo de cuatro en realidad está empañada por una traición que niegan, porque sin la cohesión de todos solo queda la soledad. Los olores en la cocina, las flores en los rincones de la casa, en el cuento “Cuando Sofía parta” (53), nos retornan a los cuerpos que buscan a toda costa la evasión del tedio y la verdad, que buscan la expresividad y la emotividad en una casa que se erige refugio, que alberga el ensueño y protege al soñador.

Émile Benveniste trata la vivencia del personaje a partir del yo, y postula que para el enunciador esta forma del discurso es siempre un acto nuevo, en un momento nuevo del tiempo, con nuevas circunstancias y texturas (70) que renuevan la subjetividad, sin el yo que presenta la historia no hay lenguaje posible y en las cotidianas es ese yo el que nos va encaminando hacia los deseos, hacia las tragedias, hacia los amores y las pérdidas que acompañan a lo que podría ser simplemente un día más, una vida más de un sujeto más. Partiendo del texto como un “mosaico de citas”, tal como propone Julia Kristeva (85), no solo se absorbe o transforma un texto anterior, sino que se reconoce una intertextualidad en las vidas que ofrece la vigilia y la consciencia, en una eterna repetición que le da continuidad al mosaico más allá del yo, como un caldo de cultivo que encuentra en las narraciones algo más que una tradición, que un monstruo vuelto prisionero, que un estar atrapado en las preocupaciones y los temores de la ordinaria normalidad.

Antes de pensar que de nada había valido volverse héroes, (13), vale detenernos particularmente en el cuento que da título a la colección. *De minotauros y mujeres que duermen* nos regresa a la bestia mitológica sin el desconsuelo de la condena al encierro laberíntico. La ambivalencia entre casa y prisión se redime ante la presencia de la durmiente, a quien el minotauro acuna tiernamente, a pesar del horror por su apariencia y la aberración tras su procreación. La durmiente,

a su vez, divaga entre el sueño y la vigilia, intentando dilucidar qué es real y que no, alcanzando a acertar en la aceptación de aquel ser como única verdad en la oscura habitación. El minotauro se valoriza como acogedor y tierno, en lugar de un ser temido y despiadado para sacrificar jóvenes y doncellas; deja de ser producto del castigo y la venganza, deja de cargar con la cruz de la mezquindad y la muerte y se deshace de aquella representación simbólica que había en él de la represión, para dar espacio al infinito que, simbolizado en el laberinto donde encontró su morada anterior, se extiende en los confines de la habitación donde yace la durmiente como el primer rincón del mundo que llamamos casa.

En *De minotauros y mujeres que duermen*, Ilse Díaz nos invita a un viaje a través de lo mítico, lo onírico y lo cotidiano, tejiendo una narrativa que desafía las fronteras entre la realidad y el sueño. A lo largo de los quince cuentos, la autora logra desdibujar las líneas que separan a los héroes de los monstruos, y a lo divino de lo mortal, creando un espacio literario donde la poética se convierte en el hilo conductor de la experiencia humana, permitiendo la confrontación con nuestras propias dualidades y contradicciones. Los personajes, atrapados entre la vigilia y el sueño, nos muestran que la búsqueda de sentido y la necesidad de huida son constantes en la condición humana. La casa se transforma en un refugio de intimidad y familiaridad, pero también en un laberinto de deseos y temores.

El uso magistral del simbolismo y la intertextualidad en estos cuentos permite construir un cosmos literario donde cada elemento, por mínimo que sea, adquiere un significado profundo. La autora nos recuerda que, al igual que el Minotauro, todos llevamos dentro una mezcla de monstruosidad y ternura, y que es en la aceptación de esta dualidad donde encontramos nuestra verdadera humanidad. En última instancia, *De minotauros y mujeres que duermen* es una celebración de la imaginación y la capacidad de los sueños para transformar nuestra percepción de la realidad, que nos deja con la reflexión de que, aunque la vigilia pueda ensuciar los sueños, es en la fusión de ambos donde reside la magia de la existencia.

Referencias

- Bachelard, G. (1992). *Fragmentos de una poética del fuego* (H. F. Bauzá, Trad.). Paidós.
- Bachelard, G. (2014). El espacio onírico. En *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2020). *La poética del espacio* (E. de Champourcín, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Benveniste, É. (1999). El lenguaje y la experiencia humana. En *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI.
- Croft, W., & Cruse, D. A. (2004). *Lingüística cognitiva* (A. Benítez Burraco, Trad.). Ediciones Akal. (Reimpresión 2008).
- Díaz, I. (2010). *De minotauros y mujeres que duermen* (Reimpresión 2017). El Ángel Caído Ediciones.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética* (A. M. Gutiérrez Cabello, Trad.; 3ª ed.). Ediciones Cátedra.
- Kristeva, J. (1974). *La revolución del lenguaje poético*. Fondo de Cultura Económica.

La luz que nos lleva a la sensualidad de lo erótico en la poesía

Aranza Mariana Hernández Flores
Universidad Autónoma de Aguascalientes
al262500@edu.uaa.mx

El elemento de la luz ha sido utilizado a lo largo de la historia de la literatura en innumerables ocasiones, fungiendo como metáfora, o bien, como símbolo que exalta y desborda el significado raso de sí mismo, así como el de las palabras y oraciones a su alrededor, creando un abanico de posibilidades interpretativas. La frontera entre la luz como metáfora o símbolo es incluso difusa.

A partir del símbolo de la luz y sus funciones polifacéticas se pueden crear imágenes, espacios semánticos y sucesos en una obra literaria diferentes entre sí: puede representar la divinidad, la iluminación del ser humano más allá de toda materia, puede hablar de sus contrastes con la oscuridad, así como puede catapultar al lector hacia la sensualidad en el texto, provocando de igual manera una reacción, una experiencia exaltada.

Gracias a esta característica polisémica del vocablo “luz” es posible ir al encuentro con lo sensual y lo erótico. Varía de escritor a escritor, de poetisa o poeta, el modo en que empleen este recurso. Existen, entonces, distintas y variopintas formas en las que la luz se describe y representa para lograr estos espacios de erotismo, emociones y sensualidad. Las imágenes poéticas que se crean con ella pueden jugar distintos papeles, hay, por tanto, infinidad de ejemplos.

La luz no aparece sin razón ni surge escuetamente en el poema, sino que, en ocasiones, toma la forma de algo más, en algunos casos, de la lámpara en el espacio poético planteado:

Le foyer, la lueur étroite de la lampe;
La rêverie avec le doigt contre la tempe
Et les yeux se perdant parmi les yeux aimés;
L'heure du thé fumant et des livres fermés;
La douceur de sentir la fin de la soirée;
La fatigue charmante et l'attente adorée;
De l'ombre nuptiale et de la douce nuit (...)

[El hogar y la lámpara de resplandor pequeño; / la frente entre las manos en busca del ensueño, / y los ojos perdidos en los ojos amados; / la hora del té humeante y los ojos cerrados / el dulzor de sentir fenecer la velada, / la adorable fatiga y la espera adorada / de la sombra nupcial y el ensueño amoroso (...)].

Estos versos del poeta francés Paul Verlaine, crean un espacio semántico que puede ser interpretado como la habitación de un matrimonio. Describe una serie de objetos y descripciones esparcidas alrededor que remiten al lector a la recámara y entretejen una atmósfera íntima, donde el yo poético anhela el encuentro con “los ojos amados” (Verlaine). Pese a que los momentos transcurren durante la noche, sumergidos en la oscuridad, la estancia es alumbrada tenuemente y vista por la luz que emana de la lámpara, que, sumadas a los otros elementos crean una atmósfera sensual en aquel lecho nupcial. Aquí, en este espacio, la lámpara representa la larga espera en la habitación de la pareja, pero, sobre todo, en palabras de Bachelard “la lámpara vela, por lo tanto vigila”, porque, “todo lo que brilla ve” (1975). Gracias a esta luz, sabemos qué está ocurriendo en la imagen poética pese a la oscuridad intimista que brinda la noche.

Partiendo hacia tiempos más modernos, Delmira Agustini, poeta uruguaya de principios del siglo XX, evoca la luz de esta manera, en algunos versos de un poema suyo:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
luego, la puerta abierta sobre la sombra helante
tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
bebieron en mi copa tus labios de frescura,
y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
me encantó tu descaro y adoré tu locura (...).

Aquí, la luz no se manifiesta por medio de un objeto en el espacio poético, sino que, la misma luz emana del cuerpo del amante, en el verso: “tu forma fue una mancha de luz y de blancura” (Agustini). La luz del amante penetra, nuevamente, en la oscuridad de la velada y la habitación. Es posible que la habitación esté o no iluminada, pero eso realmente no importa porque, en otro verso más adelante, el yo poético afirma: “Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante” (Agustini). La luz surge del cuerpo ajeno, que se encuentra en el espacio poético, y forma parte del erotismo entretejido en el poema. Es una luz extranjera, que irrumpe abruptamente en la tranquilidad del lecho de la poetisa.

La luz, juega, como podemos ver, varios papeles dependiendo del poema y lo que se quiera decir. Se filtra por todos lados, por las ventanas, las grietas y los poros. Ernestina de Champourcín, poeta española de la Generación del 27, retrata la luz de esta manera, en su poema:

Te esperaré apoyada en la curva del cielo
y todas las estrellas abrirán para verte
sus ojos conmovidos.

Te esperaré desnuda.
Seis túnicas de luz resbalando ante ti
deshojarán el ámbar moreno de mis hombros.

Nadie podrá mirarme sin que azote sus párpados
un látigo de niebla.
Sólo tú lograrás ceñir en tus pupilas
mi sien alucinada
y mis manos que ofrecen su cáliz entreabierto
a todo lo inasible.
Te esperaré encendida.
Mi antorcha despejando la noche de tus labios.
libertará por fin tu esencia creadora.
¡Ven a fundirte en mí!
El agua de mis besos, ungiéndote, dirá
tu verdadero nombre.

En este poema, el espacio semántico es supracelste, donde el yo poético se posa y espera, como el mismo título lo indica, *Apoyada en la curva del cielo*, entre las estrellas luminosas. El yo poético aguarda la llegada del ser deseado, desnuda y aun así cubierta por seis capas de luz. La iluminación que la rodea, espera únicamente a esa persona, visible en los versos: “Sólo tú lograrás ceñir en tus pupilas / mi sien alucinada / y mis manos que ofrecen su cáliz entreabierto” (Champourcín). A diferencia de los demás poemas expuestos: la luz no emana de la lámpara, o del cuerpo del amante, sino del mismo yo poético, ella misma: “Te esperaré encendida. / Mi antorcha despejando la noche de tus labios (...) ¡Ven a fundirte en mí!” (Champourcín).

Se plantea entonces un teorema, un breve tríptico de cómo es posible utilizar la luz para construir el erotismo en la poesía, pasando a lo largo de diferentes etapas del tiempo: la lámpara, el amante, la mujer. La percepción del lector es llevada, como en toda buena poesía, a espacios semánticos, lugares poéticos que evocan ensoñaciones, recuerdos y sensaciones, gracias a las metáforas, símbolos y demás elementos, entre ellos, la luz, que crean la experiencia erótica. Y esto, como se ha mencionado, depende de la manera en que el autor, autora, lo trabaje.

La luz es utilizada desde la Edad Media latina, desde el Génesis, por lo que hablamos al menos del siglo VI a. C y, desde entonces, ha sido explorada desde la perspectiva de diversas culturas y épocas, de una u otra forma. Ahora que el símbolo pareciese ser dejado de lado, la luz ha adoptado nuevas expresiones y va cambiando constantemente, como sustancia inmaterial que es, pero aun así cargada de significado y espíritu, al igual que la poesía.

Referencias

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 1975. Breviarios.
- Champourcín, Ernestina de. “Te esperaré apoyada en la curva del cielo.” Poeticous, [s.f.], www.poeticous.com/ernestina-de-champourcin/

te-esperare-apoyada-en-la-curva-del-cielo?al=t&filter=favorites&locale=es.

Riba, Luz María. *Poemas para enamorar*. V&R Editoras, 2005.

Verlaine, Paul. *Antología poética*. Editorial Bruguera, 1972.

La ideología detrás del genocidio de la isla de Ohara en el anime de One Piece.

Dalia López Palomo
Universidad Autónoma de Aguascalientes

En el presente trabajo se realizará un análisis del anime de *One Piece*, específicamente de los capítulos 275 “¡El pasado de Robin! la niña que era llamada demonio” al 278 “¡Di que quieres vivir! ¡Somos compañeros!”, en los cuales se presenta un genocidio en contra de toda una isla. El fin de este trabajo es presentar la ideología detrás de los actos cometidos dentro del anime, los cuales provocarán gran sufrimiento, miedo y conflictos dentro de la historia. Además, se analizarán los actos de habla detrás de algunas de las acciones, por lo cual también se aplicarán aquí las teorías de implicatura y las máximas de Grice, ya que se pretende hacer un análisis exhaustivo a través de diversas perspectivas.

El objetivo de este ensayo es demostrar cómo es que los pensamientos e ideología pueden causar destrucción a todo un pueblo, además de demostrar el poder que tienen las palabras dentro del discurso para provocar una acción. Primeramente, empezaré explicando los conceptos que se utilizarán en este trabajo en el siguiente orden: genocidio, discurso, texto, contexto, actos de habla, máximas de Grice, implicaturas y, por último, identidad e ideología. Se realizará un análisis de la *Buster Call* desde la perspectiva de Nico Robin, viendo las implicaturas, las máximas de Grice y los actos de habla que implicarán estas dos palabras, para después hacer un análisis de la ideología que se presenta a través del genocidio.

Para contextualizar el objeto de estudio, es necesario acotar que el anime *One Piece* es producido por Toei Animation y Fuji Televisión. Este anime es adaptado del manga de *One Piece* creado por Eiichiro Oda. El primer episodio del anime se transmitió en Japón en el año 1999. Actualmente, el anime cuenta con 1122 capítulos, además de 15 películas y varios especiales de televisión. Actualmente se encuentra en múltiples plataformas en las cuales se pueden ver la mayoría de los capítulos.

El anime nos cuenta la historia del Rey de los Piratas, Gol D. Roger, quien fue el pirata más fuerte y poderoso que navegó por todo el Grand Line. Tras su captura y ejecución causó un gran cambio en el mundo, debido a que sus últimas palabras revelaron la existencia del tesoro más grande del mundo, el *One Piece*. Esto provocó el inicio de la Gran Era de los Piratas, en donde múltiples personas salieron al mar con el sueño de encontrar el legendario tesoro, además del título del “Rey de los piratas”. Después de esta premisa, nos encontramos con nuestro protagonista Monkey D. Luffy, quien zarpará al mar a los diecisiete años y reclutará a diferentes compañeros para su tripulación: Zoro, Nami, Usopp y Sanji. Con ellos entrará al Grand Line, en el cual añadirán a más tripulantes: Chopper, Robin, Franky, Brook y Jinbe. En este mar se enfrentarán a enemigos y organizaciones poderosas, como el Gobierno Mundial, la Marina y otros piratas, con el fin de lograr el sueño de Luffy de ser el “Rey de los Piratas” (One Piece Wiki).

Ahora bien, el término genocidio fue acuñado por Raphael Lemkin durante la Segunda Guerra Mundial. Este es definido como la aniquilación casi total, plenamente coordinada y planificada, de un grupo determinado. Regularmente, esta aniquilación tendrá como precedente una ideología de exterminio debido a las diferencias nacionales, religiosas y raciales. Además, éstas incluían ataques a instituciones políticas, sociales, culturales, al idioma y al nacionalismo, provocando deterioros a la libertad, la dignidad y la seguridad a los miembros del grupo (374-375).

El texto es el registro verbal de la comunicación y está conformado por una estructura independiente del contexto. A menudo, el texto se asocia con el enunciado (549-551). El contexto, por su parte, abarca no solo a los participantes, sino todo el entorno, tanto exterior como interior. Para definir el contexto se considera el lugar, el momento, el objetivo, el tema, el género discursivo, el canal, el dialecto utilizado, las reglas de la comunicación, los conocimientos de los participantes, y otros elementos relacionados con la problemática en desarrollo. Además, el contexto inicial puede cambiar significativamente a lo largo de la conversación. Existen distintos tipos de contexto: lingüístico [lo que se dice], no lingüístico [el entor-

no de la situación, social o cultural]; también puede ser amplio [lo que sucedió antes o durante un cierto periodo de tiempo] o restringido [lo que ocurre en el momento de la conversación] (125-126).

El discurso tiene distintas definiciones, pero la mayoría están relacionadas. El discurso es una forma de comunicación desarrollada a partir de condiciones de producción determinadas y es una unidad lingüística compuesta por una sucesión de oraciones. Está asociado al texto y al contexto (179-184).

En el análisis que se mostrará más adelante, debemos tomar en cuenta lo siguiente:

- El texto serán todos los enunciados que se presentarán en los tres capítulos.
- El discurso es en su totalidad los tres capítulos.
- Contexto amplio lingüístico: los diálogos presentes en el anime acerca del exterminio de Ohara (no lo mencionan como genocidio en ese momento)
- Contexto amplio no lingüístico: El poder que logra obtener el Gobierno Mundial a través de los años, por lo que lo hace peligroso para cualquier persona que se enfrente a ellos.
- Contexto restringido lingüístico: La mención de la *Buster Call*, referenciando implícitamente el genocidio de Ohara.
- Contexto restringido no lingüístico: Los recuerdos de Nico Robin acerca de lo sucedido en la isla de Ohara.

El acto de habla es un modelo desarrollado por John Austin. Este se refiere a un enunciado que puede implicar una acción, como podría ser el prometer, ordenar, agradecer, criticar, entre otros. Austin lo distingue en cinco categorías: asertivos, directivos, promisivos, expresivos y declarativos (12-14). Además, Paul Grice propone reglas básicas para que una conversación pueda ocurrir. Estas son las máximas de Grice, que se dividen en cuatro tipos y son:

- Cantidad: lo que se diga debe ser informativo hasta donde sea necesario (ni más, ni menos).
- Calidad: debe ser verdadero y debemos creer en ello.

- Relación: se refiere a la relevancia
- Manera: debe ser claro, sin ambigüedades, breve y ordenado.

Cuando una máxima no se llega a cumplir generará implicaturas, es decir, significados implícitos, las intenciones del hablante y lo que se supone el receptor conoce. La ideología mostrará las creencias y valores que tenemos acerca del mundo, mismas que compartiremos con nuestro grupo social más cercano. La ideología tomará en cuenta el contexto y los hechos históricos, sociales y culturales de nuestro entorno, por lo que podrá cambiar a través del tiempo. (2022). Por su parte, la identidad suele expresarse en el discurso, esta tomará en cuenta el sexo, origen, modo de habla, la ideología, aspectos éticos y religiosos, los cuales podrían aparecer en el discurso, aunque no siempre se presentaran. (2022).

Retomando, los capítulos que se analizarán están en el arco de Enies Lobby, pero, anteriormente, en el arco de Water Seven, nos presentan que la compañera de Luffy, Nico Robin, decide marcharse con miembros del Gobierno Mundial con el fin de proteger a sus compañeros, ya que tiene miedo. Hasta este punto de la historia, no se menciona por qué tenía miedo, ya que se habían enfrentado a diversas situaciones que no provocaron dicha reacción, por lo que la tripulación decide investigar la causa de su separación. Esto nos lleva al arco de Enies Lobby, una cárcel de máxima seguridad para piratas peligrosos y una base gubernamental de la sede mundial donde llevan a Nico Robin. Luffy y sus compañeros deciden ir tras ella para rescatarla. Cuando llegan, el líder del CP9 (organización que recibe órdenes del Gobierno Mundial), Spandam, decide atormentarla con su pasado.

Al final del capítulo 275, se nos dan indicios del pasado de Robin, ya que Spandam menciona la *Buster Call*, creándole un gran terror a Robin, por lo que trata de que sus compañeros la dejen abandonada en esa cárcel. Pero, ¿qué es la *Buster Call*? Es una llamada que solo se otorga a algunos miembros de la marina. Esta llamada provoca que sean convocados diez buques con vicealmirantes de alto rango con el fin de destruir por completo la isla desde donde se realizó la llamada, sin importar la cantidad o la

edad de las personas. El objetivo de esta llamada es aniquilar todo a su paso.

Iniciando con el análisis en esta parte, es importante mencionar que la única que reacciona con terror ante esta mención es Robin. Las demás personas que estaban presentes en Enies Lobby tienen una reacción normal, por lo que presentaré ambas perspectivas desde la teoría de las máximas de Grice.

Perspectiva de Nico Robin

En este caso no se rompe la máxima de cantidad, ya que desde la persona de la que lo estamos tomando no se necesitan más palabras para entenderlo. En su contexto, ella ha tenido la experiencia de la *Buster Call*. Estas dos palabras tienen un gran peso, ya que, mencionarlas implica un acto. Esto nos lleva al acto del habla: como tal nunca se menciona qué se hará cuando se realice la *Buster Call*, sin embargo, con la sola mención, se realizará o nos llevará a la acción que provoca (los buques de la marina harán el ataque). Esto también se podría tomar como implicatura, ya que no se menciona explícitamente el ataque cada vez que se menciona la *Buster Call*; por lo tanto, la mención implica toda esta acción. La máxima de calidad también se cumple, ya que, para ella, al haberlo vivido, es algo verdadero, ella cree en ello y, por lo mismo, le tiene terror.

La máxima de relación se cumple, ya que, en este caso, es de suma importancia la mención de la llamada. Con esto se pretende causarle terror para que se entregue sin crear problemas. Ella lo hace debido a que quiere salvar a sus compañeros de que el Gobierno Mundial los persiga. También la máxima de manera se cumple, ya que es claro y sin ambigüedades en el caso de Robin. Ella comprende perfectamente debido a todo su contexto y experiencias, haciendo posible la comprensión de las implicaturas detrás de estas dos palabras.

Perspectiva de Spandam

La máxima de cantidad se cumple, ya que él, al mencionarlo, considera que está dando la cantidad justa. Además, si consideramos que varios marines están

escuchando, él no puede decir mucho debido a que están presentes, por lo que en este caso sí se rompería la máxima de cantidad, por que necesitarán explicar a los demás para que entiendan.

La máxima de calidad también se cumple porque él, al tener el poder de hacer la llamada, lo cree verdadero. Sin embargo, él no conoce todo. Spandam cree que, al hacer la *Buster Call*, dañarán a todos excepto a los marinos, pero no es así y que Robin lo explica. La llamada hace que los buques de la marina lleguen a la isla desde donde fue convocada para acabar con todo, sin dejar sobrevivientes ni pruebas de lo ocurrido.

La máxima de relación se cumple, ya que, en este caso, es de suma importancia la mención de la llamada. Con esto, Spandam pretende causarle terror a Robin para que su entrega sea fácil. Para los marinos que están presentes, también tiene sentido, ya que ellos creen que con eso tendrán acorralada a toda la tripulación.

La máxima de manera se cumple, ya que es claro y sin ambigüedades. Spandam sabe que Robin lo entenderá sin problema debido a su pasado. Sin embargo, podría ser ambiguo para los marinos y algunos compañeros de Robin, ya que no tienen el contexto para entenderlo plenamente.

Identidad de la isla de Ohara.

Dentro de la historia de Ohara, observamos que todas las personas que vivían en la isla estaban orgullosas de su isla, debido a los arqueólogos que eran reconocidos a nivel mundial, por lo que ellos compartían la creencia de que la isla era una de las más calificadas académicamente, ya que ahí se reunían los mejores eruditos de todo el mundo.

La ideología detrás del genocidio.

En el artículo, “Acotaciones en torno al genocidio” se menciona que Lemkin desarrolló una tipología del concepto de genocidio: el primer tipo de genocidio consiste en la destrucción total de grupos o naciones enteras, el segundo tipo se caracteriza por la destrucción de una cultura sin la intención de destruir a sus miembros, y el tercer tipo combina formas de

genocidio antiguas y modernas en donde, de manera diferente, algunos grupos son seleccionados para ser aniquilados inmediatamente, mientras que a otros se les asigna un proceso de aniquilación genocida (375).

En el caso de Ohara, observamos que al inicio fue un genocidio de segundo tipo, ya que solo iban a eliminar a los eruditos de Ohara, sin embargo, se convirtió en un genocidio de primer tipo, el cual destruirá de manera total a una nación por saber leer las antiguas escrituras. Si bien, vemos que, a los ciudadanos, que no son eruditos, les dan otra razón por la cual deben de salir: “¡Su atención! Los eruditos de esta isla están bajo sospecha de ser demonios que quieren destruir el mundo. [...] Realizaremos un cateo en la totalidad de la isla, aquellos que no estén involucrados con la arqueología, tomen todas sus pertenencias y vayan al barco de rescate que está en la costa” (min. 13:37-13:58). En cambio, a los eruditos sí les mencionan toda la verdad: “Pongan atención, todos ustedes están acusados del crimen de descifrar los poneglyphs” (min. 13:13-13:24).

Con esto comenzamos a ver qué punto de vista está tomando la marina y el Gobierno Mundial, ya que a los ciudadanos les hacen ver que los villanos son los eruditos que quieren destruir el mundo, sin embargo, nunca les dicen la razón. Por lo que aparecerá aquí un acto de habla, es decir, las palabras obtendrán un poder. La única sobreviviente de esta isla, Robin, será perseguida por este enunciado que dio el Gobierno Mundial, provocando que, con tan solo ocho años, fuera perseguida y casi aniquilada por las ideas que difundió el Gobierno, por lo cual la vieron como un demonio.

Otro dato importante para mencionar es el enunciado que da el jefe de los eruditos, el Profesor Clode, a los Cinco Ancianos, los cuales son de las personas con mayor poder en el mundo de *One Piece*. En este enunciado da a conocer su investigación, haciendo que los ancianos decidan exterminar a todos.

Profesor Clover: Como humanos, es nuestro deber conocer y aceptar lo que sucedió en el pasado. Si dejamos de temer a la verdad y conocemos la historia podemos tomar medidas defensivas sin importar qué pase. ¿No es un razonamiento con-

veniente para ustedes?, entre lo que queda por descubrir, lo que nos interesa más es el contenido de los poneglyphs y la razón de su existencia. ¿Por qué las culturas antiguas labraron mensajes en piedra?, ¿acaso fue para que nosotros los leyéramos? La piedra que usaron es irrompible y hay más alrededor del mundo. Si lo piensas, un mensaje nunca en papel o en un libro podría ser fácil de destruir. ¿No lo habías visto de ese modo? En otras palabras, esto prueba que los que dejaron los poneglyphs tenían un enemigo en común.

Uno de los Cinco Ancianos: ¿Y cuál es tu punto Profesor Clover?

Profesor Clover: Si suponemos que fueron derrotados por algún enemigo y que esa fue la causa de su desaparición, eso significa que el enemigo habría sobrevivido hasta hoy. Casualmente, el Gobierno Mundial se fundó hace 800 años, cuando terminó el Siglo Vacío. Si el gobierno mundial fue el enemigo que acabó con estas personas, se podría pensar que su innovación es una parte inconveniente de la historia que el gobierno mundial quiere censurar. Después de analizar los documentos antiguos y algunos poneglyphs, descubrimos la existencia de un país desconocido. Los documentos desvelaron la insistencia de un reino imponente. En el pasado, este reino ostentó un gran poder. Sin embargo, todo vestigio de este reino fue eliminado. Seguramente percibieron que serían derrotados por una alianza entre naciones, las cuales formarían el gobierno mundial. Al final registraron la verdad en piedras, para poder transmitirla a las futuras generaciones. Sí, esas piedras son los poneglyphs que ya han sobrevivido hasta hoy.

Uno de los Cinco Ancianos: Ya veo. Es una hipótesis osada.

Profesor Clover: Es verdad que el arma ancestral supone una amenaza mundial. No obstante, ¿no es verdad que la mayor amenaza para el gobierno radica en que se conozca la existencia y la ideología de este reino? Todavía los quedan descubrir que, conforme a esa amenaza, pero el nombre de este reino que en el pasado fue próspero y alberga todas las respuestas es la siguiente:

Uno de los Cinco Ancianos: ¡Mátenlo! [le disparan]” (min. 3:37-6:29).

Con este anuncio podemos observar con mayor claridad la ideología del Gobierno Mundial, la cual es simplemente erradicar a todo aquel que no siga las leyes propuestas por ellos mismos, ya que con esto revelarían demasiada información que sería un problema para ellos, por lo que aquí, además de eliminar a aquellos que conocen y pueden leer la verdad, eliminan a todo aquel que tuvo un contacto con ellos con el fin de no dejar ningún cabo suelto.

Además, este tipo de ideología no está fuera de la realidad, ya que dentro de la historia de nuestro mundo han sucedido múltiples veces, el hecho que deciden eliminar a alguna persona o pueblo por conocer demasiado. En *One Piece* estas acciones las justifican por estar haciendo un “bien mayor”, cuando en realidad el sentido de justicia está tergiversado por el mismo poder, en el cual solo importa que los altos mandos estén cómodos. “El conocimiento se transmite, no dejen que salga de aquí. Eliminen a todos los demonios de Ohara. ¡En nombre de la justicia!” (min. 13:15-13:20).

En conclusión, podemos observar que la ideología difundida a través del Gobierno Mundial no está fuera de lo común de lo que vemos en la actualidad. Además, existen menciones de palabras en el presente que generarán flashback, por lo que se puede aplicar en este caso la implicatura y los actos de habla, además que las máximas de Grice nos permiten observar una misma situación de diferentes perspectivas, ya sea desde el emisor o el receptor.

De acuerdo con lo analizado y la teoría, podemos concluir que los genocidios suelen tener un mismo patrón dentro de la historia o las representaciones de estos. Además, que se pudo comprobar que las palabras dentro del discurso tendrán un poder muy importante en estos casos, ya que con solo una palabra se puede generar toda una serie de acciones que provocan el caos.

En esta aproximación faltó un poco más de exhaustividad, debido a que hay diversos elementos que conectan con otros, lo que permitiría llegar a realizar un mejor análisis de lo sucedido. En futuros trabajos se

podría desarrollar esto que me faltó, además de hacer un análisis psicológico a partir del trauma de lo vivido por la *Buster Call*, ya que la situación que vivió Robin nos ayudaría a analizar cómo es que la afectó, para así poder realizar un análisis de sus acciones y poder ver si fueron consecuencia del trauma. Al hacer la investigación, logré conocer un poco más acerca de los genocidios, además que estos tienden a tener un patrón donde se llega a los actos debido a las ideas transmitidas en un pueblo, o a través de una persona hacia un grupo numeroso.

Referencias

- Charaudeau, Patrick, y Dominique Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu Editores, 2004.
- Espinal, Teresa. «Introducción». *Pragmática*, editado por M. Victoria Escandell-Vidal et al., Akal, 2022.
- Fuentes Rodríguez, Catalina. «Construcción de la identidad, género e ideología». *Pragmática*, editado por M. Victoria Escandell-Vidal et al., Akal, 2022, pp. 551-566.
- Levinson, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge University Press, 1983.
- One Piece Wiki*. Fandom, s. f., onepiece.fandom.com/es/wiki/One_Piece_Wiki.
- One Piece*. Creado por Toei Animation y Fuji Televisión, temporada X, episodios 275-278, Netflix, 1999.

La simbolización del cuervo en dos ejemplos del Conde Lucanor

Pablo Esteban Valdés Flores
Universidad Autónoma Metropolitana
pabvalflo@hotmail.com

Resumen: En las fábulas clásicas y orientales, el cuervo ha sido frecuentemente asociado con la traición, la vanidad y la tempestad. Este simbolismo ha persistido en el canon literario y cultural, donde dicha ave ha llegado a representar una inminente advertencia contra los peligros del orgullo y la falta de discernimiento. De tal forma, Don Juan Manuel recrea en los cuentos, o ejemplos, V y XIX una mirada negativa de aquel animal, que por un lado refleja su vanidad, y por otro sus cualidades de venganza y traición.

Palabras clave: Didactismo, fábulas, Esopo, moral, virtudes

Abstract: In classical and oriental fables, the raven has often been associated with betrayal, vanity and tempest. This symbolism has persisted in the literary and cultural canon, where the bird has come to represent an imminent warning against the dangers of pride and lack of discernment. In such a way, Don Juan Manuel recreates in the tales or examples V and XIX a negative look of that animal, which on one hand reflects its vanity, and on the other its qualities of revenge and betrayal.

Key words: Didactics, Aesop, moral, virtues

Introducción

En la literatura didáctica suelen personificarse varios animales que adoptan determinadas conductas relacionadas, casi siempre, con los conceptos del *bien* y el *mal*. Algunos de los rasgos característicos en estos personajes han creado arquetipos que, con el tiempo, se convirtieron en modelos literarios reproducidos por numerosos autores, entre ellos el infante Don Juan Manuel (1282 -1348). Para este trabajo tomo de referencia los ejemplos V y XIX incluidos en el *Conde Lucanor*, los cuales se basan en la fábula de Esopo: “El cuervo y la zorra” y en el relato oriental “De los cuervos et los búhos”, contenido en el *Panchatantra* y traducido a través del *Calila e Dimna*. En aquellas representaciones dicha ave passeriforme se relaciona con aspectos negativos, como: la vanidad, la mentira, el infortunio y la traición. Tales atributos son readaptados por nuestro autor con el fin de no sólo continuar una brecha tradicional en la personificación prototípica de aquel animal, sino para ejemplificar ciertos valores y defectos presentes en el pensamiento medieval de su época.

Como objetivo general, pretendo identificar los mecanismos que describen la simbolización negativa del cuervo en el *Conde Lucanor*, para ello realizo una comparación intertextual con las respectivas referencias –la oriental y la clásica–, enfocándome en tres aspectos centrales: los personajes protagonistas de cada ejemplo; las situaciones sucedidas en él, así como el paralelismo intertextual en el lenguaje; y, por último, la sentencia moral sintetizada al final del relato. Entre los objetivos particulares, busco reconocer los criterios estéticos que conforman el eje temático de los ejemplos V y XIX, los cuales, al mismo tiempo, reflejan parte del estilo didáctico de la obra, donde predominan los elementos retóricos horacianos del *docere et delectare* y el *miscere utile dulci*. Aquellos tópicos fueron revitalizados por varios escritores medievales y renacentistas que, además de pretender cierto goce estético, buscaban emitir un provecho práctico. En tal sentido, la *Epístola a los Pisones*, o *Arte poética*, de Horacio, se convirtió en un referente obligado para varios académicos y preceptistas españoles.

Respecto al mencionado tópico de la utilidad y el deleite, el antiguo poeta latino escribe: “O aprovechar quieren o deleitar los poetas /a un tiempo decir cosas gratas y a la vida adecuadas [...] todo sufragio ganó quien mezcló lo dulce a lo útil /al lector deleitando y amonestando igualmente”⁽¹⁶⁾. A manera de hipótesis, sugiero cómo el autor contribuyó en recrear una imagen despectiva del cuervo, ignorando intencionalmente cualquier cualidad positiva que pudiera enmendar su reputación literaria. Con base en ello, examino en algunas fábulas de Esopo, así como en *Calila et Dimna*, situaciones que proponen una mirada contraria a la personificación de aquella criatura. Para sustentar la idea, recurro a diccionarios especializados en simbología, entre ellos el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Orozco, y el *Diccionario de símbolos*, de Jean Chevalier, donde dicha ave, además de representar un lado perjudicial, ominoso y negativo, también es vinculada desde la perspectiva oriental con la buena fortuna, la amistad e incluso con la divinidad. De tal modo, la justificación del trabajo reconoce las diferentes construcciones narrativas que ofrecen un carácter ambiguo sobre dicho animal, así como la readaptación de tópicos y motivos que fueron reinterpretados por el autor en el contexto cultural de su obra.

El Conde Lucanor: tradición oriental y clásica

El *Libro del Conde Lucanor et de Patronio* fue escrito entre los años 1331 y 1335. Su composición consta de dos prólogos y cinco secciones independientes, la primera parte consiste en 51 cuentos didácticos denominados ejemplos o *exempla*; la segunda, tercera y cuarta sección corresponden a un conjunto de proverbios filosóficos y morales dedicados al provecho de la honra de los hombres, sus haciendas y estados. Igualmente, el final del libro posee un tratado doctrinal orientado a salvar el alma por medio de la fe católica. por tanto, el texto puede interpretarse no sólo desde el plano político, sino también del religioso. En torno a ello, vale admitir que, aunque no existe una secuencia narrativa en cada uno de los distintos relatos, resulta casi evidente la intencionalidad del autor en amplificar la importancia de la última sección relacionada con la tradición cristiana. En palabras de Joaquín Casaldueiro:

Se crea de ese modo un movimiento ascendente gracias a la intensificación de los elementos doctrinales: primero al suprimir lo narrativo, después al presentar una doctrina que es más importante que lo anterior y sin comparación más elevada (103).

En la primera parte, es decir, la parte que corresponde a los *exempla*, aparecen tres personajes centrales: un consejero llamado Patronio, quien se encarga de narrar cada historia por medio de una ejemplificación ficticia; un oyente, quien extrae la enseñanza del mensaje, en este caso, el Conde Lucanor; y un escritor de nombre Don Juan Manuel, quien consiste en una representación intertextual del mismo autor, cuya función narrativa reside en sintetizar la sentencia final por medio de dos versos pareados a modo de moraleja. Asimismo, la forma narrativa de cada cuento remite a las antiguas composiciones orientales como en *Calila et Dimna* y el *Sendebär* que recurren a insertar historias entrelazadas, lo cual produce en su lectura un efecto de *mise en abyme*, es decir, una historia sobre otra, cuyo efecto especular remite a las muñecas rusas *matrioshka*. Dicha particularidad ocurre cada vez que Patronio narra un nuevo ejemplo a su señor quien constantemente pide su consejo. A todo ello, vale aclarar que el infante Juan Manuel conoció varias fuentes de tradición oriental, entre las cuales abundaban proverbios mozárabes que sirvieron para componer su creación didáctica-moralizadora más conocida y citada por la crítica (Ver introducción de Alfonso I. Sotelo, en la presente edición). Algunos de los títulos más sobresalientes que mantienen una relación directa con *El conde Lucanor* fueron: el *Sendebär*, el *Barlaam e Josafat* y el *Caballero Zifar*. Sin embargo, probablemente el texto más influyente en la obra de nuestro autor haya sido *Calila et Dimna*, cuyo estilo narrativo particular basado en el *Panchatantra* o los cinco libros.

En otro aspecto, hay que notar que la influencia de las fábulas de Esopo permeó en la península ibérica durante la *Edad Media* por medio de las readaptaciones latinas de Fedro, Aviano y Babrio. Aquel detalle permitió su amplia difusión por medio de ligeras variantes –como la versificación u otro tipo de personajes–, pero que en esencia transmitían la misma temática y lección moral –el *Rómulo* y el *Isopete* fueron dos colecciones de fábulas en prosa latina

inspiradas en Esopo y Fedro, las cuales adquirieron una amplia recepción en la Edad Media. (“¿Qué es un Rómulo?” 291-312)–. Cabe resaltar que, a diferencia de las obras orientales como el *Sendebär*, el *Barlaam e Josafat* e incluso el *Calila et Dimna*, no existe una intención por parte Don Juan Manuel en seguir las antiguas obras grecolatinas, con excepción de ciertas composiciones basadas en Fedro y del latino Cayo Plinio, el viejo (c. 23-79). Además del ejemplo V, Don Juan Manuel retoma otras dos fábulas inspiradas en Esopo. [Ejemplo II “De lo que contesçió a un omne bueno con su fijo” y ejemplo VI “De lo que contesçió a la golondrina con las otras aves quando vio sembrar el lino” (83-88 y 104-106)]. De acuerdo con esta observación, María Rosa Lida comenta: “apenas podría mentarse autor didáctico medieval que muestre más despeggo que don Juan Manuel a la venerada antigüedad grecorromana ni menos gana de lucir su saber de clerecía” (194). Aunado a ello, cabe recordar que las fábulas reproducidas por nuestro autor no consisten en una mera imitación –*imitatio*– de los textos originales, sino en una emulación –*emulatio*–, por lo que cada título logra mantener cierta originalidad, no sólo por su forma métrica y narrativa, sino por proyectar matices tradicionales de su contexto histórico.

Pese a que las referencias clásicas resultan escasas en *El Conde Lucanor*, no puede ignorarse que el pensamiento de Aristóteles, reinterpretado más tarde por Claudio Eliano, reconoció en el mundo animal un trasfondo bélico y hostil en donde impera frecuentemente el sentido de la sobrevivencia, el cual en realidad representa uno de los motivos más usuales de las fábulas esópicas. Ante esta idea, Carlos García Gual opina: “en el espejo alegórico del mundo bestial se refleja una sociedad dura, en una constante lucha por la vida”. (31) Dicho escenario de “constante lucha” se reproduce a través del ejemplo V y particularmente por medio del XIX, donde el cuervo mantiene una relación intrínseca con la adulación, la mentira y la traición. De tal manera, Aristóteles, en su *Historia de los animales*, toma en cuenta la enemistad típica entre distintas especies, misma que reside precisamente en la carencia de alimento, y no precisamente en una naturaleza maligna. Tal situación deja abierta una posible interpretación crítica sobre el sistema político y económico vigente en aquella sociedad

medieval que el autor quiso retratar. Respecto al contexto social en el que vivió Don Juan Manuel, Alfonso Sotelo comenta en la introducción de dicha obra: “por sus ideas políticas, por su visión del mundo, nuestro autor pertenece a una clase social en decadencia enfrentada a la nueva sociedad que van haciendo en la península. En este momento de crisis, don Juan Manuel parece querer superarla volviendo a los valores de la tradición caballeresca, revalorizando la figura del defensor perfecto” (45). Asimismo, merece la pena enfatizar que el antiguo filósofo griego comenta ciertos aspectos relacionados con los buenos y malos presagios que pueden asociarse con los cuervos:

La totalidad de los animales están en guerra con los otros carnívoros, y éstos con todos los demás, pues su alimentación está formada por los animales. De estas relaciones entre los animales obtienen los advinos los presagios de discordia a los animales que atacan, y de concordia a los que mantienen relaciones pacíficas (*Historia de los animales*, 477).

De acuerdo con Aristóteles, se reconoce que, efectivamente, el cuervo posee cualidades naturalmente ofensivas y belicosas contra los búhos, lo cual crea un nexo de concordancia entre las observaciones biológicas y su representación fabulística. De igual manera, la cualidad adivinatoria de aquella ave ha pasado a adquirir un carácter ambivalente, debido a que en ocasiones tal atributo no proyecta una connotación peyorativa, sino una forma de mediación con dios, el cual, evidentemente no es el Dios cristiano, sino una reminiscencia de la mitología celta y germánica presente en la península Ibérica. Respecto al tema, Claudio Eliano, siguiendo las observaciones aristotélicas, añade un sentido positivo al carácter vaticinador de tal animal, ya que, desde la visión helénica, dicho rasgo mantiene una relación directa con la divinidad:

Se dice que el cuervo es un ave sagrada y sirvienta de Apolo. Por esto dicen que es ave apropiada para la adivinación, y los que entienden las actitudes de las aves, sus gritos y su vuelo, ya a la izquierda ya a la derecha, pueden vaticinar por la manera de graznar (p. 100).

Aquellas observaciones sumadas a ciertas fábulas orientales permiten suponer que la personificación del cuervo no mantiene un carácter determinado e invariable, sino que posee una ambivalencia donde confluyen rasgos positivos y negativos. Pese a ello, vale enfatizar que en los ejemplos V y XIX sólo aparecen cualidades malas, ya que en el primer caso resalta la vanidad, y en el segundo, la astucia para la traición y la venganza. Vale notar que tales vicios o defectos no sólo se contraponen con el ideal del bien proclamado por la visión clásica, sino que reflejan parte de una crisis social que el autor quiso advertir con el fin de enmendarla por medio del ensalzamiento de la virtud y la condena del vicio. He ahí el sentido moralizante y didáctico que caracteriza al autor.

La representación del cuervo en el ejemplo V

La fábula de “La zorra y el cuervo” resulta uno de los títulos más reproducidos de Esopo [Para ahondar sobre el valor intertextual de dicha fábula ver *El zorro y el cuervo. Estudios sobre la fábula*, 15]. En tal composición se enfatiza el carácter vanidoso e incrédulo de aquella ave que se deja engañar por medio de los halagos que ocultan una doble intención, en este caso, despojarla de su alimento. Bajo tal perspectiva, la enseñanza didáctica sintetizada al final del ejemplo muestra que se debe tener cautela de las alabanzas porque no sólo pueden resultar falsas sino perniciosas:

Qui te alaba con lo que non es en ti,
sabe que te quiere levar lo que as de ti (103).

En su descripción, Don Juan Manuel representa a dos protagonistas: un cuervo y un raposo (mejor conocido como zorro). Sobre tal ejemplo, García Gual comenta: “el raposo de Juan Manuel plantea la lisonja intelectualmente; quiere entrar en el ánimo del adulado de manera segura, por la vía firme del convencimiento” (107). Ante ello, vale identificar una variación que reside en la sustitución del objeto deseado de los protagonistas. En la versión esópica se trata de un trozo de carne, mientras que en la adaptación de nuestro autor consiste en un pedazo de queso. Tal cambio de alimento resulta un rasgo original de Fedro (*Fábulas* 92), quien también reprodujo esta fábula añadiendo matices nuevos que más tarde Don Juan Manuel supo readaptar con su estilo

particular. Resulta destacable que, en las fábulas clásicas, el cuervo mantiene una relación intrínseca con el robo, mientras que en el ejemplo V, dicho vínculo negativo queda omitido. La narración en *El Conde Lucanor* no aclara la procedencia de aquel pedazo de queso, únicamente se aclara que un cuervo lo halló y después subió a un árbol para comerlo. Por otro lado, la fábula de Esopo describe a un cuervo que había robado un trozo de carne [sin especificar de dónde o a quién]. (“El cuervo y la zorra” 97). Finalmente, Fedro describe a un cuervo posado en un árbol a punto de comerse el queso que había cogido de una ventana. (*Fábulas* 92). Ante aquella consideración, vale tener en cuenta que, en el mundo fabulístico habita una pluralidad de animales cuyo carácter convencional, visto bajo el enfoque aristotélico, se manifiesta por medio de sus acciones que, por un lado, reflejan alegóricamente el comportamiento humano, y por otro, proyectan la divergencia entre el vicio y la virtud. Considerando lo dicho, Mireya Camurati menciona:

En la fábula clásica el león representaba la realeza y el poder, el zorro la astucia, el burro la necedad, el lobo la violencia, y así se estableció una especie de código de correspondencias o simbolismos. Por lo tanto, los fabulistas posteriores a los grandes maestros se encontraron con un esquema bastante rígido y tradicionalmente aceptado (33).

Otra importante diferencia entre el ejemplo de nuestro autor y el texto esópico consiste en la extensión narrativa. La composición de Don Juan Manuel resulta más prolongada debido a las constantes alabanzas dirigidas al cuervo. El acto de alabanza hacia alguna autoridad en el campo del arte o del saber representa un tópico literario. Respecto a ello, Ernst Curtius reconoce el nombre de *sobrepujamiento* o *Überbietung*, mismo que enfoca el mismo concepto. Ante ello, dicho crítico explica: “El que desea alabar a alguna persona o encomiar alguna cosa trata de mostrar a menudo que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas, y suele emplear para ello una forma peculiar de la comparación, que yo llamo *sobrepujamiento* o *Überbietung*. Para probar la superioridad y hasta la unicidad del hombre o del objeto elogiados se les compara con los

casos famosos tradicionales”. (235). Vale notar que la alabanza en este caso por parte del zorro al cuervo va cargada con una evidente ironía. De tal modo, los halagos del raposo esconden una doble intención que refleja a su vez una falsa verdad. Igualmente, en la narración reproducida se muestra un énfasis particular en la belleza de dicha ave por medio de una reiteración del color negro o prieto.

Todas las gentes tienen que la color de las vuestras peñolas, e de los ojos e del pico, e de los pies, e de las uñas, que todo es prieto, e por que la cosa prieta non es tan apuesta commo la de la otra color, e vos sodes todo prieto, tienen las gentes que es mengua vuestra apostura [...] (101-102).

Cabe señalar que, algunas fábulas esópicas transmiten cierto sentido despectivo de tal color, algunos ejemplos de fábulas esópicas son: “El carbonero y el batanero”, “El grajo y los pájaros”, “El grajo y los cuervos”, “El grajo y las palomas” (*Fábulas* 29, 50, 56 y 58); en dicho sentido Chevalier menciona que: “simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo. Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original”. (sv cuervo 592) Aunado a ello, Sebastián de Covarrubias comenta que el cuervo es conocido entre todas las aves por ser la más negra (sv. cuervo 257). Al tomar en cuenta tales observaciones, hay que tener bastante en cuenta que la apreciación del color puede tener un doble sentido semántico, lo cual no hace más que aumentar el valor ambivalente de dicha criatura.

La representación del cuervo en el ejemplo XIX

Una de las características particulares de esta composición reside en el carácter meramente agresivo y vengativo del cuervo, el cual en este caso mantiene cierta relación simbólica con la muerte. En torno a ello, merece la pena distinguir, que a diferencia del capítulo VI del *Calila et Dimna*, el ejemplo XIX que reproduce Don Juan Manuel muestra un total interés en simplificar el relato por medio de técnicas narrativas que producen una fluidez verbal, así como una rapidez expositiva. En el *Conde Lucanor* aparecen tres ejemplos basados en diferentes episo-

dios del *Calila et Dimna* (VII, XIX y XXII 106-109, 148-151 y 161-166) Ante este aspecto, Juan Manuel Cacho Blecua comenta:

Al margen, de estos problemas, el arte narrativo de don Juan Manuel muestra una tendencia hacia la *abbreviatio* eliminando numerosas escenas y suprimiendo las técnicas dilatorias del *Calila* que, sin embargo, contribuían a crear un clímax en la narración, ahora perdido (35).

Precisamente, es en aquella abreviación que puede notarse parte de la originalidad del autor. Igualmente, aunque el ejemplo XIX readapta el mismo tema y personificación retratado en el *Calila et Dimna*, se percibe el énfasis de un estilo propio que lo distinguiera de cualquier otra referencia intertextual. Este hecho lo consigue por medio de una narrativa menos extensa y agregando matices más acordes con la perspectiva occidental. De acuerdo con ello, María Jesús Lacarra expresa que:

Don Juan Manuel rechazó en parte la tradición oriental y optó por una organización más sencilla, al menos en apariencia, donde integrar ejemplos y proverbios, y por una forma de cuidar más cuidada que la reflejada en las colecciones religiosas (68).

Retomando lo anterior, vale decir que Don Juan Manuel no quiso amoldarse por completo a ninguna tradición literaria, y que en los títulos V y XIX únicamente retrató una imagen negativa del cuervo, omitiendo cualquier percepción contraria a los relatos del *Calila et Dimna*, en donde existe un claro sentido de amistad e inteligencia en aquel animal, hecho que genera una notable ambivalencia en su carácter significativo. Este valor se presenta en: “El cuervo y la culebra”, “De la paloma collarada, e del galápago, e del gamo, e del cuervo” y “De los cuervos et de los búos” (*Calila et Dimna* 143-145, 202-224 y 224-253). Algunas otras cualidades positivas en dicha ave son vistas por Chevalier, quien reconoce varios atributos específicos según la localidad geográfica. En tal contexto, la representación simbólica del cuervo tiene diferentes apreciaciones dependiendo cada entidad cultural, por ejemplo, en Japón el cuervo representa un símbolo de amor familiar y de buen agüero al relacionarse con la mensajería divina, en China se re-

laciona con un pájaro solar, mientras que en diferentes zonas de África se asocia con el papel de espíritu protector (sv. Cuervo 592-594). Por otro lado, cabe resaltar que aquella obra oriental admite un rencor entre distintas especies, mismo que se transmite de manera particular en el ejemplo XIX, cuyos dos versos finales recalcan la desconfianza entre uno y otro:

Al que tu enemigo suel seer,
Nunca quieras en 'l mucho creer (151).

En torno a lo dicho, en el *Calila et Dimna*, así como en el *Conde Lucanor*, hay varias similitudes como la presencia de un búho que desconfía del engaño y trata de prevenir a los demás, pero al final no es escuchado por el resto de su parvada. La versión de Don Juan Manuel describe un búho que, tras sospechas del engaño, sugiere echarlo de su compañía; al no ser escuchado, se aleja de los otros cuervos para buscar otras tierras (Don Juan Manuel 150). Por otro lado, en la versión del *Calila et Dimna* se representa un búho que sugiere la muerte del cuervo, y que, de igual manera, no es escuchado por las otras aves. Al final: “Non murieron los búhos sinon por su desdén et flaqueza de consejo” (248). En tal perspectiva, el carácter conflictivo del cuervo, así como su instinto vengativo que lo motiva a matar, retrata parte de aquella sociedad en crisis, la cual se halla en constante guerra debido a un instinto de sobrevivencia. En sus observaciones sobre los animales, Aristóteles reconoce la enemistad entre ciertas especies de aves: “También andan en guerra la tórtola y la pyralis, pues su campo de acción y su medio de vida es el mismo. También el pico verde y el libio. E igualmente el milano y el cuervo, pues el milano le quita al cuervo todas sus presas gracias a su superioridad en garras y vuelo, de suerte que la comida hace enemigos también a éstos” (479). Asimismo, hay que destacar que en la obra de tradición oriental la personificación del cuervo demuestra su enemistad natural con una culebra, y por otro, con unos búhos [“El cuervo y la culebra” y “De los cuervos et de los búos”, en *Calila et Dimna* (143-145 y 224-253)]. Tales enfrentamientos en otras readaptaciones clásicas y medievales, como el ejemplo XIX, han contribuido a crear una mala reputación en aquel personaje al grado de considerarlo una criatura fatídica e incluso malvada. Ante ello, Chevalier comenta que la simbolización del cuervo

mantiene cierta cercanía con la muerte, esto debido fundamentalmente a su plumaje oscuro, así como al hecho de alimentarse usualmente de carroña, pese a ello, reconoce que en la cultura oriental existe una concepción diferente (sv cuervo 592).

Conclusiones

En los ejemplos V y XIX Don Juan Manuel reproduce sus propias variantes en relación con las fuentes originales. En aquellas composiciones el cuervo mantiene una relación con cuatro características en particular: la muerte, la venganza, la vanidad y la incredulidad, tales rasgos de personificación resultan recurrentes en la mayoría de las fábulas clásicas y orientales; pese a ello, el valor simbólico de dicho animal adquiere un matiz ambivalente, ya que en ocasiones su caracterización literaria puede adquirir aspectos positivos, como la amistad e incluso la inteligencia, valores que serán plenamente reivindicados en sus distintas etapas históricas. En torno a lo expresado, cabe decir que ambos títulos retratan el tema del engaño, con la diferencia de que en el ejemplo V el cuervo resulta engañado, mientras que, en el XIX, él es el engañador. Tal razón sugiere que la incredulidad o la inteligencia no representan siempre un valor determinado de dicha ave, lo cual subraya el hecho que en el mundo fabulístico existe una notable ambivalencia en la mayor parte de la personificación animal. De tal modo, Don Juan Manuel deja ver en ambos títulos la permanencia de una sociedad en donde inevitablemente la guerra y el enfrentamiento tienen un alcance constante e inmediato. Ante ello, en ambos ejemplos el cuervo representa no sólo una figura ambivalente entre lo bueno y lo malo, sino también un reflejo alegórico de los valores morales que rigen a cada persona, que desde el punto de vista didáctico y moralizador es contenedora de virtudes, pero también de defectos.

Con base en lo anterior, cabe tener en cuenta que en los dos ejemplos de Don Juan Manuel, así como en sus respectivas fuentes intertextuales, el mensaje final se encuentra orientado en la idea de protegerse o de vencer –física o intelectualmente– al enemigo, lo cual deja visible un trasfondo bélico donde no existe por lo general un final feliz, ya que entre los persona-

jes sobresale usualmente un constante miedo al engaño o a la depredación, en donde la mayoría de las veces se sobrevive a través de la fuerza o la astucia, es decir, la habilidad para usar el engaño. Pese a aquellas variantes, ambos ejemplos coinciden en algunos tópicos relacionados con el didactismo, el deleite y la utilidad, tales como el *docere et delectare* y el *miscere utile dulci*, los cuales definen el estilo particular de nuestro autor, debido a su inclinación por transmitir las máximas morales de una manera amena, útil y provechosa, tal como lo enfatiza de manera reiterada en el prólogo de su obra.

Referencias

- Anónimo. *Calila et Dimna*. Madrid: Castalia, 1984.
 Aristóteles. *Historia de los animales*. Madrid: Akal, 1990.
 Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética. Porrúa*. México: Porrúa, 1995.
 Camurati, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM, 1978.
 Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
 Dorado, Antonio Cascón. «Fedro en Samaniego.» *Revista de filología románica*, IV (1986): 249-270.
 Eliano, Claudio. *Historia de los animales*. Madrid: Gredos, 1984.
 Esopo. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Vida de Babrio*. Madrid: Gredos, 1985.
 Fedro. *Fábulas*. Madrid: Gredos, 2005.
 Gimeno, Joaquín Casaldueiro. «“El conde Lucanor”: composición y significado.» *Nueva Revista De Filología Hispánica* (1975): 101-112.
 Gual, Carlos García. *El zorro y el cuervo. Estudios sobre la fábula*. México: FCE, 2016.
 Horacio. *Arte poética*. México: UNAM, 1970.
 Lacarra, María Jesús. *Don Juan Manuel*. Madrid: Síntesis, 2006.
 Libro del Caballero Zifar. Madrid: Cátedra, 1983.
 Manuel, Don Juan. *El conde Lucanor*. Madrid: Cátedra, 2006.
 Orozco, Sebastián Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia, 1994.
 Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Grijalbo, 1980.

La cocina como espacio de lucha y resistencia en Como agua para chocolate

Fernanda Jetzabel Quiroz Alcalá
Universidad de Guadalajara
fernandaquirozal@gmail.com

Resumen: La lengua, como idioma y órgano, es el medio no sólo para la comunicación sino también el lugar donde el sabor y el sentir se manifiestan. Por tanto, el presente texto analiza el papel de la cocina en Como agua para chocolate como escenario para el nacimiento de nuevos códigos del habla y la reivindicación de los saberes que el proyecto moderno relegó a las tinieblas.

Palabras clave: Comunicación, lengua, cocina, sentimiento, mujeres.

En Íntimas suculencias Laura Esquivel relata haber crecido junto al fuego de la cocina de su madre. Esta cercanía, una vez ingresada en la universidad, supondría un choque que por poco la haría caer en el error que más tarde, a través de su obra, intentaría combatir: pensar en los espacios tradicionales como un retroceso de lo que significa ser moderno en la carta de presentación ante el mundo.

La racionalidad es una de las consignas que protagonizan la modernidad. Tras los cambios experimentados durante la Ilustración, la manera de concebir el mundo trajo consigo un nuevo paradigma donde la razón pasó a ocupar un lugar central, desacreditando toda forma de conocimiento que no pudiese ser sometida al método científico.

Ante la supremacía de la racionalidad, el folklore se ha vuelto antónimo de civilización, y el alma y el sentir, no sólo no tienen cabida, sino que son resignificados como amenazas de un proyecto que, en la actualidad, México aún insiste en utilizar como disfraz. Sin embargo, la tríada folklore, alma y sentir está en el origen de las cosmovisiones que aún permean la contemporaneidad y que luchan por sobrevivir, pues la historia no es una línea recta en la que las grandes épocas –Antigüedad, Edad Media, Modernidad y Contemporánea– se encuentran perfectamente delimitadas, sino que asemeja un círculo cromático en el que resulta incierto el fin e inicio de un color. De igual manera, la

parte racional y su necesidad de sentir son constituyentes fundamentales de lo que implica ser humano, y reconocerlo es entonces un acto revolucionario.

Como agua para chocolate se publicó en 1989, década crucial para el debate sobre lo posmoderno. Así, la incursión de Esquivel al género de la novela se ve marcada por la reivindicación de un espacio que nace de las mujeres y que la tendencia actual a economizar el tiempo en favor de la producción parece querer arrebatárselo. En contraposición, la mexicana le devuelve a la cocina un lugar preponderante en la vida, retratándola como un ritual sagrado en el que las prisas no son bienvenidas, pero sí las emociones. La creación de una obra literaria en la que el alimento y las emociones sostienen una relación recíproca es la materialización de que la lucha por la toma de los espacios públicos no puede excluir sino ir acompañada por la resignificación de los espacios privados que sirven a las mujeres como formas de alzar la voz.

La novela sigue la historia de Tita, la hija menor de los De la Garza, a quien desde el nacimiento le está negado el matrimonio a causa de una tradición familiar que obliga a la menor de las mujeres a cuidar de su madre hasta la muerte. Debido a esto no sólo se ve obligada a renunciar a Pedro, el hombre que ama, sino también a verlo contraer nupcias con Rosaura, la mayor de sus hermanas.

La lengua materna dota al individuo de una singular manera de navegar por el mundo, aunque simultáneamente lo priva de todo aquello que el resto de las lenguas encierra. Sin embargo, en la obra de Esquivel, el personaje de Mamá Elena guarda la singularidad de ser una barrera constante en la relación de Tita con el mundo. A pesar de lo anterior, la lengua de Tita sí puede considerarse materna puesto que el vínculo de ésta con la cocina deviene a través de quien ella considera su verdadera figura materna: Nacha, la cocinera de la casa.

La voz femenina históricamente ha estado obligada a forjar una lengua propia que le permita nombrar y ser nombrada, pues las palabras con las que se suele explicar la experiencia del mundo son patriarcales e insuficientes. La protagonista encuentra un lu-

gar de expresión cuyo vínculo no viene de Mamá Elena, pues en él “escapaban de su riguroso control los sabores, los olores, las texturas y lo que éstas pudieran provocar” (56). Tita no sólo nace entre los olores “del tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y, por supuesto, el de la cebolla” (11), también crece entre ellos, por lo que las herramientas para entender el mundo son proporcionadas por esta lente.

Así, coaccionada su expresión verbal, los platillos preparados por las manos de Tita producen efectos en sus comensales, cuyo resultado es consecuencia de sus emociones. La cocina entonces se comporta como la lengua de Tita. En consecuencia, supone una dualidad que le permite entender y expresarse por medio de los alimentos, pero también implica renunciar al mundo –la lengua– de sus hermanas que se escapa de las cuatro paredes de la cocina. Esta separación, en principio simbólica, se traslada al espacio físico a causa de la prohibición que Mamá Elena hace a Tita con respecto a jugar con sus hermanas dentro de los confines de la cocina. Eventualmente, la separación es irrevocable. Gertrudis, por ejemplo, afirma estar perdida, comparando leer una receta con intentar descifrar jeroglíficos.

Por su parte, la autora hace explícito el inicio del antagonismo entre Tita y Rosaura dentro de la cocina debido al constante rechazo de la última hacia ciertos alimentos mientras que la protagonista es capaz de deleitarse con todos los sabores –la excepción de un huevo tibio que, a diferencia del resto, es proporcionado por Mamá Elena–. Dicha rivalidad “culminaba con esta boda en la que Rosaura se casaba con el hombre que Tita amaba” (38).

Sin embargo, mientras la cocina y el alimento parecen ser una barrera frente al resto, entre Tita y Pedro representa un nuevo código de comunicación que cobra vida por medio de los otros. Esto se manifiesta desde los detalles más simples que dotan a la novela del folclore mexicano, como pensar que los tamales no se cocinan si mientras se preparan se suscita alguna discusión, hasta los tintes maravillosos que caracterizan la obra. Por ejemplo, cuando durante la boda de Rosaura y Pedro, Mamá Elena le prohíbe el mínimo ápice de emoción en el rostro, las lágrimas

derramadas sobre el “Pastel Chabela” provocan en los invitados una intoxicación acompañada de vómito y añoranza. Siguiendo la misma línea, la escasa comunicación verbal entre Tita y Pedro encuentra su base en los halagos de este último hacia las recetas de ésta, cuya posterior ausencia –ordenada por Mamá Elena– provoca inseguridad en la protagonista.

Pero la autora no se detiene ahí, sino que hace de la cocina también el lugar mediante el cual afloran los deseos y pasiones de Tita, reconociéndose entonces como ser sexual. Tras la orden de Mamá Elena de deshacerse de las rosas que Pedro obsequió a Tita, por la sangre de ésta logra correr y manifestarse el amor y deseo entre ambos que, sin embargo, sólo puede materializarse a través de Gertrudis, quien al tomar los primeros bocados del platillo de Tita es víctima de un efecto afrodisíaco y avasallador que no es contrarrestado sino por un villista que la galopa hacia la libertad. Mientras tanto, Tita y Pedro, aún sujetos a las reglas sociales, se limitan a ver “a sus héroes realizar el amor que para ellos estaba prohibido” (65). El acto sexual y comer es, a menudo, usado como sinónimo en el habla popular y es el elemento sobre el cual se sostiene la novela.

De esta manera, Laura Esquivel exalta la capacidad de la lengua para encerrar el sabor, el saber y el sentir, abrazando la dicotomía de ésta como órgano e idioma. La voz femenina, subyugada por una figura materna experta en “partir, dismantelar, desmembrar, desolar, destetar, desjarretar, desbaratar o desmadrar” (107) encuentra eco en los alimentos. La cebolla, por ejemplo, guarda especial conexión con la protagonista desde que ésta se encuentra en el vientre materno: augura su nacimiento y la hace dueña de un poderoso llanto que, para quien fuese educada a obedecer sin cuestionar, representa un grito liberador cuyo origen se encuentra en un alimento base de la gastronomía mexicana.

Abdelfattah Kilito señala el alimento como antecesor del habla en obras como *Las mil y una noches* donde observa la costumbre de comer antes de contar historias, así como la manera en que los primeros balbuceos encuentran su origen en la necesidad de pedir alimento. Este fenómeno también tiene cabi-

da en *Como agua para chocolate*. Tras el nacimiento de Roberto, primer hijo de Pedro y Rosaura, ésta última se queda sin leche; por tanto, Tita, en principio reacia, establece un vínculo especial con el pequeño a través de la leche materna que él logra obtener de ella. A su vez, esto resulta en una confianza entre Pedro y Tita que, contrario a los deseos de Mamá Elena, propicia encuentros entre ellos. De esta manera, nuevamente lo que supone un obstáculo para Rosaura, es un camino para Tita.

Sin embargo, la barrera de Mamá Elena se sobrepone enviando a Pedro, Rosaura y Roberto a Estados Unidos. Alejado del terruño –y de la alimentación provista por Tita–, el pequeño muere. Tita, destrozada por la noticia, culpa a Mamá Elena y se enfrenta por primera vez a ella. Su madre le propina un golpe con un utensilio que, por derecho, pertenecía a Tita: un cucharón de madera. Mas, los alimentos, siempre en favor de Tita, se manifiestan contra el agravio cometido hacia ésta: “... fue verdaderamente inexplicable para todos que una semana después encontraran los chorizos invadidos de gusanos en la bodega donde [Mamá Elena] los había puesto a secar” (110).

A partir de entonces, desterrada por su madre e instalada en casa del doctor Brown, Tita comienza su camino hacia la libertad a través de un arma que fue utilizada en su contra durante años: la ley del silencio. Sus manos, cuya capacidad de creación y expresión se asemejan a la de la lengua, no saben qué hacer ahora que han roto con las cadenas que Mamá Elena forjó en ellas. Por tanto, la decisión de Tita de guardar silencio es fundamental pues, además, viene acompañada de la amnesia respecto a cómo cocinar. Esta situación no es contrarrestada hasta que Tita vuelve a probar la sazón de casa; el primer bocado del caldito de res que le proporciona Chenchá trae consigo el mismo mar de lágrimas que cuando nació, sirvió para llenar un costal de sal y ahora, en su renacer, le recuerdan el primer paso para la receta: picar cebolla.

Asimismo, el capítulo que narra la amnesia y mudez de Tita guarda la singularidad de ser el único cuya receta no es estrictamente de un platillo sino sobre la masa para fósforos. La autora insiste en hacer homólogas el habla de la protagonista y sus recetas, a

la par de introducir un elemento de capacidad transformadora: el fuego, cuya equiparación con el deseo es una constante en las obras de Esquivel. En el caso de *Como agua para chocolate*, este elemento se ve representado por Pedro, así Tita no sólo prepara, sino que es, a su vez, el alimento. Cuando se siente triste y abandonada, se ve a sí misma como el último chile en nogada que, por educación, nadie se atreve a tocar, situación que además es paralela a la rectitud de Pedro que le impide atreverse a pedirle a Tita huir con él. Mientras tanto, la relación con su madre la convierte en una codorniz a la espera del tajo final y cuando parece tenerlo todo, pero aún se siente vacía, se compara con las migajas de lo que fuese un grandioso pastel. Pero también es el buñuelo burbujeante sumergido en aceite y la masa que se convierte en tortilla una vez que se encuentra bajo la mirada de Pedro, una mirada que resulta en el triunfo de la comunicación y relación sexual que Tita establece con Pedro.

Tita a lo largo de la obra es presa de un frío que ni siquiera la colcha, comenzada el día que Pedro le habló de matrimonio y finalizada la noche en que Pedro y Rosaura se comprometen, puede contrarrestar. Sin embargo, la resiliencia es una característica que las protagonistas de Esquivel comparten. Tita guarda la esperanza de recibir de vuelta, a través de una estrella, algo del calor que las codornices en pétalos de rosas suscitaron en Gertrudis. Mas el calor proporcionado por el deseo guarda una peculiaridad. Por ejemplo, mediante el aliento fogoso de Pedro mientras le confiesa que el único motivo de la boda con su hermana fue poder estar cerca de ella. O durante el episodio en el que Tita prepara mole de guajolote, las almendras y el ajonjolí son molidos por ella bajo la apasionada mirada de Pedro sobre sus senos. Y cuando es felicitada por su platillo, Tita sabe que el secreto fue el amor que, en consecuencia, provoca un estado de euforia entre los comensales. Este fenómeno alcanza su máximo punto en el evento que Gertrudis protagoniza. Además, este capítulo posee vital importancia por tratarse del episodio que alienta a Tita a escribir el libro de cocina que dejará como legado.

Tita forma parte de estas mujeres que encuentran un lenguaje propio para nombrar lo que el mundo no les permite. En *Como agua para chocolate* este

ejercicio de resistencia se hace a través de los mexicanismos y refranes en relación con la cocina, un espacio históricamente femenino, que supone la herramienta predilecta para expresar los lazos que se tejen entre las mujeres.

La relación materna ocupa, pues, un lugar preponderante en la construcción de la novela. El rol de “mamá sin título oficial” que desempeña Tita no es coincidencia sino un paralelismo con el papel que Nacha asumió con respecto a ella cuando Mamá Elena, tras la muerte de su esposo, también se queda sin leche. De igual forma, la cocina es una forma de reconocimiento: “Sólo las ollas saben los hervores de su caldo”, y, sin embargo, Nacha es el hombro sobre el cual Tita encuentra consuelo. Asimismo, cuando Tita se encuentra refugiada en casa del doctor Brown, manifiesta un rechazo hacia una comida que califica de insípida hasta que la abuela de su anfitrión toma las riendas de la cocina. El olor que despiden los alimentos le permite reconocerse en la mujer antes de siquiera verla y, una vez que la tiene frente a ella, no puede evitar pensar en la difunta Nacha. De esta manera, sin necesidad de palabras y respetando el silencio de Tita, observarla cocinar se convierte en su código de comunicación. Tras la muerte de la abuela del doctor Brown, el cuarto que entonces fungía como cocina se convierte en un pequeño laboratorio. Este cambio simbólico de la relegación de los saberes tradicionales por parte de los positivistas no es visto con buenos ojos por Tita.

Laura Esquivel abraza la capacidad de la cocina para ser espacio de encuentro y tradición utilizándolo como escenario para la construcción de relaciones, más allá del romance con Pedro. Y, además, defiende la “cadena de cocineras que desde la época prehispánica se habían transmitido los secretos de la cocina de generación en generación” (p. 56). Igualmente, esta comunicación traspasa los límites físicos pues Nacha, después de la muerte, es capaz de dictarle a Tita no sólo recetas sino también de asistirle en el parto de Rosaura.

En contraposición, la coacción ejercida sobre Tita por su madre biológica se hace explícita en dos situaciones que refuerzan el papel dicotómico que la lengua juega en la novela: la orden de Mamá Elena

por ser llamada “mami” y no “mamá” y su desaprobación de cualquier cambio en las recetas pues “así como un poeta juega con las palabras, así ella [Tita] jugaba a su antojo con los ingredientes y con las cantidades, obteniendo resultados fenomenales” (79).

Debido a esto, el rompimiento de este lazo con Mamá Elena es superlativo. Tita, después de haber decidido no volver al rancho, cambia de opinión tras un ataque que deja a su madre en cama. Mas, contrario a significar una vuelta a la sumisión, se trata del tajo definitivo. La relación, ya fracturada, sufre una nueva grieta cuando Mamá Elena se rehúsa a ingerir cualquier alimento que haya sido preparado por Tita, resultando en su muerte. Entonces Tita, que “conoció la vida a través de la cocina», no puede evitar comparar la relación con su madre como la de una lechuga que es separada de otra sin haberse permitido conocer el resto de las capas. Sin embargo, desde la muerte, Mamá Elena logra hacer uso del fuego para quemar a Pedro, tras el atrevimiento de éste de llevarle serenata a Tita. Así, un elemento que hasta entonces había sido símbolo de su pasión, es tornado en su contra. No obstante, este acontecimiento es la ruptura definitiva entre Rosaura y Pedro mientras que, por el contrario, lo acerca más a Tita.

Ahora bien, la cocina no sólo toma su lugar protagónico en el contenido de la obra sino también en su forma. La novela se encuentra narrada a través de doce recetas, una para cada mes, de enero a diciembre que, sin embargo, no corresponden al mismo año. La autora, al igual que su protagonista, teje. El tejido que Esquivel realiza entre los pasos a seguir para la elaboración del platillo y la historia permite saltos temporales desde el presente hasta el pasado para cubrir los lapsos de tiempo entre un capítulo y otro. Mientras el capítulo dos culmina con la muerte de Nacha, el siguiente reanuda en el aniversario de Tita como cocinera de la casa tras la muerte de quien antes ocupara el cargo. Las flores que Pedro le obsequia por la ocasión son protagonistas de la receta y constituyen una ventana para conocer los eventos suscitados en el último año: la soledad que embargó a Tita al perder a quien consideraba una figura materna, el embarazo de Rosaura y el intento fallido de ésta última por cocinar para la familia.

Esta elección narrativa permite mantener la incertidumbre respecto a la decisión de Tita sobre contraer matrimonio con el doctor Brown que se disipa al aclarar el salto temporal de veinte años que realiza hasta la boda de Esperanza, la única hija de Pedro y Rosaura. Esta última también desarrolla un vínculo con Tita, aunque esta vez no mediante la leche materna sino con los tés y atoles –tal como Nacha había hecho con ella–. En contraste con Roberto, su difunto sobrino, ninguna separación se suscita, por lo cual el devenir de Esperanza resulta en el mayor triunfo para Tita pues su sobrina, condenada en un principio al mismo destino que ella, logra contraer matrimonio sin ningún impedimento.

De igual manera, las recetas cumplen la función de rememorar acontecimientos pretéritos fundamentales en la construcción de los personajes. Para ello, se utilizan como elemento principal los ingredientes, pues los olores que éstos despiden evocan los recuerdos que Tita más atesora: ella, con un vestido blanco como el turrón del “Pastel Chabela” cada mes de mayo llevando flores como ofrenda a la virgen y soñando con algún día llegar al altar vestida de novia. Como el lenguaje, el alimento preparado en la casa materna guarda las memorias y permite a Tita colocar la infancia de Gertrudis en un frasco de torrejas de nata para que ésta jamás ande sola. Pero al mismo tiempo, al hacer la maleta para su hermana, se asegura de que no entren las palizas y regaños de Mamá Elena.

Así, mientras en la familia De la Garza “dentro de las normas de comunicación de la casa no estaba incluido el diálogo” (17), Tita se adueña de la cocina como forma de alzar la voz, resistir y realizarse. Un espacio condicionado a ser una forma de coacción es entonces reivindicado como una forma de saber y de sentir, pues si bien a lo largo de la historia las recetas le hacen a la protagonista “lo que el viento a Juárez”, la autora se asegura de hacerla partícipe de los efectos de su cocina a través de un platillo clave: los chiles en nogada.

Aquel alimento con el que asociaba el sentimiento de desolación es el único mediante el cual Tita experimenta el efecto afrodisíaco que alcanza a todos los comensales. Su victoria final viene acompañada del fuego, y en consecuencia el deseo, manifestado

en un incendio, producto de la pasión entre Tita y Pedro, que consume el rancho y del que sólo sobrevive el saber culinario de Tita. De esta manera, Laura Esquivel deja de manifiesto que el entendimiento del mundo a través de una lente distinta a la convencional es un triunfo femenino sobre un sistema que insiste en coaccionarla.

Referencias

- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.
- Esquivel, Laura. *Íntimas succulencias. Tratado filosófico de cocina*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- Kilito, Abdelfattah. *La lengua de Adán y otros relatos*. Traducido por María Ceballos, Sílabas Editores, 2023.
- Praetorius, Ina. «La filosofía del saber estar ahí. Para una política de lo simbólico.» *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, no. 23, 2002, pp. 99-110.
- Zamboni, Chiara. «El sentir: una de las palabras clave del vínculo entre feminismo e inconsciente.» *Duoda. Estudis de la Diferència Sexual*, no. 54, 2018, pp. 52-60.
- labras clave del vínculo entre feminismo e inconsciente». *Duoda. Estudis de la Diferència Sexual*, no. 54, 2018, pp. 52-60. Puig, Luisa. “Polifonía lingüística y polifonía narrativa.” *Acta Poética*, 2004, pp. 377-417.

Polifonía Bajtiniana en los Diarios de Pizarnik¹

Frida Julissa Cortés Muñoz
Universidad Autónoma de Aguascalientes

**COLABORACIÓN ESPECIAL

Flora Pozharnik nace un 29 de abril de 1936 en Avellaneda, Argentina. De origen ucrano-judío, su familia muda a América en búsqueda de una mejor vida; al momento de ingresar al país, el apellido se transforma en Pizarnik por las diferencias lingüísticas. Su infancia rodeada entre la condición de inmigrante, una madre que la comparaba constantemente con su hermana mayor Myriam y un rechazo severo ante su propia apariencia, provocaron un enorme autodesprecio y severos traumas en quien, posteriormente, para no sentirse más extranjera en aquella tierra, se nombraría “Alejandra.”

Alejandra Pizarnik estudió Filosofía y Letras, también Periodismo, pero no terminó ninguna de las dos. Su obra cuenta con siete poemarios y una compilación de sus cuadernillos en los cuales, desde 1954, se dedicó a relatar sus sentimientos y vivencias tanto en Argentina como en su estancia en París. La redacción de sus diarios comenzó desde los dieciocho, hasta los treinta y seis años, edad en la cual, tras reiterados intentos de suicidio, fallecería a causa de una sobredosis por sedantes el 25 de septiembre de 1972.

Dan deseos de suicidarse con la mitad del cuerpo para ver el goce de la otra mitad, que desde un balcón estará aplaudiendo eufórica por ese drama gratuito y necesario. ¡Oh! Dan deseos de sacrificar todo, de dejar todo, de abandonar todos los efectos del mundo e irse (Diarios 179).

1 Mención honorífica en el XI Concurso de Crítica Literaria Elvira López Aparicio (2024)

El objetivo principal de la investigación es analizar los Diarios de Alejandra Pizarnik con la teoría literaria del “Plurilingüismo dialogizante”, mejor conocida como “Polifonía de las voces” introducida por Mijaíl Bajtín (1895-1975) en su ensayo *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1963), en donde realiza un análisis detallado sobre el dialogismo en las novelas del autor mencionado. Se pretende dilucidar si la polifonía es una constante para transmitir sus emociones en los cuadernillos enfatizando en la interacción de las voces presentes en estos y sumar comentarios para lograr una conclusión óptima que permita generar interés al discutir sobre la autora. Se espera que este enfoque enriquezca la comprensión de la obra de Pizarnik y contribuya a nuevas interpretaciones de sus escritos.

El término “polifonía” surge con relación al concepto musical, referente a las múltiples voces instrumentales y cómo se complementan entre sí. Tatiana Bubnova define la polifonía en su artículo *Voz, sentido y diálogo en Bajtín* (2006), de la siguiente manera:

Se refiere a la orquestación de las voces en diálogo abierto, sin solución. La metáfora musical está estrechamente ligada a lo dialógico y sugiere que la música es también generadora del sentido, en la medida en que la música es también un lenguaje (107).

Manuel Hernández en su trabajo *Dialogismo y alteridad en Bajtín* (2011), proporciona otro concepto relevante para la teoría: el dialogismo; Bajtín lo toma como actos conscientes (o no) de la vida, que representan las ideas o sentimientos de los personajes:

La dialogicidad ... en prosa no se agota y no puede fragmentarse por completo porque está establecida previamente en el lenguaje como fenómeno social. El novelista encuentra la bivocalidad en el plurilingüismo que alimenta su conciencia. Además, en prosa, este tipo de palabras siempre son ambiguas, pero están internamente conversadas, característica que denota su fuente inagotable de dialogismo (20).

Luisa Puig en su trabajo *Polifonía lingüística y polifonía narrativa* (2004), menciona la clasificación de las modalidades del discurso, dividida en tres:

- Univocal con orientación a su objetivo.
- Univocal de discurso representado.
- Bivocal [posee tres ramificaciones: el discurso bivocal de una sola orientación, el discurso bivocal de orientación múltiple y el subtipo activo] (385).

El subtipo activo corresponde con los discursos en los que la palabra ajena ejerce una influencia activa (385). Puig menciona que la polifonía también está presente en géneros ajenos a la novela, tales como la confesión, el diario íntimo o cartas en las que el autor refracta sus intenciones (383). Los diarios de Pizarnik se englobarían en el subtipo activo: “el de la polémica interna oculta, la autobiografía y la confesión con matiz polémico, así como el discurso que toma en cuenta la palabra ajena, la réplica en el diálogo y el diálogo oculto” (387).

De esta manera, pueden ser interpretados como un texto polifónico en varios niveles; en primer lugar, están las múltiples voces internas de Pizarnik: la poeta, la crítica de sí misma, la lectora apasionada, la amiga, la amante y la niña enferma. Cada una de estas voces ofrece una perspectiva diferente y a menudo contradictoria, reflejando la fragmentación y la multiplicidad de su identidad. Pizarnik no se presenta como un sujeto unificado y coherente, sino como una constelación de voces que interactúan y dialogan constantemente.

La poeta: Esta voz es la que reflexiona sobre el acto de escribir, sus inspiraciones y sus dificultades. Pizarnik a menudo habla de su poesía como una lucha, una búsqueda constante de la palabra exacta y del sentido profundo. La voz de la poeta es autocrítica y exigente, siempre en busca de la perfección.

Pizarnik era una poeta brillante, con un gran talento para los versos, era admirada por muchos, su amigo Julio Cortázar era un ferviente admirador de su poesía y Octavio Paz incluso escribió un prólogo para su poemario *El árbol de Diana* (1962), además la revista Sur publicó algunas de sus obras. No obstante, la propia autora se sentía insuficiente al compararse con el canon lírico: “Descubro que mis poemas son balbuceos, necesito leer más poesías, averiguar la forma, la construcción” (197).

Su complicada salud mental tampoco favoreció la percepción de sus obras, el dialogismo interior terminaba por sesgar la creación y en palabras de Pizarnik: “Los estados de angustia me impiden sentir la poesía. Me refiero a la angustia que produce el fracasar en los intentos de comunicación con los otros.” (196). “Sólo sé que no puedo más / siento envidia por el lector aún no nacido / que leerá mis poemas / yo ya no estaré” (186).

La crítica de sí misma: En sus diarios, Pizarnik se juzga y se cuestiona continuamente. Esta es la voz más sobresaliente en los diarios, pues a menudo se enfrenta con la voz de la poeta, generando un diálogo interno de dudas y reafirmaciones. Nuevamente el dialogismo está presente en Pizarnik, al ser tan autocrítica termina reflejando sus inseguridades y su lucha con la depresión: “¡Cuánta angustia en esas manos aferradas al papel! ¡Qué trágico destino el de esta muchacha sentada que escribe y escribe! ¡No pude soportar más y me fui! Aspiré esforzándome por no pensar en Alejandra” (129).

Pizarnik siempre deseó escribir una novela, cuya premisa no se especifica en los diarios, pero se sentía sumamente incapaz de hacerla. Nunca se permitió expresarse en el ámbito: “Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje, decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí” (629).

El subtipo activo bajtiniano se refuerza cada vez que Alejandra confiesa sus inseguridades, como es el caso de la cita: “Me resisto a escribir. Estoy cansada de los diarios íntimos, vacíos y frustrados, no consuelan, no ayudan, pero sí evaden, pero sí resuelven falsamente las cotidianas angustias” (193).

La lectora y la admiradora: Pizarnik cita frecuentemente a otros escritores y poetas, creando una rica intertextualidad en sus diarios. Las voces de figuras literarias no son meras influencias, sino interlocutores en un diálogo constante sobre la creación artística y la búsqueda de sentido. Era una lectora ávida que pretendía comprender a los clásicos, pero terminaba criticando lo complejo y aburrido que algunos resultaban para ella.

Además de las notables influencias filosóficas, en cuestión de la literatura, Pizarnik reverencia autores con los que puede identificar sus emociones, entre ellos:

- “Pero ¡sólo sé que vivo realmente con Vallejo, Neruda, Apollinaire y a veces Rimbaud” (165).
- “Ayer leí un trozo de un libro de Azorín. Me retrato públicamente por mi desprecio hacia él. Es muy bueno. Tan claro. Tan simpático y limpio. Tiene una tortura espiritual tan elegante” (160).
- “¿Dónde estás, Altazor? ¿Dónde estás, amado César? ¿Y tú, Miguel de Unamuno? ¿Y Leopardi? ¿Y Federico?” (169).
- “Alejandra, esta noche rogaremos por nuestros compañeros de angustia: Pascal, Unamuno, Huidobro y Vallejo” (191).

Pizarnik solía cuestionar autores que conocía, pero no se había adentrado en su obra; Dostoievski es el mayor ejemplo, comienza con aburrimiento y termina extasiada ante el ruso:

Leo Crime et Châtiment. Dostoievski me cambia, siempre que lo leo o releo, mi sentimiento de la literatura me sucede, en verdad, apreciar y complacerme más en la belleza del lenguaje de un libro que en su posible mensaje o en su argumento. Pero D. me da justo en el centro de mi tormento. Hoy me levanté cansada y afiebrada como si fuera yo la que hubiera cometido los crímenes. Y sufro exactamente de un sufrimiento ajeno, pero misteriosamente mío. No sé si hay otro que ha visto como D... Pero ahora no dejo de meditar en el crimen (550).

Su única obra de teatro registrada *Los perturbados entre lilas* (p. 1969) presenta una protagonista de nombre Segismunda, la inspiración y el conocimiento de Pedro Calderón de la Barca y *La vida es sueño* no es coincidencia, pues el hecho de que Pizarnik cite y alabe constantemente a diferentes autores no sólo significa que era una persona bastante letrada, también implica una intertextualidad que permite conectarlo con la polifonía de Bajtín; las voces de estos autores funcionan como otros narradores en su vida, destacando

sus sentimientos más profundos: “Yo soy de las que lloran relejendo a Dostoievski, pero eso no es bondad sino, acaso, enfermedad” (819).

La amiga y la amante: Las reflexiones sobre sus relaciones personales, amistades y amores también tienen un lugar prominente en los diarios. Estas voces revelan sus emociones más profundas, sus anhelos y desilusiones, y su necesidad de conexión humana. Según Pizarnik: “Yo no suscito en los otros el más mínimo sentimiento de cordialidad o de amistad. A lo sumo, me desprecian. A veces, muy raras veces, admiran mi ingenio o mi humor” (263).

La orientación sexual de Pizarnik es un tema complejo, debido a la inestabilidad que presenta en sus relaciones tanto con hombres como con mujeres. Sin embargo, es con Olga Orozco con quien demuestra un dialogismo mayor al escribir entradas en su diario, comenzando un párrafo con: “Tengo tanto miedo de no poder querer. Y he aquí que pude. Pero tengo tanto miedo de ser rechazada una vez más, como siempre” (253) y culminando en esa misma página con:

...Olga es el ser más maravilloso que conocí. Y si no la hubiera conocido nunca, si no existiera, mi vida sería más pobre. Me lo digo con miedo. Quisiera quererla siempre, pero serenamente, sin obsesiones (253).

La amiga y la amante son voces dialógicas que convergen entre sí, Pizarnik lucha con éstas en sus diarios al sentirse un ser incapaz de vivir, sobre todo, de amar: de amarse a sí misma, de amar sus escritos, de sentirse amada por hombres o mujeres.

La niña enferma: Por último, la voz que refleja la infancia de Pizarnik es una de las más notorias a lo largo de sus diarios, es un recordatorio constante de la complejidad en su vida adulta y la tristeza que esta provocó con el paso de los años: “Mi terror a la soledad. Cuestiones infantiles” (253). También añade: “Sueño con una infancia que no tuve, y me reveo feliz -yo, que jamás lo fui-” (257).

Pizarnik culpa constantemente a su infancia de su incapacidad para relacionarse con las personas en

la adultez, también desprecia a su familia, aunque son ellos quienes proporcionan los recursos para que se mantenga en París, pues por ella misma no hubiese podido costearse una vida allá, sin embargo, esto no evita que Alejandra los evite e incluso desprecie:

Ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. Y todavía exigen de mí. Ellos, que nada han sido para mí (199).

Cuando Pizarnik comienza a escribir sus diarios, a los dieciocho años, es la voz de la infancia la que va marcando el ritmo de los cuadernillos, cómo va creciendo sin superar los traumas de ser una niña inmigrante en una generación tan violenta y llena de conflictos armados. Su hermana Myriam fue un pilar importante los primeros años de su vida, pero debido a las constantes comparaciones de su madre entre ambas, generó una ruptura en su relación familiar.

Se sentía una extraña en tierras argentinas, de ahí su gran ilusión de vivir en París, sin embargo, la soledad la hace extrañar América: “Mi empleo peligra. Es decir, mi estadía en París. El deseo de ir a Buenos Aires es, en mí, sinónimo del deseo de no dejar de ser una niña” (271).

Es necesario aclarar que, la polifonía presente en las diferentes voces de Pizarnik no son heterónimos y no implican un cambio de personalidad en el autor, como es el caso de Fernando Pessoa, sino que, se orienta más a un cambio de conciencia en ella debido a sus sentimientos reprimidos. Pizarnik tiene un ensayo titulado *Una tradición de la ruptura* en la cual habla directamente del autor: “Pessoa no sólo dio vida objetiva al Otro sino a los Otros. En 1914 irrumpen los heterónimos, nacen de Pessoa los poetas que son y no son Pessoa, a pesar de que él los ha creado” (239). Si bien, no se puede afirmar que no se trate de heterónimos, sí está claro que hay una diferencia entre Pessoa y ella, las voces polifónicas no implican una despersonalización, sino un desdoblamiento de la propia conciencia.

Sus diarios proporcionan detalles en los cuales, no hay más nombres para ella además de Alejandra, ni siquiera se refería a sí misma como Pizarnik, ya que, esta era la poeta admirada y consagrada por la sociedad, aunque ella nunca se sintiese así. Por este motivo, siempre es Alejandra el nombre que sale a relucir, con el dialogismo entre voces, pero sólo Alejandra: “Oye, Alejandra, niña triste de la ciudad: acá van tus poemas, esos trozos condensados de tu angustia, que tú has decidido historiar” (190).

Complementando lo anterior, Santiago Hamelau en su trabajo *El sujeto disperso en los Diarios de Alejandra Pizarnik y las fuerzas de lo verosímil* destaca las tres entidades presentes en sus obras: “Pizarnik –sujeto biográfico– / Pizarnik –sujeto escribiente– / Pizarnik –sujeto textual–. Sin embargo, todas estas personas son distintas y están actuando sobre el texto” (19). También propone que, es el lector quien debe dilucidar a cuál Pizarnik está leyendo y concluye que “a diferencia de la autobiografía, en la que el autor se narra como quien busca legar un extenso epitafio. El diario, por el contrario, se mueve sobre una doble vertiente: la productividad íntima de la significancia y la tarea de generar el efecto de verosimilitud de dicha vida” (24).

Uno de los mejores ejemplos de los sujetos en Pizarnik y el dialogismo en sus diarios, es la manera homo diegética de narrarse, ya que, intercala entre la primera, segunda y tercera persona:

- “Yo elijo la soledad y no el rechazo del Otro. Yo, Alejandra, hoy 31 de julio, elijo la soledad, lo hago por necesidad” (113).
- “Este es tu lugar, Alejandra, junto a Rimbaud, junto a Vallejo, junto a los adorados seres inexistentes que jamás te desilusionarán y a los que nunca cansarán con tus andares de neurótica mundana” (112).
- “Decidió ir a su cama y llorar acostada sintiendo la planicie de su cuerpo a su merced, al que tocaría tratando de calmar esos anhelos por el fragante recuerdo de su amor” (178).
- “La dulce Alejandra, la hija de puta. Tiene miedo. Tengo miedo” (305).

De esta manera, la aplicación de la teoría de la polifonía de Bajtín a los diarios de Pizarnik revela una estructura dialogal compleja y rica. Cada voz, ya sea interna o externa, contribuye a un diálogo continuo y multifacético que no busca una síntesis o una resolución final. En lugar de ello, los diarios son un espacio donde las contradicciones, las dudas y las certezas coexistentes crean un mosaico de significados.

Las voces mantienen su autonomía y perspectiva única. La voz de la poeta no domina a la voz crítica, y las citas de otros escritores no son absorbidas pasivamente, sino que participan activamente en el diálogo. Que Pizarnik hable constantemente del torturado Vallejo genera intertextualidad entre ambos. Esta autonomía de voces es esencial para la polifonía, ya que permite una verdadera interacción y confrontación de ideas.

El diálogo en los diarios de Pizarnik es interminable, reflejando su búsqueda constante de identidad y significado. Las voces no llegan a una conclusión definitiva; en lugar de eso, están en un estado de flujo continuo, esta dinámica refleja la naturaleza fragmentada y en constante evolución de su yo, y la imposibilidad de alcanzar una resolución final en su lucha interna y creativa.

La multiplicidad de voces, tanto internas como externas, y el diálogo continuo entre ellas, crean un paisaje literario donde la identidad y la creatividad son exploradas de manera profunda y multifacética. La polifonía no solo enriquece la comprensión de los diarios de Pizarnik, sino que también nos permite apreciar la capacidad de la literatura para capturar la complejidad de la experiencia humana en toda su diversidad y contradicción.

Finalmente, la estructura de los diarios permite un espacio para que Pizarnik explore su relación con la escritura y con la realidad desde múltiples ángulos. Por ejemplo, sus entradas reflejan tanto la desesperación como la esperanza, el impulso creativo y el bloqueo, la autoafirmación y la autonegación. Estas contradicciones internas pueden ser vistas como diálogos entre diferentes aspectos de su psique, donde ninguna voz es completamente dominante.

A nivel externo, la interacción con otras voces literarias y culturales crea una red intertextual que enriquece y complejiza los diarios. Pizarnik no escribe en un vacío, sino que está en constante conversación con la tradición literaria y con su contexto cultural. Este diálogo intertextual amplía la polifonía de su escritura, permitiendo una pluralidad de significados e interpretaciones.

Los diarios de Pizarnik no son simplemente un registro personal, sino una obra literaria polifónica que desafía y enriquece nuestra comprensión de la subjetividad y de la creación artística, ofreciendo una perspectiva única y profundamente introspectiva sobre su vida, sus pensamientos y su proceso creativo. La teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín proporciona un marco conceptual poderoso para analizar estos textos, permitiéndonos apreciar la complejidad y la multiplicidad de voces que habitan en ellos.

Referencias

- Bubnova, Tatiana. "Voz, sentido y diálogo en Bajtín." *Acta Poética*, vol. 27, 2006, pp. 97-114.
- Hamelau, Sofía. "El sujeto disperso en *Los diarios de Alejandra Pizarnik* y las fuerzas de lo verosímil." *Revista Poligramas*, no. 53, 2021, pp. 1-27.
- Hernández Silvestre, Manuel. "Dialogismo y alteridad en Bajtín." Manuscrito inédito, 2011, pp. 11-32.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Edición de Ana Becciu, Lumen, 2013.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Lumen, 2023.
- Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Debolsillo, 2023.
- Puig, Luisa. "Polifonía lingüística y polifonía narrativa." *Acta Poética*, 2004, pp. 377-417.



MARMÓREA

REVISTA ACADEMICA DE LENGUA Y LITERATURA