



# El ojo en el caleidoscopio

PABLO BRESCIA  
Y EVELIA ROMANO  
(COORDINADORES)

EL  
ESTUDIO



TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL • UNAM

<i>El naranjo</i> , o los círculos narrados de Carlos Fuentes.....	313
<i>Linda Egan</i>	
Los otros mundos de Angélica Gorodischer: ciencia ficción y cuentos enlazados.....	347
<i>Malva E. Filer</i>	
GÉNERO (SEXUAL) E INTEGRACIÓN TEXTUAL	
Los <i>Cuentos malévolos</i> de Clemente Palma: integración más allá del bien y del mal.....	371
<i>Gabriela Mora</i>	
Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura.....	389
<i>Francisca Noguerol</i>	
Una poética del cuerpo femenino y social: <i>Canon de alcoba</i> , de Tununa Mercado.....	413
<i>Iraida Casique</i>	
¿NUEVAS INTEGRACIONES O VIEJAS DISCUSIONES?	
Cuentos en familia: las diversas “integraciones” de Clarice Lispector.....	433
<i>Nádia Batella Gotlib</i>	
Traducción: Evelia Romano	

Los géneros y el lector en el museo: los cuentos de Cristina Peri Rossi.....	453
<i>Evelia Romano</i>	
De museos, heterotopías y otros libros.....	461
El museo de los esfuerzos inútiles.....	465
La ciudad como ciclo integrador en la cuentística de Javier Vásconez y de Leonardo Valencia.....	479
<i>Wilfrido H. Corral</i>	
Vásconez: hacia el río imaginario.....	486
Valencia: de la ciudad-río a la ciudad utópica.....	495
¿Dónde (des)integrarse? Las respuestas de David Toscana y de Eduardo Antonio Parra.....	511
<i>Pablo Brescia</i>	
Mapa literario: geografía y nénero en Toscana y Parra.....	511
La integración del espacio.....	513
El espacio de la integración.....	523
Las posibilidades del espacio literario.....	532
Colecciones de textos integrados latinoamericanos mencionadas o estudiadas en este volumen.....	539
Breve bibliografía sobre textos integrados en Latinoamérica.....	545
Colaboradores.....	547

Poe, Edgar Allan, "The Philosophy of Composition" en G.R. Thompson (ed.), *Great Short Works by Edgar Allan Poe*, Nueva York, Harper and Row, 1970, pp. 528-542.

Tracy, Robert, "Loving You All Ways: Vamps, Vampires, Necrophiles and Necrofilles in Nineteenth-Century Fiction", en Regina Barreca (ed.), *Sex and Death in Victorian Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 32-39.

LUISA VALENZUELA: RELATOS INTEGRADOS EN EL INFIERNO DE LA ESCRITURA

FRANCISCA NOGUEROL

En las siguientes páginas analizaré el fenómeno del ciclo cuentístico a partir de la obra de la escritora argentina Luisa Valenzuela.<sup>1</sup> Concentraré mi estudio en el conjunto de relatos que reunió bajo el título de "Cuentos de Hades" y que incluyó en *Simetrías* (1993), hasta ahora su último libro publicado. Valenzuela, que ya había empleado el "fairy tale" como subtexto de alguna producción anterior,<sup>2</sup> ofrece en "Cuento de Hades" un magnífico ejemplo de las claves que definen el ciclo cuentístico en la literatura contemporánea. Es un paso más en una trayectoria marcada por la escritura de novelas fragmentadas y libros de cuentos muy cohesionados, cons-

<sup>1</sup> Hija de Luisa Mercedes Levinson, Luisa Valenzuela –periodista, profesora y viajera incansable– ha residido en México, España y Estados Unidos, hasta que regresó definitivamente a su país con la apertura política de finales de los setenta. Es autora de las novelas *Hay que sonreír* (1966), *El gato eficaz* (1972), *Como en la guerra* (1977), *Cola de lagartija* (1983), *Realidad nacional desde la cama* (1990) y *Novela negra con argentinos* (1990), así como de los libros de cuentos *Los Heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Libro que no muere* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Donde viven las águilas* (1983) y *Simetrías* (1993).

<sup>2</sup> Sharon Magnarelli ha analizado este aspecto en el relato "Cuarta versión" (1988). Asimismo, "Cambio de armas", que dio título al volumen homónimo, recoge abundantes alusiones a "Barbazul" y "La Bella Durmiente del Bosque". Laura, su protagonista, se encuentra encerrada en una casa desconocida, prisionera del que cree su esposo –al que llama Roque– y que en realidad fue su torturador durante la Guerra Sucia. Laura, como la esposa de Barbazul, tiene a su alcance unas llaves que no debe tocar para salir del apartamento –pronto descubrirá que son de plástico–; en la conclusión Roque, que ha querido obligarla a

tituidos por historias independientes que acentúan su mensaje final gracias a la reiteración de sus constantes.<sup>3</sup>

En el caso de *Simetrías*, el volumen se encuentra dividido en cuatro partes –“Cortes”, “Mesianismos”, “Cuentos de Hades” y “Tormentas”–, que reúnen un total de diecinueve cuentos estrechamente relacionados entre sí. Así lo advierte la autora ante Gwendolyn Díaz, en una declaración donde reconoce “Cuentos de Hades” como una serie de relatos integrados:

–¿Nos encontramos aquí con familias de cuentos?

–Creo que sí, que cada una de las cuatro partes del libro tiene una cierta unidad, hay un cierto aire de “familia”, como bien decís. No fue algo buscado. Me asombró cuando lo detecté, y al mismo tiempo me entusiasmo: no sólo le da una continuidad al volumen, sino que también, como dicen los franceses, descubro que tengo *de la suite dans les idées*. Es decir: que una no anda picoteando acá y allá para escribir cuentos, atendiendo a anécdotas o ideas salteadas, sino que hay un trasfondo de búsqueda, un proceso que se va cumpliendo a lo largo de la propia historia narrativa [...]. En cuanto a *Cuentos de Hades*, es una relectura, como ya te dije, donde la mujer recupera su posición quizá amenazadora, a lo menos amenazadora para el *status quo*. Por eso mismo usé la palabra Hades, y no hadas. Ya sabés, Hades era el dios griego del infierno, y por

---

depender de él “como una recién nacida” (144), “la arranca de un sueño en el que caminaba sobre las aguas del secreto sin mojarse” (141); y, como a una nueva Bella Durmiente, la despierta “de su lindo sueño” (143) para sumergirla en la terrible verdad. El cuento acaba con una escena abierta, cuando la hasta entonces sumisa Laura empuña un revólver contra su “marido”, produciéndose el final “cambio de armas” entre víctima y verdugo que da título al relato.

<sup>3</sup> Así ocurre especialmente en las novelas *El gato eficaz*, *Realidad nacional desde la cama* y *Novela negra con argentinos*, así como en los libros de relatos *Aquí pasan cosas raras*, *Libro que no muerde*, *Cambio de armas* y *Simetría*.

extensión el propio infierno, el hades, de donde rescaté o a donde devolví, mejor dicho, esos cuentos con moralejas humillantes (Díaz, 49-50).

Ya el título de *Simetrías* hace pensar en un grupo de textos con analogías manifiestas.<sup>4</sup> Si a ello le añadimos el juego de palabras en la base del sintagma “Cuentos de Hades”, se cumple lo señalado por Susan Garland para el ciclo cuentístico: “The first generic signal that the reader receives is a work’s title. In the case of the short story cycle, the title is used to emphasize that a book is not a miscellany or a mere collection” (14). Con ello el conjunto adquiere un nuevo significado, ausente en las recopilaciones sin voluntad de cohesión.<sup>5</sup>

De este modo, queda claro el objetivo de Valenzuela: el nexo fundamental entre los “Cuentos de Hades” es su relectura de los más conocidos relatos maravillosos, con lo que sigue la línea popularizada por la británica Angela Carter en el paradigmático *The Bloody Chamber* (1979),<sup>6</sup> sin duda un volumen de textos integrados, y culti-

<sup>4</sup> Este hecho es destacado asimismo en relación al volumen por Sharon Magnarelli: “Surely, the notion of symmetry, parallel situations and responses, similarity (but not identity), underlies many of Valenzuela’s works. [...] Thus, although at first glance the material of the stories may appear unrelated, I shall argue that the collection is in fact carefully orchestrated, ever revolving around the principal motifs of language and power, the latter in its natural or preternatural, personal or political, visible or invisible forms [...]. Each story is predicated on the interrelation of language and power, but that power will prove to be neither unilinear nor unilocular” (Magnarelli, ‘*Simetrías*: Mirror, Mirror on the Wall...’, 717).

<sup>5</sup> Nos enfrentamos al “ciclo de cuentos” definido por Forrest Ingram en los siguientes términos: “A story cycle, then, is a set of stories linked to each other in such way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the necessities of the larger unit” (15). Es asimismo la definida por Gabriela Mora como “colección integrada”: “Llamamos integrada a la colección de cuentos que presenta paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo misceláneo en que dicha relación no existe” (113).

<sup>6</sup> De ahí que Susan Garland la incluyera en su libro *The Short Story Cycle*: “In *The Bloody Chamber* (1979) and *Black Venus* (1985), Angela Carter imaginatively

vada asimismo por escritoras hispánicas como Rosario Ferré, Carmen Martín Gaité, María Negroni, Angélica Gorodischer o Ana María Shua.<sup>7</sup>

Con ello se pone de manifiesto una experiencia frecuente en la más reciente literatura escrita por mujeres, definida por Steven Jones como “an attempt to connect fairy tales to the value systems and cultural proclivities of the communities in which the tales circulate. From this perspective, the tales are seen as reflections of—as well as promulgators of—cultural norms” (133). Las escritoras se proponen develar el contenido sexista y patriarcal de los cuentos de hadas adivinando sus trampas, invirtiendo los papeles y yendo más allá del final feliz. El enfoque idealista da paso a la revisión irónica, cruenta

---

retells fairy tales and creates stories about historical, legendary, and literary characters, presenting a series of sadomasochistic relations” (12-13).

<sup>7</sup> “Arroz con leche” de Ferré (1977) recupera el cuento de Barbazul, en una revisión que hace perecer al asesino en manos de su astuta novia. En el caso de Martín Gaité, resulta especialmente significativa su novela *Caperucita en Manhattan* (1989). “Cuento de hadas” de Negroni (1994) narra la historia de una nueva Cenicienta que se niega a luchar por su destino, por lo que acaba en la total alienación como castigo a su pasividad. La relectura de Barbazul se aprecia en *Jugo de mango* (1988) y *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993) de Gorodischer. En el primer título, la profesora de geografía Delmira Luzuriaga emprende un viaje de placer y llega a ser la heroína de arriesgadas aventuras, ante las que comenta: “Es cierto que una abre una puerta y la cambia, contra la razón, contra la teoría, contra la historia y el juego de posibilidades... Las puertas, esas cosas tan misteriosas, tan astutas. ¿Qué hay detrás de una puerta?” (1988, 72). El segundo se encuentra protagonizado por Emi, una joven de la aristocracia rosarina, aparentemente tonta, que descubre una puerta secreta en el fondo de un ropero. La chica se aventura a través de él porque “ser mujer es seguir adelante a pesar de tener miedo”, con lo que consigue independizarse de la voz interiorizada de la madre, adoptar sus propios códigos y viajar a Europa (1993, 134). Como Valenzuela, Shua estableció un ciclo cuentístico de relatos maravillosos en sus “Versiones” de *Casa de geishas* (1992), que he analizado en el artículo “Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus versiones de los cuentos de hadas” (Noguerol, 2001a).

o humorística, a través de la que reflejan las nefastas consecuencias que el arquetipo convencional ha acarreado a la mujer y, de manera más ocasional, al hombre. En la mayoría de los casos, los finales se presentan abiertos: no ofrecen alternativas a los modelos tradicionales, pero brindan sugerencias sobre cómo vivir superando represiones de género. Desde esta perspectiva, los cuentos de hadas tradicionales, que siempre han contado con un público mayoritariamente femenino, no son considerados como textos de formación, sino como discursos culpables de muchos de los prejuicios que pesan sobre la mujer.<sup>8</sup>

En “Cuentos de Hades”, el carácter de ciclo cuentístico se encuentra reforzado por la reiteración de temas, personajes y contextos.<sup>9</sup> La estructura del *bildungsroman*, que desarrolla el proceso de maduración de las protagonistas desde una inicial ingenuidad hasta que adquieren conciencia sobre su destino, se perfila como recurrente en los diferentes relatos. Las prototípicas heroínas—Caperucita, la esposa de Barbazul, Blancanieves o Cenicienta—experimentan una evolución que las lleva a la madurez, simbolizada a través de un camino que deben andar y ante el que no existe posibilidad de retorno. Todas las historias se encuentran unidas por un mensaje común: su lucha contra el poder establecido, presente en las

<sup>8</sup> Constituido por los títulos “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, “No se detiene el progreso”, “4 príncipes 4”, “La densidad de las palabras”, “Avatares” y “La llave”, el ciclo recurre como subtextos de los relatos a las conocidas historias de “Caperucita Roja”, “La Bella Durmiente del Bosque”, “La princesa y el sapo”, “Las dos hermanas”, “Cenicienta” y “Barbazul”.

<sup>9</sup> Este motivo ha sido señalado por Garland como una de las constantes temáticas en los cuentos integrados: “Although there is no limit to the kinds of subjects or themes that are found in cycles, one repeatedly discovers that twentieth-century cycles are preoccupied with certain themes, including isolation, disintegration, indeterminacy, the role of the artist, and the maturation process” (14-15).

estructuras de dominación –lingüísticas, sexuales y sociopolíticas– que manejan nuestra vida.<sup>10</sup>

Valenzuela recurre a distintas estrategias para conferir unidad al conjunto. La estructura está perfectamente planificada por los cuentos elegidos para abrir y cerrar el grupo, vinculados por la común rebeldía de sus protagonistas. “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, el inicial y más extenso, desarrolla la imagen de una mujer que aprende a utilizar la libertad en el viaje por el bosque. Su actitud es equivalente a la asumida por la esposa de Barbazul en “La llave”, último título de la serie. Éstos dos son los personajes más conscientes de su transgresión entre los que pueblan los “Cuentos de Hades”. Caperucita termina convertida en lobo, licantropizada al reconocer su ferocidad interior. Su metamorfosis es equivalente a la de la Bella Durmiente en “No se detiene el progreso”, quien, convertida en una mortal enredadera, acaba por asfixiar al príncipe:

[El príncipe] la ama con pasión creciente mientras ella se sumerge cada vez en sueños más profundos donde cabalga víboras y la sangre se le hace clorofila y todo su cuerpo ruge como rugen las ranas a merced de la tormenta. [...] La ama mientras de sus gráciles brazos van creciendo poco a poco unos zarcillos viscosos que lo atrapan (75).

Asimismo, existe una evidente conexión entre el camino recorrido por la protagonista del cuento y el de Blancanieves en “Avatares”, que avanza hacia las profundidades de la tierra en un claro proceso de autorreconocimiento:

<sup>10</sup> Claudia André destaca este rasgo general en la obra de Valenzuela: “Su propuesta es la de desmitificar todo poder centralizado, falogocéntrico y dogmático, introduciendo múltiples variables para la construcción de una nueva subjetividad individual a partir de la escritura” (1).

Todo es tan negro acá, todo como el carbón y río al pensar qué será de mi tan inmaculada piel, mi falda almidonada, mi apretado corpiño de terciopelo. Siento los pechos al aire pero aquí casi no hay aire, respiro los efluvios más infectos, los miasmas de azufre y está bien luego de haber respirado tanto aire enrarecido por el lujo. Las rocas más filosas me desgarran la piel y está bien luego de haber recibido tanta caricia densa. Es un camino a oscuras lleno de escollos y está bien, lo respeto, es un camino (92).

Por su parte, la innominada mujer de Barbazul aplica su defensa de la acción a una lucha muy específica. El cuento se inicia con una significativa dedicatoria: “A Renée Epelbaum y por extensión a todas las Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora, por su fuerza, tesón y valentía” (30), con lo que desvela desde el principio las claves de su interpretación. Frente a las esposas aterradas que quieren ocultar su transgresión limpiando la llavecita de oro con la que abrieron la puerta prohibida, las Madres de Plaza de Mayo representan el coraje de asumir una actitud combativa y libre de miedos:

Pero nunca están dispuestas a pagar el precio. Y tratan a su vez de limpiar su llavecita de oro, o de perderla, niegan el haberla usado o tratan de ocultármela por miedo a las represalias.

Todas siempre igual en todas partes. Menos esta mujer, hoy, en Buenos Aires, ésta tan serena con la cabeza envuelta en un pañuelo blanco [...].

Yo la aplaudo y río, aliviada por fin: la lección parece haber cundido. Mi señor Barbazul debe estar retorciéndose en su tumba (97).

Esta relectura de la historia tradicional, situada ahora en la época contemporánea, valida la declaración de Mora de que el último tí-

tulo de un ciclo integrado resulta especialmente importante para generar el sentido global del texto (Mora, 121). Así pues, parece especialmente pertinente el empleo de la expresión “ciclo cuentístico” para “Cuentos de Hades”, pues el relato final redundante en la idea generada por el primero extendiéndola hasta nuestros días.<sup>11</sup>

Entre el viaje iniciático de Caperucita y la transgresión que supone la apertura de la puerta por parte de la esposa de Barbazul, se incluyen cuatro cuentos caracterizados por la pasividad de sus heroínas, que recuperan los textos clásicos de “La Bella Durmiente del Bosque”, “La princesa y el sapo”, “Las dos hermanas”, “Blancanieves” y “La Cenicienta”.

Cada uno de ellos presenta una estructura análoga. Dividido en dos partes, refleja la situación tradicional en la primera de ellas –el material del que procede y con el que juega intertextualmente–, para reescribir la historia en la segunda e ir más allá de las conclusiones clásicas.<sup>12</sup> Como señala Robert Luscher, este hecho resulta especialmente pertinente para el ciclo de cuentos integrados:

Within the context of the sequence, each short story is thus not a completely closed formal experience. Each successive apocalypse in some fashion prepares us for the next, shedding light on the compact worlds to follow. The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact (148-149).

<sup>11</sup> “Como su raíz (círculo) insinúa, la palabra ciclo sugiere un volver a empezar, un darse la mano entre el principio y el fin en una estructura de tipo circular” (Mora, 127).

<sup>12</sup> Así lo comenta Magnarelli en relación con “Avatares”: “The first part rewrites the tales, providing a glimpse of what earlier, imagined narrators may have hidden from our eyes, allowing us to see ‘behind the scenes’. On the other hand, the

Las protagonistas de las diversas historias se encuentran unidas por su lucha contra un poder que las oprime. Entre la Caperucita feroz, que llega ante la abuela convertida en lobo,<sup>13</sup> y la narradora de “La llave”, transgresora de los tabúes impuestos por el sistema patriarcal,<sup>14</sup> Valenzuela ofrece un amplio espectro de personajes deseosos de asumir su libertad. Es el caso de las protagonistas de “Avatares”, donde las figuras de Blancanieves y Cenicienta se funden en una interesante declaración final:

En los feudos del Norte y del Sur siguió ocurriendo lo que todos sabemos, sin tomar en cuenta para nada *los caminos iniciáticos recorridos por las dos niñas que ya no son más niñas, que a partir de este momento empezarán a narrar sus respectivos cuentos*, los mismos que tanta infinidad de veces han sido contados por otros: Somos

---

second part writes beyond the traditional ending and proffers alternatives, looking-glass images not framed (in both senses of the word) by the patriarchal figures, images that allow us to envision other possibilities. Thus, the second part highlights the daughters outside or on the other side of the patriarchal looking glass. Here those daughters are given their own voice and begin to ‘cobrar brillo propio’, quite literally in this case, for one is silver and the other gold” (721).

<sup>13</sup> La niña adquiere conciencia de su identidad a lo largo del camino. Metamorfoseada en animal, teme asustar a la abuela: “No quiero que me vea así con la lengua colgante, roja como supo ser mi caperuza, no quiero que me vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces [...]. Tengo los pelos ásperos y erizados, no quiero que me vea así, que me confunda con otro. En el dintel de mi abuela me lamo las heridas, aúllo por lo bajo, me repongo y me recompongo [...] Me voy alisando la pelambre para que no se me note lo sublime” (69). Pero su miedo desaparece cuando se constancia finalmente con la anciana, a la que encuentra “muy cambiada” y que resulta tan feroz como la nieta: “Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita” (70).

<sup>14</sup> Así se refleja en la siguiente frase: “De esto sobre todo hablo en mis seminarios: cómo desatender las voces que vienen desde fuera y la condenan a una” (Valenzuela, 93).

Blancacienta y Cenicienta, un príncipe vendrá si quiere, el otro volverá si vuelve. Y si no, se la pierden. Nosotras igual vomitaremos el veneno, pisaremos esta tierra con paso bien calzado y seguro (161, mi énfasis).

Igualmente, la “brhada” de “No se detiene el progreso” –“combinación de bruja y hada, porque no se animaban a pronunciarse del todo por lo primero” (71)– resulta la verdadera heroína de la historia frente a una insulsa Bella Durmiente. Rechazada de la fiesta por vieja, fea y oscura a pesar de ser “el hada más sensata de la comarca” (71) –afirmaciones que descubren los prejuicios sexistas y raciales de la corte–, la Brhada “decidió hacer algo para evitar el total empalago” (73) cuando sus compañeras conceden los dones a la niña, a la que “nimbaron [...] de cuanta femenina cualidad podía ocurrírseles, y la hicieron la más bella, la más tierna, virtuosa, rica, refinada, resplandeciente, hacendosa, encantadora, grácil, espiritual y misteriosa de las futuras damas” (73).<sup>15</sup> Su deseo de abolir la rueda es malinterpretado y en consecuencia se convierte en la mala de la historia, puesto que provoca involuntariamente la muerte de la joven heredera.

<sup>15</sup> La descripción de la princesa resulta muy parecida a la de la hermana buena en “La densidad de las palabras”, dechado de virtudes femeninas que vomita joyas y flores como premio a su pasividad: “Pienso en mi hermana, allá en su cálido castillo, recamándolo todo con las perlas de palabras redondas, femeninas. [...] Mi hermana allá en la protección de su castillo azul –color de príncipe– estará todo el día armando guirnalda con sus flores, enhebrando collares de piedras preciosas variopintas y coronas que caducarán en parte [...]. Debe proceder con extrema cautela para no rodar por culpa de una perla o para no cortarse la lengua con el filo de un diamante. Sus besos deben ser por demás silenciosos. Dicen que el príncipe es bellissimo, dicen que no es demasiado intelectual y la conversación de mi hermanita sólo le interesa por su valor de cambio. No puede ser de otra manera. Ella hablará de bordados, del tejido, de los quehaceres domésticos que ama ahora que no tiene obligación alguna de ejercerlos” (84, mi énfasis).

De este modo se genera un conflicto entre mujeres, un tópico recurrente de los cuentos de hadas –nunca hay hombres perversos en los mismos– que Valenzuela desmonta en sus textos. Las diferentes generaciones femeninas se encuentran marcadas por un discurso patriarcal opresor al que ellas contribuyen con sus prejuicios. De ahí el reclamo de la protagonista en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” –“Mi madre me ha prevenido, me previene [...] ¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es inevitable el camino que conduce a la abuela?” (64)–, por el que la progenitora se perfila como símbolo de castración mientras la abuela representa a la mujer que ya ha atravesado el bosque, identificada con la nieta en el espacio de la libertad.<sup>16</sup>

El antagonismo entre mujeres se mantiene en “Avatares”. Las madrastras de Blancanieves y Cenicienta, víctimas de abusos ellas mismas, actúan con violencia impelidas por sus esposos. De ahí la declaración del señor del Sur, padre de Cenicienta, a su colega del Norte: “Bien le tengo dicho a mi consorte que hay que disciplinarla a mi hija, y quien se encarga de ello es precisamente mi consorte, que yo ya tengo trabajo suficiente con disciplinarla a ella, mi consorte” (90).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Este conflicto entre personajes femeninos se aprecia paradigmáticamente en “Cuchillo y madre”, relato incluido en la primera parte de *Simetrías*, que descubre la dificultad de relación de la protagonista con su progenitora: “Tengo que cortar el maldito hilo dorado, se dijo, la hija que seguía siendo hija a pesar de la lejana (en el tiempo) desaparición de la madre (en el espacio). Tengo que cortar el hilo, se dijo, pero no hizo nada y dejó transcurrir su vida saboreando el triunfo de haber tomado por fin conciencia de tamaña atadura” (20).

<sup>17</sup> El peso de la figura materna resulta asimismo crucial para la protagonista de “La densidad de las palabras”: “Parecida a madre, la muy presente, tocóme como a ella ser la mimada, la orgullosa, la halagada, la insoportable y caprichosa, según lo cuenta el tal cuento. Ahora las cosas han cambiado en forma decisiva y de mi boca salen sapos y culebras” (80).



El maniqueísmo feroz de los cuentos de hadas es denunciado por la voz narradora de “La densidad de las palabras”: “Porque hada hubo, según parece. Un hada que se desdobló en dos y acabó mandándonos a cada una de las hermanas a cumplir con ferocidad nuestros destinos dispares. Destinos demasiado esquemáticos. Intolerables ambos” (80).

Así se explica la final fusión de Blancacienta y Cenicienta en “Avatares” y el abrazo final de las hermanas en “La densidad de las palabras”, que acaban por fundir lo que sale de sus bocas para lograr por fin un discurso polifónico:

Mi hermana se me acerca corriendo por el puente y cuando por fin nos abrazamos y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombro que a una víbora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece un rubí en la frente, cierta gran flor carnívora está deglutiendo uno de mis pobres sapos, un escuerzo masca una diamela y empieza a ruborizarse [...]. Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil ranas enjoradas que nos arrullan con su coro digamos polifónico (86).

Frente a estos personajes femeninos, los príncipes se caracterizan por su carácter soberbio y posesivo. Así, el falso héroe de “No se detiene el progreso”: “Al avanzar, el príncipe azul cree ir restableciendo el orden. En realidad el orden va encontrando solito su propio diapason interior” (Valenzuela, 74), ante la “Bella Durmiente”, que aparece ante él “resplandeciente, refinada, hacendosa, más misteriosa que nunca. Y bastante atrasada de noticias” (74), reconoce su preferencia por las mujeres-objeto –“Es así como la quiere, con ideas de antes y la moda de su tiempo” (74)– debido a su complejo de Barbazul: “La ama así y no le importa mientras ella no intente abandonar sus aposentos o enterarse de las cosas de la corte” (75).

En “4 príncipes 4”, el primero de los pretendidos paladines asesina a la mujer que provocó su metamorfosis de animal a hombre: “Como príncipe puede que tenga sus defectos, pero sabe que para sapo es una maravilla. Igual está triste. La doncella que lo besó ya no es más de este mundo. En su momento el príncipe no quiso dejar una restigo de la mutación por él sufrida, y ahora se arrepiente” (76).

El segundo, víctima del síndrome de don Juan –“besa por acá y besa por allá sin prestar demasiada atención a los resultados” (77)– no quiere mujeres que despierten con su acción. “Y las doncellas despiertan. Demasiado. Se vuelven exigentes, despiertan a la vida, al mundo, a los propios deseos y apetencias; empiezan los reclamos. No es así como él las quiere” (76)– por lo que, finalmente, decide no besar a la princesa de sus sueños: “Al príncipe el beso que despierta se le seca en la boca, se le seca la boca, todo él se seca porque nunca ha logrado aprender cómo despertar lo suficiente sin despertar del todo. ‘La respeto’, les dice a quienes quieran escucharlo. Y ellos aprueban” (77).<sup>18</sup>

La reflexión metaficcional constituye otro de los recursos que cohesionan los “Cuentos de Hades”. Los diferentes relatos surgen de preguntas que ponen en tela de juicio la lectura tradicional. Así se aprecia en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”: “¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es inevitable el camino que conduce a la abuela?” (64); en “La densidad de las palabras”: “¿Qué clase de hermanas fuimos? ¿Qué clase de hermanas, me pregunto. Y otras preguntas más: ¿quién quiere parecerse a quién? ¿Quién

<sup>18</sup> En el relato se ofrecen pistas sobre el carácter violento de estos hombres, que disfrutaban con la guerra –“aquello que les produjo tanta gratificación en sus años mozos hoy ni pueden soñarlo” (87)– y maltratan hasta la muerte a sus primeras mujeres: “Las pobres delicadas princesas duraron poco en esos feudos bárbaros. La del Norte murió de parto, y en cuanto a la del Sur, la causa de su muerte provocó gran desconcierto, cubierta de moretones como estaba” (87).

elige y por qué?” (80); o en “La llave”: “¿Y nadie se pregunta qué habría sido de mí, en un castillo donde había una pieza llena de mujeres degolladas y colgadas de ganchos en las paredes, conviviendo con el hombre que había sido el esposo de dichas mujeres y las había matado seguramente de propia mano?” (95).

Los personajes cuestionan las versiones de Perrault y los hermanos Grimm. La Caperucita de Valenzuela descubre el juego metaficcional –“No se puede volver para atrás. Al final de la página se sabrá: al final del camino” (62)– y se rebela contra la versión popularizada por los Grimm: “Después si alguien dice que hay un leñador no debemos creerle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna” (64).

Por su parte, la narradora de “La densidad de las palabras” refleja las diferentes versiones del cuento que protagoniza: “Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se la debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces y en versiones varias” (81).

“Avatares” comenta el argumento de “Blancanieves”: “Mientras tanto, en el castillo del Norte el guardabosques ha retornado con su engañoso trofeo después de haberse consumado los incidentes por todos conocidos” (89).

Finalmente, la protagonista de “La llave” señala su función en los seminarios que organiza –“Describo las diversas versiones que se han ido gestando a lo largo de los siglos y aclaro por supuesto que la primera es la cierta” (94)– y critica que no se le haya concedido ningún valor a su acción: “Dicen que sólo Dios pudo salvarme, mejor dicho mis hermanos –mandados por Dios seguramente–, que me liberaron del ogro. Me lo dijeron desde un principio. Ni un mérito propio supieron reconocerme, más bien todo lo contrario” (93).

En el mismo orden de cosas, se descubren las fisuras de los argumentos tradicionales. Es el caso de “La princesa y el sapo”, que ya vimos en “4 príncipes 4”, retomado en una alusión cercana al chiste por la protagonista de “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” –“¿Cuántos sapos habrá que besar hasta dar con el príncipe?” (64)– y recuperado en “La densidad de las palabras”: “Beso algunos de los sapos por si acaso, buscando la forma de emular a mi hermana. No obtengo resultado, no hay príncipe a la vista, los sapos siguen sapos y salidos como salen de mi boca quizá hasta pueda reconocerlos como hijos” (83). En este sentido, es muy significativa la puesta en tela de juicio de símbolos como el del espejo de “Blancanieves”. El azogue, que calibra el valor de la mujer a partir de la belleza física, es puesto en tela de juicio en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” –“Encontré entre las hojas uno de esos clásicos espejos. Me agaché, lo alcé y no pude menos que dirigirle la ya clásica pregunta: espejito, espejito, ¿quién es la más bonita? ¡Tu madre, boluda! Te equivocaste de historia –me contestó el espejo” (66)– y, especialmente, en “Avatares”, donde el señor del Norte recibe significativamente el apellido de Espejo:

Yo trato de distraerme azuzándola a mi Gumersinda. Y ella me interroga cuando no puede más: “Espejo, Espejo”, me llama, porque mi esposa debe mantenerme el respeto y dirigirse a mí por mi nombre de familia, le tengo prohibido pronunciar mi primer nombre, sólo a mi dulce Nieves le permito tamaña confianza, “Espejo Espejo”, me llama entonces Gumersinda, y después me pregunta, “¿Quién es la más bella entre las bellas?”. Yo naturalmente contéstole siempre: Mi Nieves, mi Blanquita. Esta respuesta, legítima por cierto, tiene el añadido mérito de enloquecerla de furia, y a mí me divierte, me hace reír a mandíbula batiente como en los buenos viejos tiempos de pillajes y saqueos (89).

El erotismo constituye una clara forma de transgresión en los relatos que conforman "Cuentos de Hades". Valenzuela, para quien el motivo resulta capital desde sus primeras obras, se muestra de acuerdo con la puertorriqueña Rosario Ferré cuando en *Sitio a Eros* ésta reivindica la ecuación sexualidad/identidad como construcción cultural que singulariza a la mujer y propone la elaboración del erotismo como actividad fundamental en su escritura (Ferré, 46). Los ejemplos se repiten, pero escojo entre todos la experiencia de la protagonista en "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja". A lo largo de su camino, la niña va "degustando" amantes –"Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes. Es cuestión de irlos probando de a poquito" (Valenzuela, 64)– que le despiertan el "animal" interior –"A veces con tal de no sentirlo [al lobo] duermo con el primer hombre que se me cruza, cualquier desconocido que parezca sabroso. Y entonces al lobo lo siento más que nunca" (66)– y la convierten en una "devoradora" compulsiva: "Hay bípedos implumes muy sabrosos; otros que prometen ser sabrosos y después resultan amargos o indigestos. Hay algunos que me dejan con hambre" (67). Aun más interesante resulta el paralelismo que establece la narradora de "La densidad de las palabras" entre placer erótico y disfrute de la palabra: "También yo retozo con todas las palabras y las piernas abiertas" (85).

La subversión a partir del lenguaje constituye otra de las claves de lectura en el conjunto. Valenzuela reconoce la importancia de este tema en su obra:

Una cosa que a mí me interesa mucho es todo aquello que nos ha marcado sin que nos demos cuenta [...]. Todo aquello que uno no puede expresar y que después va a aflorar de una manera totalmente nociva para aquél que trató de ignorar una verdad [...]. Quienes

nos enseñan tratan de hacernos captar un mundo limitado. Eso nos pasa más a las mujeres que a los hombres, aprendemos a expresarnos desde el lenguaje del opresor, y ese mismo lenguaje, exactamente esas mismas palabras también están diciendo "no puedo". Y es ahí donde se arma el juego literario, donde empezás a ver esa verdad que surge a través de la mentira que te tratan de imponer, o viceversa, eso que te están vendiendo como una gran verdad y vos estás viendo el sustrato de mentira que está dentro de esas palabras (Beltrán, 2).

Resultan muy significativos los silencios del discurso potenciados por la madre de Caperucita en el primer relato de la serie –"No le dije ponte la capita colorada que te tejió la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito" (61); "de lo otro la previne, también. Siempre estoy previniendo, y no me escucha" (61)–, silencios que la niña sabe interpretar y que la obligan a utilizar un lenguaje plagado de "huecos" –"Fue mamá quien mencionó la palabra lobo. Yo la conozco pero no la digo" (61).

En "La densidad de las palabras", la narradora destaca los silencios a los que se ve abocada: "Abro la boca y con naturalidad brotan los sapos y brotan las culebras. Hablo y las palabras se materializan. Una palabra corta, un sapo. Las culebras aparecen con las palabras largas, como la misma palabra culebra, y eso que nunca digo víbora. Para no ofender a madre" (81); "conste que no pronuncio la palabra cobra, o yarárá, la palabra pitón o boa constrictor. Y en ese no pronunciar puedo decirlo todo" (85). Así, denuncia la censura que ha sufrido en el pasado: "Antes de mandarme al exilio en el bosque debo reconocer que hicieron lo imposible por domarme. Calla, calla, me imploraban. El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas. [...] A mi hermana la

bella nadie le reclama silencio, y menos su marido. Debe sentirse realizada” (84).

De este modo, el ejercicio de la literatura parece conllevar la soledad, como se aprecia en diferentes ejemplos del cuento citado: “‘Tú’ en cambio nunca te casarás, hablando como hablas actualmente, ‘bocasucia’, me increpó madre al poco de mi retorno de la fuente” (81); “Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas [...] Los hombres que quieren acercarse a mí –los pocos que aparecen por el bosque– al verlas huyen despavoridos. Los hombres se me alejan para siempre. ¿Será ésta la verdadera maldición del hada?” (82); “Yo, el mal gusto, sólo en la boca cuando algunas de las siguientes preguntas se me atraganta: ¿quién me podrá querer? ¿quién contenerme?” (85).

Así le ocurre también a la protagonista de “La llave”: “Al amor no lo entiendo demasiado por haberlo rozado apenas con la yema de un dedo. En cambio, de lo otro entiendo mucho. Se puede decir que soy una verdadera experta, y quizá por eso mismo el amor se me escapa y los hombres me huyen, a lo largo de siglos me huyen los hombres porque he hecho de pecado virtud y eso no lo perdonan” (94).

Sin embargo, este hecho no supone la renuncia a “La mala palabra”, tal y como propugnara la propia Valenzuela en el ensayo homónimo (1985), y que explica el hecho de que Caperucita conteste al lobo con la expresión: “Andá a cagar” (64).<sup>19</sup>

En la serie de relatos que constituyen “Cuentos de Hades” el humor ocupa un papel fundamental, ya que despoja las historias de solemnidad y contribuye al distanciamiento del lector. Los textos,

<sup>19</sup> De ahí que el tercero prefiera entre todas a la delicadísima doncella que distingue un guisante seco oculto bajo siete colchones de lana, tan refinada y exigente que nunca podrá consumir la unión matrimonial (77-78).

fundamentados en la parodia, concuerdan con la siguiente apreciación de Elzbieta Sklodowska: “La especificidad de la escritura femenina consiste en su actitud ambivalente con respecto a la tradición: una actitud esencialmente paródica que tiene que abrazar los valores del discurso patriarcal para luego subvertirlos” (146).

De acuerdo con un prejuicio muy extendido, la mujer cuenta con una visión cómica muy reducida en relación al varón. La máxima de Sigmund Freud según la cual el humor se encuentra mucho más desarrollado en el hombre porque tiene su base en la agresividad del “superego” podía ser cierta mientras las mujeres no se han atrevido a hacer escuchar su voz. Refiriéndose al hecho de que la que se reía en público haya sido considerada negativamente a lo largo de los siglos, la escritora y psicoanalista francesa Hélène Cixous acuñó la imagen de la “risa de Medusa” para aludir al humor femenino, capaz de petrificar al que no está preparado para enfrentarse a él (24). Luisa Valenzuela es especialista en provocar la sonrisa ácida, que corroe los prejuicios androcéntricos y cualquier otra forma de dominación. Así se ha estudiado en su obra anterior<sup>20</sup> y se refleja en los “Cuentos de Hades”, plagados de personajes caricaturescos,<sup>21</sup> chistes cargados de picardía y juegos de palabras.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Este hecho es comentado con acierto por Juanamaría Cordones-Cook: “La narrativa feminista, consciente del impacto potenciado por la palabra tabú, desfilia los esquemas del discurso patriarcal incorporando catárticamente la palabrota en su discurso. Sabiendo que haya tanto que explorar, tanta barrera por romper, Luisa Valenzuela afirma en ‘La mala palabra’ que por la palabrota se ha de descargar todo el horror contenido que está a punto de explotar” (6).

<sup>21</sup> Cfr. al respecto el artículo de Dianna Niehylski “La que ríe último: humor y subversión en Luisa Valenzuela y Ana Lydia Vega” (1996).

<sup>22</sup> Cfr. al respecto los ridículos protagonistas de “4 príncipes 4” o la ñoñería de las mujeres pasivas en “No se detiene el progreso” y “La densidad de las palabras”.

El último recurso de cohesión entre los textos que componen la serie se encuentra relacionado con su novedosa focalización. Como señala Sklodowska, “en la escritura femenina el desafío deriva del mero cambio del sujeto hablante” (145). Se trata de una estrategia bautizada por la psicoanalista Luce Irigaray como “mimesis analógica” y descrita por Nattie Golubuv con las siguientes palabras: “Para una mujer jugar con la mimesis es el intento de recuperar el lugar de su explotación por el discurso, sin permitir que sea simplemente reducida a él” (124). De este modo, en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” entran en tensión las voces narrativas de madre e hija, que se contraponen y, finalmente, se confunden en una sola expresión; en cuanto a “La densidad de las palabras”, descubre la posibilidad de una lectura diferente para el cuento a través de su narradora, la hermana mala de la historia:

Mi hermana, dicen, se parecía a padre. Yo —dicen— era el vivo retrato de madre, genio y figura. “Como todo el mundo quiere generalmente a quien se le asemeja, esta madre adoraba a su hija mayor y sentía al mismo tiempo una espantosa aversión hacia la menor. La hacía comer en la cocina y trabajar constantemente”. Así al menos reza el cuento, parábola o fábula, como quieran llamarlo, que se ha escrito sobre nosotras. Se lo puede tomar al pie de la letra o no, igual la moraleja final es de una perversidad intensa y mal disimulada (80).

Si Blancacienta y Cenicienta tomaban las riendas de sus vidas al confundir sus personalidades en la conclusión de “Avatares”, la protagonista de “La llave” recupera su identidad al narrarse a sí misma: “Pero hay que reconocer que empecé con suerte, a pesar de aquello que llegó a ser llamado mi defecto por culpa de un tal Perrault —que en paz descanse—, el primero en narrarme. *Ahora me narro sola*” (94,

mi énfasis). Así se entiende la defensa de una mujer con voz propia en los textos de Valenzuela, sintetizada por Zunilda Nelly Martínez con las siguientes palabras: “La bruja, presentada generalmente como escritora, se apropia del lenguaje para intentar volver a nombrar el mundo y volver a auto-nombrarse y para reclamar, con esa apropiación, no sólo su textualidad sino también su sexualidad y su cuerpo, así como el juego de la diferencia a todo nivel” (31).

En conclusión, a lo largo de las páginas precedentes he querido destacar las estrategias utilizadas por Luisa Valenzuela para conferir unidad a la colección de relatos que conforman “Cuentos de Hades”. El paratexto, la estructura, los juegos metaficcionales, lingüísticos e intertextuales permitieron establecer vínculos claros entre ellos. Asimismo, la nueva focalización, la carga erótica y el humor generalizado en las historias nos han acercando a unos textos definidos por la subversión a todos los niveles, en los que el placer de la escritura queda perfectamente reflejado a partir de la cita con la que cierro mi exposición:

Yo, en cambio, entre sapos y culebras, escribo. Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de una historia de escisiones que a mí me difama. Escribo para pocos porque pocos son quienes se animan a mirarme de frente.

Este aislamiento de alguna forma me enaltece. Soy dueña de mi espacio, de mis dudas —¿cuáles dudas?— y de mis contradicciones (83).

- André, Claudia, "Luisa Valenzuela: trasalquimia del lenguaje", 2000, [http://www.monmouth.edu/%7epgacarti/v-valenzuela\\_ensayo\\_claudia\\_andré.htm](http://www.monmouth.edu/%7epgacarti/v-valenzuela_ensayo_claudia_andré.htm), 1-5.
- Beltrán, Rosa, "Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas", 2000, <http://bluehawks.monmouth.edu/~pgacarti/-entrevista-Valenzuela.htm>.
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Dirección General de la Mujer/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Cordones-Cook, Juanamaría, *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*, Nueva York, Peter Lang, 1991.
- Díaz, Gwendolyn, "Entrevista con Luisa Valenzuela", en Gwendolyn Díaz y Ma. Inés Lagos (eds.), *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996, pp. 35-52.
- Ferré, Rosario, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- , *Arroz con leche*, Río Piedras, Huracán, 1977.
- Garland Mann, Susan, "The Development of a Genre and Its Characteristics", en *The Short Story Cycle*, Nueva York, Greenwood Press, 1989.
- Golubov, Nattie, "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia", *Debate Feminista*, 9, 1994, pp. 122-136.
- Gorodischer, Angélica, *Jugo de mango*, Buenos Aires, Emecé, 1988.
- , *Fábula de la virgen y el bombero*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.
- Ingram, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, La Haya y París, Mouton, 1971.
- Jones, Steven, *The Fairy Tale. The Magic Mirror of Imagination*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995.
- Luscher, Robert M., "The Short Story Sequence: An Open Book", en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-170.
- Magnarelli, Sharon, *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*, Nueva York, Peter Lang, 1988.
- , "Simetrías: Mirror, Mirror on the Wall...", *World Literature Today*, 69.4, 1995, pp. 717-725.
- Martín Gaité, Carmen, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 1989.
- Martínez, Zunilda Nelly, *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- Mora, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Vergara, 1993.
- Negrón, María, *El viaje de la noche*, Barcelona, Lumen, 1994.
- Niehliski, Dianna C., "La que ríe último: humor y subversión en Luisa Valenzuela y Ana Lydia Vega", en *Estudios de Literatura Chilena e Hispanoamericana Contemporánea*, Osorno, Universidad de los Lagos, 1996, pp. 181-188.
- Noguerol, Francisca, "Para leer con los brazos en alto: Ana Ma. Shua y sus versiones de los cuentos de hadas", en Rhonda Buchanan (ed.), *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington, OEA, 2001, pp. 195-204.
- , "La metamorfosis de Caperucita", en Sonia Mattalía (ed.), *Mujeres: culturas-literaturas...*, Caracas, Universidad Central, 2001, pp. 126-138.
- Shua, Ana María, *Casa de geishas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

- Skłodowska, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing, 1991.
- Valenzuela, Luisa, *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, 1999.
- , “La mala palabra”, *Revista Iberoamericana*, 51.132-133, 1988, pp. 489-491.

UNA POÉTICA DEL CUERPO FEMENINO Y SOCIAL:  
*CANON DE ALCOBA* DE TUNUNA MERCADO  
IRAIDA CASIQUE

*No serían las variedades masculina y  
femenina, ni los géneros vegetal, animal  
y humano que conocen su diferencia de  
acuerdo a códigos estrictos los que vendrían  
a encarnarse en las figuras donde el deseo  
busca refugio.*

Tununa Mercado, “El próximo recodo”

Los epígrafes con que abre Tununa Mercado el volumen de cuentos *Canon de alcoba* reproducen definiciones teóricas de conceptos que, tomados supuestamente de “diccionarios” intencionalmente no especificados, representan las voces oficiales encargadas de establecer el sentido de dos términos: el “canon” alude a una sucesión de voces que “van repitiendo cada una el canto de la que la precedió”, y la “alcoba” debe entenderse como “aposento destinado para dormir”. Las nociones tradicionales constituyen el arco desde el que se dispara el conjunto de relatos para trazar una trayectoria de nuevas acepciones que pretenden romper el sentido normativo de las primeras. El tono disidente frente al precepto es una de las constantes que van creando nexos entre los sucesivos relatos en una lectura alternativa y desprejuiciada del ejercicio del deseo y la sexualidad. La idea del canon como composición general en la que diferentes voces se van incorporando en un canto que se repite se cumple aparentemente en la unidad temática de los relatos, pero se desdice en las múltiples variaciones que ellos validan y que impiden la com-