



Retórica de la posibilidad y reinterpretación semántica de la tradición en dos cuentos de Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela

Karla Juliana Carreón Tapia¹  

¹ El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México.

Resumen

Cuentos de Hades (1993) de Luisa Valenzuela es un volumen de relatos que recupera y reinterpreta algunos cuentos de la literatura tradicional maravillosa para, de acuerdo con algunos especialistas, situarlos en el marco de una perspectiva feminista. Este artículo tiene el propósito de demostrar, por medio de un acercamiento lausberguiano, cómo funciona la *elocutio* en estos relatos a partir de recursos retóricos como la pregunta, la elipsis y la anáfora; además, el trabajo revisa los usos sintáctico-gramaticales de la obra. En consecuencia, se exponen los aspectos técnicos que engranan en su conjunto una tesis sobre la apertura de sentidos, la posibilidad y la transformación de las protagonistas a partir de un uso del lenguaje que cuestiona y transgrede los roles femeninos en la literatura tradicional.

Palabras clave: Luisa Valenzuela, *Cuentos de Hades*, literatura tradicional, retórica, feminismo, pregunta retórica, elipsis, anáfora.

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received
20 de junio de 2023

Aprobado/Accepted
30 de marzo de 2024

Publicado/Published online
12 de junio de 2024

✉ Correspondencia/Correspondence:
Karla Juliana Carreón Tapia
El Colegio de San Luis, México
Parque de Macul 155, San Luis Potosí, México
lechatcarreon@gmail.com

Citación/Citation: Carreón Tapia, Karla Juliana. “Retórica de la posibilidad y reinterpretación semántica de la tradición en dos cuentos de Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela”. *La Palabra*, núm. 49, 2024, e16112. <https://doi.org/10.19053/upte.01218530.n49.2024.16112>



Rhetoric of Possibility and Semantic Reinterpretation of Tradition in Two Short-Stories of Luisa Valenzuela's *Cuentos de Hades*

Abstract

Luisa Valenzuela's collection of short stories *Cuentos de Hades* (1993) retrieves and reinterprets traditional folktales from what some experts call a feminist perspective. Using a Lausbergian approach, this work aims to reveal how, in these stories, *elocutio* emerges from rhetorical devices such as questions, ellipses, and anaphora, as well as from syntax and grammar. Therefore, this work reveals the technical mechanisms involved in a statement for the opening of the senses, possibility and transformation of the protagonists. This transformation is achieved through the use of language to challenge and transgress conventional gender roles associated with traditional literature.

Keywords: Luisa Valenzuela, *Cuentos de Hades*, traditional literature, rhetorics, feminism, rhetorical question, ellipsis, anaphora.

Retórica da possibilidade e reinterpretação semântica da tradição em dois contos de *Cuentos de Hades* de Luisa Valenzuela

Resumo

Contos de Fadas (1993) de Luisa Valenzuela é um volume de relatos que recupera e reinterpreta alguns contos da literatura tradicional maravilhosa para, segundo alguns especialistas, situá-las no marco de uma perspectiva feminista. Este artigo tem como objetivo demonstrar, através de uma abordagem lausbergiana, como funciona a *elocutio* nessas histórias a partir de recursos retóricos como a pergunta, as elipses e a anáfora, bem como, o trabalho revisa seus usos sintático-gramaticais da obra. Consequentemente, são expostos os aspectos técnicos que articulam uma tese sobre a abertura de sentidos, a possibilidade e a transformação das protagonistas a partir de um uso de linguagem que questiona e transgride os papéis femininos na literatura tradicional.

Palavras-chave: Luisa Valenzuela, *Cuentos de Hades*, literatura tradicional, retórica, feminismo, pergunta retórica, elipses, anáfora.

El creciente espacio de la duda es ahora un espacio muy válido, el creciente espacio para el cambio. Lo no dicho, lo tácito y lo omitido y lo censurado y lo sugerido cobran la importancia de un grito.

Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*.

(Yo soy inmenso...

y contengo multitudes).

Walt Whitman, *Canto a mí mismo*.

Cuentos de Hades fue publicado por primera vez en 1993, en el volumen *Simetrías*, bajo el sello Editorial Sudamericana, Argentina. En 2021, Ediciones Desde la Gente reeditó *Cuentos de Hades* añadiendo una serie de relecturas en torno al volumen, en las cuales participan autores como Leopoldo Brizuela, Margo Glantz, Francisca Noguerol Jiménez, María Teresa Medeiros-Lichem, José María Areta, Ana Markovic, Irene Chikiar Bauer y María Emilia Franchignoni. Por medio de distintos niveles narrativos¹, la serie de relatos propone una reflexión –además de una reelaboración formal y discursiva– sobre los cuentos de hadas más populares del haber tradicional y, de manera particular, sobre la variación como elemento primordial del cuento tradicional maravilloso: su capacidad de mutar y adaptarse a distintos contextos.

En una época posterior a los procesos dictatoriales en el Cono Sur y el surgimiento del feminismo de segunda ola², entre los 70 y los 80, autoras como Valenzuela parecen establecer “escrituras de resistencia”, en las cuales:

se concretan en una revisión ya no sólo de la historia, sino fundamentalmente del contexto de dominación patriarcal en el que dicha historia tiene lugar. Establecidas las analogías entre el paradigma del discurso dictatorial y el patriarcal (y los mecanismos que los sostienen), en el texto femenino “las relaciones entre ambos sexos adquieren un nuevo valor metafórico para representar los tratos entre el ciudadano común y el poder autoritario”. La literatura, por tanto, se vale del sistema de género sexual para declarar las relaciones secretas entre opresores y oprimidos y denunciar el régimen militar (Pietrak 242).

También, se ha señalado que el discurso feminista sirve como basamento estilístico de *Cuentos de Hades*, e investigadoras como Carolina Suárez Hernán identifican algunas figuras retóricas como los engranajes que lo movilizan: “La violencia sobre las mujeres o la perplejidad y la dificultad con la que el hombre se enfrenta al feminismo y su resistencia a renunciar a los privilegios del heteropatriarcado son cuestiones planteadas de forma irónica e incluso sarcástica en los cuentos” (72). A partir de lo anterior, en este texto me propongo explorar otros recursos retóricos de *Cuentos de Hades* que descolocan los discursos convencionales del cuento maravilloso tradicional y que procuran la posibilidad antes que la univocidad de sentido, lo cual aportará un acercamiento puntual a los aspectos técnicos que los sitúan en

¹ Me refiero a la noción de nivel narrativo propuesta por Gerard Genette, que sugiere que “tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l’acte narratif producteur de ce récit” (238). Lo traduzco como sigue: “todo acontecimiento relatado por una narración se sitúa en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que tiene lugar el acto narrativo que produce la narración”.

² De acuerdo con Mariola Pietrak, “El feminismo de segunda ola hace referencia al periodo de mayor activismo del movimiento feminista, suscitado por la aparición de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1949, concentrado en el estatus femenino de facto en la sociedad contemporánea (desigualdad en el ámbito privado, la reproducción, etc.). Desde el punto de vista de la teoría feminista, que es la que nos ocupa, el logro más importante de estas décadas es la teoría del género, es decir, de mujer como constructo social y cultural (biología/convención social)” (241).

dicho discurso feminista y libertario. Con la finalidad de precisar cuáles dispositivos narrativos interesan a este estudio, parto del trabajo de Heinrich Lausberg en su *Manual de retórica literaria: fundamentos de un estudio literario*³, desde la perspectiva de Helena Beristáin, quien insiste en el carácter suasorio de la retórica, particularmente en una de sus operaciones, llamada *elocutio*, la cual “analiza cuanto atañe a verter la argumentación en oraciones gramaticalmente correctas, en forma precisa y clara con el objeto de que sirva para convencer, y en forma elegante, causar un impacto psicológico que sirva a la persuasión” (422-423). Como se demostrará, en el caso de *Cuentos de Hades* la persuasión por medio de ciertas figuras retóricas ocasiona la apertura del sentido, y, por tanto, un efecto de “incompletud” que provee posibilidad, esta última entendida como “lo que puede ser y no ser (*quod potest esse et non esse*), o también como lo que no es y puede ser (*quod non est et esse potest*)” (Ferrater, 452)⁴.

En el análisis, me ceñiré a dos cuentos: “Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja” y “La densidad de las palabras”. De ellos, se revisarán las tres figuras retóricas que aparecen de manera más recurrente: la pregunta retórica, la elipsis y la anáfora.

Pregunta

Los relatos de *Cuentos de Hades* poseen una inclinación plerónica hacia la duda constante de sus narradores –narradoras, en la mayoría de los casos–, que detienen la trama para dar lugar a la reflexión sobre lo narrado y, así, situar la incertidumbre en medio de las aparentes certezas.

“La densidad de las palabras” es un cuento que se ha examinado previamente en artículos académicos que han llegado a conclusiones sugerentes, relacionadas con la resistencia a un discurso oficial y unívoco, así como con cierta descolonización discursiva a partir del lenguaje y su narrativa⁵. El relato desarrolla la historia de una escritora a quien al hablar le “brotan los sapos y brotan las culebras” (81); además, se halla en conflicto con su hermana, hasta que se reúnen para conciliar sus diferencias. En este cuento, la narradora afirma: “Este aislamiento de alguna forma me enaltece. Soy dueña de mi espacio, de mis dudas, –¿cuáles dudas?– y de mis contriciones” (83).⁶ Cito esta oración para iniciar el análisis, dado que expone una estrategia a la que continuamente recurre Luisa Valenzuela: la oración principal conjuga el verbo “ser” en tiempo presente, por lo que la narradora pretende autodefinirse de manera monosémica; sin embargo, el diseño gramatical de la pregunta enfatizada entre guiones trasciende en lo discursivo, ya que al plantearla se descoloca como un ser totalizado, y en vez de una respuesta lo que queda es una multiplicidad de sentidos⁷. En otras palabras, hay un trabajo de

³ Lausberg explica la diferencia entre gramática y retórica para, justamente, definir la segunda: “The two *arts*, therefore, are differentiated by their *virtutes*: the *virtus* of grammar consists in correctness, that of rhetoric consists in *bene*. The term *bene* thus sums up the individual rhetorical *virtutes*. The *virtutes* of an *ars* are characterized both by the perfection of the *opus* (indicated here by *dicendi*) and the perfection of the *artifex* (here the orator)” (17).

⁴ No se descarta aquí el término *posibilidad* desde su significado más cotidiano: “Aptitud, potencia u ocasión para ser o existir algo” (Real Academia de la Lengua, s.f. definición 1). O, en otras palabras, la facultad que transgrede el orden unívoco para dar paso al de la lucubración.

⁵ Véanse “El cuerpo como texto político en el cuento de Luisa Valenzuela” de Gwendolyn Díaz y “Luisa Valenzuela: lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional” de Nelly Martínez. Ambos artículos se encuentran referenciados en el apartado correspondiente.

⁶ Para este análisis, todas las citas de los cuentos provienen de la edición de *Cuentos de Hades* de los *Cuentos completos y uno más* de Alfaguara (1999), referenciada en el apartado correspondiente de este artículo.

⁷ Por *sentidos* me refiero a la connotación de un término como *significado*: “Desde este punto de vista puede entenderse la conocida idea de que la misma entidad puede tener más de dos sentidos (significaciones), como ocurre con el planeta Venus, que puede ser expresado mediante dos predicados: ‘es la estrella matutina’ y ‘es la estrella vespertina’. Si consideramos que en este caso la significación es la connotación, diremos que varias significaciones pueden denotar la misma entidad (Ferrater 662).

continua rectificación del “ser”, ya que se desglosa un problema enteramente ontológico a partir del indicio textual de la pregunta en un sentido hegeliano de suspicacia sobre el “yo”: “En rigor, ya la forma del principio de identidad indica, según Hegel, que hay en él más que una identidad simple y abstracta; hay el puro movimiento de la reflexión (...) en el que ‘lo otro’ surge como ‘apariciencia” (Ferrater 904).

La anterior estrategia sitúa a las dudas como intrusivas, autorreferenciales y contradictorias en este sistema, ya que sabotean el sentido principal que pretende confirmar la posesión sobre sus interrogantes, aunque también ratifican la facultad de la narradora para expresarlas. En este punto, es posible identificar la interrogación retórica como recurso que acciona la apertura de sentido. La pregunta retórica⁸ es la “figura de pensamiento por la que el emisor finge preguntar al receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice” (Beristáin 262). En este caso, la reafirmación es la duda por sí misma, es decir, la pregunta concentra la posibilidad de negar su dueñidad sobre las dudas, de ser otra cosa, de llevar la indefinición de sí misma hasta sus últimas consecuencias.

El uso de la pregunta funciona también como una digresión, pues al insertar una pausa en la narración se proponen las alternativas de la duda que posibilita la incertidumbre. La digresión es una:

Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una comparación, un personaje, poner un ejemplo, etc. (Beristáin 150).

El efecto de lectura consecuencia de la digresión abona a la apertura de sentido en cuanto que la narración es suspendida; no se narran acciones, sino que se alude al lector para, frente a ese silencio, incorporar las diversas narrativas posibles. Así, es evidente que estos cuentos exigen al lector un papel activo que, en diálogo con los personajes que enuncian las dudas, formule una revisión de lo narrado de manera previa. La pausa siempre es un llamado de atención que obliga a la reflexión.

Otro ejemplo de este recurso se halla en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja”, relato en el cual se reelabora la historia de dicho personaje, que se desdobra simultáneamente en su madre y su abuela por medio de cambios de voces y de tiempos. La narración es un devaneo en el cual Caperucita no solo contiene la voz de su prole femenina, sino que también es bestial y llega a poseer rasgos del lobo. La pregunta aquí emerge de manera impetuosa:

Por un camino tan intenso como éste, tan vital, llegar a destino no parece atractivo. ¿Estará la casa de abuelita en el medio del bosque o a su vera? ¿Se acabará el bosque donde empieza mi abuela? ¿Tejerá ella con lianas o con fibras de algodón o de lino? ¿Me podrá zurcir la capa? tantas preguntas (...). Y ya que estamos, decime, madre: la abuela ¿a su vez te mandó para allá, al lugar ese donde zarpé? ¿Siempre tendremos que recorrer el bosque de una punta a la otra? Para eso más vale que nos coma el lobo en el camino.
¿Lobo está?
¿Dónde está? (68).

⁸ Con un fin netamente estilístico y de redacción, utilizaré términos como *pregunta retórica*, *interrogación retórica* y *pregunta* para referirme al mismo fenómeno que aquí se define (*pregunta retórica*). Es de tomar en cuenta que estas expresiones distan de ser sinónimos; no obstante, era preciso utilizarlos así para no abonar a una repetición exacerbada de una misma locución.

El efecto de este cúmulo de preguntas ocasiona también pausas en la diégesis que invitan al lector a formar parte de la continua composición de sentido porque evocan posibilidades de respuesta que no necesariamente confirman lo cuestionado –como la figura retórica convencional sugiere–, sino que el rango de réplicas factibles es más amplio y a su vez específico. Al disputar situaciones tan sutiles como “¿Tejerá ella con lianas o con fibras de algodón o de lino?”, la narradora articula una perspectiva que difiere del relato maravilloso convencional que no se concentra en el detalle, pues:

Los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial. Esto permite al niño atacar los problemas en su forma esencial, cuando una trama compleja le haga confundir las cosas. El cuento de hadas simplifica cualquier situación. Los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas las figuras son típicas en vez de ser única (Paladino 1)⁹.

Además, los tipos de preguntas son distintos y también sus efectos; en consecuencia, la figura retórica se ve rebasada una vez más. Consideremos, por ejemplo, “¿Siempre tendremos que recorrer el bosque de una punta a la otra?”. En este caso, el adverbio “siempre” es el componente que, al ser concluyente en su sentido “en todo o en cualquier tiempo” (DRAE, “siempre”, definición 1), se reforma de manera más evidente en unión con el tiempo verbal en futuro *tendremos*, el cual señala un porvenir, algo que aún no sucede y que por tanto puede ser modificado. La dualidad *siempre* y *tendremos* sugiere: a) lo unívoco, la costumbre y la tradición, lo inamovible, y b) el futuro, lo que está por ocurrir. Se infiere, entonces, que al colocar la interrogación se moviliza la posibilidad de cambio de lo que aparentemente es inapelable. En estos sutiles gestos narrativos se halla concentrada la tesis que propone Valenzuela en *Cuentos de Hades*: la posibilidad de cambio proyectada en la posteridad.

En este mismo cuento la pregunta es constante y ocasiona dicho efecto, esto es, propiciar posibilidades de sentido: “¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es *inevitable*¹⁰ el camino que conduce a la abuela?” (64); “¿Cuántos sapos habrá que besar hasta dar con el príncipe? ¿Cuántos lobos, pregunto, nos tocarán en la vida?” (64).

Por último, este acercamiento al recurso retórico de la pregunta en *Cuentos de Hades* estaría incompleto si no lo entendemos a partir del diálogo con el lector, pues las preguntas, además de señalar alternativas de identidad de los personajes, proponen un ejercicio de relectura como elemento clave: las preguntas siempre son dirigidas a otro, y en este caso la enunciación alude al lector y lo lleva a cuestionarse constantemente lo que le es narrado. Esto sin duda tiene consecuencias en el ritmo de la narración, ya que la idea de una relatoría progresiva no funciona de manera tradicional lineal.

Por ello, entiendo esta propuesta como una reelaboración de la linealidad narrativa característica de los cuentos de hadas que simplifica cualquier elemento de la relatoría, tal como afirma Bettelheim; y es justamente en estos indicios textuales que las protagonistas de *Cuentos de Hades* se revelan a esa

⁹ A propósito, Jessica Tiffin identifica algunos patrones típicos de los cuentos de hadas en su *Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*: “Common patterns include the definition of protagonists (the third son or daughter is significant, the first two are foolish, evil or ugly, while the third is beautiful and good); the incidence of repetition (tests failed by the first two protagonists and completed successfully by the third); or the occurrence of magical artifacts as essential and completely unexplained plot devices (a comb thrown behind you always turns into a hedge, or a mirror into a lake)” (9).

¹⁰ El subrayado es mío. Se distingue una vez más un adverbio que refiere a la fatalidad, transgredida por la pregunta.

tradición inalienable que históricamente las había amoldado a una identidad unilateral, acrítica, sin voz y sin preguntas.

Elipsis o secreto

Otro elemento reiterado de la narrativa de algunos relatos de *Cuentos de Hades* es la elipsis o silencio; así como ocurre con la interrogación retórica, su forma tradicional es puesta en crisis. Muchas veces, las narradoras subrayan el silencio como un rasgo que les es familiar e incluso lo nombran; en el universo de los relatos hay palabras que deberían permanecer ocultas, pero que ellas conocen y controlan a partir de lo que deciden decir o no decir, como en “Si esta es la vida, yo soy Caperucita roja”: “Fue mamá quien mencionó la palabra lobo. Yo la conozco pero no la digo” (61). En este caso, se transgrede lo que parece estar prohibido: la “mala palabra” al ser enunciada. Como observamos, en este ejemplo no se omiten elementos gramaticales, sino construcciones más complejas que resultan en incógnitas que una vez más habilitan la posibilidad de sentido: ¿por qué la palabra lobo no debe ser dicha? De acuerdo con Helena Beristáin, la elipsis o silencio es una “figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen, pero de las que es posible prescindir para captar el sentido. Este se sobreentiende a partir del contexto (...). Pueden suprimirse de esta manera oraciones completas” (162).

La tensión entre enunciar y silenciar una palabra en particular es un motivo que Luisa Valenzuela explora también en otros cuentos previos al volumen que aquí se estudia. Un ejemplo claro de esto se halla en “La palabra asesino”, que hace parte de *Cambio de armas* (1982). En dicho cuento, la narradora se debate entre un silencio evasivo y la locución, ya que el miedo a enunciar podría ocasionar consecuencias desconocidas. No obstante, uno de los elementos más interesantes es el reconocimiento (expresivo, exteriorizado) de la palabra oculta de una interioridad: “Y el asombro al percibir que la palabra ha sido por fin reconocida en ella, que ha enunciado interiormente la palabra asesino” (198); posteriormente este silencio continúa tensionando: “La palabra asesino no ha sido pronunciada” (201), y por último, se evidencia la imposibilidad de enunciación: “Sabe que está viviendo una experiencia de intensidad tal que no puede ser descrita. Puede decir experiencia, puede decir intensidad pero esas palabras a la vez la traicionan, se marchitan. Abandonada está hasta por su propio reino, el del lenguaje” (204). Sin duda, este cuento merece un estudio profundo que, por los alcances de este artículo no expondré aquí, pero queda asentada la insistente pretensión de la autora al poner a sus narradoras ante una profunda reflexión acerca del lenguaje y el silencio. Este tópico ha sido estudiado en la bibliografía especializada feminista sobre la autora. Tómese como ejemplo la disertación doctoral de Andrea Parada Cangas *Dos cuentistas feministas hispanoamericanas de hoy: Luisa Valenzuela y María Luisa Mendoza*. En un apartado Parada estudia el poder de las palabras, concluye que ante un lenguaje que educó sistemáticamente a las mujeres hacia la autocensura, “la tarea de la mujer es, según Valenzuela, lograr un cambio radical ‘the electrical charge of words’ a través de una redefinición de las reglas lingüísticas que responda a necesidades y deseos personales y no a los condicionamientos del lenguaje falocrático heredado” (85)¹¹.

Volvamos la atención a *Cuentos de Hades*. En los relatos, las oraciones están correctamente estructuradas y sin alguna supresión gramatical, pero el lector puede conjeturar la segunda historia a la que

¹¹ Véase también el artículo de Thérèse Courau “La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en *El Mañana*, de Luisa Valenzuela”, en el cual propone un estudio de esta novela partiendo de la relación entre el silencio colectivo y el silencio como mandato para las mujeres.

alude Ricardo Piglia¹², una que enmarca los silencios que son insistentemente señalados, como sucede en “La densidad de las palabras”:

¿Será ésta la verdadera maldición del hada?

Porque una maldición hubo. Hasta la cuenta el cuento, fábula o parábola del que tengo una vaga memoria —creo haberlo leído—. La reconozco en este del decir mal, del mal decir diciendo aquello que los otros no quieren escuchar y menos aún ver corporizado (82).

Más allá de este rasgo propio del género, en la narrativa de Valenzuela el silencio es un motivo nombrado de manera exacerbada; al señalarlo con vehemencia, este cobra dimensiones más abismales: “Ignoro a qué sexo pertenece. Otro misterio más, y ya van cientos” (83), y posteriormente, “Conste que no pronuncio la palabra cobra, o yará, la palabra pitón o boa constrictor. Y en ese no pronunciar puedo decirlo todo” (85). Así, ese “pronunciar lo que no se pronuncia” evoca otra figura: la contradicción. Al fundirla con el silencio la narradora dispone de una reelaboración de este último por medio del lenguaje: invita al lector a ser colaborador de la apertura de sentido.

Observo que este pasaje en particular deja constancia de cómo funciona la tradición y la forma particular en que Valenzuela se vale de los silencios y elipsis para reelaborarla. La narradora evoca un deber ser que es narrado en la tradición y, por tanto, en su memoria (fábulas, cuentos y parábolas), que ella transgrede por medio del lenguaje: la maldición se hace patente en su voz, en ese “mal decir”.

El cuento, entonces, plantea una construcción particular de mundo con un pasado y un presente consecuente al primero. La tradición encarnada en la narradora muestra cómo Valenzuela propone lo que Úrsula Le Guin llama “hacer nuevo al mundo”, esto es, “hacer diferente al mundo: una utopía o distopía, la obra de la imaginación política” (205), pero siempre “Para encontrar un mundo, tal vez tienes que haber perdido uno. O tal vez tienes que estar perdido” (208). La pregunta y la elipsis, por su carácter digresivo, como ya se ha mencionado, invitan a la reflexión de lo pasado y de la tradición para así dar lugar a nuevas posibilidades, a nuevos mundos con características ideológico-políticas singulares.

Lo anterior se relaciona con lo que la autora explora en *Escritura y Secreto*, a saber, las posibilidades de este —el Secreto— como germen de la narración, pues para ella la intensidad con la que sea aludido tendrá un efecto proporcional: “La luz invariablemente generará sombras; cuanto más poderosa la luz, más intensa la sombra. Un intento desaforado de iluminar el Secreto sólo habrá de reforzarlo o de insinuar un aspecto aún más recóndito del mismo” (20). De esta manera, noto que la propuesta narrativa en el uso de estas figuras reelaboradas es, justamente, “alumbrar” el Secreto para causar un efecto en el lector: la posibilidad de transgresión del silencio e incluso, echar mano de él para nombrar su problemática

¹² En la primera tesis de sus “Tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia afirma que un cuento siempre cuenta dos historias: “El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (22). También, en su *Teoría de la prosa*, el autor enmarca el problema del secreto en un sentido identitario, “donde el sujeto se piensa a sí mismo a partir de una serie de tejidos que se articulan en un lugar vacío, sugiere también la existencia de una doble vida, tomada en su sentido más literal: un sujeto tiene una vida pública, cierto funcionamiento social, y también tiene una vida secreta (...), es decir, las fantasías construidas en el soñar despierto, que en un principio podemos asimilar con las ilusiones que el sujeto conserva, una especie de relato privado” (27).

relación con los personajes. El cuento concluye en esta misma línea: “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 enjoadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico” (86). Esta polifonía sería tema para otro estudio, no obstante, me parece que sí vale la pena destacar el cambio de paradigma que sugiere Valenzuela con el recurso del silencio; en este sentido, las palabras de Juan Manuel Ramírez describen su resultado:

Un silencio que lejos de la ausencia o la carencia, del déficit o falta de sonido, del habla o del ruido nos entrega múltiples voces, susceptibles de ser analizadas si aceptamos mirarlo, escucharlo... a partir de su propia naturaleza abisal. El silencio así entendido se convierte en una poderosa metáfora del cambio de paradigma. Se convierte en una invitación al cambio, en la medida que nos muestra una vía de escape a las propuestas limitadoras de una tradición que ha visto en el silencio el lado oscuro, la máscara, la carencia y el peligro. Por el contrario, el silencio es camaleónico, polisémico y en sí mismo es la negación de lo absoluto (150).

De esta manera, en *Cuentos de Hades* las narradoras optan por transgredir los recursos convencionales para formular desde el lenguaje una propuesta que propicia la multiplicidad de sentidos y ya no la univocidad de la tradición como fuerza fatal e inapelable. Ambos elementos, pregunta y silencio, son llevados hasta sus últimas consecuencias y se desbordan: la pregunta se alude a sí misma propiciando circularidad e incluso un efecto que tiende a lo infinito de la rectificación del “yo” –como ocurre con el primer ejemplo expuesto– y por otro lado, el silencio o Secreto se halla tan enfatizado que se propone como una herramienta ética, pues, de acuerdo con George Steiner:

Para el escritor que intuye que está en tela de juicio la condición del lenguaje, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio (222).

Anáfora

Sabemos que la repetición es un recurso retórico cuyos efectos inmediatos se relacionan con el ritmo; por tanto, se usa sobre todo en la poesía para ocasionar efectos sonoros específicos. Cuando la anáfora tiene presencia en la prosa puede producir diversas impresiones; en principio, la insistencia del recurso denota un lenguaje que tiende a lo poético, que por sí mismo se fundamenta en la metáfora, en ese decir algo que siempre es otra cosa. Aunque este rasgo es detectable en diversas obras, me parece que en *Cuentos de Hades* es uno de los recursos más interesantes para sugerir la posibilidad de sentidos. La anáfora en estos cuentos no solo tiene que ver con un efecto rítmico, sino también con la apertura de significados, que es lo que interesa examinar en esta revisión. Una vez más considero la definición de Helena Beristáin sobre el recurso retórico. Según ella, la anáfora “consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta función (gramatical), pero también otras clases de palabras como adverbios, por ejemplo” (50). Como observaremos en *Cuentos de Hades*, serán los verbos, sustantivos y pronombres las categorías anafóricas.

La repetición funge como un dispositivo de resignificación en tanto que el lenguaje muchas veces es insuficiente para expresar lo que se quiere decir. Por tanto, uno de los efectos de la reiteración de una palabra refiere a desbordar los límites de sentido que la tradición le ha designado. Tal como menciona

Le Guin, es posible “hacer diferente al mundo”. Así, para Kierkegaard la repetición funciona como ese empeño último por dar sentido:

Porque no existe, desde luego, ningún ser humano que no haya conocido un período en su vida en el que no notara con enorme impaciencia que todos los recursos del lenguaje y todas las interjecciones de la pasión no le bastaban para volcar en ellos lo que su fantasía era capaz de imaginar; un periodo en el que no le satisfacía ni dejaba contento ninguna forma de expresión o gesticulación; un periodo, finalmente, en el que lo único que lo podía apaciguar era sencillamente dar brincos y volteretas en el aire (23).

Valenzuela recurre a esta analogía kierkegaardiana con artilugios más complejos. En “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, la narradora enuncia:

De lo otro la *previne*, también. Siempre estoy *previniendo* y *no me escucha*. //

No la escucho, o apenas. Igual hube de ponerme la llamada caperucita sin pensarlo dos veces y emprendí el *camino* hacia el *bosque*. El *camino* que atravesará el *bosque*, el largo larguísimo *camino* —así lo espero— que más allá del *bosque* me llevará a la cabaña de mi abuela (61)¹³.

Aquí, la anáfora no es convencional en el sentido de que se recurre a variantes de una misma clase de palabra, específicamente verbos (*prever* y *escuchar*), mientras que los sustantivos permanecen idénticos (*camino* y *bosque*). Esta particularidad del uso de la anáfora es constante en los cuentos.

Las palabras anafóricas se presentan en cada oración en una cadencia que las relaciona una con otra. A pesar del punto y seguido, es perceptible que lo que las cohesiona no son los marcadores textuales, que serían recursos clásicos para vincularlas; más bien, Valenzuela opta por la anáfora para dar continuidad al discurso, confeccionando una red de significados. Esto, de acuerdo con Beristáin, señala a la *isotropía* que ocasiona la anáfora: “resulta, así, de la asociación de los semas en el habla, en un campo isotópico. La recurrencia de categorías semánticas construye una red a lo largo del desarrollo del discurso lógico, una ‘red de anafóricos —dice Greimas— que, al reenviarse de una oración a otra, garantizan su permanencia tópica” (285).

Esta red de anafóricos se presenta de manera acumulativa para finalmente detonar su apertura: cada palabra carga consigo las variantes enunciadas por la narradora, los sentidos se multiplican gracias al trabajo de la anáfora. En otras palabras, el *bosque* que se halla al final del pasaje ya no solo es el punto de llegada (*hacia el bosque*), sino también pasaje (*atravesará el bosque*) y, por último, inicio del trayecto (*del bosque me llevará*): un bosque puede ser varios bosques. Por otro lado, el *camino* es constante en su sentido de trayecto, continuidad y proceso, se reafirma ese “estar haciéndose” que señalé previamente. El efecto de continuidad y constante transformación de los personajes por medio del lenguaje me parece un gesto que distingue la narrativa valenzueliana. Todo lo anterior señala el hecho de que en *Cuentos de Hades* se recurre a un tono ensayístico que refiere, de acuerdo con Liliana Weinberg, a

la puesta en prosa de un acto enunciativo e intelectual; la inscripción de un estilo del pensar y del decir; la incorporación del lector a través de un nuevo talante del dialogar y un particular temperamento del en-

¹³ Los subrayados son míos.

tender; la adopción declarada de una perspectiva de mundo y el despliegue de un complejo equilibrio en la dialéctica entre el yo y su nombre: el individuo que es uno y muchos a la vez, que narra su experiencia e intenta interpretarla, que mira la vida y se observa vivir, que lee y conversa, que pone en tensión subjetividad y subjetividad (18).

Por otro lado, un análisis que parte de cuentos de hadas tradicionales supone, ciertamente, un acercamiento a la literatura tradicional y popular, y como se verá, los cuentos también abrevan de ella, la resitúan y resemantizan con el proceder expuesto por Weinberg. En literatura tradicional, el bosque funciona como *locus horridus*, esto es, como un lugar de fieras que causa miedo (López Ríos 11). Montserrat Cots Vicente lo considera “el *locus horridus* por excelencia [...], un lugar que repelía al hombre y que castigaba su osadía si se atrevía a penetrar en [él]” (242). En “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, el uso anafórico descoloca al bosque en su sentido tradicional y lo conjuga en su potencia de ser algo más que el lugar del desastre ineludible; el sentido se transloca constantemente en cada enunciación. Por tanto, lo anterior demuestra que Valenzuela se vale de recursos propios de la literatura tradicional y popular, como los motivos, tópicos y sus variantes, pero desde un nivel gramatical, para así transgredir su sentido convencional. Para profundizar en ello, en otro pasaje observamos que las palabras anafóricas en relación con los artículos y adjetivos también modifican su sentido habitual:

Es el *Lobo Feroz*.
 ¡*Feroz*! ¡Es como para morir de risa!
Feroz era mi *lobo*, el que se ha escapado (69).

En este fragmento, las palabras anafóricas apuntan hacia la tradición a partir de dos motivos, el del *speaking wolf*¹⁴ en conjunción con la variante 5 de la función 21 de Vladimir Propp: *antagonista(s) intenta(n) devorar al héroe* (Propp 66). Un motivo es “el elemento más pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición” (González 131-132). Además, “son tres las clases de motivos: los protagonistas o personajes de los cuentos, algunos elementos de la acción o trama (objetos mágicos, costumbres y creencias especiales) y, por último, los incidentes aislados que a veces pueden aparecer de forma independiente, dando lugar a cuentos tipo” (González 132).

Así, al ubicar el motivo del lobo que habla, comprendemos que esta representación forma parte de una tradición de larga data, reconocida por la mayoría de los lectores. A partir de ello, en el cuento la anáfora desplaza su sentido convencional en solo tres oraciones que estructuran este traslado, como se explicará a continuación.

El pasaje inicia con la construcción tradicional *el Lobo Feroz*; sin embargo, en la segunda oración se repite el *Feroz*, descolocado al ocasionar risa. Por último, se intercambian los lugares del sustantivo y el adjetivo, y antes de “lobo” se agrega “mi”, que indica propiedad. Entonces, observamos que, ya que al inicio se utiliza el artículo “el” continuado por *Lobo Feroz*, esta primera oración denota cierta distancia del personaje, pues se parte de la tradición de la fórmula.

En la segunda oración, la intervención de la narradora cuestiona dicho constructo enunciando la risa, que se presenta de manera insólita, pero que, en la tercera oración cobra sentido: el lobo pasa a

¹⁴ Este motivo es catalogado en Thompson Motif Index como B211.2.4. †B211.2.4 Irish myth: Cross (†B211.25); German: Grimm Nos. 8, 26, 37, 60; Jewish: Neuman. Consultado en <https://archive.org/details/Thompson2016MotifIndex>

ser propiedad de quien narra, pero incluso parece tener voluntad y autonomía, pues se escapó. Así, por medio del lenguaje se demuestra una vez más que la narradora tiene cierto poder y control sobre los elementos de la tradición, y que de hecho estos son caprichosos, libres de ser desplazados en sus significados más arraigados. Estos gestos sintácticos en el cuento de Luisa Valenzuela nos podrían llevar ya a conclusiones de no poca envergadura que atañen al lenguaje –y en consecuencia, a la literatura, a sus tópicos y motivos– como un dispositivo que también, tal como ocurre con las protagonistas, es presto a la transformación constante: quienes lo poseen por medio de su voz también pueden desautomatizarlo, conjurar su sentido y así liberarlo de toda cortapisa.

En este punto, es importante también considerar ciertos indicios textuales gráficos, como las mayúsculas. Si en la primera oración se utilizan las mayúsculas, la última prescinde de dicha convención; por tanto, este gesto también abona a la reelaboración formulística del personaje tradicional, pues de *Lobo Feroz* se transforma en un *feroz lobo* que escapa de casa.

Por último, hay usos anafóricos que más bien señalan una relación especular con el otro, que asimismo amalgaman a protagonista y antagonista: en este cuento no son tal, pues ambos son uno mismo. Así concluye el cuento:

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).

Encontramos una vez más un motivo propio de la literatura tradicional, indexado como The Glutton¹⁵, que caracteriza al personaje del lobo en su dimensión tradicional, es decir, desde el cuento del que parte el relato de Valenzuela: “I. Wolf’s Feast. By masking as mother or grandmother the wolf deceives and devours a little girl whom he meets on his way to her grandmother’s”. Este motivo inscrito en el cuento tradicional enmarca en su final una moraleja precisa, en la cual el comportamiento de la niña debe estar regulado para que no sufra las consecuencias: “Following a convention of the genre of admonitory fables, a ‘moralité’ is appended, to the effect that well-bred girls should not listen to strangers, particularly when they pose as ‘gentle wolves’” (Soares, Furtado y Feijó 4). Sin embargo, aquí una vez más Valenzuela parece partir de estas aristas tradicionales para resignificarlas por medio del uso sintáctico, pues los artículos y adjetivos reelaboran el verbo *reconocer*. Sin duda, este final puede suscitar diversas exégesis, y me parece que justamente el entretejido de recursos ocasiona dichas posibilidades. Podríamos aventurar una que tiene que ver con la potencia de la enunciación, pues la boca, elemento nodal de este cuento, no solo sirve en un sentido, como era de esperarse. La devoración y la enunciación son actos que en todo el cuento engarzan juegos semánticos que, gracias a las repeticiones, se hallan análogos, pues devorar y enunciar son formas de posesión del Otro. De esta manera, la anáfora funciona como un recurso especular, que mixtura a los personajes:

La experiencia de devoración sitúa al sujeto en la condición de un objeto para el consumo del Otro, pero también para su posesión absoluta. Bajo esa vivencia, el sujeto está identificado con un objeto en el borde mismo de la aniquilación por parte de un Padre-Animal que saciará, como un lobo, no sólo su apetito feroz, sino también su ansia de posesión y de poder (Pacheco, Orozco y Pavón 17).

¹⁵ Catalogado como AT333.

Conclusiones

Lo que se ha conseguido en este examen es demostrar cómo en algunos relatos de *Cuentos de Hades* de Luisa Valenzuela son patentes ciertos rasgos sintáctico-gramaticales que apuntan a una propuesta del uso retórico a favor de una apertura de sentidos. Es evidente que el lenguaje y la palabra son dispositivos de sentidos no cerrados, y la propuesta del mundo creado en ellos, siguiendo a Le Guin, no refiere a *poseer* en su sentido definitorio, sino a enunciar para desposeer(se), para desautomatizar las palabras anquilosadas de la tradición, que, en unión con la identidad, fluyen en apertura, en pregunta, en silencio y en repetición. Estas estrategias rebasan los aspectos que refieren meramente al lenguaje, pues las palabras son dispuestas para proponer una posibilidad ya no solo de sentido, sino del ser de las narradoras, quienes poseen el lenguaje y lo desbordan a su favor.

Lo anterior demuestra cómo la propuesta de la cuentista y ensayista argentina no solo compete al nivel discursivo feminista que ha sido señalado previamente por especialistas, sino que dicha proposición queda encarnada también en la voz de sus protagonistas mujeres, quienes transgreden las convenciones tradicionales y vulneran el históricamente impedido sentido de ser mujer en las narraciones de cuentos maravillosos tradicionales, para así, desde el complejo entretejido gramatical y sintáctico de sus palabras, sus preguntas, sus silencios y sus repeticiones, situarse como protagonistas activas, reflexivas y confrontadoras.

Implicaciones éticas: Para esta investigación no se realizó experimentación con seres vivos, tampoco se usó información reservada de personas u organizaciones ni consentimientos informados de ningún tipo.

Conflicto de intereses: Declaro que no se tuvieron conflictos de intereses para la realización de esta investigación.

Financiación: Declaro que no recibí recursos para la escritura y publicación del artículo.

Referencias

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995. Impreso.

Cots Vicente, Montserrat. “La montaña: del locus horridus al locus almus”. *Paisaje, juego y multilingüismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 1, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 239-248. Web. 15 de mayo de 2023. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/8752>

Courau, Thérèse. “La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en *El Mañana*, de Luisa Valenzuela”. *El vértigo de la escritura Jornadas Luisa Valenzuela*, coordinado por Irene Chikiar Bauer. Akal, 2017, pp. 175-194. Impreso.

- Díaz, Gwendolin. “El cuerpo como texto político en el cuento de Luisa Valenzuela”. *Letras Femeninas*, vol. 27, núm. 1, 2001, pp. 164-176. Web. 23 de mayo de 2023. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cuerpo-como-texto-politico-en-el-cuento-de-luisa-valenzuela-931436/>
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía. Tomo I*. Ariel, 1994. Impreso.
- Genette, Gérard. “Discours du récit”. *Figures III*. Seuil, 1972, pp. 71-273. Impreso.
- González, Aurelio. “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”. *Revista de poética medieval*, vol. 26, 2012, pp. 129-147. Web. 12 de mayo de 2023. <https://doi.org/10.37536/RPM.2012.26.0.30596>
- Kierkegaard, Søren. *La repetición*. Alianza Editorial, 2009. Impreso.
- Lausberg, Heinrich. *Handbook of Literary Rhetoric. A foundation of Literary Study*. Brill, 1998. Impreso. <https://doi.org/10.1163/9789004663213>
- Le Guin, Ursula K. “Hacer mundos”. *En una orilla brumosa*. Gris Tormenta, 2021. Impreso.
- López Ríos, Santiago. “Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo XVI”. *Nature et paysages: L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, editado por Dominique de Courcelles, 2006, pp. 11-28. Publications de l'École nationale des chartes. Web. 15 de mayo de 2023. <https://doi.org/10.4000/books.enc.747>
- Martínez Nelly. “Luisa Valenzuela: Lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional”. *Letras Femeninas*, vol. 27, núm. 1, 2001, pp. 177-200. Web. 23 de mayo de 2023. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/luisa-valenzuela-lectura-descolonizadora-del-cuento-de-hadas-tradicional-931394/>
- Pacheco, María, Mario Orozco y David Pavón. “El drama de la devoración en el relato infantil”. *Revista de Educación y Desarrollo*, núm. 22, 2012, pp. 13-24. Web. 28 de abril de 2023. https://www.cucs.udg.mx/revistas/edu_desarrollo/anteriores/22/022_Orozco.pdf
- Paladino, Celia Elba. “Bruno Bettelheim, Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Grupo Editorial Grijalbo, 1980”. *Revista de psicología*, vol. 9, 1983, pp. 55-57. Web 28 de agosto de 2023. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3204/pr.3204.pdf
- Parada Cangas, Andrea. *Dos cuentistas feministas hispanoamericanas de hoy: Luisa Valenzuela y María Luisa Mendoza*. The University of Michigan, 1993. Impreso.
- Pietrak, Mariola. “La espera desde una perspectiva feminista en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”. *Itinerarios*, núm. 12, 2011, pp. 240-248. Web. 16 de mayo de 2023. <https://itinerarios.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=224292&language=es>

Piglia, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 1, núm. 1, 1991, pp. 22-25. Web. 7 de febrero de 2023. <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/2/3>

---. *Teoría de la prosa*. Eterna Cadencia, 2019. Impreso.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Fundamentos, 1977. Web. 28 de agosto de 2023. <https://archive.org/details/morfologia-del-cuento-propp-vladimir/page/n3/mode/2up>

Ramírez Rave, Juan Manuel. “Hacia una retórica y una poética del silencio”. *Revista CS*, núm. 20, 2016, pp. 143-174. Web. 12 de mayo de 2023. <https://doi.org/10.18046/recs.i20.2052>

Soares, Edirlei, A. Furtado y B. Feijó. “Storytelling Variants: The Case of Little Red Riding Hood”. *14th International Conference on Entertainment Computing (ICEC)*, editado por Konstantinos Chorianopoulos, Monica Divitini, Jannicke Baalsrud Hauge, Letizia Jaccheri y Rainer Malaka. Springer, 2015, pp. 286-300. Web. 15 de mayo de 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-319-24589-8_22

Steiner, George. “El silencio y el poeta”. *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*. Hiperión, 1981. Impreso.

Suárez Hernán, Carolina. “Género, cuerpo y sexualidad en «Cuentos de Hades» (1993), de Luisa Valenzuela”. *E-SEDLL*, núm. 4, 2021, pp. 66-78. Web. 12 de mayo de 2023. <https://cvc.cervantes.es/literatura/esedll/pdf/04/05.pdf>

Tiffin, Jessica. *Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Wayne State University Press, 2009. Impreso.

Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Ediciones del norte, 1982. Impreso.

---. *Cuentos completos y uno más*. Alfaguara, 1999. Impreso.

---. *Cuentos de Hades*. Desde la Gente, 2021. Impreso.

---. *Escritura y Secreto*. Fondo de Cultura Económica e ITESM, 2003. Impreso.

---. *Peligrosas palabras*. Temas Grupo Editorial, 2001. Impreso.

---. *Simetrías*. Editorial Sudamericana, 1993. Impreso.

Weinberg, Liliana. *El ensayo en busca de sentido*. Vervuert, 2014. Impreso.