



Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: (Print) (Online) Journal homepage: <https://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

Cuando las hadas son lo de menos: 'Piel de asno' de Giovanna Rivero

Margherita Cannavacciuolo

To cite this article: Margherita Cannavacciuolo (2022): Cuando las hadas son lo de menos: 'Piel de asno' de Giovanna Rivero, Bulletin of Spanish Studies, DOI: [10.1080/14753820.2022.2122220](https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2122220)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2122220>



Published online: 28 Oct 2022.



Submit your article to this journal [↗](#)



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Cuando las hadas son lo de menos: 'Piel de asno' de Giovanna Rivero

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

Università Ca' Foscari, Venezia

Introducción

Giovanna Rivero pertenece a aquel conjunto de escritoras que han contribuido de manera contundente al auge alcanzado por la literatura boliviana, y en particular el cuento, a finales del siglo XX y comienzos del XXI.¹ Al acercarse a su narrativa se accede a un mundo literario intenso y secreto donde confluyen las inquietudes, los miedos y las perversiones del sujeto, así como los mitos y los arquetipos que habitan la dimensión colectiva. Ese rasgo bicéfalo de la literatura de la autora es asonante con la doble dimensión abarcada por los cuentos de hadas, que constituyen la expresión más pura y sencilla de los procesos psíquicos individuales así como de los arquetipos que rigen el inconsciente colectivo.² Si a esto se le suma la consideración de que el cuento boliviano contemporáneo se forja añadiendo a la literatura universal una rica tradición oral, no es raro entonces que la autora se haya dedicado también a las reescrituras, más o menos explícitas, de algunos cuentos de hadas de la tradición occidental; es el caso de 'Humo', y 'La piedra y la flauta' (*Para comerte mejor* [2020]), reescrituras respectivamente de 'Caperucita Roja' y de 'El flautista de

1 Véanse Anabel Gutiérrez León, 'El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi', en *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*, coord. Agustín Prado Alvarado, *América Sin Nombre*, 22 (2017), 49–59; y Juana Martínez Gómez, 'Travesías del cuento boliviano en el siglo XX', en *Fuentes para la historia del cuento hispanoamericano. Siglo XX*, ed. Juana Martínez Gómez, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 81–82 (2015), 55–83 (disponible en <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/3/>> [accedido 29 de octubre de 2022]).

2 Véanse Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió (Barcelona: Editorial Crítica, 2020 [1ª ed. en inglés 1976]), 36; y Marie-Louise von Franz, *Le fiabe interpretate*, trad. Nadia Neri (Torino: Bollati Boringhieri, 2019 [1ª ed. en inglés 1970]), 1–2.

Hamelín’, y de ‘Piel de asno’ (*Tierra fresca de su tumba* [2021]), objeto del presente estudio.³

El hipotexto del relato es el célebre cuento de hadas ‘Pellejo de asno’ transcrito por el escritor y estudioso francés Charles Perrault (1628–1703) en *Histoires ou contes du temps passé. Avec desmoralités* también conocido como *Contes de ma mère l’Oye* (1697).⁴ A pesar del vínculo hipertextual explícito con el texto de Perrault sancionado por la coincidencia del título, es posible reconocer otro hipotexto que subyace al texto de Rivero, eso es la versión que del cuento brinda Giambattista Basile (1566–1632) en *El cunto de li cunti* (1634) y que, posiblemente, haya sido recopilada por el mismo Perrault.⁵ A esto se añade que el relato sobrepasa su doble génesis, ya que abrevia de otros cuentos de hadas de la tradición y se configura, parafraseando el célebre estudio de Roberto González Echevarría, como un relato de archivo.⁶

A partir de la consideración de su amplia dimensión hipertextual, el relato se construye alrededor de un doble eje que responde a la dialéctica entre ‘variación y permanencia’ que caracteriza los relatos arquetípicos.⁷ Por un lado, presenta una serie de transgresiones genéricas que permite realizar la transvalorización de algunos elementos feéricos tradicionales; por el otro,

3 Véase Gutiérrez León, ‘El cuento boliviano del siglo XXI’, 58. Es conocida la atracción de la autora por las estructuras arquetípicas formuladas por Carl Gustav Jung en su *Von den Wurzeln des Bewusstseins (Arquetipos e inconsciente colectivo)* (1954), autor fundamental en la poética de la autora; dichas estructuras a menudo proveen los núcleos temáticos para sus historias, como la autora misma ha declarado en una conferencia que ella dictó el 29 de enero de 2021 en la Universidad de Turín.

4 En el presente estudio se hará referencia a la séptima edición de la obra en lengua castellana, realizada por Teodoro Baró en 1883: *Cuentos de hadas por Carlos Perrault*, trad. Teodoro Baró, ilustrados con 25 grabados por Vicente Urrabieta & Julián Bastinos (Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1883). Esta elección se debe a lo que explica Hanna Martens: ‘Es la primera edición española que no solo recoge traducciones de los ocho cuentos en prosa de la edición francesa de 1697, sino también de los tres cuentos en verso más conocidos del mismo autor (“Grisélida”, “Pellejo de asno” y “Los deseos ridículos”, vertidos en prosa)’ (Hanna V. L. Martens, ‘Los *Cuentos de hadas* de Charles Perrault en la traducción de Teodoro Baró [1883]’ [Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016], 1–11 [p. 2]; disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj1227>> [accedido 27 de febrero de 2021]).

5 Véase Giambattista Basile, *El cunto de li cunti*, trad. & intro. de Michele Rak (Milano: Garzanti, 2013).

6 Véase Roberto González Echevarría, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011 [1ª ed. en inglés 1998]).

7 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, trad. Víctor Goldstein (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004 [1ª ed. en francés 1960]), 64. Permanencia y variación, entendidos como mantenimiento y cambio, son también los dos movimientos opuestos y complementarios que articulan la práctica de la reescritura y, en particular, la adaptación. Consúltense Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006).

vuelve a proponer, en un abanico de variaciones, el travestismo—principio constitutivo del cuento original—como línea privilegiada del dispositivo narratológico. El análisis del travestismo desemboca en la reflexión acerca de la relación que se entabla con el ámbito animal, aspecto que hipotextos e hipertexto comparten. Se verá cómo, a diferencia del relato tradicional, donde lo animal es connotado negativamente y desempeña una función auxiliar, ya que encubre y empeora la identidad de la protagonista, en ‘Piel de asno’ de Giovanna Rivero, lo animal se resemantiza positivamente; configura otra narración del cuerpo femenino de acuerdo con el arquetipo de la ‘Mujer Salvaje’, y sanciona la superación no solo de los personajes femeninos feéricos sino también de las protagonistas mismas de la obra de la escritora.⁸

1 Entre permanencia y transgresión

‘Piel de asno’ de Giovanna Rivero se inserta dentro de la consolidada tradición revitalizada en la Posmodernidad relacionada con la reformulación de los cuentos de hadas. A partir de *The Bloody Chamber* (1979) de Angela Carter, esta práctica se populariza a nivel masivo; sin embargo, antes de la exitosa publicación británica, en las literaturas hispanoamericanas, aparece *Arroz con leche* (1977) de Rosario Ferré, al que le sigue ‘El cuento envenenado’ (publicada en la revista *Vuelta*, 99 [febrero 1985], 32–35). A este respecto, no se pueden olvidar el cuento ‘Jardín de infierno’ (en *Cornelia frente al espejo* [1988]) de Silvina Ocampo; reescritura de Barbazul, *Juego con mango* (1988) y *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993) ambos de Angélica Gorodicher; *Casa de geishas* (1992) de Ana María Shuá; la sección ‘Cuentos de Hades’ (en *Simetrías* [1993]) y el microrelato ‘Recursos feéricos’ (en *Juego de villanos* [2008], bajo la sección titulada ‘Microrrelatos nuevos 2006–2008’]) ambos de Luisa Valenzuela; *Cuento de hadas* (1994) de María Negroni; ‘Tango del lobo’ (2008) de Eugenio Mandrini; y ‘Deducción ilógica’ (2011) de Martín Gardella (las últimas dos son reescrituras de Caperucita Roja). Es importante recordar, además, *Historias de hadas para adultos* (1986), ‘El lobo, el bosque y el hombre nuevo’ (volumen homónimo 1990) y *Díme, bruja que destellas* (2013) respectivamente de los cubanos Daína Chaviano, Senel Paz y Elaine Vilar Madruga; *Cuentos de hadas amorosas* (1998) del mexicano René Avilés Fabila; y el relato ‘El avión de la Bella Durmiente’ (en *Doce cuentos peregrinos* [1992]), parodia del cuento clásico escrita por Gabriel García Márquez en 1982.

Protagonista y voz narrante del relato de Rivero es Nadine Ayotchow, cantante góspel boliviana que reside en Buffalo y que sufre una

8 Véase Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. M^a Antonia Menini (Barcelona: Penguin Random House, 2020 [1^a ed. en inglés 1992]).

enfermedad en la glándula pineal que altera el trabajo de su memoria. A la vigilia de la operación que, al extirpar la masa tumoral podría comprometer todos sus recuerdos, la mujer cuenta la historia de su vida ante el predicador de su iglesia y una asamblea de médicos, en pos de dar testimonio de su salvación espiritual y preservar sus recuerdos. Las peripecias de su vida, contadas en el segundo nivel narrativo, empiezan cuando sus padres mueren de manera violenta en un accidente y su tía materna Anita, alcohólica, asume su tutela y la de su hermano mayor, Daniel. Los tres emigran a Canadá donde vivirán en una vieja casa aislada de los centros urbanos y confinante con una reserva *métis*. El núcleo de la historia, relatada retrospectivamente por la mujer, se desarrollará en ese lugar, donde Nadine, chica miedosa y fea, tendrá que aprender el difícil arte de vivir, enfrentándose con los esqueletos de sus recuerdos que alimentan y se confunden con miedos e inseguridades omnipresentes. El encuentro con una joven osa en las cercanías de la reserva de los *métis* constituirá un episodio fundamental en la economía narrativa del relato, ya que anticipará y preanunciará la anagnórisis del personaje y el desenlace en que se condensa la acción principal.

A pesar de la identidad del título del relato con el de su antecedente francés, Giovanna Rivero realiza una transposición diegética del cuento tradicional que conlleva una transformación semántica.⁹ El cronotopo de referencia del hipotexto se modifica ya que el tiempo y el espacio indefinidos del cuento original—y típicos del género—se sustituyen por una historia ambientada entre Canadá y Estados Unidos y desarrollada en una época que el lector puede reconocer como contemporánea a la escritura del cuento. Al mismo tiempo, el texto se mueve entre los polos de variación y constancia que caracterizan tanto el proceso de la reescritura como el marco de los cuentos que acuden al manantial mítico y arquetípico, ya que se conservan algunas estructuras genéricas y se elaboran de manera nueva, y hasta transgresora, algunos elementos característicos tanto del hipotexto como de los cuentos de hadas en general.¹⁰

Los castillos por los que transita la princesa, paterno antes y del príncipe después, dejan lugar a la ‘cabaña apestosa’ donde Nadine y su hermano mayor Daniel van a vivir con la tía Anita, una casa de ‘vigas podridas’ y alimañas que albergan en el techo.¹¹ Al mismo tiempo, la morada decaída donde los personajes viven se opone a la casa de su infancia, que Nadine

9 Véase Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, trad. Raffaella Novità (Torino: Einaudi, 1997 [1ª ed. en francés 1982]), 353.

10 Véase Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, trad. Goldstein, 63 y ss.

11 Giovanna Rivero, ‘Piel de asno’, en su *Tierra fresca de su tumba* (Barcelona: Candaya, 2021), 107–52 (pp. 140 & 111). Desde ahora en adelante, se hará referencia al relato insertando los números de página entre paréntesis en el mismo cuerpo del texto.

define como ‘la casa donde habíamos sido felices’ (111), y simboliza, de este modo, no una nueva vida sino los estragos de su vida anterior que los protagonistas siguen arrastrando en sus existencias.

En la misma línea, el personaje del hada madrina, que representa una madre simbólica o un refuerzo de la figura materna para la protagonista de ‘Pellejo de asno’, y para todas las princesas de los cuentos de hadas, además de determinar un cambio en sus vidas, se transfigura en el personaje de la tía Anita, una ‘mujer ética’ (126) a la que le tiembla la mano cuando debe firmar por la tutela de los sobrinos. Gorda y descuidada, el único rastro feérico de la mujer sería la alusión a sus pupilas celestes, donde ‘parecía que uno sí podía ver el futuro’ (127). Las madrinas ‘colman los deseos de las huérfanas meritorias’ (11), y establecen, de este modo, un pacto exquisitamente femenino que, a menudo, se yergue en contra del poder masculino.¹² Por el contrario, la inestabilidad que caracteriza al personaje de la tía Anita impide la alianza entre mujeres, constante del género, y determina que Nadine repare en la dependencia de su hermano como forma de alianza distorsionada, que dibuja un desequilibrio entre lo femenino y lo masculino.

A pesar de su incapacidad para cuidar de sus sobrinos, en el personaje de tía Anita se vislumbran algunos rastros de la sensibilidad y la sabiduría propios de las hadas madrinas. El dominio de la magia, típico de estas figuras, se traduce en cierta ‘clarividencia’ que Nadine le atribuye, ya que ella es la primera en darse cuenta y resaltar la habilidad de la sobrina en el canto, mucho antes de que la chica misma la descubra: ‘Tía Anita [...] decía que lo mejor de mí, lo que un día podría salvarme de la prostitución o conducirme a ella era mi voz’ (122).¹³ Asimismo, tras la venta masiva de sangre para ganar el dinero necesario para huir a Estados Unidos, es otra vez la tía Anita ‘la única en notar que Dani se estaba poniendo pálido’ (142).

En la naturaleza salvaje con la que viven en contacto los tres personajes, se declina otro tópico de los cuentos de hadas: el bosque. Este constituye a menudo el lugar privilegiado donde se condensa el conflicto de la fábula;

12 Véase Roger Caillois, *Imágenes, imágenes ... (sobre los poderes de la imaginación)*, trad. Dolores Serra & Néstor Sánchez (Barcelona: Edhasa, 1970 [1ª ed. en francés 1966]), 11. En la historia tradicional, la princesa acude a la ayuda de su madrina, ‘la más poderosa de las hadas’, para rehuir del turbio deseo paterno. Tras haberle aconsejado a la joven tomar tiempo pidiéndole al padre un vestido del color del cielo, uno más brillante que la luna y un tercero más brillante que el sol, el hada exhorta a la princesa a pedir el pellejo del asno mágico para ocultarse con él y escapar, y le regala, además, su varita para que pueda tener un objeto mágico ulterior como auxilio. Véase *Cuentos de hadas por Carlos Perrault*, trad. Baró, 31.

13 En este sentido, tía Anita cumpliría la función que Michele Rak reconoce en las hadas, es decir, introducir a quienes cruzan su camino a la belleza o a otras cualidades. Véase Michele Rak, ‘Introducción. Il racconto fiabesco’, en Basile, *El cuento de li cunti*, trad. Rak, xxxii–lxxi (p. xliii).

terreno impenetrable o inhóspito donde muchos personajes se pierden, simboliza ‘el mundo tenebroso, oculto y casi impenetrable de nuestro inconsciente’,¹⁴ de manera que el personaje entra en él con una personalidad aún no totalmente desarrollada y cuando logra salir, lo hace con una estructura humana más desarrollada. Cruzar el bosque es, por lo tanto, una hazaña necesaria para alcanzar una existencia superior. En el relato boliviano, el bosque de los cuentos de hadas se traduce en algunas alusiones a la naturaleza hostil que acompaña y rodea a los protagonistas: el bosque de los Yungas es el lugar donde los padres de los protagonistas han muerto y la casa donde los chicos viven en Canadá está rodeada por un ‘absurdo jardín’ (112).

La enfermedad singular que afecta a Nadine se configura como la circunstancia aprovechada como estrategia en la mecánica del discurso para propiciar la presencia de estructuras feéricas. Debido a la colocación de ese pequeño tumor, los recuerdos del pasado se presentan con una ‘repetición obsesiva’ (128) y adquieren la textura de alucinaciones, atrapando a la joven en un tiempo detenido que mucho tiene en común con esa ‘deliberada vaguedad’ de los comienzos de los cuentos de hadas.¹⁵ En contraste con el cronotopo determinado y reconocible al que responde la diégesis, Nadine transita a ratos por un limbo atemporal creado por recuerdos cuya fuerza es descomunal y se describe como un ‘tiempo que no avanzaba hacia adelante, como es natural, sino que retornaba una y otra vez hacia un punto anterior’ (128). El tiempo estancado percibido por la joven refleja el *illud tempus*, una eternidad y ausencia temporal, el ahora y siempre de los cuentos de hadas.

Al mismo tiempo, a través del filtro de la imaginación de Nadine, la tía Anita adquiere también los tintes oscuros de una antagonica bruja malvada:

Me hacía pis de solo pensar en que un día tía Anita [...] tomaría el cuchillo con que descamaba pescados del Lake Alice y nos descamaría a Dani y a mí sin derramar una lágrima. Maravillada por su hazaña, tía Anita pondría a secar nuestras pieles recién lavadas en el alambrado. (117)

A esto se suma que, igual que la bruja de Hansel y Gretel, la mujer muere en un fuego que asola su casa provocado por el descuido de sus sobrinos, quienes dejan la chimenea encendida; además, siguiendo el paralelo con el cuento aludido, la muerte de tía Anita constituye la vuelta de tuerca en el destino de los protagonistas, ya que implica la ruptura de la jaula invisible que los ata a Canadá y a su pasado, de manera que pueden irse sin necesidad de huir.

Sin embargo, la diferencia más notable con el armazón de los cuentos de hadas, y en particular con el hipotexto francés, radica en la construcción de la

14 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 133.

15 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 88.

protagonista. La princesa del cuento de Perrault se convierte en el relato de Rivero en una mujer común y de extracción humilde, como ella misma declara: ‘no soy una persona leída, mi educación es modesta [...] no terminé la escuela’ (108–09). A las opuestas procedencias sociales se suman también las diferencias físicas y morales de las dos jóvenes: la asombrante hermosura y la valentía de la primera dejan lugar a la gordura y la pusilanimidad de la segunda; del mismo modo, frente a la determinación y la astucia que caracterizan a la princesa de Perrault, que usa todas las estrategias posibles para salvarse del incesto y luego para conquistar al príncipe, el personaje de Nadine destaca por su indecisión constante y los ‘gigantescos miedos’ (128) que la anclan a una vida repetitiva y claustrofóbica.¹⁶ Cuando Dani le propone irse de Canadá para buscar una existencia más plena en Estados Unidos, Nadine rehúsa seguirlo ya que la vida en Manitoba se había convertido en ‘una rutina bonita que equilibraba mis miedos’ (130).

Finalmente, si la princesa del cuento de hadas está definida por su virtud, la construcción del personaje de Nadine, en cambio, se remata con la alusión constante a su debilidad, eso es la enfermedad que la amenaza, definida como una ‘masa perniciosa que sube desde mi pituitaria y acecha a la glándula pineal’ (108), alterando su memoria y poniendo en peligro sus recuerdos. A esta serie de rasgos opositivos reconocibles, se añade una evolución de Nadine a lo largo de la historia que la convierte, como se verá en los apartados siguientes, en un personaje cuya compleja caracterización individual rebasa la tipificación que interesa a la Infanta del cuento tradicional y desactiva la polaridad bien-mal encarnada en personajes y acciones estandarizados.

2 Entre archivo de relatos y relato de archivo

A pesar del vínculo con el cuento de Perrault explicitado por el título, es posible rastrear en el texto de Rivero elementos adscribibles a otros relatos de la tradición que lo convierten en un archivo de cuentos de hadas. En los fantaseos de Nadine, el ‘menjunje de barro’ (112) que rodea la morada carcomida donde vive se transfigura en chocolate y evoca la casa de turrón,

16 En ‘Pellejo de asno’ de Charles Perrault, tras huir de su padre vestida bajo el pellejo sangrante del asno, la princesa encuentra colocación en la alquería donde tiene su corral un rey muy poderoso, y allí se desempeña como criada de los animales y fregona. Los domingos, la joven se quita la piel del animal y recobra su semblante hermoso y joven. Cuando se da cuenta de que el príncipe la espía, la princesa le prepara una empanada haciendo caer en la masa uno de sus anillos de gran valor. Como en el caso del zapato de Cenicienta, la sortija constituirá el objeto a través del cual se llega al desvelamiento de la verdadera identidad de la joven y a la unión feliz con el príncipe, ya que este decide casarse con la mujer a cuyo dedo se ajuste el anillo.

o de chocolate dependiendo de la versión del cuento, con ventanas de caramelo de ‘Hansel y Gretel’; del mismo modo, se trae a colación el cuento de ‘Cenicienta’ cuando la mujer declara haberse sentido en su adolescencia como ‘una asna cenicienta, rodeada siempre del aura gris de [sus] temores’ (142). Es interesante notar que esta aserción sobre sí misma coincide con el momento en que Dani decide vender su sangre para conseguir el dinero que le permita viajar a Estados Unidos; la laboriosidad de su hermano enfatiza el sentimiento de inferioridad, y la consiguiente humillación, que Nadine siente con respecto a él; a través del símbolo degradante de las cenizas, el cuento de ‘Cenicienta’ pone en escena esa compleja constelación de sentimientos que Bettelheim resume bajo el sintagma de rivalidad fraterna, y que evoca cuentos como ‘Hansel y Gretel’, ‘Los dos hermanitos’, ‘Las tres plumas’ y ‘Los tres lenguajes’.¹⁷ A esto hay que añadir que, como se profundizará más adelante, en el ensimismamiento de Nadine con la osa se reconoce también una referencia intertextual al relato ‘L’orsa’ de Giambattista Basile, donde Preziosa, la princesa protagonista se transforma en una osa con tal de huir del incesto.

Es oportuno, sin embargo, detenerse en el diálogo privilegiado que el texto de Rivero establece con ‘Hansel y Gretel’, cuya estructura trasluce en la historia de los hermanos Dani y Nadine y en la naturaleza de la relación entre ellos. Su orfandad repentina traduce la abrupta separación de los padres que Hansel y Gretel padecen al comienzo de la historia; mientras que el vínculo entre ellos sobresale por la dependencia que Nadine experimentan de su hermano mayor. Dani domina a la hermana por su belleza—de él se dice que era ‘hermoso como una chica’ (130)—y su carácter decidido y, en cierto modo, le muestra el camino a Nadine cuando le dice que es hora de irse de Canadá (130) y que ya tiene la huida organizada; el joven se comporta del mismo modo que Hansel, cuando, tras el primer abandono de sus padres, va esparciendo las piedrecitas que les guiarían a él y a Gretel de vuelta a casa.

Es también significativo que, como en el cuento citado, al principio de la historia sea Dani quien lidere la pareja, mientras que al final será Nadine la que consiga salvar a ambos de la agresión que sufren durante una noche de fiesta en la reserva métis, del mismo modo en que en ‘Hansel y Gretel’ es la chica quien vence a la bruja. Después del episodio del atraco, donde el

17 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 320 y ss. El juego de trastocamientos que el relato de Rivero entabla con los cuentos de hadas tampoco excluye a ‘Cenicienta’ ya que, mientras esta sobresale por su belleza con respecto a las hermanastras y por esto es víctima de la rivalidad de ellas, en el texto boliviano, son la fealdad y la pasividad de Nadine las características que rebasan a la chica a esa humillante posición con respecto a su hermano, hermoso y laborioso. En este sentido, la situación de Nadine la acercaría más a ‘La Gata Cenicienta’, primera versión del cuento a cargo de Basile, en que la propia heroína es responsable de su destino (Basile, *El cuento de li cunti*, trad. Rak, 124–39).

clímax de la historia alcanza su ápice, la dependencia de Nadine, tal vez transfiguración del hechizo en los cuentos de hadas, se quebrará definitivamente determinando la inversión axiológica de los personajes. Gracias a su rebeldía, o bien de su despertar, la joven ya no necesita apoyarse en su hermano, porque ahora ella carga con el peso de las decepciones y de los miedos de sus seres queridos. Ante el descubrimiento de la casa en llamas, es ella quien empieza a correr, mientras Dani la sigue ‘con obediencia de zombi’ (150) y, cuando se separa de su hermano, al que persiguen los hombres que humillaron a Mistah, no duda en regalarle su diamante del que nunca había querido separarse.

Merece la pena volver a la construcción de la sujeción inicial de Nadine con respecto a Dani, que permite relacionar a la pareja con los hermanos del cuento tradicional. Esta aflora prepotentemente en la reacción dudosa y el profundo desajuste de la chica ante la propuesta que le hace su hermano de buscar una vida mejor en Estados Unidos. Frente a la seguridad del chico, quien ha planeado ya la huida con la ayuda de sus amigos *métis*, la chica confía su decisión a la irracionalidad del azar, adoptando un recurso típicamente bretoniano; eso es, busca la respuesta en las condiciones atmosféricas del cielo:

Cerré mis ojos y conté hasta diez. Si al abrirlos la luna seguía limpia, me quedaría con Anne Escori en la casa de vigas podridas. Si las nubes la habían vencido, me iría con Dani [...] adonde fuera [...]. (141)

Dicho sea de paso, a raíz de la construcción del personaje de Daniel, el arquetipo masculino y varonil de ‘Pellejo de asno’, caracterizado por cierta pasividad con respecto al femenino, queda subvertido en la actitud decidida del joven, por lo menos hasta la revelación final que interesa a la protagonista, y deconstruido por su homosexualidad.¹⁸

La inseguridad de Nadine replica la pasividad que, según Bettelheim, coincide para el niño con la seguridad de que obtendrá una gratificación siendo eternamente dependiente.¹⁹ Como en el caso de Hansel y Gretel, quienes tras el primer intento de abandono por parte de sus padres consiguen volver a casa, Nadine oscila entre la negación y la regresión. Ella rechaza la decisión que Dani la exhorta a tomar (negación) amarrándose a una vida hecha de ‘casa y comida’ (132); además, la persistencia de sus recuerdos, que confunden imaginación y hechos reales, la obligan a volver constantemente al pasado y vivir en un eterno presente (regresión). De este modo, Nadine se presenta anclada a una existencia estancada y está

18 En el relato tradicional, a la protagonista femenina se deben las iniciativas que desencadenan las reacciones de los personajes masculinos.

19 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 218.

imposibilitada a crecer como persona.²⁰ Por citar un ejemplo significativo, Nadine no logra liberarse de la imagen de la madre, la cual habita prepotentemente sus sueños hasta protagonizar ‘alucinaciones recrudescientes’ (128). Parafraseando a Roger Caillois, esos sueños constantemente centrados en la madre constituyen una especie de deuda respecto de la realidad, que, al no poderse saldar, abre en el tejido de la realidad misma una fisura irremediable.²¹ De aquí que una de las objeciones de la joven con respecto al proyecto de huida del hermano consista en la posibilidad de volver a Bolivia: ‘Por unos segundos imaginé que mamá nos estaría esperando’ (133).

La presencia obsesiva de la imagen materna permite razonar también sobre la figura de la madre que constituye otro nudo de significaciones importantes en ‘Piel de asno’ de Rivero que lo vinculan a ‘Hansel y Gretel’. Si esta encarna el alimento que el niño tiene miedo a perder, la imagen de la casa se reconfigura, empujando su significado más allá de la contraposición con el castillo.²² La casita de turrón que Hansel y Gretel encuentran en el bosque representa el cuerpo de la madre buena que se ofrece como fuente de alimento; por el contrario, la ‘ruinosa casa’ (117) donde Nadine y Dani viven con su tía simbolizaría el simulacro de un cuerpo materno que por su presencia fingida—ya que persiste como *imago*, solamente en los recuerdos—no logra ser alimento eficaz para los hijos.

La vinculación entre arquetipo materno y alimento genera un punto de contacto ulterior entre los dos relatos, que reside en la relación entre comida y falta. El alimento real y el impulso oral al que los dos hermanitos dan rienda suelta comiéndose la casita en el bosque, se traducen en el relato de Rivero en el plano simbólico en la importancia que cobra la narración oral atribuida sobre todo a la figura materna. Se menciona el ‘cuento favorito de mamá’ (112), y en uno de los sueños de Nadine, la madre sale de la tumba para contarle a la hija un cuento (135); cuando la madre fallece, la chica le pide a la tía, madre sustitutiva, contarle una historia (120), y el texto mismo coincide con la narración oral de la protagonista, la cual, alcanzada la madurez, se encarga de transmitir su historia. Tanto devorar como narrar se conforman como dos declinaciones especulares de la oralidad, característica a nivel temático del cuento de ‘Hansel y Gretel’ y marco de fruición de todos los cuentos de hadas en su génesis popular; además de representar dos maneras distintas y complementarias de llenar una ausencia.

20 Lejos de querer psicoanalizar al personaje, se hace referencia a las categorías psíquicas de negación y regresión traídas a colación por Bettelheim desde un punto de vista narratológico, ya que estas dinámicas se representan en la construcción del personaje de Nadine y determinan el desarrollo de la historia.

21 Caillois, *Imágenes, imágenes ...*, trad. Serra & Sánchez, 54–55.

22 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 217.

Asimismo, si engullir tiene consecuencias nefastas para Hansel y Gretel, quienes atraen la ira de la bruja que los hará prisioneros, de manera especular, el canto góspel al que Nadine se dedica, y que constituye otra variación del tema de la oralidad, se considera su sanación: ‘Las canciones [...] me han sanado’ (110), afirma la mujer antes de empezar a relatar su historia. Dicha aseveración inicial se remata en el final de la narración, cuando la mujer explica la importancia del canto en tanto respiración salvífica:

Lo primero que aprendí de este canto generoso fue a respirar, a hacer del oxígeno un alimento. [...] Dicen los doctores que al inhalar con el estómago y al exhalar en las alabanzas sostenidas, pude frenar sistemáticamente el desarrollo de la masa maligna y defender [...] la glándula pineal. (151)

La homofonía que vincula los verbos *contar* y *cantar* desemboca en la sinonimia, ya que ambos llegan a significar para la mujer sacar fuera de sí su verdadero ser a la vez que redimirse del mal que la acecha. La ‘oralidad primitiva’ asociada al hambre voraz sobre la cual advierte el cuento de Hansel y Gretel, se sustituye por la oralidad madura y salvífica representada en el texto de Rivero por el cuento como fenómeno curativo.²³ Así las cosas, el relato de Nadine, entretejido con los principales elementos feéricos reconfigurados, se presenta como la historia de su curación y constituye la puesta en abismo de su salvación, ya que, al contar, ella salvaguarda sus recuerdos y con ellos lo que queda de su vida. El remedio se identifica con el tema de la narración a la vez que brota de la misma acción de narrar.

Es posible, sin embargo, ir más allá en esta reflexión. En ‘Piel de asno’ no solo se ficcionaliza la acción de contar historias, además, se reproducen *in flagranti* los mecanismos psíquicos que generan los cuentos de hadas y que están representados en ellos. Un ejemplo interesante lo proveen los apodosos que Dani da a sus amigos Mistah y Kenya, rebautizados respectivamente Petit Mort y Luna Sangrienta. Los dos seudónimos derivan de dos experiencias vividas por los hermanos y reelaboradas en clave personal por Dani. El primer nombre coincide con la definición a la cual la tía Anita acude para explicar el orgasmo a sus sobrinos tras haber sido descubierta mientras se masturbaba (121); mientras que el segundo procede de un sueño de Nadine, en el cual su madre le relata la historia del jinete Huinca Negro y de su hija, llamada Luna Sangrienta por la presencia de un lunar color del vino sobre el párpado derecho (135).

La práctica de Dani respondería a la tendencia que Marie-Louise von Franz detecta en los cuentos de hadas de basarse también en experiencias interiores que no son asimilables del todo a las representaciones colectivas;

23 Véanse Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 221; y Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 29.

es así como los nombres raros que los personajes adquieren ilustran acerca del desarrollo de la función compensadora del inconsciente individual.²⁴ Atribuir el nombre del amplexo amoroso a Mistah traduciría el deseo erótico, todavía no realizado, que Dani siente por su amigo: ‘a Dani le había gustado esta frase y con ella había bautizado a su amistad *especial* con Mistah’ (134; mi énfasis). Denominar a su amiga Keyra como el personaje de un cuento narrado por su madre, en cambio, constituiría una estrategia para colmar su ausencia en el presente, ya que permitiría vivificar un rastro de la presencia materna en la joven. Según Nadine, el hermano ya no recordaba las caras de sus padres y también él ‘necesitaba verlos y contarles lo que nos ocurría en Manitoba’ (136). Al mismo tiempo, la última reflexión remata la interconexión entre dimensión colectiva y personal que alimenta esos cuentos. Nadine, de hecho, subraya que la imagen de la madre contando la historia de Luna Sangrienta pertenece a su mundo onírico, y que su hermano se habría escabullido en sus sueños en pos de saquearla de sus recuerdos: ‘Era posible que Dani, con los trucos indios [...] hubiera entrado en mis sueños para acompañarme [...] él me había robado aquel nombre’ (135).²⁵

A raíz de la intersección entre sugerencias y elementos que proceden de distintos cuentos de hadas, ‘Piel del asno’ se configura como una verdadera ‘ensalada de fábulas’.²⁶ El relato se presenta como un espacio textual de encuentro entre Perrault, Basile, los hermanos Grimm y las reelaboraciones personales de las fábulas, encuentro que si a nivel temático funciona como manera de acercarse y rescatar la infancia, a nivel formal reproduce el cruce y la acumulación de sentidos que están en la base del complejo palimpsesto que sostiene el mecanismo de génesis y transmisión de los relatos orales.²⁷

3 Una cadena de travestismos

Después de haber escudriñado las intrincadas relaciones que ‘Piel de asno’ de Giovanna Rivero establece con algunos cuentos, estructuras y elementos feéricos tradicionales, es oportuno ahondar en la resemantización del travestismo, principio constitutivo tanto del cuento tradicional como del

24 Marie-Louise von Franz, *Il femminile nella fiaba*, trad. Bianca Sagittario & Nadia Neri (Torino: Bollati Boringhieri, 2020 [1ª ed. en inglés 1972]) 14.

25 He aquí un tema recurrente en la narrativa de la autora: el elemento atávico perteneciente a las culturas indígenas, que desencadena en las historias fuerzas capaces de subvertir el paradigma de la realidad; es el caso de los cuentos ‘Kè Fènwa’, ‘Pasó como un espíritu’ (ambos en *Para comerme mejor*) y ‘La mansedumbre’ (*Tierra fresca de su tumba*).

26 Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias*, trad. Carlos Alonso & Adela Alós (Barcelona: Avance, 1976), 76–77.

27 Rodari, *Gramática de la fantasía*, trad. Alonso & Alós, 62–63.

relato boliviano. El travestismo se despliega en el texto de Rivero en un abanico de variaciones que enriquecen y cuestionan su sentido originario, ampliando su esfera semántica de lo estrictamente relacionado al encubrimiento a la revelación identitaria.

Al comienzo del relato, cuando la mujer se aproxima a contar la historia de su infancia, se alude al travestismo a través de la referencia a su contrario, eso es el desprendimiento. Frente a los médicos que la escuchan, la mujer afirma que ‘dar testimonio es despojarse de lo más auténtico’ y que ‘el despojo es un paso fundamental’ (109). La operación a la cual Nadine se apresta a someterse para extirpar el tumor que pone en peligro su glándula pineal podría tener como consecuencia la pérdida de todos sus recuerdos, de aquí que contar correspondería precisamente a quitarse esa piel simbólica constituida por la red de recuerdos personales en la que el sujeto reconoce su identidad, y entregarla a la dimensión colectiva para que no se pierda. Es imposible, además, no ver tras estas aserciones una declaración de poética que la autora entrega a la voz de su personaje, donde desprenderse de una historia tiene como contrapartida la idea de ‘robo’, material y simbólico, base de la cadena literaria oral y escrita.²⁸ Robo que se ficcionaliza en el texto en la alusión al saqueo de los contenidos de sus sueños, descrito en el apartado precedente, que Nadine declara haber sufrido por parte de su hermano.

El camuflaje atañe también la migración forzosa a Canadá de Dani y Nadine siguiendo a su tía Anita, transfiguración del destierro de la princesa del cuento tradicional, y adquiere, en esta ocasión, un matiz lingüístico. Una vez en el país de acogida, los dos hermanos ocultan su bilingüismo para preservar su identidad más íntima asociada al francés, idioma materno, y fingen hablar solamente español:

[...] en realidad hablábamos y entendíamos francés más de lo que le hacíamos saber a la gente; era una manera de mantener *nuestra coraza*, una decisión instintiva sobre la que no habíamos conversado.

(125; mi énfasis)

Acerca de la representación del cuerpo de la protagonista se configura otra variación del travestismo. La hermosura de la madre difunta, rasgo común con la madre de la princesa protagonista del hipotexto, se presenta como una imagen que asoma de manera recurrente entre los recuerdos de Nadine y que la empuja a medirse con un modelo de belleza inalcanzable. Si la madre es descrita con una larga cabellera negra, una ‘nariz diminuta’ y ‘ojos de muñeca japonesa’ (130); la chica, en cambio, destaca por su ‘boca grande’ que le vale el apodo de ‘bocota’ o ‘bocaza’ (130). En este sentido, el

28 Véase Roland Barthes, *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler (Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina, 2003 [1ª ed. en francés 1957]), 225 y ss.

cuerpo es encubierto por el olvido, otro tema feérico interesante, ya que es objeto de descuido por parte de Nadine: ‘las cosas del cuerpo no me importaban mucho en esa época’ (130) recuerda la narradora, afirmación esta que responde, una vez más, a un complejo arquetípico materno, dado que Nadine no concibe su propio cuerpo a la altura de la belleza de la madre.²⁹

Además, el modelo materno se hace todavía más incómodo para la chica ya que se vuelve a proponer en su hermano ‘idéntico a mamá’ y ‘hermoso como una chica de verdad’ (129). El florecimiento físico de Dani, quien ‘desarrollaba músculos que lo asemejaban a un ángel griego’ (130), corresponde al encubrimiento del cuerpo por parte de su hermana, que ‘había comenzado a engordar sin que pudiera evitarlo’ (130). Frente a la doble hermosura materna, pretérita en el recuerdo de ella y reiterada en el presente en la fisicidad de su hermano, la gordura se configura como un refugio a la vez que como una cárcel. Al mismo tiempo, la gordura de Nadine corre paralela al recrudecimiento de su enfermedad ‘invisible y silenciosa’ (128) que no solo altera el flujo de sus recuerdos, sino que influye también en su manera de ver la realidad. Es así como las siluetas de los abedules secos sobre la pared de la sala forman ‘esqueletos macabros que danzaban hacia mí y me llenaban de terror’ (129). Engordar significa, entonces, dotarse de una capa física bajo la cual ampararse de lo exterior percibido como aplastante y amenazador, y hacer desaparecer una subjetividad percibida como inapropiada.

El travestismo se atisba también en el juego verbal que está en la base de los nombres de los hermanos Nadine y Dani—este anagrama parcial del primero—, y que anuncia también la especularidad de ambos personajes. Sus destinos quedan irremediablemente, o ‘perversamente’ según la tía Anita (130), asociados dado que el juego de palabras que vincula sus nombres establece la coincidencia disonante entre una identidad y su contrario. Además de la superioridad física, destaca también el predominio moral, dado que el temperamento firme y decidido de él contrasta con el carácter dudoso de Nadine ‘siempre más horriblemente miedosa’ (131) que el hermano mayor. Daniel se configura en este sentido como *alter ego* incómodo de la protagonista, con el que ella está obligada a medirse constantemente, una máscara de hierro que, si por un lado la protege de lo exterior, por el otro entorpece el desarrollo de su verdadera identidad.

Es interesante notar que el travestismo embiste también a los otros personajes del relato: Daniel organiza la huida de Canadá aprovechando el transporte en camión de una partida de caballos y viajará cubierto con la

29 Véase von Franz, *Il femminile nella fiaba*, trad. Sagittario & Neri, 35. En los cuentos de hadas protagonista del olvido es un hada o una deidad, que luego desencadena su ira y su revancha; en el texto de Rivero, en cambio, el blanco del olvido es la misma protagonista de la historia. Al mismo tiempo, el olvido se configura en el texto como una estrategia necesaria para la anagnórisis, ya que permite enfatizar la epifanía final de la virtud vocal de Nadine.

lona del vehículo; Anita es en realidad el nombre que la tía de los protagonistas, Anne Escori, usa para disfrazar su nacionalidad francesa e intentar integrarse en Bolivia; Petit Mort y Luna Sangrienta, como vimos, son los apodos bajo los cuales se ocultan los nombres de Mistah y Kenya, amigos de los protagonistas.

Esa concatenación de encubrimientos que atraviesa todo el relato alcanza su cumbre en una de las escenas finales que encierra la revelación que permitirá alcanzar el ápice de la acción. Nadine y Dani participan en una fiesta en la reserva *métis* cercana a su casa para celebrar la Caza Anual de Búfalos. Su amiga Kenya tocaba una guitarra y cantaba frente una hoguera y, tras comer, beber y bailar, Nadine se sienta a su lado:

[Kenya] [s]e había puesto el pellejo de un asno como capucha [...] Kenya me ofreció su capucha y, aunque temí verme ridícula y fea bajo las orejas de aquel pellejo, no quise ser descortés y me la puse. De todas maneras, busqué lo mejor de mí para ofrecérselo y sólo encontré mi voz. Abrí pues mi ‘bocota’ y canté como nunca antes. Era una canción góspel que había escuchado en la radio [...] Fue la primera canción góspel que canté en mi vida. Kenya dijo: Tienes la voz más resplandeciente que he escuchado jamás, Piel de Asno. (144–45)

En las líneas citadas el travestismo es doblemente aludido; en la referencia al ‘pellejo de un asno’ vestido por Kenya y por Nadine se condensa la cita intertextual implícita al título del hipotexto y su ficcionalización explícita en la acción de disfrazarse. Al mismo tiempo, he aquí donde ese eje narratológico, común a ambos relatos, adquiere un sentido distinto.

En el hipotexto, el pelambre aparece al comienzo de la historia para permitir la huida de la princesa; cubre su verdadera identidad y esconde su virtud principal, la hermosura, para protegerlas de la amenaza externa. En el hipertexto, en cambio, el vello aparece al final de la historia y encamina a Nadine hacia su verdadera esencia, ya que actúa como un espejo que le revela a la joven un talento desconocido. A diferencia del cuento tradicional, donde el ‘horroroso disfraz’ se reitera en el aspecto ‘tan horroroso’ de la princesa que lo lleva, Nadine afirma haberse sentido cómoda vistiendo el pellejo:³⁰

También pensé que no me veía tan mal bajo la capucha peluda; no solo escondía mi gordura, sino que me acercaba a esa forma de ser misteriosa y natural de los habitantes de la reserva. (145)

En ambos relatos, la piel animal desempeña una función relacionada con la salvación de la protagonista, pero mientras que en el cuento tradicional

30 *Cuentos de hadas por Carlos Perrault*, trad. Baró, 33.

esta se alcanza a través de la negación del cuerpo, en el relato de Rivero, travestirse conlleva una valoración del mismo en términos de recuperación de su poder antes silenciado.

Es importante subrayar que el cuento de hadas que subyace en el relato de Rivero no perjudica el anclaje realista de este texto, ya que la epifanía que interesa a la protagonista no desemboca en un *happy ending* resolutivo de los conflictos que constelan su existencia.³¹ Descubrir su talento no le evita a la joven el periplo de dificultades que tendrá que superar antes de dedicarse al góspel—deambula en las casas del sistema de adopción, canta en bares y se llena el corazón de cocaína (151)—, sino que la beldad de su voz representará el verdadero objeto mágico que la ayudará a no hundirse en ellas. Del mismo modo, la decisiva revelación al que apuntan las líneas citadas no transformará su cuerpo, resolviendo por ejemplo su gordura, sino que permitirá iluminar otro sentido de esa conformación física: ‘supe que esta gordura podía ser usada para potenciar mi voz, para gruñir, para alabar, para llorar cantando’ (142). A diferencia de los personajes de los cuentos de hadas, la ambivalencia se configura como rasgo característico del personaje de Nadine. La voz, que contribuye contundentemente a la construcción del personaje, reúne matices pertenecientes a ámbitos opuestos: ‘hiere y alivia’, es ‘grave y resplandeciente’ (151) y, aunque sale de su ‘bocota’, es ‘lo mejor de ella’ (144).³²

A raíz de la epifanía que Nadine experimenta y de la redención consiguiente de su cuerpo, la joven puede deshacerse de todos los significados que sobran en su existencia y que se descubren vacíos. Ese es

31 El aspecto mimético del relato constituye un elemento de divergencia con respecto a las otras reescrituras mencionadas de los cuentos de hadas de la tradición, que son ‘Humo’ y ‘La piedra y la flauta’. En estos dos textos, de hecho, la transposición diegética del cuento de hadas se carga de una interesante deriva hacia lo fantástico y la ciencia-ficción, que contribuye a ensanchar y problematizar tanto los límites genéricos de los textos como las posibilidades narrativas que proveen los cuentos de hadas. Mencionar el final de los cuentos de hadas en estos términos podría parecer una caída en la ingenuidad sobre la cual advierte Bettelheim, quien afirma que ‘una opinión profana sobre los cuentos de hadas ve en este tipo de desenlace un final feliz pero irreal, que desfigura completamente el importante mensaje que el relato intentan transmitir’, eso es, la importancia de formar una relación interpersonal sólida y duradera (Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 18). Lejos de minusvalorar la importancia psicoanalítica del cuento de hadas y del mensaje transmitido a través de la estructura de su final, en este trabajo el final feliz se considera desde un punto de vista narratológico, como un rasgo estructural intrínseco de ese tipo de cuentos y que, según Caillois, es uno de los aspectos principales que permite distinguir el cuento de hadas del texto fantástico (véase Caillois, *Imágenes, imágenes...*, trad. Serra & Sánchez, 11).

32 La voz se carga del significado simbólico de la redención, como en el olvidado cuento de los Hermanos Grimm ‘Hija de Nuestra Señora’; la esfera religiosa, además, se subraya al ponerse esa voz al servicio del canto góspel.

el caso del diamante diminuto que Nadine y Dani encuentran en una mina y del que la joven nunca se había querido separar:

Llevar esa joya conmigo me hacía sentir segura. La acercaba a mi cara [...] y por unos segundos sentía que algo en mí se embellecía, a pesar de lo gorda que me había puesto y del modo en que los vellos de mis brazos se habían engrosado. (141)

En este sentido, el diamante representa al principio la prosificación de los vestidos prodigiosos que la princesa del cuento le pide al padre y actúa como un soporte más en la vida de Nadine, soporte que se revelará falso ya que la mujer descubrirá que se trataba de una estalactita.

El descubrimiento de su belleza vocal despoja a la piedra de su preciosidad, que se traslada ahora a su propio cuerpo, por la capacidad de generar emociones con su canto y registrar los recuerdos, que son lo que conforma el tejido del ser humano:

[...] la glándula pineal es la cámara de la felicidad humana; ella graba cada uno de los impulsos, en su más pura honestidad [...]. El Señor [...] fue misericordioso al regalarnos semejante diamante en el centro de nuestra cabeza, no importa si viene dañado, como el mío. (137)

Volviendo al primer pasaje del texto citado, a partir de ahí empieza un cambio que afecta a la conciencia de la protagonista sobre sí misma, a la vez que al desarrollo de la acción siguiente del cuento. Después de haber cantado ataviada con la capucha del animal, Nadine y Kenya alcanzan a Dani y a Mistah en los cobertizos para controlar los caballos que viajarían a Estados Unidos. Tras descubrir a los chicos haciendo el amor, cinco hombres blancos descienden de un jeep, irrumpen y reclaman al chico *métis* el dinero por la venta de la heroína. Al no recibirlo, los hombres abofetean a los cuatro chicos y sodomizan a Mistah, obligando a Dani, en lágrimas, a mirar. En esa escena, el travestismo vuelve a ficcionalizarse, esta vez depauperado de cualquier matiz positivo o enriquecedor, en uno de los hombres que lleva ‘la boca pintada y [...] medias caladas de cabaret’ (148). La feminidad postiza de ese personaje se remata en la violencia de su acción, ya que, tras tomar la navaja de Kenya, le raja ‘el costado izquierdo de la boca, hasta casi la oreja’ (148).

El llanto de su hermano, los gemidos bestiales de los hombres y los sollozos de su amiga despiertan en Nadine una furia desconocida que realiza ‘esa forma de ser misteriosa y natural’ (145) con la cual ella había entrado en contacto al ponerse la capucha. El grito que la chica lanza se transforma en un alarido animal sellando la definitiva identificación de la joven con la osa, ápice de la acción:

[...] grité con una potencia que no conocía, grité con toda la grasa de mi cuerpo [...] Tanto que aquellos hombres tal vez se asombraron de que semejante rugido saliera de mí, de mi garganta asqueada [...] ya no era yo quien rugía, sino la osa, la misma osa que Mistah había detenido antes de que me aniquilara de un zarpazo. Era ella la que ahora arrinconaba a tres de aquellos sujetos en el último cubículo y la que rugía con un dolor que solo podía provenir del espíritu y de la humillación y del amor lastimado. (149)

El episodio desempeña la función cardinal de condensar la anagnórisis de la protagonista y concluye la emancipación de Nadine; la joven se separará de su diamante regalándolo al hermano y decidirá seguir su trayectoria vital sola, camino que la llevará a Estados Unidos donde se convertirá en una cantante góspel reconocida.

En el párrafo citado se hace evidente el diálogo ulterior que el relato entabla con la versión del cuento brindada por Giambattista Basile, donde Preziosa se transforma en una osa para huir del deseo incestuoso del padre. Al mismo tiempo, el papel del pellejo animal queda definitivamente trastocado con respecto al relato tradicional. En ambas versiones del cuento, italiana y francesa, el semblante animal servía para esconder y, de forma simbólica, depotenciar la belleza y la identidad de la protagonista; en ese relato, en cambio, vestir el pellejo animal desencadena un proceso contrario con respecto a los dos pre-textos, ya que le devuelve a Nadine aquello de lo que está hecha.

Antes de la anagnórisis de Nadine, su fragilidad física y psíquica la conforman como una ‘mujer despellejada’; es decir, privada de la capacidad de ver a distancia, facultad que en las sociedades ancestrales se atribuye al pellejo de los animales.³³ La asociación entre la voz de Nadine y el rugido de la osa y la vinculación de la facultad de ver al pellejo animal amplían ulteriormente el alcance simbólico del vello, ya que además de remitir a un sistema de alarma y defensa, este representa también un dispositivo de conocimiento profundo de las cosas del mundo y de uno mismo.³⁴ De aquí que vestir el pellejo animal coincida en el relato con recobrar simbólicamente el estado del ser ‘cohesivo, espiritual y propio de la naturaleza salvaje femenina’ que Nadine había perdido debido a los trastornos de su vida.³⁵ Este matiz que adquiere el travestismo acerca la

33 Véase Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 394. Como recuerda Pinkola Estés (393 y ss.), en las sociedades totémicas, el chamán lleva encima pieles y plumas para tener cientos ojos y poder desentrañar mejor lo misterioso.

34 Es interesante notar la presencia del vello también en el cuento de Giovanna Rivero, ‘Camas gemelas’ (incluido en su obra *Sangre dulce* [2006]) donde el deseo de cortarse el vello de las axilas será razón que desencadenará los recuerdos y la narración de la protagonista Gio.

35 Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 390.

estructura del texto de Rivero a la del cuento nórdico 'Piel de foca, piel del alma', recogido por Clarissa Pinkola Estés, donde la doncella foca protagonista, a la que el marido priva de la piel que constituye su esencia, se debilita y reseca hasta que su hijo no se la devuelva.³⁶

La transformación de la protagonista se extiende también a la retórica que sostiene su misma narración, afectada también por el mecanismo del travestismo, que acusa una variación sensible al final con respecto al comienzo. La larga introducción a su historia se nota plagada, y por lo tanto encubierta, de expresiones e intercalares rebosantes respeto hacia la Iglesia a la que pertenece y hacia la audiencia de médicos. Por citar un ejemplo, en el íncipit de su cuento, el poderío de Dios es invocado con frecuencia: el hogar donde Nadine está viviendo en Buffalo se define como 'el que el Señor había deparado desde el comienzo para mí' (107), la llegada a Estados Unidos se atribuye a 'la obra de Dios' (107) y siempre al Señor se debe haber hecho con el destino pagano de Nadine 'esta secuencia de días tranquilos' (107).

Al final del relato, en cambio, la persistente mención de la salvación divina—amparo retórico—se remplace por la declaración de Nadine de que la decisión de seguir los preceptos del Tempo Niágara se debió en realidad a la oportunidad que allí se le daba de seguir cantando: 'me ofrecieron lo que mi ser precisaba: cantar, rugir, usar mi voz de osa para trizar el aire. [...] es así y no de otro modo' (151). Esa 'fortaleza desconocida' (150) que la mujer afirma descubrir en sí misma tras el contacto con su verdadera esencia, se irradia también al estilo de su discurso que abandona la carga ceremoniosa del comienzo para hacerse más sobrio y directo.

Así las cosas, la piel que la protagonista viste en el relato de Rivero no solo metaforiza la esencia individual y encarna el *continuum* entre sujeto y mundo, sino que remite también a la frontera osmótica entre sujeto y escritura según Margo Glantz. De aquí que la piel sustraída y recobrada remita también al proceso movedizo de la escritura entendido como 'descorrer membranas, apartar tejidos y epitelios, desarticular la fusión de letra y sentido'.³⁷ Si el cambio del personaje coincide con el acto de vestir el pellejo animal, la variación discursiva se realiza, por lo contrario, quitando membranas retóricas que sobran. Se vuelve entonces a los conceptos de ausencia y despojo, anunciada por la narradora al comienzo de su historia, como condición esencial para la realización de cada acto de palabra; la creación literaria comporta el involucramiento del cuerpo a la vez que su abandono.

36 Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 379–85.

37 Citado en Carmen Perilli, 'Margot Glantz: los mil y un semblantes', *Revista Iberoamericana*, LXVIII:201 (2002), 1081–89 (p. 1084).

El juego que se entabla en ‘Piel de asno’ entre poner y quitar, cubrir y desvelar, vestir y desvestir atuendos identitarios y narrativos, se refleja finalmente en el apellido artístico que Nadine elige, Ayotchow, cuyo significado etimológico, ‘la osa del góspel’, la mujer revela al final de su relato. En esa elección se atisba otra diferencia fundamental que enriquece el hipertexto con respecto a los pre-textos de Perrault y de Basile. En estos la heroína establece una relación de uso con el objeto que no altera su inmutable tipificación y su finalidad queda así limitada a la superación pragmática de un obstáculo; en el relato de Rivero, en cambio, Nadine asume también simbólicamente la capucha animal, ya que se atavía de un término que sanciona la apropiación definitiva de lo animal a su recinto identitario.

La esfera semántica afectada por la acción de vestir el manto animal se altera y su valor axiológico se trastoca; cubrirse ya no equivale a restar identidad y deja de asociarse al tránsito temporáneo del personaje por una representación negativa de sí misma como en la historia originaria (la princesa rica se transforma en una mendiga pobre), sino que cobra en ese texto la significación de añadir un matiz identitario y potenciar la envergadura del sujeto, brindando a Nadine un saber sobre sí misma desconocido. Esta conciencia lograda le permite a la protagonista, además, apropiarse de la *auctoritas* implícita en el acto de enunciación de cada narración. Además, ante el peligro de perder la memoria de su vida, y por consiguiente de su identidad, como consecuencia de la operación, el apellido que Nadine elige encierra y preserva el relato de su historia, funcionando, así, como un archivo memorial que reenvía de inmediato a lo que para ella son las caras identitarias más contundentes: su virtud cantora y su naturaleza salvaje. En este sentido, por su etimología, el apellido refleja el mismo proceso de la reescritura en el cual el texto se inserta, ya que ‘Piel de asno’ de Rivero, como todo hipertexto, es un palimpsesto que deja vislumbrar las versiones precedentes de la historia.

4 Entre el cuerpo y su secreto: lo animal

A raíz del apellido artístico que Nadine elige, es posible releer el cuento detectando otra línea fundamental del dispositivo narrativo, esa es la isotopía animal que se configura gracias a una serie de alusiones diseminadas en el texto. El trastorno de la tía Anita se manifiesta en el brillo ‘de animal enfermo’ de su mirada (113), los espíritus de animales (119) animan las leyendas de los viejos pescadores canadienses; al loro ‘que repite sin conciencia’ (132), metáfora de la inseguridad de Nadine, se opone ‘la mirada directa y a veces dulce’ (133) de los osos, los zorros, los ciervos y los coyotes, animales que pueblan las ensoñaciones de la chica, y el miembro varonil de Mistah se convierte en un cobra por el filtro del deseo

de Dani.³⁸ Estas referencias repetidas a los animales sancionan, una vez más, el vínculo con 'Hansel y Gretel', ya que desempeñan la misma función que Bettelheim atribuye a los pájaros en el cuento de los dos hermanitos, es decir preparan el camino para el encuentro de Nadine con la osa y el reencuentro consigo misma.³⁹

Dani y Nadine están hablando de la decisión del primero de dejar Canadá cuando ven al animal, que la chica describe como dotado de una 'mirada humana capaz de atravesar la piel para saber qué cosas ocurren dentro de tus neuronas' (137) y cuyo alarido logra rebasar el obstáculo de su cuerpo: 'el gruñido terrible de la osa me penetró el pecho como un golpe de viento helado' (138). De las dos citas sobresale el papel protagónico desempeñado por el cuerpo de la protagonista, que es doblemente penetrado por el animal a través de la vista y el oído. Sin embargo, puesto que 'la oreja puede oír más profundamente de lo que pueden ver los ojos', es el oído el que vehicula la comunión entre los dos seres.⁴⁰ En particular, en la referencia citada el pecho desarrolla la función de sentir y alimentar; al atravesar el pecho de Nadine, el gruñido se ofrece como un manjar nuevo pero, al mismo tiempo, brindará a la joven un sentir superior que se expresará en el grito de dolor que saldrá precisamente de su pecho.⁴¹

Si se cruza la perspectiva de von Franz, según la cual en los cuentos de hadas el animal es portador de la proyección de factores psíquicos humanos, con las simbologías del oso, cuyo rasgo común yace en la representación de un principio femenino equilibrado, la aparición de la osa se puede leer como una variación del mismo personaje de Nadine.⁴² Esta hipótesis encuentra confirmación en la especularidad entre el 'gruñido terrible' del animal y el 'rugido' impregnado de dolor (149) que se desprende de las entrañas de Nadine ante la violencia perpetrada frente a sus ojos. Al mismo tiempo, dicha coincidencia es prueba de que la reescritura del cuento de hadas de la tradición occidental se enriquece del

38 Más adelante el cuerpo de Mistah se configura como un archivo de animales, ya que el joven lleva tatuados todos los animales que había tenido que sacrificar: 'Una serpiente le cercaba el ombligo y un puma se alargaba de costado a costado en sus costillas. Tengo otros en los brazos, dijo' (139).

39 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 221-23.

40 Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, trad. Goldstein, 96.

41 Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 312.

42 Von Franz, *Il femminile nelle fiabe*, trad. Neri, 31. La mitología griega lo considera un animal de la madre y, además, la diosa Artemis Brauronia, cuyo culto regía en Grecia, se venera en forma de osa. A esa deidad se entregaban las chicas adolescentes para que, protegidas por la piel de la osa, pudieran completar su formación y alcanzar la madurez adecuada para encarar la vida adulta. En la Edad Media el oso se asocia a la Virgen María y en algunos cuentos de hadas como 'Blancanieves y Rosaspina', recogidos por los hermanos Grimm, el oso simboliza la integración equilibrada, y por ende enriquecedora, del lado masculino en el mundo femenino. Para una profundización del tema, véase von Franz, *Le fiabe interpretate*, trad. Neri, 62-70.

sustrato y las creencias indígenas acerca del nahualismo. La osa encarada por la joven, y que luego ella reconocerá dentro de sí, aparece como *nahual* de la protagonista; se trata de un animal con el cual Nadine experimenta una conexión íntima y que va a convertirse en un númen tutelar para ella, como demuestra la adquisición de un apellido que remite a esta pertenencia.

En el pasaje de las versiones hipotextuales al hipertexto, la presencia animal se reconfigura y enriquece. En la historia tradicional, la princesa se desempeña como guardiana de ovejas y pavos en el castillo del príncipe de manera que los animales pueden leerse como una extensión de la piel del asno y de su sucia identidad fingida, es decir, funcionan como una estrategia para sostener el camuflaje de la infanta devolviendo una imagen repulsiva del cuerpo de la mujer. En el relato de Rivero, en cambio, la presencia animal desempeña el papel de preservar el aspecto desconocido, porque escondido y silenciado, de la identidad de Nadine que el encuentro con la osa revelará; es decir, el descubrimiento de la íntima imbricación entre feminidad y naturaleza. De esta manera el cuerpo animal no constituye una oposición con respecto al cuerpo de Nadine sino su prolongación.

A pesar de que ‘Pellejo de asno’ de Perrault no es objeto de las reflexiones de Bettelheim, la historia podría adscribirse al ciclo que el estudioso denomina ‘animal-novia’.⁴³ En estos relatos, el animal simboliza el sexo percibido como algo bestial y temible si practicado fuera del matrimonio; de aquí que el amor del amado se convierta en el salvaconducto que permite a la protagonista recobrar la forma humana. Solo el matrimonio posibilita el acceso al ámbito sexual legitimado, mutándolo en un vínculo santificado por el sacramento.⁴⁴ En ‘Pellejo de asno’ no estamos en presencia de un hechizo que metaformosea el cuerpo de la protagonista en un semblante bestial; sin embargo, la liberación de la princesa de su avatar animal se puede atribuir a la devoción del príncipe y leerse, por lo tanto, dentro de una óptica erotizante. La piel del animal se carga de un sentido simbólico ulterior; es decir, encarna la denuncia del deseo incestuoso—y por lo tanto bestial—que la Infanta ha sufrido por parte del padre, brindándole visibilidad. Sin embargo, como observa Lombello, la protagonista arropada con el manto animal es cautiva de una prisión indirecta y, en cierta medida, autoinfligida: si, por un lado, la piel del asno la salva de la obsesión paterna, por el otro, modela una jaula dentro de la cual la heroína se encierra, que es extensión de la trampa planeada por el rey.⁴⁵

43 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 378.

44 Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Furió, 379.

45 Donatella Lombello Soffiato, ‘Analizzare una fiaba. *Pelle d’asino*: suggestioni letterarie e considerazioni pedagogiche’ (10 de agosto de 2018); disponible en <<https://gribs.fisppa.unipd.it/wp-content/uploads/2018/08/LOMBELLO-e.pdf>> (accedido 21 de marzo de 2021). En el relato recuperado por Giambattista Basile, el príncipe, al descubrir la

Si se lee el relato de Rivero utilizando la perspectiva psicoerótica y la simbólica sostenidas por Bettelheim y Lombello, lo bestial deja de representar una manera distorsionada y exquisitamente masculina de concebir y practicar la sexualidad, así como cesa de referirse a su efecto nefasto sobre la mujer víctima pasiva de este deseo. Lo animal adquiere un sentido profundamente positivo dado que no constituye algo de lo que deshacerse sino, por el contrario, un rasgo de la naturaleza femenina al cual es necesario reanudarse. Nadine, que vive como una criatura disfrazada y aplastada por el peso de su máscara, no solo no necesita un amor varonil para alcanzar la conciencia de su cuerpo y rescatar su vida, sino que su transformación rehuye la exorcización de lo animal articulada en los cuentos de hadas y, en cambio, opta por la inclusión simbólica de rasgos animales a su feminidad recobrada, que se yergue como personal y libre de simulacros identitarios. El grito imperioso de la joven y la voz carismática que desarrollará sucesivamente representan una 'ínfralengua' encargada de despertar al cuerpo, y por ende al sujeto, del olvido de sí mismo, remarcando su presencia y su poder.⁴⁶ Al mismo tiempo, la voz de la osa-Nadine ilumina también lo femenino que la precede, dado que la afirmación final—'llevo el espíritu de la osa en el centro de mis hemisferios' (152)—redime a la 'osa agotada y siempre sedienta de alcohol' (133) que se reconoce en la tía Anita.

A raíz del proceso escenificado en 'Piel de asno', que implica la vuelta de lo humano hacia lo animal, entendido no como una condición a superar sino como culminación de lo humano mismo, la feminidad rescatada en el relato se relaciona con el arquetipo de la Mujer Salvaje, que es la expresión del aspecto instintivo de la naturaleza femenina, saqueado, rechazado y reestructurado en el transcurso del tiempo, incluso a través de las modificaciones que los antiguos relatos tradicionales sufren en la cadena de transmisión oral y escrita.⁴⁷ Encontrar a la osa despierta en Nadine ese parentesco antiguo y olvidado que ella vislumbra cuando afirma que vestir la capucha animal la acerca 'a esa forma de ser misteriosa y natural' (145); ese misterio tal vez sea el vivificante 'sabor de lo salvaje' que caracteriza esa feminidad originaria.⁴⁸

verdadera identidad de la princesa Preziosa tras su semblante de osa, describe esta contingencia acudiendo a la oposición entre lo que está encerrado, y por lo tanto oculto, y lo manifiesto. En un *crescendo* vertiginoso de variaciones, dicha oposición culmina en la imagen del cautiverio: 'Chi ha messo in un carcere di peli un'opera così bella?' ('¿Quién puso una obra de arte tan bella dentro de una cárcel de pelos?') (Basile, *El cuento de li cunti*, trad. Rak, 356).

46 Véase Umberto Galimberti, *Il corpo* (Milano: Feltrinelli, 2003).

47 Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 12.

48 Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 17.

Al engendrar ‘todas las facetas importantes de la feminidad’, el alma ‘salvaje’ reencontrada constituye, finalmente, la negación y la superación de lo femenino como modelo; es decir, del paradigma encarnado en las versiones tradicionales de los cuentos de hadas caracterizado por un exceso de domesticación y proscrición, así como del mito de lo femenino erguido por las narraciones feministas.⁴⁹ En este sentido, merece la pena reflexionar, aunque sea de pasada, acerca de la función de la omisión en el texto. El objeto de reflexión de Nadine es el cuerpo, por ser demasiado gordo, feo o peludo, pero cuando se reconcilia consigo misma, las referencias al cuerpo se omiten, signo de la integración de lo corporal en la unidad reconquistada del sujeto. De manera paralela, resulta muy sugerente que lo femenino nunca se nombre directamente en el texto, sino que se alude de forma oblicua gracias a la construcción del eje animal que se desliza a lo largo de la narración.

En conclusión, lo animal se imbrica en la recuperación del propio cuerpo como rechazo de los discursos social y culturalmente legitimados sobre lo corporal. El grito lleno de dolor en que culmina la anagnórisis de la joven constituye el último acto en ese proceso de despojamiento de atuendos identitarios convencionales: frente a una sociedad cuyos discursos y prácticas dominantes eligen el control constante del cuerpo, Nadine opta por liberar sus pasiones, su miedo y su dolor que salen vehiculados por su voz. Si la construcción del cuerpo de las princesas de los cuentos de hadas radica en su inmutable y perfecta belleza, Nadine, en cambio, descubre el descontrol de su cuerpo como expresión de una individualidad desjerarquizada y contrahegemónica. El relato ‘antes que el espacio particular de un recorrido, corresponde a la imagen particular de un sujeto’, ya que deja de lado la pugna en contra o la asimilación de los valores exigidos por el entorno social, a los que ni se alude en el texto, y se centra en la evolución del personaje hacia la consolidación de su caracterización individual.⁵⁰

49 Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 20. El adjetivo ‘salvaje’ se utiliza en su significado original de ‘vivir una existencia natural, en la que la criatura posee una integridad innata y unos límites saludables’ (Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 19). Como todos los relatos sujetos a transmisión—escrita u oral que se las considere—, los cuentos de hadas no persisten inmutadas sino que varias prácticas y capas culturales desdibujan sus núcleos originarios. Como advierte Pinkola Estés, en el caso de los hermanos Grimm, sus informantes de aquella época ‘purificaron’ los relatos, eliminando los elementos sexuales, sustituyendo los elementos paganos con otros de carácter cristianos y expurgándolos de todo lo escatológico, lo perverso y lo considerado enfermizo (Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, trad. Menini, 30–31).

50 Jorge Monteleone, *El relato de viaje: de Sarmiento a Umberto Eco* (Buenos Aires: El Ateneo, 1998), 17.

Conclusión

La protagonista femenina de este cuento de Rivero contradice no solo la tipificación de los personajes de los cuentos de hadas, sino también la pérdida de la individualidad que, según Anabel Gutiérrez León, caracteriza a los personajes femeninos de los primeros relatos de la autora, quienes

[...] cumplen con precisión con el estereotipo de la mujer guapa, boba y superficial, lo que, además, se acentúa con la primera persona, que en varios de los relatos es una voz que no tiene otra interlocutora, sino que se habla a sí misma.⁵¹

Con el personaje de Nadine se superan a las protagonistas que la preceden, desarticulando lo femenino estereotipado que las rige y saliendo del monólogo que las cautiva dentro de la construcción de una narración paródica de sí mismas.⁵²

A esto se añade que Nadine, en contraste con las princesas de los cuentos de hadas y como otros muchos personajes femeninos de Rivero, no necesita una instancia intermedia que cuente su historia, sino que se narra sola; sin embargo su narración se inserta dentro de un acto comunicativo fértil, que es un proceso dialógico con un interlocutor que escucha y acoge el hacerse de su historia pretérita y de su identidad a través de lo relatado.⁵³ De este modo, a través de la construcción del personaje y del acto narrativo de Nadine no solo se supera la pasividad de los personajes femeninos de los cuentos de hadas, además, se sobrepasa una práctica frecuente en las reescrituras femeninas y posmodernas de esos cuentos; es decir, se abandona una lectura reivindicativa del papel de la mujer que pretende desvelar su contenido sexista y patriarcal, para centrarse en la reflexión acerca de la relación de la mujer consigo misma y en el difícil camino para llegar a habitar su cuerpo.⁵⁴

51 Gutiérrez León, 'El cuento boliviano del siglo XXI', 55. La estudiosa toma en consideración los relatos 'Querido diario', 'Boquita en O', 'Olor a nuevo', 'Ayer y hoy' y 'Laura en el espejo'.

52 Para no caer en fáciles y peligrosas dicotomías axiológicas, es importante recordar con Gutiérrez León ('El cuento boliviano del siglo XXI', 54) que los personajes femeninos que pueblan los cuentos citados en la nota antecedente acaban enfrentándose a su misma tipificación impuesta, a la vez que la interpretan a través de la exageración y la sátira.

53 En este sentido, Nadine se relaciona con algunos personajes femeninos de los cuentos contenidos en el volumen *Para comerte mejor* (2020), como la protagonista de 'Humo', detrás de cuya historia podríamos ver una reescritura de 'Caperucita roja', así como la del díptico narrativo constituido por los relatos 'Pasó como un espíritu' y 'Regreso'. Ambas protagonistas, de hecho, se hacen cargo de su mismo relato.

54 Véase Susanna Regazzoni, 'Cuando la curiosidad te salva: el Barbazul de Luisa Valenzuela', en *Más allá del umbral: autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, ed. Silvana Serafin *et al.* (Sevilla: Renacimiento, 2010), 213–34 (p. 222).

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.