

## La presencia del cuento tradicional en la obra de Carmen Martín Gaité: *Caperucita en Manhattan* y *Dos cuentos maravillosos*

**Begoña Regueiro**

Universidad Complutense de Madrid ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.102010>

Recibido: 3 abril 2025 • Aceptado: 19 junio 2025

**Resumen:** La riqueza de la obra de Carmen Martín Gaité hace que esta abarque diversos géneros y sistemas, incluida la literatura infantil y juvenil, en el caso de *Caperucita en Manhattan* y *Dos cuentos maravillosos*. Sin embargo, partiendo de las reticencias de la propia autora sobre este tipo de etiquetas, y a la luz de los estudios recientes, podemos decir que se trata de obras para todo tipo de lectores o crossover. En ambos casos, nos encontramos con textos que beben claramente de la cuentística tradicional, también falsamente asociada a la literatura infantil. En el siguiente estudio, por medio del análisis comparativo, se muestra qué elementos del cuento tradicional permanecen en cada una de las obras y de qué modo la autora se ha servido de un género tan versátil como el cuento tradicional para expresar preocupaciones propias de su época y de su propia literatura.

**Palabras clave:** Carmen Martín Gaité; cuento tradicional; literatura española; *Caperucita en Manhattan*; *Dos cuentos maravillosos*.

### EN The presence of the traditional fairy tale in the work of Carmen Martín Gaité: *Little Red Riding Hood in Manhattan* and *Two Wonderful Tales*

**Abstract:** The richness of Carmen Martín Gaité's work means that it encompasses various genres and systems, including children's and young adult literature, in the case of *Little Red Riding Hood in Manhattan* and *Two Wonderful Tales*. However, based on the author's own reticence about such labels, and in the light of recent studies, we can say that these are works for all types of readers or crossovers. In both cases, we find texts that clearly draw from traditional storytelling, also falsely associated with children's literature. The following study, by means of comparative analysis, shows which elements of the traditional tale remain in each of the works and in what way the author has used a genre as versatile as the traditional tale to express the concerns of her own time and her own literature.

**Keywords:** Carmen Martín Gaité, Traditional Fairy Tale, Spanish Literature, *Caperucita en Manhattan*, *Dos cuentos maravillosos*.

**Sumario:** 1. Carmen Martín Gaité y la literatura infantil. 2. El cuento tradicional como hipotexto. 3. La literatura no infantil de Carmen Martín Gaité. 3.1. *Caperucita en Manhattan*. 3.2. *Dos cuentos maravillosos*. 3.2.1. "El castillo de las tres murallas". 3.2.2. "El pastel del diablo". 4. Conclusiones. 5. Obras citadas.

**Como citar:** Regueiro, B. (2025). La presencia del cuento tradicional en la obra de Carmen Martín Gaité: *Caperucita en Manhattan* y *Dos cuentos maravillosos*. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 43(2025) 1-13. <https://dx.doi.org/10.5209/dice.102010>

### 1. Carmen Martín Gaité y la literatura infantil

Carmen Martín Gaité es una de las grandes autoras del siglo XX. Conocida sobre todo por sus novelas, se trata de una autora que ha cultivado diversos géneros literarios y artísticos y a la que hay que analizar desde diversos ángulos para atisbar algo de su complejidad. Una de las afirmaciones que se han hecho es que la autora participó también del sistema de la literatura infantil, especialmente, por medio de tres de sus obras: *Caperucita en Manhattan*, y *Dos cuentos maravillosos* ("El castillo de las tres murallas" y "El

pastel del Diablo”). Esta afirmación, no obstante, parece no alcanzar un acuerdo unánime por parte de la crítica. Es cierto que, como señala Senís (2025), las ilustraciones que Martín Gaité realiza para *Caperucita en Manhattan* parecen querer incluirse en el tipo de ilustración que la autora asociaba a la LIJ; también es cierto, como apunta Brown (2017), que podría hallarse más cerca de la literatura juvenil o *Young adult*, como es conocida en el mundo anglosajón, que reivindicar su identidad lejos de la literatura infantil. Sin embargo, otros indicios apuntan a que la obra va más allá. En primer lugar, la misma Carmen Martín Gaité afirmaba que nunca pretendió escribir para un público infantil y, de hecho, en el artículo de “Preguntas sin respuestas” publicado en *La gaceta del libro*, en 1984, y recogido en *Tirando del hilo*, muestra su escepticismo respecto a la existencia de una “diferenciación entre literatura infantil y literatura para adultos” (2006: 382), puesto que las obras no se dirigirían a un único lector. En concreto, la autora habla de “textos no escritos deliberadamente para niños y que sin embargo éstos pueden devorar con pasión, si caen en sus manos, como el *Robinson*, *La isla del tesoro*, el *Alfanhuí* y tantos más” (2006: 383).

Esta postura la sitúa dentro de una corriente crítica que defiende que la literatura no debe ser dividida en franjas de edad, lo que obedecería a exigencias del mercado editorial, sino que tendría que hablarse de “literatura para todas las edades” o “libros para todos”. En concreto, López Valero, Encabo, Jerez y Hernández, al definir la literatura infantil, señalan que: “suele tener como usuarios predominantes a las generaciones más jóvenes (sin que por ello se excluya a adultos)” (2021:23); Cervera (2003), a su vez, habla de una literatura infantil ganada o robada, que no fue escrita para la infancia, pero de la que esta se ha apropiado, y Ceballos (2016) incluye en la caracterización la literatura infantil y juvenil robada por los adultos y la literatura rechazada por los niños a pesar de haber sido creada para ellos.

Ante esta indefinición de fronteras, más recientemente, se ha acuñado el concepto de literatura *cross-over* para hacer referencia a “literatura de ficción que se dirige simultáneamente a jóvenes y adultos” o “literatura escrita para niños” que “llega a un número sustancial de lectores adultos” (Falconer, 2007: 36). Esta literatura sin edad o transversal se caracterizaría, según Beckett (2009), por poseer diversas capas de lectura que facilitarían la apropiación del texto por lectores en diferente nivel de maduración; asimismo, mostraría una alta calidad literaria, capaz de atraer a personas con un largo recorrido lector, lo cual quedaría plasmado en un lenguaje cuidado, personajes con cierta profundidad psicológica y la utilización de técnicas narrativas complejas que incluirían rasgos de posmodernidad literaria.

A la vista de todo esto y habida cuenta de las reticencias de la autora para incluirse en el sistema literario de la literatura infantil y juvenil, podría decirse que la obra de Martín Gaité que se ha considerado infantil estaría, más bien, dentro de este grupo de obras, junto a algunos de los libros que ella señala como referentes, tal como *Robinson Crusoe* o *Alicia en el País de las Maravillas*. Beckett ya lo afirmaba de forma contundente en lo que respecta a *Caperucita en Manhattan*: “Carmen Martín Gaité’s *Caperucita en Manhattan* is an excellent example of the many contemporary retellings that address a cross audience of children and adults, thus restoring the story to the general audience it had in the oral tradition” (2002: 329). Un paso más allá, y separándonos de la opinión de Brown (2017), podemos afirmar que hay indicios de que, a pesar de las diferencias de género o extensión, “El castillo de las tres murallas” y “El pastel del Diablo” también se dirigen a este público amplio.

## 2. El cuento tradicional como hipotexto

Dice Valentina Pisanty: “Los cuentos son un género narrativo hecho a propósito para ser usado, o sea, sometido a los fines específicos del usuario y adaptado a las situaciones particulares en que se encuentra en cada momento” (1995: 9). Estamos ante un tipo de texto que ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes (recordemos que se data su inicio en el Bajo Neolítico), y que ha evolucionado para adaptarse a las diferentes épocas de los recopiladores que los han transcrito. Bastaría con echar un vistazo a las diferentes versiones recogidas por Basile o Perrault en el siglo XVII y por los hermanos Grimm en el siglo XIX; las transmediaciones realizadas por Disney en el ámbito cinematográfico a principios del siglo XX, o las reescrituras que podemos encontrar ahora, terminando el primer cuarto del siglo XXI. Entre ellas, encontramos versiones que recuerdan a la mitología propia del Neoclasicismo o a los valores de los Salones de la aristocracia del siglo XVIII; versiones apegadas a los valores burgueses del siglo XIX o los norteamericanos del primer tercio del siglo XX; versiones, finalmente, defensoras de la ecología o de los derechos de la mujer en el ámbito del feminismo de finales del siglo XX y principios del XXI. “A falta de autor, los receptores se sienten legitimados para manipular el texto” (Pisanty, 1995: 27), y, por ello, el cuento tradicional se ha convertido en uno de los hipotextos más habituales, tanto en la literatura infantil, caracterizada en los últimos años por la intertextualidad, como en la literatura adulta u otra serie de producciones culturales (cine, ballet, música, memes) o publicitarias y transmedia (Hilario Silva, 2023).

Las diversas capas significativas del cuento y sus múltiples lecturas posibles lo hacen, asimismo, un género especialmente adecuado para la reescritura o el reciclaje literario, tal como lo entienden Llamas (2020) o Regueiro (2023)<sup>1</sup>, pues existen varios temas, lugares comunes o elementos estructurales que el escritor puede tomar como base para el desarrollo de su narrativa desde una gran libertad.

<sup>1</sup> Llamas define el reciclaje literario como “procesamiento de algo existente” con la intención de “insertar de nuevo una cosa a un círculo o ciclo de vida útil” (Llamas, 2020), y Regueiro matiza que se trata de “un tipo de reescritura o relación intertextual específica en la que la parte de “hiperactualización”, ya sea en el aspecto contextual, ya sea en la ideológica, es clave” (Regueiro, 2023:19).

Por último, en el caso concreto de la autora que nos ocupa, es importante señalar que Carmen Martín Gaité establece una estrecha relación con el cuento tradicional, tanto como lectora y “escuchadora” durante la infancia, como en sus facetas de estudiosa de la narrativa o de traductora de la obra de Perrault. A ello se añadiría, como señala M<sup>a</sup> Vicenta Hernández: “una reflexión inteligente y perspicaz sobre las teorías y estructuras narrativas que a menudo se integran como glosa de ficción” (2004: 2). Así, no es extraño que elija el cuento tradicional como hipotexto para algunas de sus producciones, especialmente aquellas que se consideran más cercanas al público infantil. Igual que esas obras, el cuento tradicional no nace como literatura infantil y solo tras ciertas modificaciones, propiciadas por el gusto que muestra la infancia por el género y el afán didáctico y moralista de los siglos XVIII y XIX, pasa a formar parte del sistema literario infantil y juvenil. Si, como señala Senís (2025), Martín Gaité mira hacia las ilustraciones que considera adecuadas para la literatura infantil a la hora de ilustrar *Caperucita en Manhattan*, tal vez, al escribirla, también mira hacia un tipo de literatura que se ha destinado a los niños y que, sin embargo, posee toda la riqueza literaria y la complejidad interpretativa que ella va a desarrollar en su obra.

### 3. La literatura no infantil de Carmen Martín Gaité

#### 3.1. *Caperucita en Manhattan*

*Caperucita en Manhattan* aparece publicada en 1990 y, tal como Martín Gaité señala en la dedicatoria a Juan Carlos Eguillón, comienza a escribirse en 1985 tras “aquel verano horrible”.

La novela narra el viaje iniciático hacia la libertad de Sara Allen, moderna Caperucita roja, que, en lugar de situarnos en el bosque, nos lleva a Manhattan, y junto a la que, además de lobos, aparecen diversos donantes y auxiliares mágicos.

Antes de pasar al análisis de la obra, es importante mencionar que no es casual ni carece de sentido que la obra de referencia sea “Caperucita roja”. En primer lugar, “Caperucita”, que corresponde al tipo 333 de la clasificación Aarne (1961), es uno de los cuentos tradicionales con más antecedentes, más versiones y más interpretaciones. En cuanto a los antecedentes, se han encontrado tanto en las mitologías clásica (Fernández San Emeterio, 2020), oriental y nórdica, como en textos medievales (G.<sup>a</sup> Carcedo, 2022). En lo que se refiere a las versiones, en su estudio comparativo, G.<sup>a</sup> Carcedo (2022) habla de las variantes francesas orales en las que, casi siempre, la protagonista se salva a sí misma gracias a su astucia y en las que, dentro de una historia de mujeres, se encuentran referencias a elementos habituales que marcaban el paso a la pubertad, como las agujas de las clases de costura, o los alfileres con los que debían recogerse el pelo una vez alcanzada la madurez. Poco quedaría de estas en la versión de Perrault, de 1797, que, según la estudiosa, transmite “una visión patriarcal admonitoria” (G.<sup>a</sup> Carcedo, 2022: 206), o en la de los hermanos Grimm, en la que, edición tras edición, se va suavizando el mensaje e infantilizando a la protagonista. Ya a finales del S. XX, Colomer (1996: 8) habla de más de cien adaptaciones de autor desde la Segunda Guerra Mundial, y Fernández San Emeterio señala que “probablemente nos encontremos ante el más reelaborado, versionado y actualizado de los cuentos tradicionales” (2019:18). Así, en el siglo XX, encontramos versiones en las que se trata de invertir los papeles del cuento haciendo del lobo un lobo bueno, o haciendo del cazador un representante del patriarcado sobreprotector con el que hay que acabar (G.<sup>a</sup> Carcedo, 2022: 214). Por último, las interpretaciones que se han hecho del cuento son innumerables, lo que G.<sup>a</sup> Carcedo interpreta como “un signo de la profundidad del texto y de la calidad literaria” (G.<sup>a</sup> Carcedo, 2022: 199). Solo a modo de ejemplo, podemos citar el estudio de Pisanty (1995), en el que se recogen lecturas adultas con interpretaciones psicoanalíticas, etnológicas, mitológicas, lunares, químico-metalúrgicas, femeninas e histórico-ideológicas.

De esta manera, podemos decir que la obra de Carmen Martín Gaité enlazaría con esta tradición de caperucitas por medio de lo que podemos considerar un reciclaje literario, que, desde una nueva conceptualización de la intertextualidad, es definido por Llamas como “reiteración, renovación, procesamiento de algo existente, mezclado con otras materias” con la finalidad de “insertar de nuevo una cosa a un círculo o ciclo de vida útil” (Llamas, 2020). En otras palabras, desde la mirada de los años ochenta del siglo XX, Carmen Martín Gaité, que, como señala Hernández (2004), conoce el cuento de Perrault “en todos sus detalles de fabricación, y de modo particular en el empleo del lenguaje y la estructura” (2004:2), toma de Caperucita los aspectos que le resultan útiles para transmitir el mensaje que pretende y añade nuevos elementos que lo dotan de modernidad, es decir, como señala Regueiro, lo que estaría haciendo es “seleccionar lo que cree rescatable del pasado para modificar lo que considera oportuno a partir de su percepción de la realidad” (Regueiro, 2022:130).

Lo que corresponde hacer ahora, por tanto, es ver qué es lo que permanece del cuento tradicional y qué es lo que la autora modifica para acercar el texto a su realidad.

En primer lugar, debemos decir que “Caperucita roja” es un cuento que habla del crecimiento y de cómo ese crecimiento pasa por la separación de la madre y, de algún modo, por el ejercicio de la libertad. En palabras de G.<sup>a</sup> Carcedo:

Caperucita en el bosque, en la casa y en el estómago del lobo son símbolos de las tres fases de la iniciación a la edad adulta: la niña abandona la casa y se independiza de su madre, recorre el bosque salvaje, se enfrenta a lo más siniestro del corazón humano, [...] y derrota a la muerte en el vientre del lobo (G.<sup>a</sup> Carcedo, 2022: 198).

En el caso de la obra de Martín Gaité, la tercera fase de enfrentamiento a lo más siniestro del corazón humano y la derrota de la muerte se modifican, pero, sin duda, los temas fundamentales del crecimiento, la separación de la madre y la libertad aparecen como temas principales, tal como ocurre en gran parte de la literatura gaitiana.

Igualmente, la simbología del impermeable rojo o la cestita con la tarta son referencias claras al cuento tradicional.

Por otro lado, se mantienen la estructura y las funciones del cuento. Así, hay un envío, que realiza la madre y que hará que la heroína se aleje del hogar, lo que representa la primera de las funciones de Propp. Igualmente, existe una prohibición (función II), que, en este caso, además, se intensifica, igual que en otros cuentos tradicionales como “El príncipe durmiente”, porque, aunque la prohibición existe (la sobreprotectora madre de Sara Allen nunca le ha permitido deambular sola por la ciudad), la situación coyuntural en la que la protagonista se escapa de casa de su vecina mientras los padres están ausentes hace que ni siquiera sea posible saltarse la prohibición puesto que no pide permiso. Señala Marisol Morales:

Si en el cuento tradicional Caperucita simplemente desatendía la voz de la autoridad materna al entretenerse en el bosque y hablar con extraños, Sara se escapará de su casa sin el consentimiento de sus padres para visitar a su abuela, montar en metro sola y pasear por Central Park (Morales, 2002:175).

Comienza, entonces, lo que se ha denominado el viaje del héroe o, en este caso, de la heroína: un viaje iniciático de autoconocimiento, desarrollo, descubrimiento del propio potencial, y procesos de muerte y renacimiento simbólicos, tal como estudian autores como Campbell (1959), Naranjo (2013, 2018) o Peñarubia (2021). Durante este viaje, en nuestro caso a través de Manhattan y Central Park, el héroe, según la función XII de Propp, “es sometido a una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. que le prepara para la recepción de un objeto o un auxiliar mágico” (Propp, 2018: 54). En esta ocasión, la prueba consiste en vencer el miedo y el remordimiento que hacen a Sara llorar en la estación de metro justo antes de encontrarse con Miss Lunatic, pero, como también señala Morales, la amenazante ciudad no supone para la niña ningún ataque, sino que “las personas con las que se encuentra son fuerzas benignas que la ayudarán a elegir el camino hacia su propio ‘rito de paso’” (Morales, 2002: 175). En este sentido, es importante señalar también el importante valor simbólico de que la niña se pierda y, de algún modo, se adueñe de la ciudad de Nueva York junto a Miss Lunatic pues, como recoge Ochoa (2009), se trata de dos mujeres en los márgenes de la feminidad, bien por ser demasiado joven o bien por ser demasiado mayor, que están conquistando un espacio urbano tradicionalmente asociado a la masculinidad.

Pasando a los personajes y a las funciones que estos desarrollan, lo primero que tenemos que decir es que, en el paso de cuento tradicional a novela, los personajes ganan en complejidad psicológica y dejan de ser arquetipos para convertirse en personajes redondos con unas características que los individualizan. Igual que la trama se actualiza en la Nueva York de los años 80 frente a la indeterminación espacio-temporal de los cuentos tradicionales y pierde así la universalidad, volubilidad y adaptabilidad de lo oral y lo arquetípico para pasar a ser una obra de autor actualizada y localizada en el tiempo, los personajes pierden parte de su valor simbólico y arquetípico para ganar en complejidad. “La caperucita de C. Martín Gaité se sitúa en Manhattan y tiene nombre”, dice Hernández (2004: 5). Es más, no solo tiene nombre, también tiene una forma de concebir la realidad y un punto de vista que será el que, salvo en algunos momentos en los que se lo presta a Miss Lunatic o Edgard Woolf, nos marque la perspectiva de la narración. Sara, que acaba de llegar a los diez años, nos transmite su hastío y su deseo de crecer y ser libre, y nosotros, lectores, lo compartimos con ella.

Más allá de la individualización de los personajes, sí que se cumplen las funciones desarrolladas por estos, de manera que tenemos en Sara a la heroína buscadora que, enlazando con otras heroínas de la tradición cuentística, como Blancaflor y la princesa de “El príncipe durmiente”, abandona su casa para vivir una aventura. Junto a ella, su madre cumpliría la función del remitente, tal como señala Luengo Gascón (2009:107) en relación con la tipología de Greimas, y su abuela sería, dentro de este mismo paradigma, el destinatario de la acción. Por otro lado, aunque los personajes con los que se encuentra Sara resultan ser ayudantes mágicos, el mal no deja de estar presente en la obra, en esta ocasión, por medio de la figura del vampiro del Bronx, que recoge la parte más simbólica del mal, tal como aparece en las primeras versiones de Caperucita, pero también hereda de Perrault el matiz de depredador sexual pues es conocido especialmente “por sus crímenes nocturnos” que “recaían siempre en víctimas femeninas” (Martín Gaité, 2019: 71). Por otro lado, Martín Gaité toma de la interpretación psicoanalítica que Bettelheim (2010) hace del cuento la idea del padre como mediador. Así, Samuel Allen, el padre de Sara, trata de mediar entre la niña y su madre, y resta importancia a las preocupaciones de su esposa sobre el comportamiento de la preadolescente; a pesar de ello, en un universo eminentemente femenino, esta tímida defensa pasa desapercibida y, por eso, Vivian Allen comparte sus inquietudes con otra mujer, su vecina, Lynda Taylor. Por último, Martín Gaité incorpora una función que no aparece en el cuento: la de los donantes mágicos. En este caso, nuestra Caperucita neoyorkina cuenta con la ayuda de varios personajes para realizar su camino de iniciación. El primero de ellos es Aurelio Roncali, el rey-librero de Morningside, novio de la abuela, al que Sara nunca llegó a conocer y que, sin embargo, es fundamental, por medio de sus “objetos mágicos”, en el desarrollo de la personalidad de la niña y de los rasgos que la definen. En primer lugar, es él quien regala a Sara los abecedarios a partir de los que la niña comienza a jugar con las palabras, igual que hacía Alicia en la obra de Carroll (Falguera, 2015), y a inventar las farfanías, “palabras que nacían sin quererlo ella misma, como flores silvestres que no hay que regar” (Martín Gaité, 2019: 50); se trata de palabras que casi nunca significan nada, pero que dan a Sara felicidad y, convertidas al final del texto en palabras mágicas, le darán también la libertad. En segundo lugar, Aurelio le regala los libros que lee y que enseñan a Sara lo que es la libertad: *Robinson Crusoe*, *Alicia en el País de las Maravillas* y “Caperucita roja”. Todos ellos son para Sara historias semejantes puesto que “la aventura principal era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas” (42), “todo tenía que ver con la libertad” (42).



También a partir de ellos, Martín Gaité hace lo que Hernández denomina “glosa de ficción” (2004: 2), pues ya nos anticipa que no le gustan los finales y eso es lo que va a cambiar en su novela. Por último, es Aurelio el que regala a Sara el mapa de Manhattan que la niña memoriza y que será su apoyo durante todo su periplo por la isla. Por otro lado, la abuela, Rebeca Little o Gloria Star, de la que hablaremos más adelante, le regala el libro *Construir la Libertad*, otro objeto fundamental por lo que implica en sí mismo y porque, centrado en la construcción de la estatua de la Libertad, será el que permita que la niña reconozca a Madame Bartholdi en Miss Lunatic; gracias al libro, Sara reconoce a la Libertad y la sigue. Por último, la misma Miss Lunatic se convierte en otra donante fundamental. En este caso, la anciana le proporciona a la niña la última clave para alcanzar la libertad: la moneda para acceder al pasadizo oculto y, sobre todo, el secreto y las palabras mágicas. Dando un paso más, podemos decir, incluso, que Miss Lunatic dona a Sara su propio papel, pasándole el relevo y convirtiéndola en su sucesora. Justo antes de que se encuentre con Sara, vemos a una Miss Lunatic que nos dice que está cansada y necesitada de heredero: “¡Qué vieja soy!” – pensó – ¡Cómo me gustaría descargar mis fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos! ¿Pero en quién...?” (Martín Gaité, 2019:129). Esta pregunta queda en el aire, pero, momentos después, la mendiga encuentra a Sara y, después de compartir mucho tiempo, secretos y un pacto de sangre, escuchamos a Sara decir: “¿Querría decir que la estatua, mediante aquel pacto de sangre, le estaba transmitiendo a ella los atributos de la Libertad?” (157). Por último, esta hipótesis, que también se queda en pregunta, parece encontrar confirmación en las palabras de Edgard Woolf que, cuando se encuentra con la niña en Central Park, la compara explícitamente con Miss Lunatic: “¡Qué casualidad! – dijo él-. Ayer más o menos a estas mismas horas me encontré aquí a una persona que me contestó lo mismo que tú” (166). Todo esto podrían ser señales de que Miss Lunatic ha encontrado en Sara la sucesora deseada.

Como decíamos, la inclusión de estos donantes mágicos se aparta del cuento tradicional, pero sigue respetando las funciones y los personajes que estudia Propp, por lo que podríamos decir que la presencia del cuento en estos cambios sigue siendo fuerte.

¿Qué encontramos, entonces, como elementos nuevos en esta versión de Caperucita? Para empezar, la profundización psicológica de los personajes permite atisbar temas fundamentales en la novelística de la época y, en concreto, en la novelística gaitiana. En cuanto a las mujeres, nos encontramos con tres generaciones que presentan diferentes características y modelos de feminidad. Dice Hernández:

Mientras que la madre parece atada a las convenciones y a los miedos más irrelevantes, la abuela de Sara es la atractiva imagen de una feminidad libre y exótica. [...] Gloria Star, cantante de music-hall. La abuela fuma, bebe, toca foxes y blues al piano, no le gusta limpiar ni ordenar la casa.

[...]

Esta abuela es algo así como una moderna y urbana hada buena, doble de la madre, pero diferente de ella. Un verdadero *interlocutor* (Hernández, 2004: 6).

Efectivamente, la abuela y la pareja de la abuela, Aurelio Roncalli, son el contrapunto a los padres de Sara. Juntos representan la libertad, el mundo de los libros, la música, el arte, lo exótico de Manhattan y Morningside, frente al aburrimiento de clase media, vulgar, rutinario y prosaico, que representa los padres de Sara, relacionados con Brooklyn, “un pueblo perdido donde nunca pasa nada” (34). Sin embargo, si tomamos la figura de la abuela sola, podemos encontrar muchos más matices de los que señala Hernández, que llega a equipararla con Miss Lunatic en su papel de “matronas o hadas” de Sara (Hernández, 2004: 7). En su faceta de Gloria Star, la estrella brillante que bailaba en *music-halls*, la abuela es fuerte, independiente, representante de la libertad y la esperanza, como muestra su vestido verde. No obstante, también es Rebeca Little, la pequeña Rebeca, cuando se marcha Aurelio; es, entonces, la abuela que “algunas veces estaba amodorrada o triste, se le caían los párpados y no tenía ganas de hablar” (Martín Gaité, 2019: 72), la que necesita de Sara para salir de la abulia y la que solo vuelve a ponerse el vestido verde cuando aparece Edgard Woolf y, por medio de sus recuerdos y su amor de adolescencia, trae de vuelta a Gloria Star. La abuela es un modelo mucho más libre que la madre de Sara y, por supuesto, uno mucho más apetecible para la niña. Sin embargo, no es la encarnación de la libertad que encontramos en Miss Lunatic, porque ella, aún en el camino de la libertad, necesita a los hombres para completar su identidad.

Un paso más allá en esta gradación de la libertad está Miss Lunatic, sublimación de la abuela y “simbiosis de la abuela de Caperucita y la tradicional hada madrina” según Marisol Morales (2002: 156). Este personaje, que se mueve entre la realidad y la ficción y proporciona a la novela el componente fantástico, es la personificación de la libertad, pero no es una personificación alegórica, sino que se trata de Madame Bartholdi, la madre del escultor que hizo la estatua, como Sara aprende en el libro regalado por su abuela. Asimismo, el hecho de que se presente como una mendiga es significativo, por un lado, porque los mendigos son uno de los arquetipos de la libertad en la tradición literaria, por otro, porque, como señala Blejer: “Martín Gaité [...] toma un personaje que pertenece a la marginalidad y lo carga de significaciones hegemónicas” (2007: 19). En cuanto a la relación de la anciana con un lugar, frente al Morningside de Rebeca Little o el Brooklyn de Vivian Allen, Miss Lunatic vive en la misma estatua de la Libertad, lo que refuerza más, si cabe, su identificación. Asimismo, para llegar a ella, pasa por un túnel, lo que, según recoge Ochoa (2009: s.p.) de las teorías de Wilson (1991), sería un “no lugar” para la arquitectura masculina y se convierte, sin embargo, en el lugar más subversivo de Nueva York. Por último, respecto a su relación con Sara, ya se señaló que se trata de una de las donantes que facilitan su avance en el periplo que la lleva a la madurez, pero, enlazando con las temáticas gaitianas, Miss Lunatic es mucho más porque es la interlocutora perfecta de Sara. Cuando se encuentran, la anciana dice a la niña, dudosa sobre si contar su historia porque es “larga de contar”: “Lo que

vale la pena siempre en largo de contar. Pero me gustaría saber si tú tienes ganas de contarlo o no. Eso es lo único importante” (Martín Gaité, 2019: 131). A partir de ahí, Sara se sentirá libre y comenzará esa conversación en la que, finalmente, ambas encuentran en la otra lo que necesitaban: alguien que las escuche y con quien compartir sus “pesados fardos”, parafraseando a Miss Lunatic.

Por último, frente a los modelos de libertad de las dos mujeres mayores, encontramos a la madre de Sara, Vivian Allen. Ya se señaló que se la relaciona con la vulgaridad. Además, encarna el papel de madre sobre-protectora convertido en hipérbole por medio del complejo de Polícrates que ella misma confiesa a su amiga “es que, no sé, cuando estoy a gusto siempre me parece que va a pasar algo malo” (Martín Gaité, 2019: 90). Se trata, por tanto, del modelo tradicional de madre, la que tiene su espacio en la cocina y su mayor logro en el sabor de una tarta, y ejerce sobre su hija un efecto limitante. La madre de la que es necesario separarse para poder crecer y ser libre. El modelo de madre de posguerra que “have internalized patriarchal mores, become the defenders and transmitters of an oppressive system” (Arkinstall, 2002: 33).

Entre todas ellas, se encuentra Sara, modelo de niña inteligente, creativa y deseosa de libertad que encontramos en varias de las obras de la autora. Como también ocurre en otros textos, la curiosidad y el ansia de saber la hacen diferente y la convierten en objeto de juicio de la sociedad patriarcal representada por la madre y por las mujeres que la rodean, como Lynda Taylor que siempre acusa a la niña de tener complejo de superdotada.

Otro de los elementos que la autora salmantina modifica es la figura del “lobo”. Ya dijimos que el mal sigue presente en la obra por medio del Vampiro del Bronx, pero el lobo, como ya ocurría en otras obras del siglo XX, se vuelve un lobo bueno, como de alguna manera anticipa el narrador cuando Sara habla del aspecto del lobo de las ilustraciones del cuento de Perrault que le regala Aurelio Roncali. En este caso, Edgar Woolf, el lobo dulce, que, aun siendo multimillonario se identifica con los desheredados de la fortuna por su soledad, aparece no solo para acompañar a la niña en su último tramo del “viaje”, sino también para devolver la vida a la abuela, o, mejor dicho, a Gloria Star. En esta ocasión, no es la niña la que es devorada y, después, recuperada del vientre el lobo como símbolo de un nuevo nacimiento a la vida consciente, según las interpretaciones psicoanalíticas; esta vez es Rebeca Little, la pequeña, la triste, la que es devorada para que renazca, de la mano del mismo lobo, la brillante Gloria Star con su vestido verde esperanza. Este lobo, como señala Luengo Gascón (2009), deja de ser depredador para ser seductor. El renacimiento no viene de la muerte, sino de la seducción, la mirada y el amor.

Por último, como ya se nos anticipa desde el principio por medio de una reflexión metaliteraria que deja claro que a Sara no le gustan los finales de los cuentos, Carmen Martín Gaité va a cambiar el final de la historia. No es algo nuevo, puesto que Caperucita roja ya ha sufrido múltiples variaciones en su final en concordancia con el mensaje que quisiera transmitir: desde la niña que se libera sola gracias a su astucia, a la versión aleccionadora de Perrault, donde no hay salvación después de que la devore el lobo, o la más suave de los hermanos Grimm donde interviene el cazador para rescatar a la niña. En este caso, de acuerdo también con los rasgos literarios de la posmodernidad, el final es abierto y se sitúa en un límite indeterminado entre lo real y lo imaginado, cuando Sara introduce la moneda que le dio Miss Lunatic, dice su palabra mágica y siente la corriente cálida de la libertad. Como recoge Marisol Morales, según Roger (1992), la catarsis final de este relato “es algo más lúdico y menos moralizador: más acorde con unos tiempos en los que hace falta descubrir significados y valores que permitan vivir con más imaginación una vida que pierde sentido y cae en la desgana” (“Caperucita”, 1992: 331; en Morales, 2002: 181).

### 3.2. Dos cuentos maravillosos

En 1999, el Círculo de Lectores reúne en una edición ilustrada por Mabel Piérola y bajo el título de *Dos cuentos maravillosos*, dos cuentos publicados previamente por Carmen Martín Gaité: “El castillo de tres murallas”, aparecido en 1981, y “El pastel del diablo”, de 1985. Bajo el mismo título, aparecen de nuevo reunidos en una edición de Siruela de 2014, donde se clasifican como “a partir de 12 años”. ¿Qué tienen estos cuentos de la tradición cuentística? ¿cómo refleja en ellos su universo literario Carmen Martín Gaité? ¿qué comparten con *Caperucita en Manhattan*?

#### 3.2.1. “El castillo de las tres murallas”

“El castillo de las tres murallas” es el primero de los cuentos que aparece en la compilación. En esta ocasión, no existe ninguna referencia explícita a un cuento en concreto, pero la autora toma la estructura y las funciones de los cuentos tradicionales maravillosos como soporte para la construcción de su narración y mantiene tanto las fórmulas de apertura, “Había una vez”, como la indeterminación temporal, “hace mucho tiempo”, y el simbolismo del número tres de las murallas.

El cuento nos narra la historia de Lucandro, un hombre muy rico, que vive obsesionado con sus pertenencias y que, para protegerlas, ha construido un castillo rodeado de tres murallas que nadie podrá atravesar. La narración, que mantiene la estructura bimembre originaria de los cuentos tradicionales, nos cuenta la historia de las dos mujeres de su vida: primero la de su esposa, Serena, que marcará el punto de vista de los primeros capítulos, y después la de Altalé, la hija del tirano, que se convertirá en la verdadera heroína y marcará la perspectiva del resto de la historia. Ambas, desde la jaula de oro, buscarán la libertad y cada una la logrará en distinta medida y por distintos medios.

Ellos tres, por tanto, son los personajes principales. En primer lugar, Lucandro se caracteriza por el miedo constante y por la permanente preocupación y desconfianza, lo que trae como consecuencia que sea incapaz de disfrutar de lo que tiene y que viva en una permanente infelicidad. Además, su absoluto materialismo

le impide disfrutar de la belleza y limita su concepción del mundo, tan obtusa que le impide disfrutar de las historias de los demás y hace que le enfade todo aquello que no entiende, como las necesidades de su mujer y de su hija, por ejemplo. Esta carencia de lo que constituye lo más elemental de la humanidad se materializa en el proceso de animalización del personaje hasta que, al final, se convierte en una brunda, uno de los personajes fantásticos que viven en el foso que rodea la segunda de las murallas del castillo. También existiría cierta asimilación entre el personaje y las murallas que rodean su castillo pues, igual que estas asfixian y ocultan la belleza de los jardines y tierras de labradío que rodean la construcción, Lucandro oculta, oprime y asfixia la vitalidad y belleza de Serena y Altalé, desempeñando así la función de anciano opresor y antagonista. En el caso de Serena, Lucandro la cosifica y la convierte en instrumento, primero de adorno, y, después, de reproducción, puesto que, una vez nacida Altalé, pierde todo interés en ella. Respecto a Altalé, a la que considera una posesión más, cumple, además, la función de opresor sobreprotector, puesto que aísla a la niña y prohíbe que le hablen de la realidad, de los ladrones o de la muerte.

Serena es otro de los personajes principales. Aparece misteriosamente para convertirse en la señora del castillo. Es la esposa de Lucandro y la madre de Altalé y se asocia al cuarto de costura en el que puede librarse de la sombra asfixiante de Lucandro, “de los jardines, murallas y escaleras construidas por Lucandro, de las joyas regaladas por Lucandro, de los miedos y consejos de Lucandro y de aquellos horribles animales del foso que vigilaban su hacienda” (Martín Gaité, 1999: 31). Igual que Martín Gaité habla del cuarto de atrás como refugio y de cómo perdía ese carácter cuando entraban los adultos hablando de guerra, este cuarto pierde su magia cuando entra Lucandro a contar las riquezas que tiene allí y que se irá llevando, poco a poco, hasta dejar solo lo indispensable. El cuarto de costura y el tocador, así, se van pareciendo más “a la cárcel que eran” (32), pero se vuelven un lugar de libertad, porque Lucandro pierde interés por el cuarto y comienza a respetar la soledad de Serena. Por otro lado, en la figura de Serena, volvemos a encontrar la identificación de la escritura con la huida y con una forma de libertad, pues, como Sara Allen, ella también escribe, en este caso, sus sueños, en un cuaderno de tapas color verde esperanza. Cuando Altalé nace, como si de otra pertenencia se tratase, Lucandro la aleja de su madre y, debido a un sueño premonitorio en el que una Altalé de quince años le pide que se quede en su cuarto de costura hasta que le envíe una señal, Serena acepta la separación, aunque eso implique una depresión que le quita las ganas de vivir y la consciencia de la realidad. La señal llega cuando Altalé pide a su madre que vaya a ver lo que ha aprendido con su nuevo profesor de música, Gisel. Este joven, que se caracteriza por su mirada seria y dulce, devuelve la existencia y la realidad a Serena por medio de esta mirada; ella siente que “hasta aquel momento no la había mirado nadie en toda su vida” (45) y no para de repetirse “Que no me deje de mirar nunca. Nunca. Nunca. Nunca.” (46). La vuelta a la vida y a la libertad serán completas cuando Serena se escape con Gisel y, pase, entonces, a convertirse en la madre ausente de los cuentos tradicionales, con la diferencia de que, frente a estas, no será la muerte sino la vuelta a la vida lo que la separe de su hija. Desde la lejanía, cumplirá, entonces, las funciones de la madre ausente que, de algún modo, se convierte en donante mágico en cuentos como “La cenicienta” o “La muñeca en el bolsillo: Vasalisa la sabia”. Así, cuando Altalé cumple quince años, igual que tantas otras heroínas de cuentos, recibe un mensaje secreto de su madre, que se acerca a ella disfrazada de mendiga, para indicarle el lugar en el que se encuentra el objeto mágico: la llave del cuarto de costura, que, en una secuencia paralela a la inicial, vuelve a convertirse en un espacio de libertad para Altalé.

Como se puede ver, Serena representa un modelo de mujer que ansía la libertad y sufre con la opresión del patriarcado, pero es incapaz de alcanzarla por sí misma y, de modo semejante a Gloria Star, solo vuelve a la vida cuando un hombre que se sale de las normas heteropatriarcales la mira y la conduce a la libertad.

Altalé, por su parte, que aparece en el capítulo cuatro y marca el punto de vista desde el capítulo cinco, es la verdadera heroína del cuento. Como señala M<sup>a</sup> Vicenta Hernández:

No se trata sólo de una repetición de la estructura, también se produce una gradación intensificadora. La aventura de la madre no era más que un ejemplo, anuncio de la aventura de la hija. Ahora una verdadera aventura iniciática, más difícil (con sus pruebas rituales) y más consciente (con más cantidad de signos para descifrarla). Esta aventura es el viaje hacia la libertad y hacia la feminidad (Hernández, 2005: 152).

En la gradación intensificadora de la que habla Hernández respecto a la aventura de Serena, veremos cómo Altalé sí será capaz de alcanzar la libertad por sí misma, tal como su madre había deseado para ella cuando nació: “que entienda sus sueños y los pueda seguir” (Martín Gaité, 1999: 38). Altalé representa, así, el modelo de mujer nueva, ejemplo de resiliencia y lucha, que desafía el poder del patriarcado superprotector y opresivo, encarnado en Lucandro, y, poco a poco, lo va debilitando, hasta conseguir la libertad.

Igual que en el caso de Serena, el espacio de Altalé se relaciona con una cárcel. En esta ocasión, se trata de una habitación con barrotes que se asimila a la multitud de jaulas con pájaros que la pueblan. La sobreabundancia del símbolo nos deja claro cómo Altalé, igual que los pájaros, ve limitada su capacidad para volar. El símbolo se mantendrá hasta el final, cuando pájaros y niña vuelen a la vez.

Junto a ella, realizando la función de padre, en cuanto a apego, protección y aprendizaje, encontramos a Cambof. Cambof, que habita en la torre más alta y, significativamente, más cercana al cielo, es un sabio que ha vivido muchas vidas y leído muchos libros; ha aprendido tantas lenguas que algunas las ha olvidado y tiene que inventar la suya propia, y ha sido tantas personas que es capaz de empatizar con casi todos hasta el punto de ser él quien defiende los intereses de las mujeres y da la voz a una Serena que se muestra callada y sumisa frente a Lucandro. Dentro de la narración, desarrolla dos funciones fundamentales: la de padre y guía, ya mencionada, y la de donante mágico. Así, será él quien, llegado el momento, regale

a Altalé el catalejo con la consigna “paso corto y mirada larga” (66). Con ese catalejo, Altalé podrá divisar a Amir, cocreador de la libertad junto a ella, pero, lo que es más importante, ese catalejo simbolizará la capacidad de Altalé de mirar por sí misma y crear su propia mirada. Su madre necesitaba la mirada de Gisel para recuperar su ser y ser libre, Altalé mira por sí misma y construye su propia libertad. Sin duda, es Cambof quien le da el objeto porque es Cambof el que le ha enseñado a mirar. En cuanto a la función de padre, Cambof, además, viene a encarnar uno de los temas fundamentales de los cuentos tradicionales: la muerte de los progenitores. Muchas veces estas muertes, que aparecen al principio de los cuentos tradicionales, dan pie al desarrollo de la acción y generan la angustia de separación, el miedo a la muerte y el deseo de la vida eterna y, solo al final del cuento, el o la protagonista encuentra a otra persona para “vivir durante largo tiempo felices y contentos”. Como señala Bettelheim, estos cuentos están hablando de cómo la creación de un vínculo satisfactorio con otra persona proporciona seguridad emocional, resta miedo a la muerte y facilita una existencia independiente y feliz, más allá de los deseos infantiles, puesto que “si intentamos escapar de la angustia de separación y de muerte, agarrándonos desesperadamente a nuestros padres, solo conseguiremos ser arrancados cruelmente, como Hansel y Gretel” (Bettelheim, 2010: 18-19). Es decir, el cuento tradicional trata de mostrar que, aunque los padres mueran, el héroe será capaz de crear otro vínculo estable, el que da “el verdadero amor adulto” (Bettelheim, 2010: 18), que le devolverá la estabilidad emocional y disipará el miedo. Ese amor verdadero adulto tomaría el relevo del verdadero amor infantil que proporcionan los padres. Esto, como señalábamos, suele ocurrir al final del cuento, después de que el héroe o heroína, cuyos progenitores murieron o lo abandonaron al principio, haya tenido que atravesar el camino hacia la madurez. Frente a ello, Carmen Martín Gaité presenta el reemplazo del padre por el amante de manera casi simultánea al final de la historia. En una de las conversaciones con Cambof, Altalé le pide: “No me dejes nunca, ya no te mueras más, por favor, por lo que más quieras” (52), y el anciano, después de explicarle que es imposible que le prometa eso, la tranquiliza diciendo: “Cuando me muera te dejaré en buenas manos. De eso puedes estar segura” (53). Y así es, justo antes de que Altalé descubra que Cambof ha muerto, ve en la mano de Amir el anillo del anciano y recibe una nota del joven en la que dice “antes de llorar [...] baja a la Muralla Erizada. Nada es lo que parece” (68). Por eso, Altalé, tras encontrar al anciano muerto en su torre, corre a la muralla y, allí, se explicita la sucesión y sustitución del padre muerto en el joven, por medio de la presentación de los mismos atributos: Amir lleva el anillo de Cambof, y, al llegar, Altalé descubre que tiene la misma voz que su maestro, hasta el punto de que cree que es este el que ha hablado mientras Amir la espera para saltar la muralla y alcanzar la libertad (70).

Amir es, entonces, el verdadero amor adulto, el que devuelve la seguridad emocional y ayuda a construir el camino de la libertad; el que comparte los ideales y la batalla incluso antes de encontrarse con Altalé. Representa la rebeldía y lo nuevo y es quien, imitando la desobediencia de Altalé hacia su padre, fomenta la desobediencia civil y lidera la rebelión que acabará con el orden establecido e instaurará la justicia social.

Así pues, a partir de la estructura del cuento tradicional y de algunas de sus convenciones y temáticas más recurrentes, como el crecimiento, los sueños premonitorios, la muerte de los padres, o el encuentro con el otro, Carmen Martín Gaité vuelve a tratar sus temas habituales: la libertad y el juego de las apariencias, a los que, además, en este cuento, se añade la temática social, con ecos que nos pueden llevar a la representación simbólica de la España franquista y a los últimos años de la dictadura, tema que, como ha estudiado M.<sup>a</sup> del Mar Mañas (2011), es habitual en la literatura gaitiana. En este sentido, no podemos obviar que el espacio opresivo que produce el castillo fortificado por las tres murallas y la sensación de tiempo detenido generado por los relojes parados de Lucandro (20-21) recuerdan a la España autárquica, regresiva y cerrada a las influencias del mundo exterior de la dictadura. Igualmente, la decadencia del tirano que hace que los habitantes del pueblo pierdan miedo y empiecen a rebelarse y recuperar sus espacios nos conduce a los últimos años de opresión. Por último, el catalejo que permite a Altalé mirar mucho más allá de las murallas y los belfondinos cultivando tierras que acaparaba Lucandro presentan un nuevo orden social más democrático, justo y abierto al exterior.

### 3.2.2. “El pastel del diablo”

“El pastel del diablo”, publicado por primera vez en 1985, utiliza de nuevo la estructura del cuento tradicional y del viaje iniciático, aunque, en esta ocasión, el viaje sea imaginario.

Retomando un motivo habitual en la cuentística, el relato comienza hablando de un matrimonio que no puede tener hijos y que, tras muchos intentos y plegarias, consigue concebir una niña a la que ponen por nombre Sorpresa. Este nombre hace referencia a lo que sienten sus padres cuando llega la ansiada hija, pero también va a ser una de las características fundamentales de la niña: la búsqueda de algo que la sorprenda y la rescate de la rutina, puesto que lo repetido y la incapacidad de la sorpresa la entristecen enormemente. Como en tantos cuentos, a la llegada de la hija cuando ya casi se había perdido la esperanza, sigue un bautizo por todo lo alto al que son invitadas todas las personas del “reino” y al que se presenta, también, un asistente inesperado. En este caso, no es un hada malvada o una bruja, al menos no al principio, puesto que, más adelante, la realidad será reformulada por los aldeanos para que sí lo parezca. En esta ocasión, quien se presenta es una anciana curandera con fama de adivina que augura a la niña lo que su madre y los demás habitantes del pueblo acabarán convirtiendo en una maldición: “Trae en el alma el viento de la inquietud y en el corazón el fuego de la pregunta. Hará preguntas que no le sabrá contestar nadie y deseará siempre todo aquello que no pueda tener” (Martín Gaité, 1999: 81). Esta premonición, que nadie entiende y que la anciana muere sin poder explicar, se materializa en una Sorpresa muy parecida a Sara Allen y a otras protagonistas gaitianas.



Cuando la aventura comienza, la niña tiene diez años y el ferviente deseo de crecer y de entender todas aquellas cosas que le ocultan y que escucha a escondidas. Es imaginativa, creativa y, además, gusta de contar historias, tiene en sí el germen de la escritura. Dice M.<sup>a</sup> Vicenta Hernández:

El interés especial de Sorpresa radica en que ella, además de vivir la aventura, es consciente de querer vivirla para poder contarla. Al esquema tradicional del viaje y la búsqueda con su contenido simbólico de aprendizaje y transformación, –el viaje es siempre también viaje interior–, le surge un nuevo sentido y una vía paralela, porque el objeto también es doble: Casa Grande o Castillo Encantado (siempre signo del conocimiento) y relato del relato en el relato, el objeto que verdaderamente no puede obviarse: contar el cuento. Escribirlo (Hernández, 2005: 158).

Esta consciencia y este interés son los que hacen de Sorpresa una niña diferente y, por ello, incomprendida, inadaptada y, en cierto modo, rechazada por la sociedad, que para ella se resume en “mis padres, las mujeres, el cura y ahora tú [Pizco]” (108). Su madre, Remigia, igual que Vivian Allen, se presenta como un modelo de mujer aliada con el *statu quo*, con el patriarcado y su perpetuación. Lloro porque no entiende a su hija y le asusta que sea inteligente (82). Frente a eso, lo único que desea es casarla pronto “con un hombre honrado y trabajador”, que le haga olvidar sus aspiraciones; es decir, que le corte las alas y la convierta en el modelo de mujer que la sociedad acepta y pide. Junto a ella, el padre de Sorpresa, Zenón, guarda ciertas similitudes con el padre de Sara Allen; se trata de un hombre tranquilo que intenta entender a su hija y que se muestra más comprensivo y transigente con ella. Sin embargo, tampoco tiene fuerza suficiente como para enfrentarse a las convenciones o a su mujer.

Debido a esta situación de soledad y de falta de interlocutor que se va revelando más aguda según avanza el cuento, Sorpresa llegará a la escritura. Cuando la conocemos, ya de niña, tiene la falsa ilusión de tener alguien que la escucha, pero lo pierde. Según Hernández:

Sorpresa necesita una nueva separación, para estar real, completa y definitivamente sola; necesita perder la escucha atenta de su amigo Pizco, el niño algo mayor que ella capaz de atender a sus cuentos y sorprenderse. El perfecto narratario. El único. Necesita perderlo para encontrar la posibilidad de muchos otros, sólo posibles, pero incontables lectores (Hernández, 2004: 158).

Y lo que la crítica interpreta en clave metaliteraria y metaficcional, lo podemos leer en clave de cuento como la pérdida o situación que obliga al héroe a abandonar el hogar (lo que constituye la Función I de Propp). Sin la ausencia de Pizco, Sorpresa no emprendería la aventura, el viaje, que tanto bebe de *Alicia en el País de las maravillas*, y que Sorpresa vive sabiéndose la heroína del cuento y poniendo en juego sus conocimientos narratológicos para anticipar lo que le espera y tener claro cómo debe superarlo.

Pizco, pues, se marcha al mundo real, a las preocupaciones que Sorpresa considera banales, es decir, a la fiesta de la noche de San Juan y a la búsqueda de una novia que consiga romper la atracción que le despierta Sorpresa, tan inadecuada por su edad, como por tratarse de la “rara”. Ante el abandono de su amigo, al que Sorpresa tampoco termina de entender, la niña decide ir a la Casa Grande, que, de nuevo, en clara consonancia con *Alicia en el País de las Maravillas*, se nos presenta como un espacio onírico, con habitaciones llenas de espejos, autómatas, pasadizos secretos, puertas de distintos tamaños, bebidas espirituosas que alteran el juicio y personajes extraños que viven entre la realidad y la ficción, puesto que en la Casa Grande se está preparando una obra de teatro y, en ocasiones, no está claro ni para Sorpresa ni para el lector, si quien habla es la persona o el personaje, o, mejor dicho, en una estructura ficcional de muñecas rusas, no queda claro en qué nivel nos encontramos: ¿es el plano ficcional en el que vive Sorpresa, el que la niña ha inventado o el de la ficción que representan los personajes que, en la fantasía de Sorpresa, pueblan la Casa Grande? En esta casa, la heroína hallará al remitente que la envíe a su misión, pues el señor de la Casa Grande, al que encuentra escondido en una habitación, mandará a la niña a por más champán y, en su periplo, ella tendrá que atravesar habitaciones y superar pruebas, como la tentación de detenerse a observar y olvidar su cometido (como Caperucita), o como el impulso de interrumpir la aventura, cuando la visión de su madre la lleva de nuevo a la realidad. También encontrará a personajes como el Rey Pedro, o el actor Pedro, que actúa como donante mediador entre la literatura y la niña y, aun contribuyendo a la confusión entre realidad y fantasía, por medio de las palabras del personaje que ensaya, le dará a Sorpresa una de las respuestas que ella necesita: “Olvidaos del disfraz de niña atemorizada que os impuso el capricho de vuestro cruel padre y haced que despierte vuestro corazón de mujer” (123).

No obstante, lo más importante del aprendizaje viene cuando Sorpresa regresa junto a quien le realizó el encargo y encuentra en ese hombre vestido de negro (que no puede dejar de recordarnos a *El cuarto de atrás*) al interlocutor perfecto. Él sí la escucha y ella lo escucha a él, los unen las mismas pesadillas y los mismos sueños y eso, a pesar de la diferencia de edad, crea la falsa ilusión de identidad en la que ella se siente adulta compartiendo champán con él, y él vuelve a sentirse niño y cree recuperar a su amor de la infancia, Cecilia, muerta a los diecisiete años. Es también este hombre triste y perdido el que le da la respuesta a su pregunta y el objeto mágico para cumplir sus deseos. Es ante él ante quien Sorpresa, fiel reflejo de los niños y niñas ansiosos y frustrados ante la falta de respuestas de los que habla Bettelheim (2010), expone toda su rabia:

[Lloro] ¡Porque soy muy pequeña! [...] Porque solo tengo diez años. Y no entiendo nada, y no soy ninguna princesa ni me llamo Cecilia. Y además no he bebido nunca champán, ni tengo libros, ni amigos, ni una habitación donde no me venga nadie a molestar, ni sé darle cuerda a un gramófono, ni he visto el mar, no me contesta nadie a lo que pregunto, ni he hecho ningún viaje de verdad, ni he conocido al

capitán de ningún barco, y porque el rey no me ha querido decir lo que tengo que hacer para ser mayor, que es lo que más deseo en este mundo, ni usted tampoco, y porque todos me riñen o me dicen mentiras, y porque quiero contar historias de verdad y ser mala y mayor de verdad. Muy mala y muy mayor. [...] No necesitar de nadie. ¡Comerme yo sola el pastel del diablo! (Martín Gaité, 1999: 138).

También será él quien le dará la respuesta menos deseada: crecer no soluciona nada:

Alguna vez, cuando te pase esto, que ojalá te tarde en pasar, y te golpees la frente buscando en vano el rastro de todos esos deseos que ahora te consumen, entonces y solo entonces, resplandecerá ante ti como un tesoro perdido para siempre la luz de tus diez años. Y habrás logrado lo que querías: crecer, pero pagando un precio terriblemente caro (Martín Gaité, 1999: 139).

Sin embargo, tras esta conversación, el señor de la Casa Grande, ya caracterizado para su papel en la obra y vestido de Diablo, haciéndonos dudar, una vez más, sobre quién es en realidad, le da a Sorpresa el objeto mágico para hacerse mayor: una piedra de ámbar. Con ella en la mano, Sorpresa correrá al lugar de su origen, el mismo claro en el bosque donde fue bautizada, y enterrará la piedra para convertirse en una mujer. Así termina la historia, tal vez así debería acabar, de acuerdo con la Carmen Martín Gaité que, en *Caperucita en Manhattan*, critica que, al final de *Alicia en el País de las Maravillas*, se diga que todo ha sido un sueño. Sin embargo, la escritora, que emula la obra de Lewis Carroll, hace lo mismo que él y, en el epílogo, nos explica que todo ha sido una invención de Sorpresa, un cuento para contar a Pizco a la mañana siguiente. Nosotros, lectores, también podemos desear un final abierto a lo maravilloso, pero, en realidad, de este final se desprende gran parte del sentido del relato. Por un lado, este cuento, que pretendía unirla a Pizco, es la constatación de la imposibilidad de comunicación entre ellos. Ya la noche anterior, ante la incapacidad de acceder a ella, él había elegido pactar con la sociedad, con el patriarcado, y buscar una novia convencional, que le atrajese sexualmente sin más. Por la mañana, el trato ha sido sellado, él ha encontrado novia y, mientras Sorpresa le cuenta su cuento, se duerme. Ella, entonces, se da cuenta, plenamente, de que ya no tiene interlocutor alguno, de que “a partir de ahora, nadie volvería a escuchar sus cuentos” (154). En ese mismo momento, el paso del verdadero Señor de la Casa Grande, al que Sorpresa nunca ha visto, deja más claro que ese interlocutor perfecto de la víspera solo era una creación suya, una ilusión, el lector ideal de toda la literatura. En este punto es cuando adquiere máximo sentido todo el contenido metaliterario de la obra, porque es entonces cuando Sorpresa decide: “¡Escribiré mis cuentos! [...] Y algún día los leeré al Señor de la Casa Grande. ¡Aprenderé a comerme yo sola, como él, el pastel del diablo!” (156). Como señala Hernández: “el pastel del diablo es la escritura, el gozo de la escritura, algo que se come en solitario” (Hernández, 2005: 165).

Como se puede ver, Carmen Martín Gaité vuelve a utilizar la estructura y las funciones de los personajes de los cuentos tradicionales para tratar sus temas más habituales: el deseo de crecer, las apariencias, la búsqueda de interlocutor y la escritura como forma de encontrarlo. Además, en esta ocasión, se añade la presencia de los límites difusos entre la realidad y la ficción con los que también juega en algunas de sus obras.

#### 4. Conclusiones

Los cuentos tradicionales nos han acompañado desde el origen de la humanidad y, si es así, es porque, de algún modo, siempre han hablado de las preocupaciones más universales del ser humano. No es extraño, por tanto, que coincidan con las preocupaciones de muchos escritores y escritoras y, en este caso, de Carmen Martín Gaité.

Asimismo, el cuento tradicional ha demostrado su versatilidad y adaptabilidad a los tiempos y, por eso, su estructura sigue funcionando más de tres mil años después, para hablar a los niños, pero también para dirigirse a los adultos.

Carmen Martín Gaité decía que ella no escribía pensando en un lector infantil y, a la luz del análisis de estas obras, parece que, aunque pudiera tener a los niños en alguna parte de su mente, desde luego no eran los únicos destinatarios y el mensaje o la temática no se ha modulado pensando en ellos. En estas obras, encontramos la voz de Martín Gaité hablando de los temas que preocupan a Martín Gaité (la libertad, la búsqueda de interlocutor, la escritura...), solo que con la estructura de cuento tradicional y con más atención a cómo viven estos temas las protagonistas niñas.

Bajo estas premisas, la autora retoma temas universales que son tan suyos como de todos y que constituyen lo esencial del cuento tradicional, es decir, temas como el crecimiento, la independencia y la separación de los padres y madres, por medio de ese viaje del héroe o la heroína que nos conduce a la madurez. Conecta, a la vez, con la frustración de los niños y las niñas, de la que ya hablaba Bettelheim: “El pequeño está sujeto a sentimientos desesperados de soledad y aislamiento, y, a menudo, experimenta una angustia mortal” (Bettelheim, 2010:18). Si Bettelheim apunta a cómo los cuentos tradicionales: “se toman muy en serio estos problemas y angustias existenciales” y “ofrecen soluciones que están al alcance del nivel de comprensión del niño” (18), Carmen Martín Gaité, en estas obras que la crítica ha considerado infantiles, hace algo más: da la voz a los niños para que expresen estos sentimientos.

Sin embargo, ninguno de estos temas y preocupaciones son inéditos en la obra de Martín Gaité que, como ha estudiado Emilie Ferrú en su tesis doctoral, ya había tratado el tema de la falta de comunicación entre los adultos y la infancia, y la rebeldía de los niños en cuentos como “Un alto en el camino” y “Las ataduras”; las decepciones infantiles en “La chica de abajo”, la ausencia de las figuras maternas en “Los informes”, “Tendrá que volver”, “La tata”, “Tarde de tedio” y también la figura de los padres invasivos en “La trastienda de los ojos” (Ferru, 2023). El cambio está en que, ahora, las niñas no son personajes secundarios, sino que son las protagonistas.

En otro orden de cosas, Martín Gaité retoma la esencia más tradicional de los cuentos para presentar a mujeres protagonistas, al estilo de “Blancaflor” o la princesa de “El príncipe durmiente”, pero, a su vez, los actualiza y muestra diferentes modelos de mujer y hombre, presentes en la sociedad de su tiempo, así como diferentes tipos de relaciones entre ellos. De este modo, junto a las mujeres que se anclan al modelo patriarcal y se oponen a las nuevas mujeres o niñas, como las madres de Sara Allen o Sorpresa, encontramos mujeres que desean la libertad, pero no son capaces de luchar por ella solas y necesitan a su lado a un hombre que se escape del modelo heteropatriarcal, caso de Rebeca Little o Serena. Por último, las niñas representan el modelo nuevo de mujer, la mujer del futuro que rompe con lo establecido y, a pesar del dolor o los conflictos internos que esto le pueda suponer, busca la libertad. Así son Sara, Altalé o Sorpresa. A su lado, como guías, también aparecen mujeres mayores que, a veces, se mueven entre la realidad y la fantasía. Entre ellas, encontraríamos a Gloria Star, a Miss Lunatic y, por qué no, a la princesa que un día fue Cambof y que ahora habla a través de su boca.

Por su parte, también encontramos modelos masculinos muy interesantes, porque las mujeres que presenta la autora no son mujeres solas. El trabajo de liberación de la mujer es un trabajo conjunto, como lo muestran hombres como Aurelio, Gisel o Amir. Igualmente, son varios los hombres que funcionan como guías y donantes mágicos y que contribuyen de manera crucial al desarrollo de las heroínas, véase a Aurelio o a Cambof. En oposición a ellos, encontramos modelos de hombre débiles que, aun sin condenar las nuevas formas de feminidad y masculinidad, son incapaces de adherirse a ellos, como los padres de Sara o Sorpresa. Por último, quizá como figuras más negativas y tristes, aparecen los hombres que representan la imposibilidad de comunicación con las mujeres; a veces porque, aun intentándolo no son capaces, como Pizco, y otras veces porque no quieren y no ven en las mujeres nada más que una posesión. Este tipo de hombre, encarnado en Lucandro, acaba, como no podía ser de otra manera, convertido en un animal.

Los cuentos tradicionales, pues, vuelven a nosotros de la mano de Carmen Martín Gaité. Desde su pluma, nos hablan a pequeños y grandes de los temas más universales matizados por la mirada de una autora capaz de unir lo universal a sus preocupaciones y a los posos que dejó en ella la sociedad de posguerra que le tocó vivir.

## 5. Obras citadas

- Aarne, Antti (1961): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Suomalainen Tiedekatemia, The Finnish Academy of Science and Letters.
- Arkinstall, Christine (2002): “Towards a Female Symbolic: Re-presenting Mothers and Daughters in Contemporary Spanish Narrative by Women”, en Adalgisa Gioglio ed., *Writing Mothers and Daughters*, New York and Oxford, Berghahn Books, pp. 47-84.
- Beckett, Sandra L. (2002): *Recycling Red Riding Hood*, New York, Routledge.
- Beckett, Sandra (2009): *Crossover Fiction: global and historical perspectives*, Thames, Oxfordshire Routledge.
- Bettelheim, Bruno (2010): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Blejer Eder, Daniella Bettina (2007): “De la madriguera a la libertad: Intertextualidad como subversión en Caperucita en Manhattan”, *AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (5), pp. 9-23. En <https://revistas.uvigo.es/index.php/AILIJ/article/view/783>
- Brown, Joan L. (2017): “Rescuing Red Riding Hood: Carmen Martín Gaité’s Caperucita en Manhattan”. *Hispania*, 100(2), pp. 202-212. En <https://muse.jhu.edu/article/662641>
- Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos, Ignacio (2016): *Iniciación literaria en Educación infantil*, La Rioja, Universidad de La Rioja.
- Cervera, Juan (2003): *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero.
- Colomer, Teresa (1996): “Eterna Caperucita”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 87, pp. 7-19. En <https://goo.su/hhIN>
- Falconer, Rachel (2007): “Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean’s The White Darkness”, *Children’s Literature in Education*, 38, pp. 35-44.
- Falguera García, Enric (2015): “De la llibertat a la intertextualitat: Alicia al país de les meravelles i Caperucita en Manhattan” en Noelia Ibarra et. al. eds., *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital*, Valencia, Editorial Politécnica de Valencia, pp. 243-246.
- Fernández San Emeterio, Gerardo (2019): “Caperucita en la obra de Carles Cano”, *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 32 (292), pp. 18-27.
- Fernández San Emeterio, Gerardo (2020): “Relecturas de Caperucita Roja: comprender el arquetipo desde el cuento”, *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 42, pp. 79-99. En <https://educacionyfuturo.com/article/view/7767>
- Ferrú Émilie (2023): *La imagen de la infancia en Carmen Martín Gaité*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- García Carcedo, Pilar (2022): *Cenicienta cumple cuatro mil años. Princesas activas en las versiones comparadas de los cuentos*, Madrid, Verbum.
- Hernández Álvarez, M<sup>a</sup>. Vicenta (2004): “Caperucita en Manhattan: Carmen Martín Gaité al margen de Perrault”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 497-520.
- Hernández Álvarez, M<sup>a</sup>. Vicenta (2005): “La primera frase... y el final del cuento: Dos cuentos maravillosos de Carmen Martín Gaité”, *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28, pp.145-167. En <https://pdfs.semanticscholar.org/9e7a/35d9811bd753f38e92fd772d163f411030ca.pdf>

- Hilario Silva, Pedro (2023): "Presencia y reciclaje de los cuentos maravillosos en la era trasnmedia", en Begoña Regueiro et. al. eds., *Érase otra vez: paradigmas de reciclaje en la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis, pp. 43-57.
- Llamas, Miriam (2020): "Estado de la cuestión sobre reciclaje", *Reciclaje, postdigital, postglobal: definiciones para el ahora*, Madrid, Simposio dirigido por el Grupo LEETHI.
- López Valero, Amando et al. (2021): *Literatura infantil y lectura dialógica: la formación de educadores desde la investigación*, Barcelona, Octaedro.
- Luengo Gascón, Elvira (2009): "Los libros de oro de Carmen Martín Gaité: de 'Le petit chaperon rouge de Perrault a 'Caperucita en Manhattan'", *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 103-123.
- Mañas Martínez, M<sup>a</sup> del Mar (2011): "Carmen Martín Gaité: la imaginación como huida de la Postguerra", en Marina Mayoral y M<sup>a</sup> del Mar Mañas eds. *Memoria de la guerra civil en las escritoras españolas*, Madrid, Sial, pp. 129-175.
- Martín Gaité, Carmen (1999): *Dos cuentos maravillosos*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Martín Gaité, Carmen (2006): *Tirando del hilo*, Madrid, Siruela.
- Martín Gaité, Carmen (2019): *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela.
- Morales Ladrón, Marisol (2002): "Caperucita reescrita: *The bloody Chamber*, de Ángela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité", *Revista canaria de estudios ingleses*, 45, pp.169-183. En <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/29570>
- Naranjo, Claudio (2013): *El viaje interior en los clásicos de Oriente*, Barcelona, Eds. La Llave.
- Naranjo, Claudio (2018): *El niño divino y el héroe*, Bilbao, Desclée De Brouwer.
- Ochoa, Debra J. (2009): "New York as a Site of Female Transgression in Martín Gaité's *Caperucita en Manhattan*". *Romanitas, lenguas y literaturas romances*, 4(1). En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3707015&orden=308568&info=link>
- Peñarrubia, Francisco (2021): *Las cuatro caras del héroe. Creatividad y simbología para viajeros del conocimiento*, Madrid, Arzalia Ediciones.
- Pisanty, Valentina (1995): *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós.
- Propp, Vladimir (2018): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- Regueiro Salgado, Begoña (2022): "El reciclaje digital de los cuentos tradicionales como traducción de la tradición al siglo XXI", *Tejuelo*, 36, pp. 127-150. DOI: 10.17398/1988-8430.36.127. En <https://dehesa.unex.es/handle/10662/15766>
- Regueiro Salgado, Begoña (2023): "Cuentos tradicionales y reciclajes. Cuando la historia se reinventa para seguir a nuestro lado" en Begoña Regueiro et al. eds., *Érase otra vez: paradigmas de reciclaje en la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis, pp. 17-21.
- Roger, Isabel M<sup>a</sup>. (1992): "*Caperucita en Manhattan*" *Revista Hispánica Moderna*, 45 (2), pp. 328-31.
- Senís, Juan (2025): "Visiones de Nueva York en la obra gráfica de Carmen Martín Gaité: del collage a la ilustración", *Al hilo de Carmen Martín Gaité: Homenaje a la escritora en su centenario*, Madrid, Jornadas coordinadas por M. M. Mañas Martínez.
- Wilson, Elizabeth (1991): *The Sphinx in the City Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, London, Virago Press.



