

**CAPERUCITA EN MANHATTAN:
CARMEN M. GAITE AL MARGEN DE PERRAULT**

M^a Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Universidad de Salamanca

Charles Perrault publicó su colección de cuentos en 1695. La mayoría de estos cuentos, como el de Caperucita, eran historias antiguas y conocidas. Perrault va a modificar estos relatos para adaptarlos al gusto de un público muy concreto, la Corte de Versalles. Les añade además una o varias «moralités» en verso donde reelabora el significado. Estas explicaciones suplementarias se dirigen a un público de adultos y a menudo encierran buenas dosis de ironía, a las que los niños no pueden acceder¹; Perrault parece considerarlas necesarias para adaptarse a un lugar común de la crítica de su época: las obras de arte deben instruir y divertir. Lo señala de manera explícita en el prefacio. Apoyándose en los antiguos justifica su empresa ante quienes imponían las normas, la gents de *buen gusto* de París:

Ils ont esté bien aises de remarquer que ces bagatteles n' estoient pas de pures bagatteles, qu' elles renfermoient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles estoient enveloppées n' avoit été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l' esprit d' une manière qui instruisit et divertist tout ensemble (Saintyves, 1987).

En las ediciones del siglo XIX, ilustradas por Gustave Doré, el cuento *Le Petit Chaperon Rouge* ocupa apenas cuatro páginas. Carmen Martín Gaité lo conoce doblemente; por su recuerdo de niña encantada con la escucha de los cuentos tradicionales y por su labor como traductora² y como estudiosa de la narrativa³. Su

¹ Bruno Bettelheim señala que si se detalla el significado que el cuento encierra, para el niño éste pierde su valor.

² Traduce del francés los cuentos de Perrault: *Cuentos de hadas*, y del inglés los *Cuentos de hadas victorianos*.

trabajo como narradora se completa con una reflexión inteligente y perspicaz sobre las teorías y estructuras narrativas que a menudo se integra como glosa de la ficción. Así ocurre en *Caperucita en Manhattan*; el cuento incluye su propia explicación. No se trata de una moraleja artificial y añadida, a la manera de Perrault, sino de sugerencias de interpretación que aparecen de modo indirecto y matizado, en boca de los personajes.

Por haberlo traducido y comentado, C.M. Gaité conoce el cuento de Perrault en todos sus detalles de fabricación, y de modo particular en el empleo del lenguaje y la estructura. También conoce la versión edulcorada de los hermanos Grimm⁴. El modelo del cuento tradicional, las recordadas versiones orales, el texto de Perrault, los de los hermanos Grimm, sirven de armazón en la construcción de *Caperucita en Manhattan* donde C.M. Gaité echará mano de técnicas clásicas de recreación como la amplificación, la inversión o la ironía. Algunos motivos y algunas expresiones, estratégicamente situados en el texto, recordarán los puntos principales del argumento tradicional; presentado, eso sí, con cierta distancia y con alegre humor.

Pierre de Saintyves, folklorista y mitólogo, señala que el cuento de Caperucita puede representar una pervivencia de ciertas tradiciones populares y celebraciones del primero de Mayo (1987: 189); los presentes que la Caperucita francesa lleva a la abuela son típicos de esa fiesta. «*Le Petit Chaperon Rouge*, dice Pierre de Saintyves, porteur des présents de mai traversant un bois empli de fleurs et de chants d'oiseaux, représente assez bien quelque petite reine des fleurs». «Incluye así el cuento, de acuerdo con las teorías solares, entre los que presentan a la niña-mujer como la luz tragada por la noche, por el lobo glotón y devorador, y salvada por el cazador, héroe mítico, que destruye las tinieblas, para que renazcan la luz y la mañana, también femeninas. Evidentemente, como es habitual en los cuentos, esta acción transcendental ocurre en el bosque, lugar de todas las aventuras». La interpretación de Pierre de Saintyves otorga un fundamento — algo que C. Martín Gaité no parecía ver tan claro—, al renacer de la niña del vientre del lobo, ese episodio que no existe en la versión de Perrault:

³ En *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, o en *El Cuento de nunca acabar*, C.M. Gaité reflexiona sobre los cuentos de Perrault. Reconoce solamente dos héroes admirables: Pulgarcito y El Gato con Botas. Los demás no son artífices de su destino; todo les viene dado.

⁴ La colección de cuentos de hadas de los hermanos Grimm aparece por primera vez en 1812. Presentan dos versiones de la historia de Caperucita. Una referencia a estas versiones se encuentra en el artículo titulado «*El Gato con Botas*»: «...porque ya se sabe que todos los cuentos, a excepción de *Caperucita* llevan implícito el final feliz, y para eso a *Caperucita* algunas versiones posteriores la sacan del vientre del lobo sana y salva, que eso sí que es un pegote», C.M. Gaité (1983: 55).

Il est bien clair que si Le Petit Chaperon Rouge représente la jeune année, il ne doit pas rester dans le ventre du loup. Les versions qui l'abandonnent dans ce vivant cercueil sont évidemment incomplètes. Saintyves (1987: 197).

C. Martín Gaite que parecía no estar de acuerdo con este final feliz y artificioso, automáticamente lo adopta cuando escribe su obra de ficción; se opone así a Perrault y le da la razón al esquema tradicional recuperado por los hermanos Grimm y estudiado por Saintyves; un esquema que obliga necesariamente a un final feliz. El título del último capítulo de *Caperucita en Manhattan* es un reconocimiento y glosa de esta estructura: «*Happy end, pero sin cerrar*». Sara viaja de nuevo en taxi, consultando el plano, lee el mensaje de Miss Lunatic, introduce la moneda en la ranura y, como una nueva Alicia, se arroja al pasadizo, vagina de la libertad, para pasar al otro lado, al de la vida: «sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la libertad.»

Pero adelantamos demasiado los acontecimientos y destruimos la intriga, si nos dirigimos así, directamente, a las últimas líneas de la novela. Volvamos al principio, para intentar ver en *Caperucita en Manhattan* el juego en el que se determina un intento de recuperación, de adaptación y de valoración de las estructuras narrativas tradicionales.

Según Tolkien, un buen cuento de hadas debería contar con estos cuatro elementos: fantasía, superación, huida y alivio. Se trata en definitiva de superar una amenaza, la de la angustia de separación. Bruno Bettelheim compara los cuentos tradicionales con los modernos para concluir que ningún relato contemporáneo se adapta a estas cuatro condiciones. ¿Será éste también el caso de *Caperucita en Manhattan*, relato moderno y urbano?

Como dice el escritor Luis Mateo Díez, el cuento es el patrón de la narrativa, el arquetipo sustancial de la ficción literaria; pero el cuento contemporáneo zarandea el esquema del cuento bien construido; con técnicas meta-ficticias —perfectamente reconocibles en *Caperucita en Manhattan*— borra los límites entre ficción y realidad; con humor lo acerca peligrosamente a la realidad cotidiana, reproduciendo en ella la búsqueda de una experiencia única y significativa, simbólica. Quizás el logro más sorprendente sea que el símbolo nazca en el detalle, que para llegar a las ideas sustanciales la atención deba prenderse en lo más concreto, lo más cercano y lo más vulgar de la existencia.

El cuento tradicional generaliza tanto que en él apenas se nombra; a los personajes se les reconoce por una característica típica que disimula su individualidad. Muchas veces es esta característica la que aparece en el título y da nombre al cuento. Y así ocurre en *Le Petit Chaperon Rouge*. A esta caperucita se le distingue así, por su caperuza roja, y a parte de este detalle, no tiene historia. Su única aventura será la que relata el cuento, una aventura ejemplar, susceptible de repetirse idéntica a sí misma cada vez que una niña se adentra sin precaución en un bosque.

El cuento de Perrault comienza con la fórmula ritual de apertura: «Il était une fois une petite fille de Village...». No hay biografía, ni tiempo, ni espacio; el cuentista cumple con situarnos en «otro tiempo», en «otro espacio», en una utopía ejemplar fuera de cualquier realidad geográfica, ¿Hasta qué punto puede producirse así la identificación con el personaje, verdadero comodín para todos los públicos y épocas?

La caperucita de C. Martín Gaité se sitúa en Manhattan y tiene un nombre. El relato busca una realidad concreta y urbana; vamos a disponer hasta de planos de esa realidad física. Se nombran los lugares y los personajes; éstos se convierten en individuos con historia, con una biografía que los convierte en quienes son.

En el cuento de Perrault aparece una niña, una madre, una abuela y un lobo; cuatro personajes que se definen por su función. Un pueblo que puede ser cualquier pueblo, con tal de que cuente con un bosque y dos caminos. Un pueblo que determina el carácter rural de las tradiciones, sólo eso.

C.M. Gaité dedica el primer capítulo de su relato a dar cuerpo a la escueta primera línea del cuento de Perrault. El título lo resume así: «*Datos geográficos de algún interés y presentación de Sara Allen*». Esta presentación del espacio y del personaje se realiza en tercera persona; la descripción del ambiente anuncia, en clave metafórica, los acontecimientos que van a tener lugar. Los espacios del camino en una geografía urbana van a posibilitar el encuentro entre los personajes.

El relato de C. Martín Gaité va a desarrollarse en Manhattan, esa isla de New York que, según una visión infantil integrada, tiene «forma de jamón» con un «pastel de espinacas», Central Park. Es la versión moderna y concreta del convencional bosque de los cuentos donde aparece el lobo. La descripción ofrece una visión nueva, inocente y primera de la cosas: las luces de los rascacielos son «un gran ejército de velas», el puente de Brooklyn, «farolillos de verbena»... todas metáforas que nos introducen en un

ambiente de fiesta, más concretamente en el de un cumpleaños; es el decorado para un gran cambio.

Un elemento esencial aparece ya en este primer capítulo, la estatua de la Libertad y su misterio; un secreto capaz de poner en marcha el mecanismo del relato. Es necesaria la diferencia, la posibilidad de extrañeza en lo cotidiano para que haya algo que contar, para que exista un germen de narración. La estatua de la Libertad, «por las noches, aburrida de que la hayan retratado tantas veces durante el día, se duerme sin que nadie lo note. Y entonces empiezan a pasar cosas raras.»

Por una parte la estatua de la Libertad, convertida en un elemento dinámico y cambiante, elemento fundamental de la intriga; por otro una niña entre todas, con nombre y apellidos, Sara Allen, con una historia, una familia y unas características concretas. Con Sara, C.M. Gaité encuentra la posibilidad de una mirada y una percepción originales.

Sara vive en un barrio corriente; su padre es fontanero y su madre enfermera. La gran pasión de su madre es su especialidad culinaria: la tarta de fresa, eco americano de «la galette» y del «petit pot de beurre» tradicionales. El detalle de la tarta de fresa significa para Sara Allen el sabor de lo repetido, ha perdido todo el interés de celebración y de novedad. La tradición, que era valorada en el cuento de Perrault, pierde ahora todo su atractivo, al adquirir las características de un tópico familiar.

La abuela y la madre del *Petit Chaperon Rouge* eran representantes privilegiados de una misma cultura. La abuela representaba una categoría más en la valoración del pasado y de las normas establecidas. Entre las dos aparece el lazo ritual del regalo. Encargarle a Caperucita la entrega del obsequio significa que se mantiene la relación entre las generaciones y que nada cambia de madres a hijas. La familia es un bloque perfecto y compacto; salirse de él es entrar en un mundo oscuro, desconocido y peligroso. Para atravesar el bosque no hay que salirse del camino. El cuento de Perrault enseña la obediencia y el respeto a las generaciones anteriores.

Caperucita en Manhattan propone la libertad de la diferencia; la posibilidad y la necesidad de la confrontación y la crítica del pasado. La familia de Sara Allen no representa el pensamiento único. 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. La abuela de Sara se llama Rebeca y tiene una historia original. Su vida es un relato. Fue Gloria Star, cantante de music-hall. La abuela fuma,

bebe, toca foxes y blues al piano, no le gusta limpiar ni ordenar la casa, pero le gusta contar cosas. La abuela representa el gran lujo de lo incorrecto, el aire fresco del margen del camino.

La abuela del cuento de Perrault pronunciará sólo las palabras rituales, repetidas siempre idénticas a sí mismas como un *sésamo ábrete* para que la historia se desarrolle del modo previsto. La abuela del *Petit Chaperon Rouge* es incapaz de distinguir al interlocutor; como será también incapaz más tarde Caperucita de distinguir entre la abuela y el lobo, porque el mismo discurso memorizado y vacío vuelve a dar paso a un juego formal que acaba en tragedia:

—*Qui est-là?*

—*C'est votre fille, le petit chaperon rouge. (dit le loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie.*

Exactamente igual se repetirán estas palabras, cuando sea realmente Caperucita quien llame a la puerta y el lobo quien ocupe el lugar de la abuela en la cama. Asistimos así a una escena doble, en espejo; el discurso parece clave, mágico, ritual en la repetición de unos sonidos idénticos: «—Tire la chevillette, la bobinette cherra»⁵. Resulta curioso que en un cuento que trata de mostrar a las jóvenes la prudencia y el respeto a la tradición y a las buenas maneras, sea precisamente el aprendizaje y la reproducción al pie de la letra de esas convenciones lo que provoque la tragedia. Y curioso resulta también que los niños y niñas de todas las épocas disfruten esperando y escuchando esas mismas palabras, anhelando que den entrada al momento crucial: el diálogo de Caperucita con el lobo disfrazado, el lobo tragando a la niña.

La abuela Rebeca sólo recuerda de memoria algunos fragmentos musicales. Esta abuela es algo así como una moderna y urbana hada buena, doble de la madre pero diferente de ella. Un verdadero *interlocutor*⁶. Si todo niño fantasea con otros padres, otra casa, otra historia, para Sara, la abuela Rebeca abre una posibilidad cercana y

⁵ Son fórmulas herméticas, palabras de paso, imágenes de ritos arcaicos ajenas tal vez al sentido del cuento.

⁶ M Gaité siempre estuvo preocupada por encontrar verdaderos «interlocutores» y dedicó un artículo, «*La búsqueda del interlocutor*» a este problema vital y narrativo. Sara Allen va en busca de un espacio más amplio. La tarta de los sábados representa el agobio de la rutina. Sara necesita otra cosa, otras gentes. La búsqueda del interlocutor es también la sed de espejo. El momento del encuentro será realzado con tintes poéticos («*El cuento de nunca acabar*»), porque el interlocutor aparece para recoger las cuitas del protagonista. Su función será esencialmente optimista, estimulará la imaginación y la creación, el crecimiento.

concreta a estas fantasías. La abuela, y más tarde Miss Lunatic, son verdaderas ayudas en la búsqueda de la madurez y de la independencia. Como matronas o hadas, ayudan con el diálogo, fabricando historias, porque «contar es lo más prestigioso», a destruir los tabúes negativos y a abrir el camino de la Libertad.

Como las princesas de los cuentos, Sara tiene dos madres (Robert, 1967); o mejor aún, dos modelos de feminidad: una vulgar y simple, representada por la propia madre, y otra atractiva y brillante. La feminidad se rehabilita en las figuras de la abuela y de Miss Lunatic⁷. Sara Allen las encuentra en un momento crucial de su existencia⁸. Son dos mujeres «raras», extraordinarias, extravagantes incluso; ponerse a su lado, elegir las como interlocutoras significa seguir el proceso inverso al que se le recomienda al *Petit Chaperon Rouge*; supone afirmarse en la búsqueda de la Libertad, fuera de patrones, normas y convenciones, aún a costa de la soledad. Por esto *Caperucita en Manhattan* se sitúa al margen de Perrault y no tiene moraleja, sino enseñanza, entre líneas. Enseña que la seguridad es nefasta, que es conveniente sentir curiosidad y apartarse del «buen camino» para que tengan lugar los encuentros importantes, y para que se dé la posibilidad y la ocasión de ser seducida. Pero para eso se necesita viajar sola.

Los niños tienen tendencia a curiosear los secretos de los adultos. Sara Allen espía las conversaciones de sus padres a través del tabique. Así aparece el nombre de Aurelio y se abren posibilidades al relato: un segundo capítulo, «Aurelio Roncali y el Reino de los libros. Las farfanías», para llenar el vacío de este nombre. Lo que no se sabe puede imaginarse: Aurelio, un señor que por entonces vivía con la abuela, pero al que Sara nunca llegó a ver, posee una librería de viejo. Para la niña, leer es lo más divertido del mundo. Entre los regalos de Aurelio está la «Caperucita Roja», de Perrault, intertexto explícito de *Caperucita en Manhattan* y clave de interpretación de la novela:

Por ejemplo, un libro con la historia de Robinsón Crusoe al alcance de los niños, otro con la de Alicia en el país de las maravillas⁹ y otro con la Caperucita Roja (...) porque la aventura principal era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos

⁷ Ambas tienen algo que ver con la creación y con el arte, e irradian cierto misterio.

⁸ Del mismo modo que los personajes de los cuentos populares se encuentran con brujas, hadas o animales feroces.

⁹ La obra de Lewis Carroll ya ha aparecido como intertexto en otras narraciones de C.M. Gaité: en el cuento *El pastel del diablo*, donde las dimensiones del espacio se adaptan al recorrido del personaje; o en *El cuarto de atrás* donde las pastillas de colores para la memoria son otro recuerdo de la aventura de Alicia.

de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libres.

Estos cuentos que llegan a la ficción desde la biografía de C.M. Gaité, constituyen una especie de esquema o paradigma sobre el que se construye el relato. C.M. Gaité advierte, desde el punto de vista de la niña, cuál es la manera de proceder, el mecanismo que dinamiza y hace crecer la narración: «Sara, antes de saber leer bien, a aquellos cuentos les añadía cosas y les inventaba finales diferentes.» La *amplificatio* hace crecer el relato de C.M. Gaité, y la inversión convierte a los cuentos tradicionales en elementos de un juego alegre y liberador, capaz de transmitir «otra» enseñanza. M. Gaité no está de acuerdo con la opinión de Bruno Bettelheim respecto a las ilustraciones de los cuentos¹⁰ que él considera reductoras de la imaginación. La experiencia infantil de C.M. Gaité le dice sin embargo que las viñetas de los viejos volúmenes permanecen en el recuerdo, capaces de actualizarlo. Los dibujos a veces modifican o contradicen el texto, añaden matices que son germen de nuevas aventuras, de nuevos relatos. Desde las primeras páginas sabemos que el recorrido de *Caperucita en Manhattan* no va a ser el mismo que el de *Le Petit Chaperon Rouge*, que la autora va a tomarse grandes libertades con los motivos y la estructura, y que el final va a cambiar radicalmente. La confusión que todos los cuentos instauran con la fórmula de apertura: «Il était une fois...» entre realidad y ficción es preciso que no se resuelva para que la imaginación siga activa después del cuento. Para que el cuento sea además de patrón elemental del relato, patrón fundamental de la vida, es necesario que la ambigüedad permanezca:

La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; (...) En aquel dibujo el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él (...) El final estaba equivocado. También el de Alicia cuando dice que todo ha sido un sueño, para qué lo tiene que decir. Ni tampoco Robinsón debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales.

¹⁰ C.M. Gaité conoce la teoría de este estudioso sobre los cuentos de hadas, pues ha traducido su introducción a los cuentos de Perrault. Evidentemente ella no puede opinar lo mismo sobre los dibujos e ilustraciones que acompañan a los cuentos, pues se ha encargado personalmente de realizar los que aparecen en la edición de *Caperucita en Manhattan*, y en ningún modo desmerecen del texto.

C.M. Gaité, como Sara, pretende que el pacto narrativo no se circunscriba al cuento, o que no quede abolido con el punto final y al cerrarse el libro. Como mínimo, que ninguna fórmula realista venga a recordárnoslo explícitamente.

Lo misterioso, lo diferente, es lo que provoca la imaginación y hace nacer las historias. Sara tiene que inventarse a Aurelio Roncali: «Prefería inventarse por su cuenta cómo era el país sobre el cual mandaba, ya que no la dejaban ir a verlo». La librería de viejo se llamaba «Brooks Kingdon, o sea el Reino de los libros...», para vivir allí la única condición era saber contar historias. Sara imagina una casa en miniatura, llena de escaleras y habitada por enanos. Sara imagina una especie de refugio literario, universo a su medida¹¹. Espacio de cuento o de novela, como también lo será la casa de la abuela en contraste con su propia casa, demasiado conocida y sin sorpresas. Rebeca y Aurelio le parecen a Sara «dos personajes de novela», «Porque en las novelas, como supo Sara más tarde, no sale gente corriente.

A través del personaje C. Martín Gaité sugiere su propia teoría narrativa; la misma que va precisando en sus ensayos dedicados a la narración. Unos años antes lo había intentado también con los personajes femeninos protagonistas de *Dos cuentos maravillosos*. Una vez más señala la necesidad de la excepcionalidad de los personajes y de la historia, oponiéndolos a lo considerado «normal»¹².

Esta teoría sugerida y estas pistas de interpretación que se ofrecen como un juego, vienen de la primera infancia de Sara, antes de que cumpliera los cuatro años, cuando su padre le regala un cuaderno de tapas duras¹³. El regalo de las páginas en blanco es la gozosa posibilidad de la invención y de la escritura. Una tentación y nunca un miedo. Allí escribe o dibuja Sara las palabras que nacían sin quererlo ella misma, como «miranfú», y a las que bautiza como «farfanías»¹⁴. ¿Podría llamarse farfanía la fórmula de Perrault: *Tire la chevillotte, la bobinette cherra*, y sería posible entonces traducirla?

Sara Allen ha aprendido que los sueños «sólo se pueden cultivar en secreto» y en soledad. Ha aprendido la necesidad de irse y entendido la lectura como una forma de

¹¹ Una imagen que podría evocarse desde una poética del espacio. Para C.M. Gaité «desvanes» y «trasteros» se relacionan con el desorden necesario para la memoria creativa.

¹² De ahí la importancia del adjetivo «raro», que adquiere fuerza valorativa, como cuando se refería a Sorpresa en *El Pastel del Diablo*.

¹³ Motivo recurrente en los relatos de C. Martín Gaité; recuerdo evidente de los «Cuadernos de todo» que recogían sus creaciones.

¹⁴ Porque Sara Allen no veía diferencia entre dibujar y escribir, capaz de percibir lo material, lo concreto de las letras y de las palabras. El invento de las «farfanías» suena como un alegre tributo al surrealismo y a la fuerza de creación de las vanguardias.

viaje: Caperucita, Alicia y Robinsón son sus patrones porque sitúa sus sueños «en un mundo habitado por lobos que hablan, niños que no quieren crecer, liebres con *chaleco* y reloj y náufragos que aprenden soledad y paciencia en una isla». El viaje será tema y estructura del relato. Como *Le Petit Chaperon Rouge*, Sara tiene que salir al bosque y elegir camino. Sólo una vez salió Caperucita Roja de la casa de su madre para ir a la casa de la abuela, y por no seguir los consejos maternos, falta de prudencia, nunca regresa. No hay segunda oportunidad para Caperucita y el cuento de Perrault, a pesar de la moraleja añadida, se cierra con el pesimismo más absoluto; la letra se cumple:

C' est pour te manger.

Et en disant ces mots, ce méchant Loup, se jeta sur le petit Chaperon Rouge, et la mangea.

La palabra es acción, el discurso se realiza al pie de la letra, de acuerdo con la tradición y lo esperado. Para Sara Allen las visitas a la abuela constituyen una rutina, el viaje semanal a Manhattan, siempre acompañada por su madre:

Parece que no, pero es un viaje, un viaje de muchas millas.

Le ponía un impermeable rojo de hule, lloviera o no, y le daba la cesta tapada con una servilleta de cuadros blancos y rojos. Debajo de aquella servilleta iba la tarta. (...) Desde aquel momento cogía a la niña fuertemente de la mano y ya no la soltaba hasta que llegaban a casa de la abuela.

Y así cada sábado, repitiendo exactamente los mismos gestos medidos, creando automatismos, bajo los que C.M. Gaité sugiere con un guiño de humor la presencia del modelo, *Le Petit Chaperon Rouge*, y su principal atributo, la caperuza roja ahora convertida en práctico impermeable.

C. Martín Gaité utiliza estos viajes en compañía, madre e hija, que cuenta una vez, pero que se reproducen muchas (iterativo), para ofrecer en contraste dos perspectivas muy diferentes: la de la madre, que es la mirada «normal» sobre las cosas, en la que la repetición es signo de seguridad y que poco puede aportar en la construcción del relato, y la de la niña, una mirada nueva, diferente, una mirada primera capaz de descubrir lo extraordinario en lo cotidiano, capaz de ofrecer metáforas plásticas, concretizadoras, que resaltan el detalle «raro» e interesante entre el aburrimiento y lo anodino de los días. El empleo de la ventanilla que distribuye las fichas del metro, sólo eso para la madre, Sara lo ve a través de los cristales gordos como «un hombre de color chocolate que

despachaba las fichas doradas como un muñeco mecánico y las despedía por un cauce ovalado». La originalidad de la visión puede ir aún más lejos, contribuir a la creación de nuevas historias dentro del relato¹⁵. Sara Allen, novelista, observa a las gentes del metro —aunque su madre trate nerviosamente de impedirselo—, y « le gustaba imaginar sus vidas, comparar sus gestos, sus caras y sus ropas.

Entre tanta visita repetida a la abuela, un sábado diferente, a modo de preparación o entrenamiento para el verdadero viaje: un sábado en que la abuela no estaba. La madre sale a buscarla y Sara puede quedarse sola en la casa. Sara pone un disco, juega a ser Gloria Star, revuelve entre el barullo de los objetos de la abuela, recortes y fotografías esparcidas sobre la cama; pero antes de que llegue su madre, pone a salvo los secretos. Ha descubierto un sobre lacrado con la letra de su madre: «Verdadera receta de la tarta de fresa, tal como me la enseñó en mi infancia Rebeca Little, mi madre.» La tarta de fresa ya puede empezar a tener alguna importancia simbólica. Fruto de un secreto, puede convertirse en el objeto de una búsqueda. Regresa la abuela antes que la madre, y viene contenta, ha ganado 150 dólares en el bingo. Sara recibirá 75, su primer dinero, como regalo por su próximo cumpleaños. Sara pasa media hora a solas con la abuela: la misión que ésta le confía es sorprendente y bien extraña a las preocupaciones de la madre:

Dinero llama dinero —dijo la abuela— A ver si me aparece un novio rico. Búscamelo tú. ¿Te parezco muy vieja? ¿O crees que todavía puedo sacar algún novio?

La abuela le proporciona un encargo y le entrega una guía del proceso: un librito sobre la estatua de la Libertad¹⁶. Sara no necesita ninguna enseñanza más, sólo romper con las advertencias y precauciones de su madre, para salir al mundo. Ahora tiene que presentarse la ocasión propicia.

En su fiesta de cumpleaños cada detalle es simbólico. Sólo Sara es capaz de interpretarlos y de aplicarlos a su propia historia. Por primera vez se compara la tarta de fresa con la del «Dulce Lobo», la pastelería más famosa de todo Manhattan. Y ya en

¹⁵ El cuento en el cuento. La abuela cuenta cuentos. Sara lee y recuerda cuentos. Aurelio Roncali reinaba sobre un mundo de cuentos. «Mise en abyme» que hace de *Caperucita en Manhattan* una historia metaliteraria.

¹⁶ Así se completa la información más necesaria para el viaje. Sara ya contaba con el plano de Manhattan que le había enviado hacia tiempo como regalo Aurelio Roncali. También tiene los cuentos y en ellos una posibilidad de estructura.

casa Sara lee en el librito que le dio la abuela que el rostro de la estatua de la Libertad es el de Madame Bartholdi, quien fue mujer antes que estatua.

Va a terminar la primera parte del relato que C. Martín Gaité ha titulado «*Sueños de libertad*». Se ha esforzado en amueblar la imaginación de Sara y en ofrecer las pistas precisas, los elementos funcionales y los detalles necesarios que se desplegaran en la segunda parte de la novela titulada: «*La Aventura*». Un cierto desorden, necesario para que la imaginación vuele libre, pero ningún elemento gratuito para que la construcción sea perfecta, impecable como en un cuento. La Aventura sigue el esquema del viaje, y como todo viaje es una búsqueda. Búsqueda de un novio para la abuela, búsqueda de la Libertad, proceso de conocimiento.

El primer capítulo de esta segunda parte está dedicado a Miss Lunatic: *Presentación de Miss Lunatic. Visita al comisario O' Connor*. Miss Lunatic es una especie de vagabunda y de hada, un ser diferente, libre¹⁷.

Pero además de su aspecto estrafalario y sorprendente es distinta por la escucha y por la mirada¹⁸; cuenta historias y le encanta que le cuenten cosas. Sus recuerdos la sitúan en el límite entre la realidad y la ficción: dice vivir de día en la estatua de la Libertad, «en estado de letargo», y confiesa tener ciento setenta y cinco años, pues llegó a Nueva York el año en que trajeron la estatua desde Francia. El contraste presentado a través del diálogo con O' Connor, comisario de policía, no sólo es sorprendente, también es crítico e irónico. Con los dos personajes, C. Martín Gaité enfrenta de nuevo dos concepciones de la vida: la que es fruto de las convenciones y se conforma con aceptarlas, y la otra, nueva, personal, solitaria y libre.

El segundo capítulo presentará a Edgard Woolf comenzando por la descripción del espacio que le pertenece; este lobo goloso, dulce, moderno y rico, que podría resultar un candidato perfecto a novio de la abuela. En *La Fortuna del rey de las tartas. El paciente Greg Monroe*, los guiños humorísticos al cuento de Perrault se multiplican: estamos en un medio urbano, y el imperio del rey de las tartas se emplaza en un gran rascacielos de planta octogonal con forma de tarta y efectos de luminotecnia en la cúspide que desde la

¹⁷ Las semejanzas con el personaje a contracorriente que presentaba Giraudoux en *La Folle de Chaillot* son sorprendentes.

¹⁸ Mirada y conocimiento guardan una íntima relación en la mitología personal de C. Martín Gaité. Mister Woolf, el rey de las tartas, también tiene unos ojos negros que «parecían carbones encendidos». Y sus ojos tienen las características de los de otros personajes fundamentales de C.M. Gaité: son como los del Señor de negro en *El pastel del diablo*, o como los del interlocutor y acicate de la imaginación de la escritora en *El cuarto de atrás*. Ampliando este mismo intertexto, Miss. Lunatic recomienda al comisario la lectura de la novela italiana *El caballero inexistente*, otro personaje musa.

tierra se ven como frutas escarchadas y velas encendidas. El emblema de la gran pastelería es «el dibujo en dorado de un lobo relamiéndose», y el dueño, Mister Woolf, cuyo apellido no puede ser más explícito, roza el límite de una animalidad de cuento: «y por encima de su cabeza afilada, rodeada de una pelambreira rojiza...». Más adelante vuelve a parecer este detalle de la cabellera rojiza del lobo en el recuerdo de Miss Lunatic: «...destellos rojizos de la cabellera de Mister Woolf. Su figura le pareció misteriosa e interesante», porque el lobo no sólo es el malo del cuento, debe tener otros atractivos, ser el artífice de la seducción. Para que el cuento se produzca es necesario un problema, un deseo, o un hambre voraz, que hará salir de incógnito al lobo de su guarida, de su barrio: el deseo de la tarta de fresa. La tarta de fresa es «la dulce presa apetecida». Interesante, curioso y lúdico desplazamiento metonímico el que propone C.M. Gaité frente a la versión tradicional del cuento. Mister Woolf paseará a solas por Central Park, el bosque urbano, el bosque necesario, lugar de la aventura, donde se producen los encuentros.

Una vez presentados Miss Lunatic y Mister Woolf, todo está a punto. El diálogo es ahora la forma más viva y dinámica de hacer avanzar la acción y de contar la historia en su presente. Miss Lunatic encuentra a Sara Allen. Su especial manera de mirar le hace reconocer en ella a Caperucita Roja. Se introduce de nuevo una guía explícita de lectura:

Podía tener unos diez años. Llevaba un impermeable encarnado con capucha, y al brazo, enganchada por el asa, una cesta de mimbre (...). Le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo cuando era pequeño.

Sabemos ahora que, aunque haya también otros, *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault es el intertexto principal de referencia, y que un dibujo, posiblemente la ilustración de Gustave Doré, ha sido el germen de esta historia.

Pero la Caperucita de C.M. Gaité tiene el privilegio de contar con varias oportunidades, de vivir una aventura múltiple. En el encuentro con Miss Lunatic se reproduce el esquema del encuentro con el lobo del cuento de Perrault, si exceptuamos esta terrible precisión premonitoria: «la pauvre enfant, qui ne savait pas qu' il est dangereux d' écouter un Loup lui dit...»

Con Miss. Lunatic ocurre de esta manera:

Vivo en Broklyn. Y ahora voy hacia el norte, a Morningside, a casa de mi abuela. Mejor dicho, iba... Me he parado aquí porque... Bueno, es que nunca había salido sola... Quería ver Central Park... Pero de pronto..., no sé, me han entrado remordimientos.

Por favor, hija, remordimientos, ¡Qué palabra tan fea!

Sara Allen, en un lenguaje que transcribe perfectamente sus dudas y sus miedos, confiesa haberse salido del camino señalado: primero, está viajando sola y sin permiso de nadie; segundo, por curiosidad, se ha desviado de la ruta más corta y directa. Los «remordimientos» son proporcionales al conocimiento y respeto de la versión tradicional del cuento. En *Le Petit Chaperon Rouge* también había dos caminos y toda niña bien educada debía comprender cuál era el correcto:

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s' en alla par le chemin le plus long, s' amusant à cueillir des noisettes, à courir après les papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu' elle rencontrait.

El camino que sigue Caperucita es el más largo, y se corresponde posiblemente con la frase más larga de Perrault en este cuento, normalmente extremadamente conciso. Había dos caminos, uno era el más práctico; en el otro surgía lo gratuito. La enseñanza de Perrault es que lo gratuito es nefasto; la de Miss Lunatic, la de C.M. Gaité, que lo verdaderamente importante está en lo gratuito, en todo aquello cuyas puertas nos abre la curiosidad y que despierta nuestra imaginación.

El encuentro con Miss Lunatic representa el ansiado encuentro con el interlocutor: «Nunca he encontrado un quehacer más importante que el de escuchar historias.»

Madame Bartholdi. Un rodaje de cine fallido, el siguiente capítulo, es una curiosa y afortunada digresión, un nuevo apartarse del «camino». Un cuento dentro del cuento, prácticamente una parábola. Miss Lunatic y Sara entran en un café donde se está rodando una película. Son la nota exótica y antigua dentro de un ambiente típicamente americano: las camareras con patines se desplazan entre las mesas, las historias se cruzan. Un ayudante de dirección las confunde con extras de la película. Miss Lunatic se refiere a su propia historia, la que viven en presente: «Mire usted, jovencito, nosotras de extras nada. Nosotras somos las protagonistas principales.» El director, que es

comparado con un muñeco¹⁹, intenta utilizarlas para el film, mientras ellas, ajenas a las cámaras, dialogan y se hacen confidencias. Sólo ellas viven el momento mágico de la transformación, y Sara entiende que Miss Lunatic y madame Bartholdi son la misma persona, y que Miss Lunatic es la estatua de la Libertad. Miss Lunatic le ofrece a Sara la oportunidad de perder el miedo a la Libertad; levanta la mano e imita el gesto de la estatua, y Sara Allen ve su mano joven y sin arrugas. Miss Lunatic le revela el secreto, «por haber sido capaz de ver lo que otros nunca ven...». Resulta sorprendente, y constituye una alegre crítica de la modernidad, que esto ocurra precisamente mientras ellas son miradas a través del objetivo de las cámaras, rodeadas de focos, que no permiten sin embargo, ver el fondo de las cosas, percibir el sentido.

Miss Lunatic, quien, como perfecto interlocutor, cumple la función de ayudante en el cuento, revela a Sara, sobre el plano, su secreto; un secreto que nunca le ha contado a nadie: cómo hace para salirse de la estatua. Y con un imperdible realizan un pacto de sangre, porque «a quien dices tu secreto, das tu libertad...», expresión que se cumplirá al pie de la letra y no precisamente en la forma y sentido convencionales. El secreto sobre el plano vuelve a recordar el intertexto de *Alicia en el País de las Maravillas*: al lado de una boca de alcantarilla pintada de rojo hay un poste, junto a éste una ranura por donde se introduce una moneda:

Dices una palabra que te guste mucho, echas las manos por delante, como cuando te tiras a una piscina, y tú no tienes que hacer nada más. En seguida se establece una corriente de aire templado que te sorbe y te lleva por dentro del túnel (...). Entonces asciendes en pocos segundos hasta la copa de la estatua.

Miss Lunatic le aconseja a Sara el paseo por Central Park, porque «en los bosques se pensaba muy bien» y no mirar nunca para atrás. Los consejos de Miss Lunatic no responden a una pedagogía convencional²⁰; ella no es la garante de la tradición que representan la madre y la abuela en *Le Petit Chaperon Rouge*. Personaje marginal, se sitúa también al margen de una enseñanza práctica y reductora. Si hay que elegir entre

¹⁹ El motivo de los «autómatas» se repite con frecuencia en la obra narrativa de C.M. Gaité. Cuando el director comprueba que la última escena no se ha grabado: «Al señor Clinton le sobrevino un auténtico ataque de nervios. Parecía más que nunca un muñeco mecánico con los tornillos flojos».

²⁰ Otros narradores han intentado este tipo de transformación lúdica o reelaboración humorística de los cuentos tradicionales. El norteamericano James Finn Garner lo hace en *Cuentos infantiles políticamente correctos* con *Caperucita Roja* o *La Cenicienta*.

dos caminos, ella señala el de la diversidad, el de la curiosidad y el juego; el gratuito. Sólo así será posible la aventura y el relato. Habrá algo que contar.

C.M. Gaité vuelve a utilizar la estructura del viaje para situar a la protagonista sola en medio del bosque. El cuento se orienta hacia el futuro, hacia la independencia, y en este atractivo proceso de desarrollo es imprescindible la soledad del héroe. El motivo típico del laberinto, común a la literatura de viajes cuando éstos tienen al menos una doble lectura, superficial y simbólica, señala que nos encontramos ante un problema existencial planteado de forma concisa y plástica: el relato puede servir de modelo para estructurar los sueños y la vida. En Central Park, laberinto vegetal moderno, la niña debe encontrar el camino: «Me quedo como metida en un laberinto». Sara está sola en Central Park, con todo lo necesario: el plano, la moneda, la linterna, un papelito doblado (donde está escrita la despedida de Miss Lunatic)...Y casi —señala con humor la narradora— se le olvidaba la cesta, el único motivo de su viaje en el cuento tradicional.

En «*Caperucita en Central Park*» se recoge de la manera más explícita la aventura del *Petit Chaperon Rouge*. Es el momento crucial del encuentro con el lobo. Las sugerencias se dosifican hábilmente, y los guiños al cuento tradicional presentan las transformaciones más sorprendentes. En *Le Petit Chaperon Rouge* el encuentro se produce de manera abrupta y sin intriga; «compère le Loup» es el personaje bien conocido que no necesita más adjetivos. Como los animales de las fábulas tiene características psicológicas humanas altamente tipificadas. En la dualidad Bien-Mal, representa sin discusión el Mal. Perrault se ocupa de señalar que esta realidad, por todos conocida, no figura entre los conocimientos de Caperucita, es una parte de la tradición que no controla y que acarrearía su desgracia. Por eso no hay sorpresa:

En passant dans un bois elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger; mais il n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit...

En la precisión de Perrault está el anuncio de su moraleja. Para Sara Allen, Martín Gaité imagina las cosas de otro modo. El cambio esencial es que no sabemos qué va a ocurrir y que la intriga y la sorpresa aparecen con fuerza y organizan el relato. El lobo llega poco a poco. Las metonimias, resultado de una visión parcial y desarrollada en el tiempo lo presentan de modo fragmentario: primero Sara escucha «pasos en la maleza»; más tarde ve «los zapatos negros de un hombre»; y se fija después en «las aletas de su

nariz afilada»: «Solamente las aletas de su nariz afilada se dilataban como olfateando algo, lo cual le daba cierto toque de animal al acecho.

Pero en cambio la mirada parecía de fiar». Si «compère le Loup» se integraba con esta fórmula en el mundo de los humanos y sobre todo en el de la palabra, sin perder su voracidad, para poder representar a los seductores menos fiables, Mister Woolf aparece por primera vez a la niña con sus características más primitivas y animales. M. Gaité elige en un juego intencionado palabras como «maleza», «olfatear», «al acecho» o «cierto toque de animal». De momento lo que lo integra en la humanidad no es la palabra, aún no ha comenzado el diálogo, sino la mirada, elemento clave en el conocimiento de las personas y del mundo.

Al lobo de Perrault no le interesa en absoluto el contenido de la cesta. Los obsequios tradicionales, «la galette et le petit pot de beurre» sólo importan al lobo como discurso; debe aprenderlos para repetirlos, idénticos a sí mismos, consiguiendo así disfrazar su naturaleza y hacerse pasar por la niña ante la abuela. El hambre del lobo, absolutamente carnal y primitiva, tiene su objeto en la propia Caperucita. Lo demás, también los discursos, son fórmulas, recursos para conseguirla. Este lobo es común y un vulgar glotón. Mister Woolf es exquisito, diferente, un gourmet; su interés y su hambre de delicatesses se dirige, nueva metonimia, al contenido de la cesta. Mister Woolf huele la tarta de fresa, pero es capaz de conservar las buenas maneras. Una cierta inquietud, teñida de humor e inocencia nace de las palabras de la niña:

¡Oh sí, probarla! Nada me gustaría tanto como probarla! ¿Pero qué dirá tu abuela?

Le diré que me he encontrado con... Bueno, con el lobo —añadió riendo— y que tenía mucha hambre.

Mister Woolf, de rodillas, le implora la receta de la tarta, mientras Sara le acaricia el pelo como a un niño. Sara, que sigue las recomendaciones de Miss Lunatic, contrarias evidentemente a la que habitualmente le daba su madre, pierde el miedo. La situación se invierte completamente. Caperucita domina al lobo, conoce su ansia, su secreto, y puede pactar con él en un nuevo juego. A cambio de la receta, Sara le pide dos cosas: que invite a su abuela a subir a la terraza del edificio en forma de tarta y llegar a casa de su

abuela en limusine²¹. Sellado el pacto, Mister Woolf y Sara salen de Central Park cogidos de la mano; extraña pareja.

Mister Woolf había conocido en su juventud a Gloria Star y ahora tiene interés en llegar solo y en llegar primero a casa de la abuela. Quizás el interés de Sara esté también en que el lobo llegue primero; le había prometido a su abuela que le buscaría un novio.

Dos limusinas parten hacia la casa de la abuela; como en *Le Petit Chaperon Rouge*, el camino de la niña será el más largo; disfrutará el lujo de lo gratuito.

«¡Qué maravilla! Pues hasta luego Dulce Lobo», así se despide Sara de Mister Woolf. Dulce Lobo es el nombre de la pastelería, pero, ¿no será también un recuerdo de los versos de Perrault que sirven de conclusión a su *moralité*?:

*Mais hélas! Qui ne sait que ces Loups douxereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux*²².

¿Qué puede ser más dulce que el azúcar, que una gran pastelería? No es imposible que se encuentre aquí el origen de este motivo de *Caperucita en Manhattan* y de esa concreta transposición de un lobo general y simbólico, lobo de proverbios y consejas, en el Dulce Lobo, la pastelería con más renombre de Manhattan.

Como el lobo del cuento, Mister Woolf ordena a su chófer, que también tiene nombre²³, conducirlo a casa de la abuela por el camino más corto. Sara, como Caperucita, se aparta del camino señalado, habla con el chófer, se duerme y sueña...

Es una constante que casi todas las aventuras narradas en *Caperucita en Manhattan* ocurran al menos dos veces y que den lugar a relatos dobles: el del intento, y el de la aventura definitiva. Este tipo de estructura ordenaba también el cuento de Perrault: cuando el Lobo encuentra a Caperucita en el bosque aprende las palabras que debe decirle a la abuela para que se le abra la puerta de la casa. La niña repite al lobo las mismas palabras que poco antes ha oído a su madre. Las escenas, con la puerta por medio, entre el lobo y la abuela y más tarde entre Caperucita y el lobo disfrazado de abuela, reproducen un diálogo idéntico, que sólo diferencia el tono de voz. Las palabras

²¹ En relación tal vez con el motivo de la transformación mágica del espacio. La *limousine* le parece a Sara «igual que una casita misteriosa»

²² En su traducción de los cuentos de Perrault, C. Martín Gaité advierte que estas «moralités» sólo las traduce de forma literal, y presenta en paralelo el texto original.

²³ Robert tiene nombre e historia. Martín Gaité la cuenta desde la perspectiva del mismo personaje y desde la de Mister Woolf, sugiriendo además que los seres cambian cuando empiezan a interesarse por las historias de los otros y cuando escuchan sus relatos.

que dan entrada, en la primera ocasión al lobo, y en la segunda a Caperucita, se repiten como un eco: «Tire la chevillette, la bobinette cherra.» Perrault enseña que los discursos son engañosos y que el peligro está en pararse a escuchar a ciertas gentes. En *Le Petit Chaperon Rouge* se repiten las escenas y se reproducen los discursos, pero los personajes cambian, y sus palabras no son más que una trampa, copia y engaño. No existe la segunda oportunidad. Sara puede ensayar y vivir sus aventuras, tiene la posibilidad de equivocarse y de avanzar. En cada nuevo encuentro cambia el diálogo y éste es un medio de conocimiento.

En *Le Petit Chaperon Rouge* la vuelta atrás nunca es posible, de ahí que, aún sin tener en cuenta el final, sea una historia pesimista y totalmente cerrada. El título del último capítulo de *Caperucita en Manhattan* glosa el texto y es un guiño más a la estructura tradicional y necesaria del final feliz: «*Happy end, pero sin cerrar*».

Sara Allen, que desde niña sabe ver lo extraordinario en lo cotidiano, es un ejemplo más de esas niñas a punto de hacerse mujeres que en los relatos de C. Martín Gaité sueñan con la creación y con la escritura. Verdaderas teóricas de la novela dentro de la novela que nos permiten comprender sin abandonar el reino de la ficción y sin renunciar a vivir en el de la realidad más inmediata.

A la abuela de Sara le gustan las novelas policíacas; antes Sara ha dicho que quería escribir novelas y que se estaba inspirando mucho. También piensa que Peter, el chófer que la ha llevado hasta la casa de la abuela, debería escribir guiones de cine. Los ejemplos de ficciones *encajadas* se multiplican, desdibujando la frontera entre realidad e imaginación. El final de *Caperucita en Manhattan* sólo puede inspirarse en parte del de Alicia. Sara llega a casa de la abuela con el retraso necesario para verla desde la rendija de la puerta bailando con Mister Woolf; la primera parte de la misión está conseguida: «La abuela, vestida de verde, giraba en brazos del Dulce Lobo.» Así se come el lobo a la abuela; seduciéndola. Caperucita, Sara, no entra en la casa; la segunda parte de la misión sólo le corresponde a ella. Es el momento del viaje en solitario, de representar por fin lo que el ensayo general ha anunciado como un éxito: Sara se dirige en taxi, con la moneda en la mano y consultando el plano, al lugar que le indicó Miss Lunatic y que ella ya ha comprobado. Una vez allí, todo ocurre según lo previsto. Introduce la moneda en la ranura, lee el mensaje de Miss Lunatic y se arroja literalmente al pasadizo que la lleva a la Libertad.

No es el lobo quien traga a Caperucita. Los Dulces Lobos son ahora para las abuelas. Nunca sabremos si Sara Allen ha estado soñando su viaje; ninguna fórmula destructora del encantamiento va a venir a proponerlo como explicación al final del relato. La entrada de Sara en esta especie de túnel es más bien una salida a la luz. El final no queda cerrado. Los límites siguen siendo imprecisos y la extrañeza permanece²⁴. En *La Quête du récit*, Todorov (1978) se refiere a los relatos medievales que contienen su propia glosa. En los «romans» de la Búsqueda del Grial el relato es doble: un relato lineal y significativo al que se superpone un relato del significado que explica el simbolismo oculto en el primero. Los caballeros de la *quête* no saben interpretar solos el significado; más que interlocutores necesitan intérpretes que posean las claves para descifrar el sentido. En los relatos de C. Martín Gaité, y concretamente en *Caperucita en Manhattan*, la glosa del texto se encuentra en un paradigma-modelo exterior integrado: el cuento popular. El héroe puede en este caso encontrar solo el significado y utilizarlo como acicate de la acción. La interpretación se integra en la misma peripecia y su estructura repetida da la pista. Los héroes actúan además para poder contarlo. Mientras actúan, piensan, imaginan y lo cuentan, haciendo posible la literatura en la literatura, una lúdica teoría del cuento. Es esta la transformación más original que C. Martín Gaité aporta a la narración. Como otros novelistas contemporáneos le hace sufrir al cuento una metamorfosis en la que aparece la huella de su pensamiento. Parodia los lugares comunes y los clichés, modifica los contextos y los motivos; invierte, suprime, desplaza o agranda; diluye el cuento tradicional en una novela, diseminándolo, fragmentándolo, pero también integrándolo de un modo nuevo. Y sobre todo, cuenta en el cuento su propia construcción; convierte por lo mismo en vano, en un pobre añadido, cualquier artículo crítico que tenga la intención de sugerir otra mirada desde el exterior.

Desde un punto de vista narrativo se trata de que el cuento no se fosilice; a través de la adaptación, de la inversión, de la burla, la desintegración o la sorpresa, darle la posibilidad de cambio, de existencia. *Caperucita en Manhattan* responde a las características que Tolkien señalaba en el cuento de hadas: fantasía, superación, huida y alivio. Aunque Bruno Bettlhen piense que los relatos modernos se apartan de estos presupuestos porque ofrecen soluciones demasiado fáciles y edulcoradas, no ocurre así

²⁴ C. Martín Gaité conoce perfectamente la teoría del relato fantástico y juega con ella. En *El Cuarto de atrás* se refiere explícitamente al ensayo de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*.

con esta novela de C. Martín Gaité, pero para ello han sido necesarias las transformaciones, situarse al margen. En este caso al margen de Perrault.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTELHEIN, B. (1990). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (2002). «La escritora y el hombre musa (Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*). *Signa* 11, 189-203.
- MARTÍN GAITE, C. (1982). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino.
- (1983). *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Trieste.
- (1990). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- (1992). *Dos cuentos maravillosos*. Madrid: Siruela.
- (1994). *Todos los cuentos. El Balneario. Las Ataduras*. Barcelona: Destino.
- (1999). *Cuéntame*. Emma Martinell Grifre (Ed). Madrid: Espasa Calpe.
- PERRAULT, Ch. (2000). *Contes*. París: Delville.
- ROBERT, M. (1967) «*Contes et Romans*» *Sur le Papier*. París: Grasset.
- SAYNTIVES, P. de (1987). *Les contes de Perrault et les récits parallèles*. París: Robert Laffont.
- TODOROV, T (1978). «*La Quête du récit*» *Poétique de la prose*. París: Seuil.
-