

CAPERUCITA EN MANHATTAN DE CARMEN MARTÍN GAITE

Superar el miedo para alcanzar la libertad

LUIGI CONTADINI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Abstract - This essay offers an analysis of Carmen Martín Gaité's novel *Caperucita en Manhattan* (1990), which consists of a wide variety of references to texts and genres that make it complex and evocative, blending the classic and the modern, fantasy and rationality, the unknown and the revealed. The novel, which features narrative techniques characteristic of postmodernism, shows substantial differences from hypertexts belonging to the fairy tale tradition, even though the main characters and plot are recognisable. In addition to describing how the ancient fairy tale has been adapted to the modern world, dominated by spectacle and fiction, this essay aims to highlight some key elements. Firstly, the creative and poetic capacity of daydreaming, fundamental to the anti-conformist tendencies of Sara Allen (Little Red Riding Hood), who invents words and reads books imagining different endings and sets out on a solitary adventure through the streets of Manhattan towards freedom. Secondly, fear as a basic element to be faced and overcome, which largely depends not on the danger of external threats (the wolf and the forest), but on conventionalism, rigidity and lack of authenticity. Based on the teachings of her grandmother and Miss Lunatic (a messianic and fantastical figure), Sara learns that fear is the opposite of freedom. Finally, the theme of freedom, understood as a kind of rebirth, which includes a love of adventure and an ethic of responsibility in the encounter with the other.

Keyword: Carmen Martín Gaité; *Caperucita en Manhattan*; daydreaming; fear; freedom and responsibility.

1. Una reescritura ecléctica

En el año del centenario del nacimiento de la escritora Carmen Martín Gaité (1925-2000), presentamos un análisis de la novela *Caperucita en Manhattan*, publicada en 1990. El texto incluye trece dibujos de la autora, uno al final de cada capítulo, y una importante y significativa dedicatoria inicial (en forma de dibujo) que alude a las dramáticas circunstancias acaecidas en la época de la redacción de la obra.¹

El título sugiere que se trata de una reescritura del hipertexto, procedente de la tradición folclórica, de Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, de 1697 (que la escritora tradujo en 1980), pero también de otro hipertexto posterior muy conocido y difundido, el de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, *Rotkäppchen*, elaborado entre 1812 y 1822 y publicado en 1857. En la novela hay muchas otras referencias a los dos

¹ “Para Juan Carlos Eguillor, por la respiración boca a boca que nos insufló a Caperucita y a mí, perdidas en Manhattan a finales de aquel horrible verano” (Martín Gaité 1998, p. 33). Afirma Maria Vittoria Calvi: “Carmen Martín Gaité aprovechó sistemáticamente las dedicatorias para crear una especial sintonía con el lector insertando también en ellas varias pinceladas narrativas. Destaca la de *Caperucita en Manhattan* (1990), tanto por su aspecto gráfico como por la red de relaciones intertextuales que establece con otros textos que remiten al mismo escenario vital, el viaje a Estados Unidos en 1985 tras la muerte de su hija. [...] La creación literaria, sobre todo cuando se nutre de la amistad, se configura como la única salida para el individuo extraviado ante el dolor” (Calvi 2020, pp. 67-68). Sobre los aspectos biográficos relacionados con la redacción de *Caperucita en Manhattan*, véase: Teruel 2006, pp. 143-151.

modelos citados, incluida la vestimenta de la protagonista, la pecosa Sara Allen² (Caperucita) de diez años, que en su viaje por las calles de Manhattan lleva una caperuza y una capa, ambas de color rojo, y se reconocen, aunque con muchas diferencias, los personajes principales y el lugar clave del acontecimiento: Caperucita, la madre, la abuela, el lobo y el bosque.³

La autora ha mostrado a menudo una especial atención hacia la infancia (y hacia su propia infancia), ya sea como etapa que forma parte de la vida de toda persona, ya como metáfora existencial que remite a una percepción y una visión desprovistas de superestructuras, libres de máscaras, hipocresías y falsedades. La infancia es, por tanto, una condición constante del ser humano y, al mismo tiempo, una fuente de intereses y recuerdos importantes que marcan el curso de toda la vida. Como sostiene González Couso:

Bajo la cáscara de la materia infantil permanecen los grandes temas de la literatura de Carmen Martín Gaité: la comunicación y las rupturas de las ataduras con lo cotidiano en busca de libertad e independencia. Se trata, por tanto, de obras cuyo destinatario exclusivo no es el niño, sino también el adulto identificado con el sentir de sus personajes. No debe olvidarse a este respecto que la primera edición de *Caperucita* ve la luz en la colección 'Las tres edades' [De ocho a ochenta y ocho años] de la editorial Siruela, en cuya sobrecubierta figura una fotografía de la autora en un tióvivo. (González Couso 2010, p. 51)

La novela se divide en dos partes, la primera (*Sueños de libertad*) sirve como fase preparatoria para la aventura que se desarrolla en la segunda parte (titulada, precisamente, *La aventura*),⁴ que alimenta una duda que no se resuelve a lo largo de la narración y que situaría la novela en el ámbito de lo fantástico (Todorov 1980, pp. 18-19): podría tratarse de una aventura que Sara emprende aprovechando, con un truco, la ausencia repentina de sus padres; o bien podría tratarse de un sueño de la pequeña protagonista, y al respecto hay varios indicios como señala González Couso (2010, pp. 58-59).⁵

El texto de Martín Gaité presenta una estructura articulada y compleja con muchos elementos sugerentes y ambivalentes. Las diferencias más evidentes respecto al patrimonio cultural consolidado de la tradición del cuento de Caperucita Roja son las siguientes: el contexto espacio-temporal es preciso y realista y constituye una adaptación del cuento de hadas a los tiempos modernos (la ciudad de Nueva York de los años 80); algunos personajes, aunque reconocibles, son muy diferentes de los tradicionales y hay otros nuevos creados por la escritora; la trama presenta notables variaciones, aunque, en esencia, también es reconocible; la presencia de una figura mesiánica y mágica como la de

² “Allen es el apellido de la familia de esta Caperucita. Se trata, sin dudas, de un guiño intertextual que nos conduce a la figura de Woody Allen, director de cine norteamericano que se caracteriza por haber filmado durante un largo período de su carrera solamente en la ciudad de Nueva York. Especialmente la película Manhattan demuestra la predilección del director por este barrio Neoyorkino” (Secreto 2013, p. 77).

³ Los elementos aquí indicados pueden recogerse dentro de las “treinta y una funciones de los personajes” y las siete “distribuciones de las funciones según los personajes” elaboradas por Vladimir Propp en su conocido estudio sobre la morfología de los cuentos de hadas (Propp 2000, pp. 31-70, 85-89). Por sus peculiaridades, por las evidentes diferencias con respecto a los hipertextos y por una notable variedad de fuentes reconocibles, la novela ofrece amplias y complejas posibilidades interpretativas que desbordan el esquema formulado por el estudioso ruso.

⁴ “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” (Hernández Álvarez 2004, p. 18).

⁵ González Couso, además, pone de relieve algunas correspondencias (o equivalencias) reconocibles entre la primera y la segunda parte que crean homogeneidad y coherencia en el tejido narrativo y también forman duplicaciones de motivos y personajes (González Couso 2010, pp. 60, 65, 76, 90).

Miss Lunatic, el misterio que la rodea y la dimensión fantástica en la que se mueve; el final, calificado por la propia Martín Gaité como *Happy end pero sin cerrar* (Martín Gaité 1998, p. 217), es coherente con toda la historia, sin duda no trágico, pero ambivalente; los profundos significados que transmite el texto constituyen el aspecto esencial y la riqueza peculiar de esta obra. La novela es oscilante e inclasificable, escapa a los códigos y cánones establecidos y mezcla lo clásico y lo moderno, la realidad y la ficción, la magia y la racionalidad, el sueño y la vigilia, lo desconocido y lo revelado, y despliega procedimientos narrativos característicos de la posmodernidad.

La red intertextual e hipertextual (Fantappiè 2020, pp. 145-146) que presenta la obra de Martín Gaité no solo involucra la tradición del cuento de Caperucita Roja en sus diversas versiones, sino también otros textos, algunos citados explícitamente, otros solo mencionados, otros aludidos indirectamente: *Robinson Crusoe*, *Alicia en el país de las maravillas*, *La isla del tesoro*, *Cenicienta*, *El cuarto de atrás* y *El pastel del diablo* (de la misma autora), *El caballero inexistente* e incluso el *Nuevo Testamento* (Cusato 1996, pp. 10-14), a los que se suman las continuas referencias al cine y a otras formas de comunicación y espectáculo, como la música, las canciones, el teatro y el cómic. De este modo, la autora expresa su mundo cultural, sus afectos y sus intereses, que incluyen aspectos autobiográficos y tienen en cuenta los continuos estímulos a los que está sometida la sociedad de la época.

El texto de Carmen es, por lo tanto, mucho más que una reescritura, ya que está constituido por un conjunto interconectado y reticular de referencias a diferentes textos y géneros que delinear una obra compleja, intrigante, muy intensa, pero, a veces, difícil de descifrar.⁶ Además, como recuerda Calceglia, el cuento de hadas es un género claramente bifronte, por el particular trabajo de ensamblaje entre diversas prácticas narrativas, intertextualidad, reconstrucciones, hibridaciones, innovaciones, adaptaciones y recodificaciones. El cuento de hadas es casi siempre una recuperación de una historia ya contada, casi nunca hace referencia a un único hipertexto (Calceglia 2019, p. 234).

Entre esta pluralidad de referencias hay algunos textos muy conocidos, mencionados varias veces, cuya historia está estrechamente entrelazada con la de la pequeña Sara, por el espíritu aventurero de los protagonistas (que pueden moverse por su cuenta), por su valentía y su capacidad para aprender cosas nuevas recorriendo caminos poco transitados y aventurándose en esos bosques, reales o metafóricos, a los que todos temen: *Robinson Crusoe* y *Alicia en el País de las Maravillas*. Son ejemplos de historias, junto con la misma *Caperucita Roja*, cuya parte final no es del agrado de la pequeña protagonista que, amante de la lectura y de los libros, querría cambiar el final de algunos de ellos:

En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño, ¿para

⁶ Richard Saint-Gelais introduce el concepto de *transficcionalidad*, entendido como el fenómeno por el cual al menos dos textos, del mismo autor o no, se refieren conjuntamente a la misma ficción, ya sea mediante la reaparición de personajes, la prolongación de una trama anterior o el hecho de compartir un universo ficticio. La transficcionalidad no está ligada a una estética particular y traspasa las fronteras temporales y de género. El estudioso añade que la hipertextualidad y la transficcionalidad pueden coincidir en gran medida (como en el caso de *Caperucita en Manhattan*), pero mientras que la hipertextualidad es una relación de imitación y transformación entre textos, la transficcionalidad es una relación de migración (con la modificación que ello conlleva casi inevitablemente) de datos diegéticos (Saint-Gelais 2015, pos. 7-16).

qué tiene que decirlo?⁷ Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaban a Sara eran los finales. (Martín Gaité 1998, p. 45)

El deseo, la necesidad, de querer cambiar los finales expresa la desazón de que todo vuelva a ser como antes y que se restablezca la norma en detrimento de la imaginación, que la costumbre se imponga sobre la transgresión, que el mundo normado, convencional, formado por valores y comportamientos socialmente aceptados, resulte finalmente vencedor y que el tiempo del cuento de hadas sea solo un extraño paréntesis en una vida compuesta por reglas y restricciones. Por lo tanto, el lobo debería haber seguido sonriendo sin retomar el papel de malo, Robinson Crusoe debería haberse quedado en la isla donde había visto y aprendido cosas maravillosas y Alicia debería haber seguido soñando. Solo así se podría valorar esa parte de la realidad fruto del misterio, y no de la razón, esa parte mágica, insondable e inexplicable que marca un camino hacia la libertad.

Todo ello supone una crítica indirecta al esquema tradicional de los cuentos de hadas, en el que el mundo de las reglas indiscutibles dictadas por la moral acaba absorbiendo lo marginal, lo diferente, lo disidente, lo refractario al control (Odarthey-Wellington 1997, p. 192). Por esta razón, la escritora concede a la protagonista un final alternativo, ambivalente y un poco inquietante: “Metió la moneda en la ranura, dijo: ‘¡Miranfú!’, se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad” (p. 227).

Sara Allen no vuelve atrás, no se reúne con su familia tras su aventura en solitario, tras la transgresión que la había llevado a abandonar en secreto y sin permiso la casa de sus padres. El suyo parece un vuelo auténtico, pero también misterioso, hacia la libertad, sin concesiones y sin vacilaciones. Más que la parte final de un proceso de formación, el último episodio parece la culminación de un viaje de liberación, o de renacimiento, en el que se inaugura y se experimenta un nuevo modelo de vida todo por descubrir. De ahí la posible inquietud que crea este final. La cotidianidad, las costumbres, las reglas, las convenciones suelen dejar pequeños espacios, pequeñas grietas, en las que se asoma la sorpresa de la experiencia misteriosa y fantástica (Martín Gaité 1993, pp. 157-158), lo que no se puede explicar y donde, sin embargo, reside la oportunidad de realizar concretamente ese principio de libertad tan anhelado.

De hecho, Sara es una niña especial, muy inteligente, con una capacidad de imaginación fuera de lo común, observadora atenta de la realidad que la rodea, no se detiene en las apariencias, le encanta leer, fantasear e inventar. Y es precisamente en los libros donde encuentra la inspiración para su creatividad, para soñar despierta, para cruzar fronteras (reales y metafóricas) y perderse en los laberintos del mundo, enfrentándose y superando sus miedos más íntimos.

Vive en Brooklyn en una familia que tiende a limitar y a no comprender sus aspiraciones, debido al carácter temeroso y represivo de su madre, y siente que su deseo de libertad debe pasar por el distanciamiento del control familiar, de los miedos que se respiran en el ambiente doméstico y, por consiguiente, del sentido común impuesto por la razón y las costumbres maternas:

⁷ Este fragmento recuerda la amable reprimenda que el hombre vestido de negro le dirige a Carmen en la novela *El cuarto de atrás*, en relación con una de las primeras obras de la escritora, *El balneario*: “La segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo, perdió usted del camino de los sueños” (Martín Gaité 1981, p. 55).

Entonces empezaba a soñar con los ojos abiertos [...]. Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua [de la Libertad] porque, al fin y al cabo, era una diosa. Inventaba oraciones de su cosecha y las escribía en un teclado raro. Eran como telegramas enviados a la representante de la Libertad para pedirle que la liberara del cautiverio de no ser libre (p. 62).

El viaje a Morningside que Sara emprenderá sola supera la mera transgresión, representa un gesto de ruptura que puede ser definitivo.

2. En las noches de vigilia

En esta novela no es el sueño lo que atrae y cautiva a los niños, sino la vigilia, las noches en vela de los niños que no duermen, sino piensan. Es a ellos a quienes la Estatua de la Libertad se dirige y delega su mandato: “Y es cuando la estatua de la Libertad cierra los ojos, les pasa a los niños sin sueño de Brooklyn la antorcha de su vigilia. Pero esto no lo sabe nadie, es un secreto” (p. 37).

Aquí, la oposición entre permanecer despierto y pensar, y, por el contrario, dormir y soñar, encuentra su polo ganador en la vigilia, de la que, sin embargo, puede surgir una fantasía o desarrollarse una imaginación tan profunda que los propios sueños difícilmente consiguen igualar. Por otra parte, Sara es una niña acostumbrada a “soñar con los ojos abiertos” (p. 62). Esta práctica imaginativa tan sorprendente y creativa de la protagonista es mucho más que una simple imaginación y podría asimilarse a lo que Bachelard llama “ensoñación” (*rêverie*, en el original francés) que, para el filósofo, tiene características femeninas.⁸ La ensoñación es un estado de vigilia pasiva,⁹ sin tensiones, que expresa una capacidad poética capaz de captar el crecimiento de la conciencia, a menudo estimulada por la naturaleza o por espacios simbólicos (Bachelard 2004, pp. 15-16) o como, en el caso de Sara, por un mapa, por la invención de palabras y por los libros.

La novela comienza con una descripción irónica y juguetona de Manhattan a través de la imagen de un mapa que constituye uno de los elementos centrales de la obra: Manhattan no es más que una isla con forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro (Central Park). Una descripción que tiende a subvertir los tópicos generalizados que consideran el mundo, fuera del pequeño ámbito doméstico, como violento, lleno de peligros y de personajes amenazantes dispuestos, en cualquier momento, a asaltar, robar o matar: “Y los niños, que son los que más disfrutarían corriendo esa aventura nocturna, siempre están metidos en su casa viendo la televisión, donde aparecen muchas historias que les advierten de lo peligroso que es salir de noche” (p. 36).¹⁰ La divertida y fantasiosa descripción del mapa, un trozo de papel de colores, prepara la entrada del relato en el mundo de la ensoñación hecho de libros, símbolos y palabras inventadas, no como una huida de la realidad, sino como un sabotaje de los lugares comunes con los que se juzga la realidad. Desde las primeras páginas, por lo tanto, la autora se proyecta fuera del mecanismo autorreplicante del miedo, se aleja del lugar común del peligro latente en todas

⁸ “La *rêverie* [ensoñación], tan diferente del *rêve* [sueño] a menudo caracterizado por los duros acentos del masculino, me pareció — dice Bachelard —, como la esencia de lo femenino” (Bachelard 2004, pp. 36-37).

⁹ La ensoñación como estado del espíritu que se abandona a los recuerdos y las imágenes es, para Bachelard, la situación en la que el yo, olvidándose de su historia contingente, deja vagar su espíritu y se beneficia así de una libertad similar a la del sueño, aunque la ensoñación sea un fenómeno de la vigilia (Bachelard 2004, pp. 14-38).

¹⁰ Todo tipo de poder puede, por lo tanto, explotar los miedos individuales y colectivos para ejercer el control social (Oliverio Ferraris 2013, p. 99).

las grandes ciudades, insinuando en cambio que es precisamente el miedo la fuente misma del peligro, que aniquila, limita a las personas en sus movimientos, en sus pensamientos y en sus aspiraciones de libertad.¹¹

Pues bien, el amor por la aventura de la pequeña e intrépida Caperucita Roja neoyorquina, que quiere vivir fuera de casa, en un espacio abierto,¹² nace de un desafío a los lugares comunes y a las reglas restrictivas e inauténticas, que siempre conlleva una dosis de riesgo, cuyo ansiado objetivo no puede ser otro que la libertad (véase también: Genís Pedra 2007).

2.1. El bosque

La imagen del parque público que remite al bosque, entendido como el bosque mítico de la tradición, considerado por la opinión común peligroso, especialmente por la noche y para una niña que viaja sola, es un tema recurrente. El bosque (al igual que la selva) evoca representaciones de miedo, peligro y desorden; normalmente, perderse en el bosque equivale a desorientarse, salir de la civilización, enfrentarse a peligros oscuros y malignos. Pero si consideramos toda la evolución humana, es posible observar que el bosque (la selva) ha sido durante millones de años el refugio contra el extravío, el simulacro de las capacidades cognitivas humanas, la morada que acogía y sanaba los miedos.

Detrás de cada bosque o selva de los cuentos de hadas aún resuena el aliento primigenio del bosque iniciático: cada ingestión del bosque es un persistir de esa iniciación necesaria, que a su vez es una memoria de nuestra pertenencia original a las fuerzas del bosque. Perderse en el bosque significa entrar en otra temporalidad, en una dimensión sonora diferente, en la transformación ininterrumpida de la frontera entre el sueño y la realidad. El enredo del bosque no es angustia por el extravío, sino un retorno a los orígenes (los orígenes ligados a la iniciación).

En este sentido, perderse en el bosque es un acto poético, un rejuvenecimiento de las percepciones esclerotizadas, una perpetuación de esa denominación del mundo de la que nacieron nuestro lenguaje y nuestras proyecciones oníricas. Es de este territorio indefinido de donde proviene el hombre. En el bosque habita el impulso original hacia la libertad, la fuerza capaz de dominar el miedo.

Desde este punto de vista, el bosque es, por tanto, el lugar donde es posible perderse y recuperar una condición auténtica. El bosque, que puede dar miedo, es en realidad un lugar de libertad porque, como afirma el narrador, lo contrario de la libertad es precisamente el miedo.

¹¹ A los miedos instintivos se suman, a lo largo de la vida, los miedos aprendidos a través de las experiencias directas, la observación de los demás, los relatos y todas aquellas representaciones que reflejan los modelos culturales de la comunidad a la que se pertenece (Oliverio Ferraris 2013, p. 8).

¹² Emma Martinell subraya que “en los textos de Carmen Martín Gaité, ‘abierto’ y ‘cerrado’ se asocian, respectivamente, con ‘libertad’ y con ‘privación de libertad’”. Por esta razón se abre la ventana para mirar las estrellas en *Caperucita en Manhattan*” (Martinell Gifre 1992, p. 15). González Couso añade: “La ventana se convierte en vehículo inicial de los sueños de la protagonista” (González Couso 2010, p. 93).

3. Escribir y dibujar

El poder de la lectura y de los libros está representado en una fase inicial por Aurelio Roncali¹³, de origen italiano, el último novio de la abuela y propietario de una librería con un nombre enfático y atractivo: Books Kingdom. El reino de los libros (real y metafórico al mismo tiempo) evoca un poder peculiar, el único que es legítimo perseguir, el que emana de la lectura, de contar y escuchar historias: “Para vivir en Books Kingdom la única condición era que había que saber contar historias” (p. 48).

La figura de Aurelio, de quien la niña oye hablar a menudo, pero a quien nunca tendrá la suerte de conocer directamente, es fundamental para el proceso de crecimiento y aprendizaje de la pequeña Sara Allen.

El primer regalo que Sara recibe de Aurelio, a través de su abuela, es un enorme rompecabezas compuesto por grandes cubos con letras dibujadas en cada lado, que Sara combina de forma espontánea y creativa dejándose llevar por las imágenes a las que aluden esos signos lingüísticos: “La E parecía un peine, la S una serpiente, la O un huevo, la X una cruz ladeada, la H una escalera para enanos, la T una antena de televisión, la F una bandera rota” (pp. 53-54).

Esto lleva al narrador a esbozar una de las muchas características de la jovencísima Sara, la de no hacer diferencias entre las imágenes y las letras: “No veía diferencias entre dibujar y escribir. Y más tarde, cuando ya leía y escribía con fluidez, siguió pensando lo mismo; es decir, no encontraba razones para diferenciar una cosa de otra” (p. 54).

Junto con las primeras palabras con sentido que aprende (“río, luna y libertad”, p. 54), Sara inventa otras, a las que ella misma llama “farfanías”, y que pronuncia a menudo en voz alta (“Las repetía muchas veces, entre dientes, para ver cómo sonaban”, p. 54) y que son el resultado de una mezcla aleatoria de vocales y consonantes: “‘amelva’, ‘tarindo’, ‘maldor’ y ‘miranfú’”. La más importante de todas es “‘miranfú’, que quería decir ‘va a pasar algo diferente’ o ‘me voy a llevar una sorpresa’” (pp. 56-57), que al final del libro tendrá un papel decisivo, ya que se convertirá en la palabra mágica para acceder, junto con la moneda que le dará Miss Lunatic, al pasadizo secreto que la llevará a la Libertad.

Así, Sara aprende el lenguaje de una manera decididamente creativa y original, a partir de las letras del alfabeto que se asocian a imágenes y que luego se unen de forma azarosa, subvirtiendo las normas habituales y creando sonidos extraños y divertidos.¹⁴ Antes de llegar a la abstracción del signo verbal, el aprendizaje del lenguaje pasa por la imagen y el sonido (la mirada y la escucha) y por el sabotaje de las reglas gramaticales (“farfanías”). De este modo, se pone en jaque la preponderancia del concepto en beneficio de la oscilación ambivalente y cambiante del símbolo y de la imaginación creativa.

¹³ En esta novela, la autora elige a veces nombres y apellidos de sus personajes de forma alusiva (a menudo lúdica). La mayoría de ellos se refiere a personas conocidas en general o pertenecientes al mundo de la literatura (incluso de la Biblia, como Sara y Rebeca), el arte o el espectáculo, como hemos visto en el caso del apellido Allen. En cuanto al apellido Roncali, es imposible no pensar en el papa Roncalli, el papa bueno (Juan XXIII). Al prestigio del apellido se suma también el nombre Aurelio (*aurum*) que contribuye a conferir al Reino de los Libros una propiedad sagrada e inestimable.

¹⁴ A este respecto, véase también: Calvi 1992-93.

4. Dos mujeres y una niña

Desde el franquismo hasta los umbrales del nuevo milenio, la escritora suele esbozar figuras femeninas en su contexto no solo social, sino también y sobre todo familiar. Las mujeres retratadas, aunque con frecuencia atrapadas en dinámicas aún poco favorables a la emancipación femenina, expresan un fuerte deseo de libertad, una necesidad indomable de vivir aventuras y recorrer espacios físicos y mentales a menudo prohibidos, especialmente a las mujeres.¹⁵ El papel de la mujer que se transmite a través de las relaciones familiares cobra cuerpo en esta obra en las representantes de tres generaciones: abuela, madre e hija.

La madre de Sara, Vivian, y la abuela materna de Sara, Rebeca Little, son dos figuras opuestas que representan en el mundo de la pequeña, y en su camino hacia la madurez, dos elementos claramente contrapuestos: el que constituye un modelo que hay que imitar y, por el contrario, el modelo del cual hay que emanciparse para poder crecer en libertad.

La madre es miedosa, aprensiva y protectora, a menudo preocupada por los peligros y las adversidades, cualquier cosa es para ella una amenaza, piensa que cada momento de serenidad se pagará con una desgracia, es quejumbrosa y siempre dispuesta a reprender; ordenada, precisa y consuetudinaria, es muy prudente y cree que debe prevenir los peligros con un estilo de vida represivo y asfixiante.¹⁶ Asume el papel de opositora de la protagonista, que se ve continuamente reprimida en sus aspiraciones de conocimiento, de pensamiento, de observación de la realidad, en su deseo de aventura, precisamente por su propia madre. Tiene predilección por la tarta de fresas que prepara cada vez que hay una ocasión especial con una receta secreta, heredada de su madre Rebeca, que no revela a nadie. Todos los sábados, la señora Vivian y su hija Sara van a visitar a la abuela al norte de Manhattan para llevarle la tarta de fresas que Vivian ha preparado la noche anterior y que Sara guarda en su cesta durante el trayecto. Para Sara se trata de un auténtico viaje que le despierta muchas expectativas, a pesar del estricto control y las continuas reprimendas de su madre, ya que cada vez le permite ver con gran interés la especial diversidad del mundo, que la hace reflexionar y fantasear durante mucho tiempo.

Si la madre aparece como un estereotipo un poco caricaturesco del conformismo, la abuela se convierte para Sara en un modelo fascinante que hay que imitar. Rebeca Little, que fue cantante de Music Hall con el nombre artístico de Gloria Star, es desordenada, excéntrica, imprecisa, un poco olvidadiza, fuma tabaco de picadura, juega al bingo, bebe chupitos de licor, toca el piano, vive al día, improvisa sin tener proyectos ni planes, intenta disfrutar al máximo de los pequeños momentos de la vida, no soporta los reproches y las recomendaciones de prudencia de su hija Vivian, que la quiere sometida a las normas y al conformismo, le encanta leer todo tipo de libros, no tiene miedo y desafía los lugares comunes, tiene un carácter soñador e imaginativo como su nieta Sara y, sobre todo, al igual que a Sara, le gusta escuchar y contar historias.

Esta práctica de contar y escuchar es uno de los rasgos fundamentales de toda la obra de Martín Gaité que concibe la escritura como la capacidad de contar, especialmente a través del diálogo y, por tanto, a través de la presencia real o ficticia del interlocutor

¹⁵ *Caperucita en Manhattan*, al igual que varios cuentos de hadas y otras reescrituras de cuentos de hadas, ha sido analizada en los últimos años también desde el punto de vista de las reivindicaciones de género y de la genealogía femenina, ya que ofrece considerables pistas al respecto. Véase, por ejemplo: Fabiani 2011; Morales-Ladrón 2002; Ochoa 2011.

¹⁶ El miedo se convierte en ansiedad y raya en la patología cuando, además de aparecer desvinculado de circunstancias inmediatas comúnmente consideradas peligrosas, es tan persistente que inhibe las reacciones beneficiosas y crea un estado de malestar (Oliverio Ferraris 2013, pp. 19-20).

(Martín Gaité 2000). Una práctica que, aun pasando por el acto de escribir, recupera y exalta su oralidad originaria.¹⁷ De hecho, toda la obra de la escritora puede considerarse “una larga variación sobre la fenomenología de la comunicación oral” (Pittarello 1994, p. 64), en la que el relato se desvincula de las reglas de la lógica y se vuelve inmediato, desordenado, incompleto. Para Martín Gaité, la búsqueda del interlocutor es una cuestión de vital importancia, tanto en la vida cotidiana como en el ejercicio literario. El interlocutor no es solo aquel que está físicamente presente, sino también el ausente, evocado en el acto de escribir o leer un libro, en la visión de una película, en el recuerdo de un amigo o de la propia ciudad natal. Evocando la imagen de Sharazad (Martín Gaité 1985a), la escritora afirma que la conversación, cuando es viva y estimulante, representa una derrota momentánea de la muerte. Pero, mientras que en el relato oral el narrador debe atenerse a las limitaciones impuestas por la realidad, en el relato escrito estos límites pueden superarse desde el momento en que el narrador inventa una historia y, al mismo tiempo, a su destinatario. La elección de escribir está siempre motivada fundamentalmente por un estado de incomunicabilidad y la consiguiente búsqueda de un oyente ideal (Martín Gaité 2000). La cuestión del interlocutor plantea, por tanto, para Martín Gaité problemas fundamentales de carácter filosófico y existencial: el de la alteridad, cuyo descubrimiento constituye la única posibilidad de comprensión del yo; y el de la suspensión del juicio en la relación con el otro, de la necesidad, por tanto, de una mirada desligada de la cadena de representaciones habituales y que devuelva sentido al ser, que haga posible *el ser*.

5. Una ética de la libertad

En el capítulo seis aparece Miss Lunatic, el personaje más extravagante y sorprendente de la novela, una especie de mendiga muy anciana que recorre Manhattan vestida de forma estrafalaria:

Cuando oscurecía y empezaban a encenderse los letreros luminosos en lo alto de los edificios, se veía pasar por las calles y plazas de Manhattan a una mujer muy vieja, vestida de harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas que le tapaba casi enteramente el rostro. La cabellera, muy abundante y blanca como la nieve, le colgaba por la espalda [...]. Arrastraba un cochecito de niño vacío. Era un modelo antiquísimo, de gran tamaño, con ruedas muy altas y la capota bastante deteriorada [...]. Sabía leer el porvenir en la palma de la mano, siempre llevaba en la faltriquera frasquitos con ungüentos que servían para aliviar dolores diversos, y merodeaba indefectiblemente por los lugares donde estaban a punto de producirse incendios, suicidios, derrumbamientos de paredes, accidentes de coche o peleas [...] se recorría Manhattan con unas velocidades impropias de su edad. [...] sus extravagancias la habían hecho alcanzar una popularidad rayana en la leyenda. (pp. 107-108)

Miss Lunatic se mueve en un plano más elevado que los demás personajes, ya que encarna la libertad y tiene una función mesiánica. La libertad requiere empatía, apertura mental, una mirada esencial y auténtica sobre los acontecimientos del mundo, pero también compromiso y dedicación (en la ayuda constante a quienes se encuentran en dificultades) y, sobre todo, responsabilidad. La libertad es un acto de responsabilidad y Miss Lunatic quería transferir esta carga, después de más de un siglo de actividad, a alguien que tenga

¹⁷ La escritura, en este caso, se propone no solo como un simple medio o instrumento de transmisión, sino como un discurso vivo hecho de preguntas y respuestas que no sigue un procedimiento metódico, no sirve para historicizar y cerrar un acontecimiento, no pretende definir ni demostrar, sino proponer una práctica y un ejercicio vital (Sini 1994, p. 12).

las características adecuadas para poder soportarla y llevarla adelante: “¡Cómo me gustaría descargar mis fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos!” (p. 141). Ella misma afirma tener ciento setenta y cinco años y haber llegado a Nueva York en 1885 (el año en que llegó la Estatua de la Libertad desde Francia).

Sara es la única que comprende realmente quién es Miss Lunatic, en un especial momento místico de transfiguración: la anciana se transforma, ante los ojos maravillados de Sara (que es la única que puede ver el milagroso acontecimiento), en un primer momento en la joven Madame Bartholdi, musa inspiradora de su hijo Frédéric-Auguste Bartholdi, escultor francés y autor de la Estatua de la Libertad, y posteriormente en la propia imagen de la famosa estatua:

-Dios te bendiga, Sara Allen, por haberme reconocido -dijo Madame Bartholdi, mientras depositaba un beso en la manita fría de la niña-; por haber sido capaz de ver lo que otros nunca ven, lo que nadie hasta hoy había visto. No tiembles, no vuelvas a tener miedo jamás. Mírame a la cara, por favor. Llevo más de un siglo esperando este instante. (pp. 161-162)

Con este reconocimiento basado en la mirada y la escucha (de un rostro y una voz que se transfiguran) y en la confianza mutua, Sara descubre quién es Miss Lunatic y Miss Lunatic descubre que es precisamente Sara Allen, la pequeña Caperucita Roja perdida por las calles de Manhattan, la única que en tantos años ha logrado ver quién es realmente la Libertad, gracias a su mirada pura, y por eso será su futura heredera: “Hay cosas que solo pueden ver los que tienen, como tú, los ojos limpios” (p. 170).

Esto se consagra poco después con un gesto adicional igualmente significativo, un pacto de sangre entre la niña y la anciana mendiga: “Fue cuestión de un instante. Las sangres se mezclaron” (p. 173). Se trata de una especie de transferencia, de la anciana a la niña, de las prerrogativas de la Libertad, y se supone que Sara sustituirá a la vieja Madame Bartholdi en el papel de alma de la Libertad, después de una larga espera por parte de esta última. Finalmente, Miss Lunatic revela a Sara la existencia del pasadizo secreto que le permite entrar y salir, sin ser vista, de la Estatua de la Libertad y la forma de recorrerlo. La importancia de la revelación se subraya con una sugerente y significativa cita, pronunciada por Miss Lunatic, tomada de la tradición literaria española (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*): “A quien dices tu secreto, das tu libertad, nunca lo olvides, Sara” (p. 173).

La libertad, como ya se ha mencionado, tiene una característica que la convierte en un bien precioso y difícil de comprender: la responsabilidad, que se desprende de cada gesto y cada palabra de Miss Lunatic, a pesar de su extravagancia, su excentricidad, sus continuas improvisaciones y su vida vivida al día. El otro, como dice Lévinas, no es un sujeto que hay que conocer, sino un rostro que me interpela, el rostro del otro que me obliga a responder. La humanidad de la conciencia — continúa Lévinas — no reside en absoluto en sus poderes, sino en la responsabilidad. En la pasividad, en la acogida, en la obligación hacia los demás: el otro es el primero y, aquí, la cuestión de mi conciencia soberana ya no es la primera cuestión (Lévinas 2002, p. 146).

La libertad que transmite Miss Lunatic está impregnada de comprensión hacia el otro, la anciana no tiene dinero y no tiene miedo (como ella misma dice al comisario O'Connor), ya que el miedo y el dinero son exactamente lo contrario de la libertad, y ayuda a quienes están en dificultades sintonizándose con sus problemas, independientemente de su condición socioeconómica. Gracias a sus características extravagantes, a su disidencia con los códigos y la rigidez de la sociedad civil, y en virtud de su autenticidad, Miss Lunatic se adhiere responsablemente al reconocimiento del otro,

delineando una ética de la libertad.¹⁸ No es en la obligación y la coacción, sino en la autenticidad y la participación donde se pueden vivir aventuras extraordinarias, respondiendo con humanidad a cada rostro que se encuentra. La misma anciana mendiga describe sus actitudes explicando al comisario O'Connor lo que significa vivir:

Para mí vivir es no tener prisa, contemplar las cosas, prestar oídos a las cuitas ajenas, sentir curiosidad y compasión, no decir mentiras, compartir con los vivos un vaso de vino o un trozo de pan, acordarse con orgullo de la lección de los muertos, no permitir que nos humillen o nos engañen [...]. Vivir es saber estar solo para aprender a estar en compañía, y vivir es explicarse y llorar... y vivir es reírse. He conocido a mucha gente a lo largo de mi vida, comisario, y créame, en nombre de ganar dinero para vivir, se lo toman tan en serio que se olvidan de vivir. (p. 114)

Los gestos y las palabras de Miss Lunatic rezuman humanidad y delinean muy claramente cuál es el camino hacia la libertad.

Es lo que quizá asusta a Sara en un primer momento cuando se encuentra finalmente libre y sola en un Manhattan por descubrir, la libertad puede parecer inicialmente, como le recuerda la propia Miss Lunatic, una carga difícil de soportar: “Me encontraba muy mal, a punto de desmayarme, me había entrado un miedo que no me dejaba ni respirar, no sé a qué..., un miedo rarísimo, pero muy fuerte... Ahora que lo pienso, no lo entiendo... [...]. ¿No sería miedo a la libertad? — preguntó Miss Lunatic solemnemente”. (p. 159)

Posteriormente, consciente del riesgo de que la pequeña pueda volver a ceder al miedo, Miss Lunatic le da a Sara una recomendación precisa y enérgica: “No tiembles, no vuelvas a tener miedo jamás” (p. 161).

Después de pasarle el testigo como guardiana y alma de la Libertad y de regalarle la moneda mágica (p. 177), el objeto mágico de la tradición de los cuentos de hadas que le servirá para atravesar el túnel secreto, la anciana y su pequeña amiga están a punto de separarse, frente a la entrada principal del Central Park, que es el lugar donde la protagonista tendrá que enfrentarse a la soledad y al miedo, al bosque y al lobo. Y justo en ese momento, Sara se queda desconcertada ante su futuro inmediato y evoca el riesgo y el miedo a perderse:

-No quiero que te vayas, Madame Bartholdi. ¿Qué voy a hacer sin ti? Me quedo como metida en un laberinto. —Procura encontrar tu camino en el laberinto —le dijo ella—. Quien no ama la vida no lo encuentra. Pero tú la amas mucho. Además, aunque no me veas, yo no me voy, siempre estaré a tu lado. (p. 180)

Sara, en el momento de la difícil separación de Miss Lunatic y con los ojos llenos de lágrimas, es consciente de que, como dice el narrador, “tenía que quedarse sola para conocer la atracción del impulso, la alegría de la decisión y el temor del acontecer. Venciendo el miedo que le quedara, conquistaría la Libertad” (p. 180). El primer y último obstáculo para acceder a la libertad es, por tanto, el miedo (que es también el miedo a la muerte), del que no se puede huir.¹⁹ Miss Lunatic lo sabe bien y el último consejo que le

¹⁸ El camino que emprende Sara, con la ayuda de Miss Lunatic, implica una ética entendida como una posible iniciación al sujeto: un camino de sentido que siempre ha pertenecido a todos los conocimientos formativos en los que el hombre ha llegado a sí mismo y se ha descubierto. La ética, por tanto, entendida como participación apasionada en los destinos prácticos del hombre, un ejercicio que lo devuelve a una posibilidad ulterior (Sini 1992, p. 215).

¹⁹ La vida de cada uno es, en realidad, un desafío continuo al miedo, un esfuerzo por superar miedos reales o imaginarios, racionales o irracionales, individuales o colectivos (Oliverio Ferraris 2013, p. 95).

da a su pequeña amiga tiene en cuenta precisamente el miedo que siempre está al acecho, capaz de cortar las alas a los impulsos más auténticos, a los cambios más deseados: “En todo puede surgir una aventura. Pero ante las ansias de la nueva aventura, hay como un miedo por abandonar la anterior. Plántale cara a ese miedo” (p. 181).

Como prueba adicional del carácter mesiánico y fantástico de Miss Lunatic, Domenico Antonio Cusato identifica dos importantes referencias textuales (que aquí nos limitamos a resumir), una mencionada en la conversación entre la anciana y el comisario O'Connor y la otra nunca citada explícitamente.

En primer lugar, Cusato destaca la asimilación implícita de los rasgos de Agilulfo, el personaje de *El caballero inexistente* de Italo Calvino, y los de Miss Lunatic:²⁰ ambos carecen de un cuerpo concreto y ambos fingen tener reacciones y necesidades fisiológicas (como dormir y comer) (Cusato 1996, pp. 10-11). El cuerpo ausente representa el *vacío* que cubre la estatua del puerto de Nueva York; es el alma de ese simulacro, la esencia que da vida al concepto de libertad. De hecho, la anciana mendiga le confiesa a Sara que no duerme en absoluto dentro de la Estatua de la Libertad y le revela que está allí para poder insuflarle vida y vigor (Cusato 1996, pp. 10-11). Finalmente, los dos personajes logran sobrevivir a sí mismos pasando el testigo a otros: al final de la narración de Calvino, la armadura de Agilulfo será ocupada por Rambaldo de Rossiglione; al final de la historia de Martín Gaité, la Estatua de la Libertad será habitada por Sara Allen (Cusato 1996, p. 11).

En segundo lugar, Cusato señala que hay algunas páginas de la narración de Martín Gaité que sugieren una analogía con al menos cuatro episodios de los Evangelios: la alusión al *milagro* en el momento del reconocimiento entre la anciana y la pequeña Sara; la *transfiguración* de Miss Lunatic; la mirada *inocente* de la infancia referida a Sara (“los ojos limpios”, p. 170); el *consuelo* sin tiempo que Miss Lunatic garantiza a Sara: “siempre estaré a tu lado” (p. 180). De este modo, dado que Madame Bartholdi representa un ideal (la libertad), se la asocia con la figura que, para los creyentes cristianos, encarna el ideal supremo, es decir, Jesús (Cusato 1996, pp. 12-14).

6. Desactivar el miedo (dos lobos, dos bosques)

Nos parece necesario, llegados a este punto, tener en cuenta al “vampiro del Bronx” (p. 77) (personaje del que se habla desde la primera parte del libro) en la función del lobo feroz adaptado a los tiempos modernos, al que se le atribuye la responsabilidad del asesinato de cinco mujeres en el Morningside Park, y acercar esta figura a la del más dócil y manso Mr. Edgard Woolf,²¹ que representa la transformación del lobo feroz de los

²⁰ “-Me parece increíble, perdone que se lo diga. ¿Y cómo hace? ¿Cómo se las arregla para salir adelante?” Con aire solemne, Madame Bartholdi responde: “-Echándole fuerza de voluntad, señor, para decirlo con palabras de *El Caballero Inexistente*” (Martín Gaité 1998, pp. 117-118).

²¹ Nombrar al personaje que representa al lobo, con el apellido *Woolf*, escrito con dos *o*, en lugar de *wolf* (que indica correctamente *lobo* en los diccionarios) podría ser fruto de la casualidad o de la posibilidad de utilizar libremente variantes afines del término *wolf* (la propia escritora, en la novela, traduce el nombre de la pastelería *The Sweet Woolf* por *El Dulce Lobo*, p. 122), pero también podría ser una elección no casual. En cualquier caso, el apellido Woolf (al igual que el nombre Edgard) está lleno de alusiones que, en un texto repleto de referencias, a veces lúdicas, al ámbito de la literatura y el espectáculo, no pasan desapercibidas. La mente se dirige a Virginia Woolf, muy apreciada por Martín Gaité, quien tradujo en 1982 su novela *To the lighthouse*. Es imposible no pensar, además, en Edgar Allan Woolf (aquí la coincidencia es también en el primer nombre, además del apellido), coautor del guion de *El mago de Oz*, una película de cuento de hadas en la que la joven Dorothy emprende un intrépido viaje hacia la Ciudad Esmeralda, donde reside el poderoso Mago de Oz, que le enseña a enfrentarse a los peligros y al miedo. Y,

cuentos de hadas (también adaptado a los tiempos modernos) en un caballero elegante, amable, muy rico, pero triste y solitario, que conoce a Sara en el Central Park, en la segunda parte de la obra.

La figura de Mr. Woolf, que se revela como una persona amable, en busca de autenticidad en las relaciones y en el ámbito profesional, trastoca el canon de la tradición que considera al lobo como representante de la maldad humana y de los peligros que siempre acechan. Edgard Woolf, en cambio, solo desea encontrar la receta auténtica de la tarta de fresas (que solo conocen la madre y la abuela de Sara), el único postre entre tantos que no consigue satisfacer los gustos de sus clientes. La tarta de fresas se convierte así en “la dulce presa apetecida” (p. 132).²²

Pero el otro lobo del que se habla desde la primera parte de la obra, un hombre al que la fantasía popular había bautizado como el vampiro del Bronx, parece realmente amenazador y malvado. Hace años, nos cuenta el narrador, se dio a conocer la historia de este hombre que cazaba a sus víctimas en el parque de Morningside, un parque más pequeño que Central Park y muy cercano a la casa de la abuela, tanto que desde sus ventanas se le puede ver. Debido a los dramáticos acontecimientos que allí tuvieron lugar, el parque ya no es frecuentado y se encuentra en estado de abandono. Solo la abuela Rebeca, Gloria Star, pasea sin miedo por su interior:

Cerca de la casa de la abuela Rebeca, había un parque misterioso y sombrío [...]. Se llamaba Morningside, como el barrio [...]. Tenía fama de ser muy peligroso. Años atrás, un desconocido, a quien la imaginación popular había bautizado con el nombre de ‘el vampiro del Bronx’, eligió aquel lugar como campo de operaciones para sus crímenes nocturnos, que siempre tenían como víctimas a mujeres. Fueron cinco los cadáveres de mujeres descubiertos en Morningside a lo largo de pocos meses, la voz se corrió y, como consecuencia, ya hacía tiempo que nadie se atrevía ni de día ni de noche a cruzar el parque de Morningside. (p. 77)

Una fantasía popular ha dado vida a una leyenda de peligro mortal identificada en un lugar, el parque de Morningside, y en una persona desconocida pero bautizada con un apodo inquietante: el vampiro del Bronx. Un personaje y un lugar: el bosque amenazante al que está prohibido acceder y el personaje cruel dispuesto a matar a sus víctimas sin piedad.

Sin embargo, la crueldad del presunto asesino (del que se habla de forma legendaria) y la peligrosidad del parque en el que podría actuar (convertida en lugar común) son desactivadas por la abuela en una breve conversación que mantiene con su nieta Sara:

[El parque de Morningside] está en un estado de abandono que da pena.
 -¿Cómo lo sabes?
 -¡Anda!, porque bajo muchas veces a pasear por ahí.
 -¿Te metes dentro?
 -Claro que me meto. [...].
 -¿No te da miedo?

teniendo en cuenta solo el nombre, pensamos en Edgard (nombre artístico de Antonio Edo Mosquera), historietista, que dibujó la historia de Caperucita Roja (su obra más conocida), publicada en 1956 y reeditada en 1984, en vísperas de la redacción de la novela. Por último, siguiendo esta delgada línea de posibles asociaciones, y también en esta ocasión teniendo en cuenta solo el nombre del personaje, ¿por qué no pensar en Edgar Allan Poe, escritor, entre otras cosas, de misterio y miedo, y del que la propia Martín Gaité tradujo en 1988 el cuento *The raven*?

²² “Interesante, curioso y lúdico desplazamiento metonímico el que propone C.M. Gaité frente a la versión tradicional del cuento” (Hernández Álvarez 2004, p. 13).

-¡Qué me va a dar miedo! Es uno de los sitios más seguros de todo Manhattan. ¿No ves que está desierto? Ni los atracadores ni los vampiros son tontos, ya lo sabrás por las películas. ¿Para qué van a perder el tiempo escondiéndose al acecho de su presa en un sitio por donde saben de sobra que ya nunca pasa nadie?

-¿Pero al vampiro del Bronx lo han cogido?

-No. Al menos en los periódicos que yo compro no lo trae. Creo que anda suelto todavía. Debe de ser más listo que el hambre, hija. Y yo me lo figuro, no sé por qué, como un buen mozo. ¿Tú no?

—Yo no sé —decía Sara un poco asustada—. Yo no me lo figuro de ninguna manera. (pp. 78-79)

En esta breve conversación subversiva (porque subvierte el orden de los valores sociales y la tradición de los cuentos de hadas), la abuela desmitifica los lugares comunes y los prejuicios que toda historia de este tipo conlleva, desactivando el miedo que provoca la fantasía popular. De este modo, la abuela ayuda a la pequeña Sara (ayuda que anticipa la posterior de Miss Lunatic) a poner a prueba sus miedos e incertidumbres, preparándola para adentrarse sola en *su* bosque (Central Park) y encontrarse sola con *su* lobo (Mr. Edgard Woolf) con la mente libre de leyendas y tabúes, de los mitos oscuros y malvados que provoca el miedo.

Uno de los principios fundamentales que se desprende de la lectura de esta novela es que el miedo no depende del objeto que se mira, sino del estado de ánimo de quien mira y de la calidad de su mirada. La atención constante de *Caperucita en Manhattan* es considerar peligrosos no tanto los lugares o las personas amenazantes, sino el *miedo* a esos lugares y a esas personas. Ahí reside el verdadero impedimento a la libertad.

Mientras que el cazador de la versión de los hermanos Grimm frustra la feroz y malvada acción del lobo liberando y devolviendo a la vida a la abuela y a su nieta, Rebeca Little, la abuela de Sara, frustra *el efecto* que las malvadas acciones del vampiro del Bronx han creado, es decir, el miedo difundido por la fantasía popular.²³ Las palabras de la abuela Rebeca no actúan sobre la muerte de esas cinco mujeres (que no vuelven a la vida), sino sobre el miedo que esos asesinatos han provocado, el halo de amenaza que se ha extendido, las fantasías y los tópicos que se han alimentado, el estado de abandono del parque y la sensación de peligro siempre latente debido al oscuro misterio que rodea al famoso vampiro del Bronx, que sigue en libertad. No se minimizan ni se remedian las acciones atroces, sino el efecto opresivo que se ha derivado de ellas y que ha impedido hasta ese momento cualquier movimiento de libertad que solo la abuela Rebeca ha quebrado al pasear sola por Morningside Park y luego al contárselo a Sara. Lo que se pone de relieve no es tanto el miedo al peligro, sino el peligro del miedo. En conjunto, por lo tanto, el procedimiento que adopta Martín Gaité es desactivar de diversas maneras *el efecto* de la peligrosidad del lobo para permitir que Sara se encuentre con él sin miedo, pero con la atención necesaria.

Todo ello tiene también otro significado importante, en consonancia con las características de la poética de la escritora: la posibilidad de que surjan oportunidades ventajosas incluso de situaciones de sufrimiento y maldad. Es como si la abuela animara a Sara, anticipando la función mesiánica de Miss Lunatic, a tener confianza en sí misma y en sus capacidades,

²³ El estudio de los cuentos de hadas según las funciones de los personajes realizado por Propp nos permite observar que, por muy diferentes que sean los personajes, a menudo realizan la misma acción. Por lo tanto, para el análisis del cuento de hadas es importante *lo que* hacen los personajes, no *quién* lo hace y *cómo* lo hace, teniendo en cuenta la repetibilidad de las funciones, aunque los ejecutores sean diferentes (Propp 2000, p. 26).

ya que también las situaciones aparentemente más desfavorables pueden dar lugar a novedades inesperadas.

Veamos ahora algunos fragmentos significativos del capítulo once que describen cómo Sara vive y controla sus miedos mientras, por la noche y sola en Central Park, se encuentra finalmente con el lobo en la figura de Mr. Edgard Woolf. En esos momentos, Sara piensa en el vampiro del Bronx, pero, gracias a la acción previa de su abuela y a la extraordinaria experiencia que ha vivido con Miss Lunatic, no se deja dominar por el miedo y basa su comportamiento en la confianza en sí misma. Esto le impide confundir a los *dos* lobos, que solo por un instante se superponen en su mente, activando una cierta dosis de temor que, sin embargo, pronto se supera:

Aunque no pasaba nadie y estaba bastante oscuro, no tenía miedo. Pero sí mucha emoción. [...] Por eso, cuando descubrió los zapatos negros de un hombre que estaba de pie, plantado delante de ella, se llevó un pequeño susto. No en vano, el vampiro del Bronx seguía suelto [...]. De repente, [Mr. Woolf] sonrió. Y Sara le devolvió la sonrisa. [...] La verdad es que su actitud [de Mr. Woolf] empezaba a parecer algo inquietante. Pero Sara se acordó de las recomendaciones de Miss Lunatic y decidió que no tendría miedo. [...] Sara se puso un poco en guardia. Volvió a acordarse fugazmente del vampiro del Bronx. Tampoco convenía dejarse embaucar, sin poner antes las cosas en claro. (pp. 183-188)

Los obstáculos que Sara debe superar a lo largo de la novela tienen que ver con las convenciones sociales, las fantasías populares, las prohibiciones, los prejuicios, no con los lobos, que también existen, sino con el miedo a los lobos. En estos episodios se observa cómo la pequeña Caperucita Roja neoyorquina supera la prueba porque, en línea con el estilo subversivo de su abuela y con la confianza recibida de Miss Lunatic, ha logrado ver en el lobo el aspecto humano, la fragilidad, la tristeza y la soledad, y el deseo (un poco infantil) de la tarta de fresas y el (atemporal) de reencontrarse con su antiguo amor.

Al final de la primera parte de la obra, el narrador evoca otro hecho dramático, que afecta de cerca a la familia de Sara, ocurrido en *la jungla de asfalto*, una versión adaptada a los tiempos modernos del bosque y su peligrosidad: el accidente de coche en el que muere Josef, el hermano del señor Allen y tío de Sara, pero al que Sara no conocía.

La violencia del mundo se convierte también en una oportunidad para crecer, para encontrar el propio camino. Sara se siente inicialmente trastornada por la reacción de sus padres ante la gravedad de la noticia, pero en un momento dado siente que eso no le afecta tan de cerca, que sus planes de fuga, emancipación y libertad no pueden verse perturbados por los traumas y la violencia que el mundo muestra continuamente, sería como ceder al chantaje, y así Sara se retira a su habitación a leer la historia de la Estatua de la Libertad (*Construir la Libertad*) que le había regalado su abuela (pp. 101-102).

Lo que realmente había desconcertado a Sara unos años antes, cuando tenía cuatro años, fue la marcha de Aurelio Roncali (aunque Sara nunca lo había conocido personalmente), que había dejado a su abuela y había regresado a Italia abandonando su mágico Books Kingdom:

Aurelio Roncali, el último novio de su abuela, había enterrado a Gloria Star. Y Sara los situaba a ambos 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. A ninguno de ellos los había visto nunca en persona, pero las cosas que se ven en sueños son tan reales como las que se tocan. (pp. 58-59)

Así pues, para Sara, el trauma afecta más a los cariños suscitados por la imaginación que a los que implican las relaciones parentales. Y al mismo tiempo, esto significa que la

realización de sus deseos puede hacerse posible *a pesar de* la violencia del mundo, no a través de su negación.

7. El mundo como espectáculo

En la segunda parte de la obra, cuando Sara comienza sola su aventura por las calles de Manhattan, es como si el mundo que la rodea se convirtiera en un enorme espectáculo: se intensifican las referencias al cine y al espectáculo en general y surge la idea de que todo lo que se ve puede reducirse a la ficción. La propia Manhattan es, de hecho, un espectáculo, el mundo de la ficción por excelencia, atractivo y perturbador, pero efímero e ilusorio.

Esto se ve en la descripción de los suntuosos edificios (entre ellos el de cuarenta pisos de Mr. Woolf) con luces y colores, decoraciones y espectaculares efectos luminosos;²⁴ en la aparición de Kathleen Turner (una actriz famosa en los años 80) que baja de una limusina con zapatos de cristal como si fuera Cenicienta; en las constantes alusiones, no tanto a películas concretas y conocidas, sino a la posibilidad de que las acciones vividas o descritas se conviertan en películas, sean objeto de rodaje cinematográfico o imiten alguna película ya existente. A este respecto, he aquí una lista de ejemplos:

Manhattan [...] aparece en las guías turísticas, en el cine y en las novelas (p. 35); [Sara] se imaginaba limpiando trastos en una habitación muy grande que había a la derecha del pasillo, nada más entrar, y decorándola con posters de actrices de cine, pistoleros, trenes y niños patinando (p. 68); [la abuela a Sara] Ni los atracadores ni los vampiros son tontos, ya lo sabrás por las películas (p. 79); [Sara] Lo primero que tendría que hacer es no tocar nada y llamar a la policía, como había visto que se hacía en las películas (p. 83); Greg Monroe había sido delineante, tramoyista, cámara de cine, inventor de aparatos electrónicos que llevaban su patente y, por fin, uno de los técnicos especializados en sonido y luminotecnia más solicitados de Manhattan (pp. 127-128); [Greg Monroe a Edgard Woolf] Disfruta de la vida y gástate el dinero que te has ganado honradamente. Haz un viaje, sal al cine (p. 132); era una experiencia tan rara, tan especial, que Greg se acababa de escapar al cine (p. 136); Enfrente había un cine ante el cual se aglomeraba mucha gente bien vestida (p. 145); delante del Teatro Central aquel, que tenía muchas banderas moviéndose al viento al final de una escalinata enorme (p. 149); Aquella tarde se estaba rodando una película, y había una aglomeración exagerada de público (p. 151); [La señora Taylor] Tardará, porque se han ido al cine (p. 171); [Sara] Pero al levantar los ojos para mirarlo [a Mr. Woolf], sus temores se disiparon en parte. Era un señor bien vestido, con sombrero gris y guantes de cabritilla, sin la menor pinta de asesino. Claro que en el cine a veces esos son los peores (p. 184); El sueño de Peter era verse protagonizando una película de persecuciones (p. 146); [Rose a su marido Peter] Tú servías para guionista de cine, cariño —le decía algunas veces (pp. 146-147); [A Sara] La escena contemplada le había producido una felicidad indescriptible, pero era como si la hubiera visto en el cine. Ahora se había acabado la película (p. 221).

Es especialmente significativo el capítulo nueve, titulado: *Madame Bartholdi. Un rodaje de cine fallido*. Miss Lunatic y Sara entran en un bar en el que se está rodando una película; al principio parece que la pequeña protagonista y la anciana mendiga se sienten

²⁴ “De diversas maneras, Estados Unidos proporcionó a Martín Gaité material sobre el que poder escribir en sus obras de ficción [...]. La aparición más celebrada de Estados Unidos en su obra, *Caperucita en Manhattan*, demostraba lo que llamaba ‘la geografía narrativa’. [...]. En esta novela, trajo la geografía y la cultura de Estados Unidos a España, centrándose en la ciudad que tanto le fascinaba” (Brown 2014, pos. 1297).

atraídas por el espectacular mundo de ficción que supone el rodaje de una película, pero las dos amigas tienen otro objetivo: contarse sin prisas sus respectivas *historias* sobre temas muy importantes que afectan a su vida pasada y futura, sus expectativas, sus miedos y sus deseos. A pesar de que el ambiente no parece propicio para las confidencias, es precisamente en ese lugar donde ocurren los episodios mágicos y destacados que las unirán para siempre: el reconocimiento y la transfiguración (como se indica en el párrafo 5). El director, presente en el local, querría incluir a las dos figuras como personajes de la película por su extravagancia y por la extraña pareja que forman (“¡Si parecen inventadas por Fellini...!”), p. 156), pero esos momentos significativos y auténticos que se producen entre Miss Lunatic y Sara, como por fatalidad, no quedan registrados en el celuloide,²⁵ hay cosas que no se pueden transformar en espectáculo. Y así, en un momento dado, Sara y su anciana amiga se sustraen a este mundo evanescente que las quiere como objeto de filmación, saliendo repentinamente del bar y desapareciendo de la vista del director y su equipo.

Todo esto también puede entenderse como la adaptación del mundo de cuento de hadas de Caperucita Roja a la era posmoderna de los años 80 (el libro se publica en 1990 y se elabora principalmente en los cinco años anteriores), una época en la que la “fragmentación y la desorientación”, mezcladas con una extraña “euforia alucinatoria” generalizada, “la erosión del principio de realidad” debida a la extraordinaria difusión de los medios de comunicación y la urgencia de que “todo se convierta en objeto de comunicación y espectáculo” (Vattimo 1990, pp. 80-85) estaban adquiriendo una importancia cada vez más evidente.

La inmersión en el mundo del espectáculo de la segunda parte de la obra tiene una explicación precisa que el narrador nos revela en una escena en la que aparecen dos nuevos personajes, Peter (el soñador), conductor de la limusina en la que viaja Sara, y su esposa Rose (concreta y práctica), con unas pocas y fundamentales palabras: “Manhattan es un vertedero donde gusanean los miles de ángeles caídos del reino de la ilusión, de las nubes del sueño” (p. 203). Personas que eligen “aventuras sin salida” (p. 203) y cuyas miserables historias caen en el abismo de la desilusión, creando nuevo alimento para la voracidad inagotable del espectáculo mismo en un mecanismo autorreferencial perverso: “Las [películas] que más le emocionaban [a Peter] eran las que contaban las aventuras de aquellos soñadores caídos al fango con las alas rotas” (p. 203).

Es emblemática, en relación con todo esto, la actitud de Miss Lunatic, que demuestra una lúcida conciencia del mundo efímero y falaz de Nueva York. Su atención se centra en no ceder a sus halagos, aunque a veces parezca imposible, en saber desenredarse en su interior y luego recoger las lágrimas de esos ángeles caídos en el fango que han saboreado el encanto de la ilusión, esos pobres de espíritu perdidos y asustados que han creído en el sueño falaz del éxito y la apariencia: saber consolarlos y mostrarles un camino más auténtico.

Pero Sara no se pierde, no se deja atrapar por todo eso, su aventura no es sin salida porque tiene su mapa, también ha leído libros importantes (*Alicia en el país de las maravillas*, *Robinson Crusoe*, *Caperucita Roja*, *La isla del tesoro*), ha tenido el ejemplo de su abuela y ahora tiene una amiga especial, Miss Lunatic, la personificación misma de la Libertad, que la ayudará a superar el miedo y siempre estará a su lado, incluso cuando ya no sea visible.

²⁵ “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” (Hernández Álvarez 2004, p. 18).

7.1. El mapa de una aventura

El mapa de Nueva York es uno de los primeros regalos que Aurelio Roncali le hace a Sara, un objeto muy importante. Es en el mapa donde Sara dibuja sus rutas, su viaje de formación y libertad. Y así, en los momentos cruciales — el encuentro con Miss Lunatic, la aceptación de la misión de libertad, el viaje en limusina por Manhattan, la huida final — Sara consulta a menudo el mapa, ya gastado por el uso, que adquiere un valor simbólico extraordinario (Farinelli 1992, pp. 17-34). Es allí donde la protagonista identifica los puntos esenciales de su camino hacia la libertad: Brooklyn, Manhattan, Morningside, Central Park, Battery Park, la confluencia entre el East River y el Hudson, la Estatua de la Libertad. La referencia cartográfica se vuelve imprescindible, ya que el mapa crea una representación no solo del territorio, sino también del tipo de viaje que Sara está realizando, de su significado y sus expectativas.

A través de la mirada de Sara, la imaginación confluye en el mapa y toma forma en la representación de los lugares y los recorridos. Entonces, el mapa se convierte en mucho más que una guía, es un objeto de mediación entre la ensoñación y la realidad, entre la imaginación de la niña y la posibilidad de experimentar concretamente esos lugares imaginados, una llave de acceso a la realización de las aspiraciones más profundas y auténticas. De este modo, la imaginación puede materializarse tomando la forma de un recorrido representativo con sus símbolos y sus dibujos, y que, como un pequeño tesoro, se puede conservar y consultar en cualquier momento.

8. Un renacimiento y un nuevo camino

Las diferencias sustanciales de la novela con respecto a los hipertextos de cuento de hadas, el anclaje en categorías espacio-temporales determinadas, la mezcla de elementos realistas y ficticios, la capacidad creativa y poética de la ensoñación, la dedicación a los personajes femeninos, la continua apreciación de la transgresión y el anticonformismo, la constante alusión a la literatura, el cine, el teatro y otros géneros artísticos y espectaculares, la ironía y la parodia, la creación de dobles, los procedimientos posmodernos, los personajes polifuncionales (la abuela y Miss Lunatic), las oscilaciones y ambivalencias interpretativas (que remiten al género fantástico), las revelaciones y ocultamientos, el final abierto, la oscilación sobre el tipo de destinatario (adulto e infantil según el tipo de lectura que se quiera hacer), la libertad alcanzada a través de acciones de sabotaje de las convenciones y los esquemas morales de la sociedad, la necesidad de afrontar y desactivar el miedo, el modelo ético representado por Miss Lunatic: todo ello lleva el género de los cuentos de hadas a sus límites. Martín Gaité finge aceptarlo, pero traspasa sus fronteras, recorre algunas reglas esenciales del género, pero revela sus trucos y vuelca sus intenciones, multiplicando las posibilidades interpretativas y de sentido.

El resultado es un texto complejo e intrigante en el que se vuelve indispensable, para la protagonista, aprovechar su gran capacidad creativa y poética de soñar despierta para cultivar el deseo de libertad, que alcanzará superando el miedo y siendo capaz de encontrar su propio camino en ese intrincado laberinto que es el mundo. La ayuda que recibe (en particular de su abuela y de Miss Lunatic) tiene como objetivo desactivar el miedo a los peligros e infundirle coraje y conciencia para enfrentarse a él sin dejarse condicionar, mientras que Miss Lunatic constituye un modelo ético que indica, como en una especie de renacimiento, un nuevo camino que hay que seguir.

Bionote: Luigi Contadini enseña Literatura Española e Historia de la Cultura Española en la Universidad de Bolonia, dedicándose en particular a la época moderna y contemporánea. Su investigación se desarrolla en torno a tres ámbitos principales: representaciones fenomenológicas de la experiencia en la narrativa española contemporánea; trauma, memoria y posmemoria: escrituras, reescrituras e imágenes de la Guerra Civil y el franquismo; la literatura del siglo XVIII español: memorialística, poesía épica, narrativa utópica y teatro. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: *La causa di Soledad Luque Delgado. Il furto dei bambini nella Spagna franchista*, Roma, Castelvechi, 2021; Leandro Fernández de Moratín, *La commedia nuova*, Roma, Castelvechi, 2020 (edición y traducción de Luigi Contadini).

Author's address: luigi.contadini@unibo.it

Referencias

- Bachelard G. 2004, *Poética de la ensoñación* (1960), Fondo de Cultura Económica, México.
- Brown J.L. 2014, *Carmen Martín Gaité: los años americanos*, en Teruel, J. y Valcárel, C. (ed.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Siruela (ebook), pp. 1255-1443.
- Calceglia I. 2019, *Continuità e discontinuità nel canone letterario infantile. Il caso di 'Caperucita Roja'*, en Orazi V., Cappelli F., Scamuzzi I. y Greco B. (ed.), *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, Roma, Biblioteca AISPI, pp. 231-242.
- Calvi M.V. 1992-93, '*Caperucita en Manhattan*' o la magia della parola, en "Quaderni di Lingue e Letterature neolatine" 7.
- Calvi M.V. 2020, *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez)*, Universidad de Murcia.
- Contadini L. 2000, *Esperienza e scrittura nella narrativa di Carmen Martín Gaité (a proposito di 'La Reina de las Nieves', 'Lo raro es vivir', 'Irse de casa')*, en "Rassegna Iberistica" 70, pp. 13-21.
- Cusato D.A. 1996, *Su alcune fonti di 'Caperucita en Manhattan' di Carmen Martín Gaité*, en Perassi E. (ed.), *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni, pp. 481-500.
- Fabiani A. 2011, *Dalla fiaba al romanzo. Nuove genealogie femminili in 'Caperucita en Manhattan' di Carmen Martín Gaité*, en Creazzo E., Emmi S., Lalomia G. (ed.), *Racconto senza fine*, Catanzaro, Rubbettino, pp. 99-112.
- Fantappiè I. 2020, *Riscritture*, en Cristofaro F. de. (ed.), *Letterature comparate*, Carrocci, Roma, pp. 135-166.
- Farinelli F. 1992, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia.
- Genís Pedra M. 2007, *Carmen Martín Gaité en Manhattan: El camino del héroe, mito y realidad en 'Caperucita en Manhattan'*, en Saiz Álvarez J. y Herrero M.E. (ed.), *Luz en la quietud*, Ediciones Ficc, pp. 75-133.
- González Couso D. 2010, '*Caperucita en Manhattan*' de Carmen Martín Gaité. *Guía de lectura*, Berriozar, Cénlit.
- Grimm J. y W. 1857, *Rotkäppchen*, en *Kinder und Hausmärchen* (1812-22).
- Hernández Álvarez M.V. 2004, '*Caperucita en Manhattan*': Carmen Martín Gaité al margen de Perrault, en "Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica" 13, pp. 497-520.
- Lévinas E. 2002, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, Milano, Jaka Book.
- Martinell Gifre E. 1992, *Prólogo a Martín Gaité C., Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-21.
- Martín Gaité C. 1981, *El cuarto de atrás* (1978), Barcelona, Destino.
- Martín Gaité C. 1985a, *El cuento de nunca acabar: apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* (1983), Barcelona, Destino.
- Martín Gaité C. 1985b, *El pastel del diablo*, Barcelona, Lumen.
- Martín Gaité C. 1998, *Caperucita en Manhattan* (1990), (con Invitación y actividades de María del Carmen Ponz Guillén), Madrid, Siruela.
- Martín Gaité C. 1993, *Brechas en la costumbre*, en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, pp. 157-163.
- Martín Gaité C. 2000, *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Anagrama.
- Morales Ladrón M. 2002, *Caperucita reescrita: 'The Bloody Chamber', de Ángela Carter, y 'Caperucita en Manhattan', de Carmen Martín Gaité*, en "Revista Canaria de Estudios Ingleses" 45, pp. 169-183.
- Ochoa D. 2011, *New York as a city of female Transgression in Martín Gaité's 'Caperucita en Manhattan' (1990)*, en "Romanitas, lenguas y literaturas romances" 4 [1], pp. 1-12.
- Odartey-Wellington D. 1997, *La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets*, Montreal, McGill University.
- Oliverio Ferraris A. 2013, *Psicologia della paura* (Nueva edición revisada y actualizada), Torino, Bollati Boringhieri.
- Perrault C. 1697, *Le Petit Chaperon rouge*, en *Contes de ma mère l'Oye*.
- Pittarello E. 1994, *Carmen Martín Gaité alla finestra*, en *Maschere*, Atti del Convegno di Venezia e S. Donà di Piave, 25-27 gennaio 1993, Regazzoni, S. y Buonomo, L. (ed.), Roma, Bulzoni, pp. 69-76.
- Propp V. 2000, *Morfologia della fiaba* (1928), Torino, Einaudi.
- Saint-Gelais R. 2011, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, París, Seuil (ebook).
- Secreto C. 2013, *Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis*, en "Cuadernos del CILHA" 14 [2], pp. 67-84.
- Sini C. 1992, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore.

Sini C. 1994, *Filosofia e scrittura*, Bari, Laterza.

Teruel J. 2006, *Un contexto biográfico para 'Caperucita en Manhattan' de Carmen Martín Gaité*, en Encinar A., Löfquist E. y Valcárcel C. (ed.), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 143-151.

Todorov T. 1980, *Introducción a la literatura fantástica* (1970), México, Premia.

Vattimo G. 1990, *La sociedad transparente* (1989), Barcelona, Paidós.