



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA PARODIA COMO ASPECTO POLÍTICO EN
CAPERUCITA EN MANHATTAN DE CARMEN MARTÍN
GAITE**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
MEADE MURGUÍA ÍNDIRA LIBERTAD**

ASESOR: DR. HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES



Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD DE MÉXICO, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi mamá,
que ha estado presente durante casi 8,800 días sin descanso.*

*Por llevarme a la facultad a clases, esperarme en el
estacionamiento y regresarme a casa (y todos los demás actos
impresionantes de amor que hace por mi).*

El premio a la mejor mamá del mundo.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, no me alcanzan las palabras para agradecerte tu compañía y apoyo siempre. Por eso esta tesis con 31,640 palabras es para ti.

A mi papá, por elegir ser mi papá, por creer en mí siempre y por hacer de todo para verme feliz cada instante de mi vida.

A Ally, porque las amigas salvan la vida, por siempre motivarme a ser mejor y porque ningún problema pesa tanto si lo cargamos juntas.

A Henrik, por darle buena suerte a mis viernes 13 y por todos los *caramel macchiato* helados que necesité para llegar hasta aquí.

A Karen, por ser la mejor amiga que pude pedir en la facultad y resolver mis dudas de MLA a medianoche.

A toda mi familia y amigas que me acompañaron en el trayecto y me demuestran su amor de distintas formas, espero también perciban cuando les demuestro el mío.

Al Dr. Hugo del Castillo por su confianza, su paciencia y sus siempre buenos comentarios para guiarme y motivarme.

ÍNDICE

Introducción	5
1. Estado de la cuestión, marco teórico y contextual	8
1.1 Estado de la cuestión	8
1.1.1 Trabajos sobre la obra de Carmen Martín Gaité	10
1.1.2 Trabajos sobre Caperucita en Manhattan	15
1.2 Marco teórico	23
1.2.1 La parodia.....	23
1.2.2 Lo político	28
1.3 Marco contextual.....	34
1.3.1 Hechos históricos y sociales en España	34
1.3.2 Vida de Carmen Martín Gaité	41
2. Caperucita Roja y sus adaptaciones	47
3. La parodia y lo político en <i>Caperucita en Manhattan</i>	57
4. Análisis narratológico	68
4.1 Espacio: Manhattan como esperanza de libertad	68
4.2 Perspectiva: La mirada de Caperucita.....	76
4.3 Personajes: La abuela, la madre y la hija.....	81
Conclusiones	88
Bibliografía	97

INTRODUCCIÓN

La novela *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité se publicó en 1990¹; es decir, tras la transición del franquismo al gobierno democrático en España. Ésta fue una época de muchos cambios en la sociedad, sobre todo para las mujeres, quienes habían perdido la mayor parte de sus derechos, pues durante el franquismo la sociedad fue completamente patriarcal y represiva. Esta novela fue escrita por una mujer española que vivió la guerra civil (1936-1939), la dictadura y la transición. Tiene una protagonista femenina y, casi en su totalidad sus personajes son mujeres y vindica a la libertad como tema central, por lo que considero que está íntimamente relacionada con la transición que se vivió, política y socialmente.

Por otro lado, esta novela dialoga con el cuento popular *Caperucita Roja*, el cual se hizo sumamente conocido durante el siglo XVIII gracias a la versión de Charles Perrault, así como en el siglo XIX hacia adelante por la versión de los hermanos Grimm². Ambas versiones de este cuento reproducen los valores y el pensamiento patriarcal represivo de su época. La novela de Carmen Martín Gaité ofrece una actualización radical de dicho cuento para reivindicar el papel femenino.

De esta forma, el presente trabajo trata de demostrar que, por medio de la parodia del cuento de *Caperucita Roja*, *Caperucita en Manhattan* refleja la liberación femenina durante la segunda mitad del siglo XX. Además, el análisis narratológico del espacio y las

¹ Menciono la fecha de publicación, aunque la novela se comenzó a escribir cinco años antes, en 1985, según indica una inscripción al final de ésta, hecha por la misma autora: “Nueva York, 28 de agosto de 1985”; seguida de la fecha y lugar de publicación: “Madrid, 28 de febrero de 1990 (miércoles de ceniza)” (127). Es importante considerar la fecha de escritura, y no sólo la de publicación, pues de esta forma el pensamiento de la autora se puede situar aún más cercano a los hechos que se mencionarán más adelante.

² A pesar de que en realidad el cuento proviene de la tradición oral, la versión de *Caperucita Roja* de Charles Perrault es considerada por la crítica como la referencia original, pues es la primera de la que se tiene registro. Apareció por primera vez en el libro *Histoires ou contes du temps passés. Contes de ma mère l’Oye* en 1697. Posteriormente, los hermanos Grimm publicaron su propia versión de *Caperucita Roja*, la cual está suavizada y adaptada a un público infantil más inocente que el de Perrault. La versión de los hermanos Grimm apareció en el libro *Kinder und Hausmärchen* en 1812, y aún ahora es la más conocida y reproducida alrededor del mundo.

perspectivas de los personajes femeninos principales contribuye a develar los signos que representan la transición social y política de la vida de las mujeres en España de la posguerra, la dictadura y la democracia.

En el primer capítulo se establecerá un estado de la cuestión en el que se revisarán diversos trabajos de investigación acerca de la obra de Carmen Martín Gaité en general, así como de la novela *Caperucita en Manhattan*, de manera que se puedan identificar las principales líneas temáticas con las que la crítica aborda la novela, buscando puntos en común con la presente tesis. Además, se establecerá el marco teórico, delimitando las definiciones de *parodia* y *pastiche*, mediante las teorías de Gérard Genette y Simon Dentith, y lo *político* mediante los textos de Fredric Jameson y Chantal Mouffe, que se considerarán para desarrollar el análisis de la obra. Finalmente, se presentará un repaso de los hechos históricos y sociales de España entre los años 1939 y 2000, pues comprende el periodo en el que Carmen Martín Gaité se desarrolló como escritora; asimismo, se presentará un repaso de los hechos más relevantes en la vida de la autora para identificar su perspectiva social y política en relación con su entorno y temas recurrentes en su obra.

Posteriormente, en el capítulo dos, se presentará una revisión de las versiones más importantes del cuento de *Caperucita Roja*, anteriores a la escritura de *Caperucita en Manhattan*, por lo que pueden considerarse referencias o hipotextos de esta novela. En esta revisión se explicarán las principales diferencias entre las distintas versiones del cuento, buscando posibles significados de crítica en los cambios que se introducen entre una versión y otra, considerando el contexto social de cada obra. Esto se retomará en el capítulo tres, en el cual se explicarán las principales diferencias y similitudes que se encuentran en *Caperucita en Manhattan*, en contraste con sus hipotextos. Así, se buscará develar el significado crítico

y polémico de los elementos clave que se mantienen iguales en esta versión, así como de los elementos que se transforman para conformar el pastiche satírico.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se utilizará la narratología, respaldada en los textos de Luz Aurora Pimentel y Mieke Bal, para explorar a profundidad los elementos que se transforman en *Caperucita en Manhattan*: el espacio, la perspectiva y los tres personajes femeninos principales. Así, mediante este análisis, será posible entender el diálogo político que establece la novela con sus hipotextos y con su propio contexto social. De esta forma, se demostrará que la novela utiliza el cuento clásico de *Caperucita Roja* para, mediante la imitación y la transformación paródica, construir una crítica a la sociedad en la que se inserta la novela y dialogar con el conflicto político del rol de las mujeres en la sociedad española del siglo XX.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN, MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL

1.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque Carmen Martín Gaité es una autora muy analizada y del gusto de la crítica, *Caperucita en Manhattan* (1990) no es tan estudiada como otras de sus obras mucho más famosas, como son *Entre visillos* (1958) y *El cuarto de atrás* (1978). Esto se debe tal vez a lo reciente que es *Caperucita en Manhattan*, pues apenas han transcurrido 30 años desde su publicación, o tal vez a que es una obra subestimada al ser clasificada como literatura infantil. De hecho, hay varios trabajos sobre el fomento a la lectura en niños y jóvenes que se han realizado alrededor de esta obra; sin embargo, estos no se incluyen en este trabajo, pues no son parte de la crítica literaria.

Primero clasifiqué los trabajos de crítica literaria que hablan de la obra de Carmen Martín Gaité y que son muy útiles a esta investigación, pues consideran en su discusión la novela *Caperucita en Manhattan*. En esta clasificación hay cinco trabajos de muy diferentes temáticas, por lo que están enlistados únicamente en orden de publicación. El primero, de José Jurado Morales (2003), hace una revisión general de la obra de Martín Gaité, considerando el contexto histórico y social en cada etapa de su trayectoria narrativa; el segundo, de Juan Senís Fernández (2013), hace un análisis de los personajes de madre e hija y sus perspectivas en dos obras de Martín Gaité: *El pastel del diablo* (1985) y *Caperucita en Manhattan*; el tercero, igualmente de Senís Fernández (2015), hace una comparación entre la descripción narrativa y visual de Nueva York en las obras *Visión de Nueva York* (2005) y *Caperucita en Manhattan*; el cuarto trabajo es de Fuentes del Río (2018), quien establece relaciones entre el cine y la obra literaria de Martín Gaité; finalmente, el quinto trabajo es también de Fuentes del Río (2021); en éste, la autora establece relaciones entre todas las

obras de Martín Gaité que tienen protagonistas femeninas que son lectoras y escritoras, para así crear una teoría de la mujer creadora en Martín Gaité.

Por otro lado, se encuentran enlistados siete trabajos que tratan en particular de la novela *Caperucita en Manhattan*. Cinco de los trabajos incluidos en esta sección realizan una comparación de *Caperucita en Manhattan* con el cuento de *Caperucita Roja* de Charles Perrault, principalmente en cuestiones de estructura narratológica y personajes, o analizando las características de cuento de hadas que aún posee la novela de Martín Gaité, por lo que están agrupados en un eje de forma cronológica. Son los siguientes: el trabajo realizado por Ma. Vicenta Hernández Álvarez (2004), en el que analiza la novela mediante las teorías del cuento de hadas de J. R. R Tolkien y Bruno Bettelheim, el trabajo de Elvira Luengo Gascón (2009), en el que analiza a la novela bajo la teoría del cuento de Vladimir Propp; y el trabajo de Cecilia Secreto (2013), en el que retoma las teorías de Gilles Deleuze y Jacques Derrida para explicar la reescritura y la deconstrucción del cuento de *Caperucita Roja* en dos novelas posmodernas: la de Martín Gaité y la de Luisa Valenzuela.

Además, este eje posee una subdivisión, pues hay dos trabajos que utilizan una perspectiva feminista al comparar a los personajes de la novela de Martín Gaité con los del cuento de Perrault. Así, aunque estos trabajos, al igual que los anteriores, realizan una comparación de aspectos narrativos de la novela de Martín Gaité con el cuento de Charles Perrault, por la particular perspectiva que adoptan en el análisis, considero que deben leerse como una subdivisión del eje. Estos dos trabajos son el de Dorothy Odarthey-Wellington (2000) y el de Marisol Morales Ladrón (2002). El estudio de Odarthey-Wellington se encarga de comparar a los personajes femeninos de los cuentos de hadas clásicos con los de las novelas *Caperucita en Manhattan* y *La reina de las nieves*, de Carmen Martín Gaité y *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets. De la misma manera, el estudio de

Marisol Morales Ladrón compara a los personajes femeninos de *Caperucita Roja* de Charles Perrault con los de *Caperucita en Manhattan* de Martín Gaité y “The Company of Wolves” de Angela Carter.

Finalmente, incluyo la revisión de tres artículos que se alejan de la perspectiva comparativa, uno se acerca más al tema del intertexto, otro analiza el espacio narrativo de la novela, y el último, la utopía dentro de la novela. Por su variedad temática, estos trabajos no conforman nuevos ejes temáticos; sin embargo, aún es pertinente su revisión. En este apartado se encuentran el trabajo de Daniella Bettina Blejer Eder (2007) en el que, mediante la intertextualidad, relaciona la novela *Caperucita en Manhattan* con otras obras de la literatura infantil clásica; el artículo de Elisabetta Sarmati (2014) en que realiza un análisis centrado en el espacio narrativo y sus posibles significaciones; y la tesis doctoral de Roberto Acuña Gutiérrez (2023), que analiza cómo se construye la idea de utopía en novelas españolas del siglo XX que están basadas en cuentos de hadas, considerando *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité, *El verdadero final de la Bella Durmiente* de Ana María Matute y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás.

1.1.1 TRABAJOS SOBRE LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

En 2003 se publicó el trabajo de José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. En esta obra, Jurado realiza un estudio cronológico de todas las novelas publicadas por Carmen Martín Gaité, analizando sus contenidos en relación con el contexto social en el que se insertan. Así, el estudio se divide en tres partes: la narrativa en la posguerra, en la transición y en la democracia. En este último capítulo, “La narrativa de Carmen Martín Gaité en la democracia”, el autor aborda la novela *Caperucita en Manhattan* en conjunto con *El castillo de las tres murallas* (1981), *El pastel del diablo* (1985) y *La reina*

de las nieves (1994), pues estas novelas comparten la característica de tener inspiración en cuentos de origen tradicional. Al estudiarlas cronológicamente, Jurado se permite encontrar relaciones entre las obras, destacando que “*El castillo de las tres murallas* es un claro precedente de *Caperucita en Manhattan*, donde los sueños, la fantasía y la pretensión de libertad estructuran la novela” (292). Además, en este estudio, el autor presenta un breve análisis de aspectos narratológicos de las obras, de manera que hace repaso de las configuraciones de los personajes, la perspectiva y el tiempo de la novela, encontrando relaciones con otras obras de Martín Gaité y abriendo paso a nuevas investigaciones críticas de la novela basadas en los aspectos narratológicos que presenta.

Juan Senís Fernández escribió un artículo en 2013, titulado “Las madres tontas: Las problemáticas relaciones materno-filiales en la literatura infantil de Carmen Martín Gaité”. En este artículo, Senís analiza la oposición que existe entre el personaje protagonista infantil y su madre, dentro de dos obras de Carmen Martín Gaité: *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*. Para Senís, las madres tontas en contraste con las hijas listas es un tópico común en la literatura infantil, poniendo como ejemplo *Peter Pan* o *Mary Poppins*. Sin embargo, en la obra de Martín Gaité esto también tiene relación directa con la situación política y social que atravesó España durante la década de 1980, cuando, tras el final de la dictadura, la sociedad buscó una reivindicación de la espiritualidad y la imaginación frente a la valoración de lo práctico y lo material que se había fortalecido durante el franquismo (351). Así, este artículo analiza a los personajes principales femeninos de las dos novelas, para establecer un vínculo con la literatura infantil y juvenil del siglo XX y entre ambas obras.

Senís escribió otro artículo en 2015 llamado “*Carminia and the City: Visiones de Nueva York* en la obra gráfica de Carmen Martín Gaité” en el que analiza cómo Martín Gaité plasma la ciudad de Nueva York en dos de sus obras que tratan de dicha ciudad: *Visión de Nueva*

York y Caperucita en Manhattan. El enfoque para el análisis de estas obras tiene un énfasis en lo visual más que en lo narrativo, pues tanto *Visión de Nueva York* como *Caperucita en Manhattan* se apoyan de ilustraciones para retratar lo que Martín Gaité quiso transmitir sobre Nueva York. Así, el artículo compara los *collages* modernos de *Visión de Nueva York* con las ilustraciones de estilo clásico de *Caperucita en Manhattan*. Las diferencias tan marcadas entre ambas obras establecen que Martín Gaité cultivó mucho más de un género o estilo narrativo, pues *Visión de Nueva York* puede considerarse un álbum ilustrado al narrar apoyado en imágenes sin necesidad de un texto. Por otro lado, *Caperucita en Manhattan* es un texto narrativo de literatura infantil y juvenil que sigue los modelos establecidos en dicho género, donde las ilustraciones no cuentan la historia independientemente del texto, sino que están únicamente para respaldarlo.

Mónica Fuentes del Río, publicó en 2018 el artículo “Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaité”. En éste, se toca un tema recurrente en los escritores de la segunda mitad del siglo XX de todo el mundo: las referencias cinematográficas o televisivas dentro de la literatura. Según Fuentes, Carmen Martín Gaité era asidua espectadora del cine y era consciente de la influencia que éste tenía para su generación (73). Además, Martín Gaité tuvo una etapa como guionista colaboradora para cine y televisión, lo cual la enlaza aún más con estos medios. Por otro lado, Fuentes plantea que la influencia del cine en la obra literaria de Martín Gaité se refleja de tres formas: como elemento intertextual, en las técnicas narrativas y en el estilo. El cine como elemento intertextual, dice Fuentes, es claro en las novelas *El cuarto de atrás* (1978) y *Caperucita en Manhattan* (1990):

En ambas hay numerosas referencias cinematográficas: actores, personajes cinematográficos, directores, escenas, etc., [...].

[...] en *Caperucita en Manhattan* resaltan el carácter mágico y maravilloso de la historia, entremezcladas con las numerosas alusiones literarias. Por ejemplo, la niña protagonista y miss Lunatic ven en la calle lo que parece el glamuroso estreno de una película y observan salir de un elegante coche a la actriz Kathleen Turner. Su primoroso zapato de cristal recuerda a la pequeña al personaje de Cenicienta, muy presente en la obra. (78)

Así, en esta novela, las referencias al mundo cinematográfico se entremezclan con las de cuentos de hadas clásicos, en la misma medida en que se combinan la realidad y la fantasía. Por otro lado, la influencia del cine en las técnicas narrativas puede verse en el empleo de recursos como la elipsis temporal y la subjetividad en la focalización, propios del séptimo arte. Finalmente, en el ámbito del estilo literario, puede observarse esta influencia en la predominancia de los diálogos dentro la obra de Gaité: “El tono oral, conversacional, predomina en el conjunto de su producción. En su narrativa son fundamentales los diálogos, aunque también los monólogos interiores. El ejemplo más representativo es su novela *Retahílas*, compuesta por un diálogo ininterrumpido entre dos personajes” (85), característica propia de guiones de cine.

Fuentes del Río publicó otro artículo sobre Martín Gaité en 2021 llamado “La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité: Una perspectiva de género”. En éste, Fuentes busca relaciones entre todas las obras de Carmen Martín Gaité que contribuyen a establecer una teoría completa sobre el pensamiento de la autora acerca de la mujer y su relación con la escritura, la narración y la ficción. Las obras de Martín Gaité comparten entre sí que tienen protagonistas mujeres, las cuales suelen ser imaginativas y ávidas lectoras, posiblemente al igual que la misma Martín Gaité. Además, Fuentes encuentra que, para la autora, la soledad y el aislamiento constituyen la condición casi fundamental para que una mujer conecte con la escritura: “La condición femenina determina algunas particularidades en el proceso creador,

así como en su actitud ante la lectura. Por ejemplo, la importancia de la soledad, esencial en las dos facetas tanto para el hombre como para la mujer, pero que esta asume de forma voluntaria y orgullosa” (179). Por otro lado, las protagonistas de Gaité también suelen tener en común la inconformidad con su realidad y, por tanto, el deseo de salir de ésta: “Les unen también sus ansias de libertad; a ella les conduce su afición a la fantasía y la narración.” (187). De esta forma, algunas de sus protagonistas, como es el caso de Sara Allen en *Caperucita en Manhattan*, huyen de su realidad para ir en busca de la libertad que anhelan, mientras que otras se conforman con huir de la realidad a través de la literatura, la creación y sus sueños o recuerdos, como el caso de Paca en “La chica de abajo”, Eulalia Orfila en *Retahílas* o Sorpresa en *El pastel del diablo* (187-189).

Los trabajos de este apartado brindan un panorama general de los estudios críticos que se han hecho de la obra de Carmen Martín Gaité. Jurado (2003), mediante su estudio general de la narrativa de Martín Gaité, aporta las herramientas para contrastar la obra de la autora con su contexto social y político, y, además presenta un análisis narratológico inicial de las novelas. Estos dos aspectos resultan muy útiles y se retoman como base en la presente investigación en la que, de igual forma, contrasto la novela con su contexto social y profundizo en los aspectos narrativos de la misma. Por otro lado, Senís (2013) y Fuentes del Río (2021) tienen en común un enfoque en los personajes femeninos de las obras de Martín Gaité, así como en el establecimiento de puentes hacia el exterior de la narración mediante el análisis de estos personajes. Senís relaciona los enfrentamientos madre-hija en dos novelas con el contexto histórico y social de España a finales del siglo XX. A su vez, Fuentes del Río busca coincidencias entre las características de las protagonistas de cada obra de Martín Gaité, entre éstas y con la vida de la autora. Retomando estos estudios, la presente tesis también se enfocará en el análisis de los personajes femeninos de la novela *Caperucita en Manhattan*,

así como en la oposición que se establece entre Sara y su madre y en la significación social que tiene esto, considerando el contexto de la autora para establecer los puentes de la novela hacia su exterior.

1.1.2 TRABAJOS SOBRE CAPERUCITA EN MANHATTAN

La novela *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité, al ser una reescritura de un cuento popular clásico, ha servido a la crítica para analizar sus diferencias y similitudes narratológicas con respecto al cuento de Charles Perrault, valiéndose de distintas teorías literarias. De esta forma, la relación y comparación de la novela de Martín Gaité con el cuento de Perrault constituye un eje del análisis de esta obra. A continuación, se presentan los cinco trabajos que constituyen este eje, ordenados de manera cronológica y haciendo una subdivisión para presentar por separado dos trabajos, Odartey-Wellington (2000) y Morales Ladrón (2002), que se centran en la reescritura con perspectiva de género.

Ma. Vicenta Hernández Álvarez en su artículo “*Caperucita en Manhattan: Carmen Martín Gaité al margen de Perrault*” (2004), ve en la obra de Martín Gaité: “el juego en el que se determina un intento de recuperación, de adaptación y de valoración de las estructuras narrativas tradicionales” (3). Retoma las teorías del cuento de hadas de Tolkien y Bettelheim para trasladarlas a la novela y corroborar que posee las mismas características que el cuento tradicional. Así, compara el espacio, que en Perrault es un bosque abstracto y en Martín Gaité es una realidad concreta y urbana, la cual, además, inserta al relato elementos importantes, como el personaje de la estatua de la Libertad (4-5). Por otro lado, los personajes también pasan de ser una madre, una abuela y una hija abstractas en Perrault, a ser una familia concreta con nombre y apellido, profesiones y cultura propias (5). La rebeldía de la abuela

en Martín Gaité, en contraste con la sumisión de la abuela en Perrault resulta en un giro completo a la historia:

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. (7)

En Martín Gaité se insertan elementos importantes que no existían en Perrault, como la reivindicación de la imaginación y la curiosidad infantil en Sara, el personaje de Miss Lunatic, y con ésta, un viaje fantástico al final de la historia. Sobre éste, dice Hernández: “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 permanece” (20). Finalmente, concluye:

Caperucita en Manhattan responde a las características que Tolkien señalaba en el cuento de hadas: fantasía, superación, huida y alivio. Aunque Bruno Bettelheim piense que los relatos modernos se apartan de estos presupuestos porque ofrecen soluciones demasiado fáciles y edulcoradas, no ocurre así con esta novela de C. Martín Gaité, pero para ello han sido necesarias las transformaciones, situarse al margen. (20-21)

Por otro lado, Elvira Luengo Gascón, en “Los libros de oro de Carmen Martín Gaité: de *Le petit chaperon rouge* de Perrault a *Caperucita en Manhattan*” (2009), utiliza la teoría del cuento de Vladimir Propp para analizar los personajes de *Caperucita en Manhattan* poniéndolos en contraste con los de *Caperucita Roja* de Charles Perrault. Así, concluye que *Caperucita en Manhattan*, rechaza la tradición, subvierte las funciones de los personajes,

brinda una ayudante femenina, que es Miss Lunatic, representación de la libertad, y concluye sin un castigo, pues el final feliz estimula la emancipación femenina sin fronteras (121).

Posteriormente, Cecilia Secreto en “Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis” (2013) retoma a Gilles Deleuze y a Derrida para explicar la reescritura y la deconstrucción posmoderna del cuento, ejemplificando en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité y *Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja* de Luisa Valenzuela. Dice:

Los textos en cuestión, producidos dentro de un contexto posmoderno, se caracterizan por presentar, como rasgo en común, un claro diálogo con otros textos canonizados (modernos) que actuarán como hipotextos y/o genotextos. Dichos textos canonizados (hospes) se verán deconstruidos por la reescritura (hostis). A partir de este juego deconstructivista y desacralizador emergerán nuevos ordenadores de sentido. (70)

Además, explica que la lectura de los cuentos de hadas en la actualidad deja al descubierto la necesidad de transgresión ante el poder, sobre todo patriarcal, bajo el que se escribieron, por lo que necesitan renovar, sobre todo, sus modelos de género. Y entrando al análisis sobre la novela *Caperucita en Manhattan*, hace énfasis en la configuración del espacio, lo cual permite dar vida al personaje de Madame Bartholdi, quien personifica a la estatua de la libertad y representa aún más:

Si tomamos estos significantes que configuran el universo del personaje y atendemos a sus tramados metafóricos y metonímicos, veremos cómo en ella se conjugan la belleza, la inteligencia, el poder, el misterio, las dualidades femeninas, bajo el signo de la luna: cambiante y al mismo tiempo regidora de las mareas y los ciclos vitales. Lunática es también el mote que, peyorativamente, indica el humor antojadizo de las mujeres. (78)

Por otro lado, remarca que el personaje del lobo, Edgard Woolf, resulta no ser dañino, sino que “sabe complacer a las mujeres con aquello que verdaderamente necesitan” (80).

Concluye que “Las caperucitas posmodernas han recorrido el camino del héroe para

reconocerse en el gesto de la autodeterminación y el deseo, escondidos en el hospes (verdadero valuarte de la subjetividad posmoderna)” (83).

Dentro del mismo eje temático, aunque con una perspectiva aparte, se puede situar a la crítica que ha utilizado una perspectiva feminista para analizar la evolución del papel de los personajes femeninos desde la versión del cuento popular de Charles Perrault hasta la novela contemporánea de Martín Gaité. Así lo hace Dorothy Odaty-Wellington en su artículo del 2000: “De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets”, estudio que se centra en comparar a los personajes femeninos de los cuentos de hadas clásicos con los de las novelas *Caperucita en Manhattan* y *La reina de las nieves*, de Carmen Martín Gaité y *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets, intentando demostrar que los personajes femeninos de las novelas no se ajustan a los estereotipos femeninos planteados en los cuentos de hadas, sino que son una respuesta crítica a éstos. En las novelas analizadas “hay una falta de vinculación afectiva entre las madres o sus representantes y los protagonistas [...]. Por otro lado, los protagonistas dirigen sus afectos y su respeto a otras adultas que hacen resaltar aún más las faltas de las mujeres que acabo de describir” (534).

Así, menciona Odaty-Wellington que en los cuentos de hadas clásicos suelen personificarse mujeres buenas, que son las que cumplen con su papel impuesto por el patriarcado, y mujeres malas, que actúan fuera de los límites impuestos socialmente para ellas. El giro crítico que las novelas analizadas realizan es que en estas “madre/hada buena y mujer tradicional son mutuamente excluyentes” (549). De esta forma se rompe con el paradigma de que para ser considerada buena se debe cumplir con un papel femenino impuesto que es el ser esposa y madre. Concluye que en las novelas analizadas aparecen personajes que “aunque [...] satisfacen las añoranzas de cariño maternal de los protagonistas,

y se valoran por ello, no representan la tónica imagen de la mujer limitada por su papel de madre y esposa típica de los cuentos de hadas” (553).

De la misma forma, Marisol Morales Ladrón en su artículo de 2002, “Caperucita reescrita: *The Bloody Chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité”, analiza y compara a los personajes femeninos de *Caperucita Roja* de Charles Perrault y de los hermanos Grimm con los de *Caperucita en Manhattan* de Martín Gaité y “*The Company of Wolves*” de Angela Carter, así como las diferencias o similitudes que hay entre estos últimos. Los personajes analizados son principalmente la abuela, la madre y caperucita. Dice:

las re-escrituras de Caperucita que realizan Carter y Martín Gaité suponen una revisión de los valores que transmitían las versiones anteriores desde postulados, acaso parcialmente, feministas. Si Carter consigue, con su relato, desenmascarar aspectos relacionados con la violencia sexual que subyace en los cuentos de hadas tradicionales, Martín Gaité corta de raíz cualquier aspecto que pudiese evocar violencia o erotismo, para defender un modelo de mujer que aboga por la independencia desde presupuestos que se alejan de las figuras materna y paterna. (179)

Finalmente, Morales Ladrón concluye explicando cómo ambas reescrituras se insertan en la teoría de la deconstrucción feminista y pueden ser analizadas como literatura femenina, pues cuestionan y subvierten los roles estereotípicamente femeninos.

Por último, hay otros artículos que tocan temas diferentes alrededor de la obra, el primero: “De la madriguera a la libertad: Intertextualidad como subversión en *Caperucita en Manhattan*” (2007) de Daniella Bettina Blejer Eder. Este artículo busca la relación de *Caperucita en Manhattan* no sólo como una reescritura de la Caperucita de Perrault, sino como una obra de literatura infantil que utiliza la intertextualidad con otras obras de la literatura infantil clásica, como *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll y

Robinson Crusoe de Daniel Defoe, para mostrar un rompimiento de esquemas y una subversión de la realidad, pues Sara, la protagonista de *Caperucita en Manhattan*, ha leído estos libros y los utiliza como ejemplo de las aventuras que ella quiere vivir sola. Así, la lectura de estas obras son su vehículo hacia la libertad que busca. Además, la protagonista critica el final de estas obras, por lo que el final de su novela es muy diferente: “De esta manera Martín Gaité rompe con los modelos precedentes y entra en una renovación no sólo temática sino estilística que manifiesta un cambio vital en la visión de la infancia” (20).

El segundo artículo: “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité” (2014), de Elisabetta Sarmati se centra en el análisis del espacio en donde se desarrolla la narración de la novela *Caperucita en Manhattan*; sobre la importancia de este análisis, dice la autora:

La importancia que la autora confirió a esa circunstancia de lugar ya se deduce muy claramente a partir del título donde se anuncia, ostentosamente, la nueva ubicación geográfica de las andanzas de la joven protagonista, referente espacial antitético al bosque insidioso y oscuro del cuento tradicional que, en relación con el mundo luminoso y seguro de la aldea, remitía a la oposición conocido/ignoto, base de toda narración de formación o aprendizaje. (57)

Por otro lado, menciona que es importante poner atención en que el escenario de esta obra es Nueva York, pues este sitio es retomado por Martín Gaité en otras obras como *Retahíla con nieve en Nueva York* (1980), *Irse de casa* (1998), *Visión de Nueva York* (2005) y el poema *Todo es un cuento roto en Nueva York*. Además, menciona que el análisis del espacio en esta obra puede llevar a un debate sobre si es una obra realista o fantástica, pues la ciudad de Nueva York es un referente real; sin embargo, la aventura que Sara Allen vive en dicha ciudad no corresponde con algo que podría suceder ahí: “La transposición del espacio urbano en una topografía surrealista, tanto como la identificación puntual del itinerario recorrido por

Sara, concretamente o con la imaginación, en el mapa [...] son elementos constantes de la novela y testimonian su doble vertiente realística y fantástica” (62).

Finalmente, Sarmati revisa varios fragmentos de la novela, donde la descripción de los espacios que Sara Allen recorre es parte fundamental de la narración e incluso resulta importante para comprender las distintas perspectivas de los personajes:

Las mismas imágenes de «la islas en forma de jamón» y del «pastel de espinacas» volverán a ser utilizadas por Sara a lo largo de la historia y marcarán una definitiva distancia entre quienes se acercan al mundo con ojos impávidos y candorosos y quienes, en cambio, se ciñen a un realismo pragmático y desolador. (62)

El tercer trabajo en este apartado es la tesis de Roberto Acuña Gutiérrez, *El cuento de hadas y la utopía en tres novelas españolas del siglo XX* (El verdadero final de la *Bella Durmiente de Ana María Matute*, *Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaité* y *Tonto, muerto, bastardo e invisible de Juan José Millás*), en la que el autor:

pretende mostrar cómo el cuento de hadas termina siempre configurando un sueño utópico, porque éste es consustancial a la estructura misma de este tipo de narraciones, pues tanto en el reino de las hadas como en este «no lugar» la finalidad es ser feliz, en el que «el había una vez» sea el punto de partida hacia una sociedad más justa, donde el hombre pueda habitar los mundos de su imaginación, como lo logran estos tres escritores españoles. (16)

De esta forma, Acuña Gutiérrez analiza la estructura de estas novelas como reconstrucciones de cuentos de hadas y las relaciona con la búsqueda humana de una realidad de libertad y armonía, la construcción de la utopía. Así, explica que en *Caperucita en Manhattan* la utopía se construye mediante la imaginación y las fantasías de Sara, así como las subversiones que ésta hace de la realidad que la rodea. Concluye mencionando que:

La utopía dentro de la novela [...] trata de buscar un espacio donde Sara Allen pueda vivir sin miedo, sin esta impersonalidad, sin gobernarse bajo las reglas del mercado inherentes a esta capital norteamericana. Por ello, la magia y las artes representadas

[...], por Miss Lunatic, y [...] Rebeca Little, le ayudarán a conocerse, a transformar su propia relación con el mundo. (208)

Por lo tanto, este análisis no se mantiene dentro de los límites de las narraciones, sino que abarca la realidad en la que se insertan las novelas, para entender las ilusiones y necesidades humanas que se ven reflejadas en las construcciones utópicas de las narraciones.

A diferencia de los trabajos que conforman el eje de análisis principal de esta sección, la presente tesis no busca establecer una comparación directa entre *Caperucita en Manhattan* y *Caperucita Roja* de Charles Perrault, pero sí retoma algunas de las teorías literarias utilizadas en estos, sobre todo las teorías con enfoque en la perspectiva feminista, como son los trabajos de Odartey-Wellington (2000) y Morales Ladrón (2002). En lugar de considerar la novela de Martín Gaité como una re-escritura o modernización del cuento clásico, en esta tesis será considerada como un *pastiche*, lo cual se explicará en el marco teórico. De esta forma, se dará un nuevo enfoque a estos trabajos que tratan la transtextualidad de *Caperucita en Manhattan*. Por otro lado, retomaré el análisis del espacio narrativo que realizó Sarmati (2014) para, mediante el espacio, así como la perspectiva y los personajes de la narración, explicar la construcción y significaciones de esta novela como *pastiche*.

Así, el presente trabajo busca utilizar los recursos narratológicos para analizar la obra en sí misma, sin realizar una comparación directa con su hipotexto; enfocándose en la perspectiva de los personajes principales femeninos, estableciendo un puente con los trabajos de Senís Fernández (2013) y Fuentes del Río (2021); y en el espacio de la narración, considerando el estudio de Sarmati (2014). De esta manera, se quiere demostrar que las distintas perspectivas de los personajes femeninos principales en *Caperucita en Manhattan*, así como la configuración del espacio narrativo, construyen una crítica al papel de la mujer en la sociedad española durante el régimen franquista y la transición a la democracia.

1.2 MARCO TEÓRICO

En este capítulo recurriré a una revisión de las ideas teóricas sobre la parodia de Gérard Genette, complementándolas con la definición de parodia de Simon Dentith. Con esto, expondré cómo la figura de la parodia se relaciona con la política y con la crítica hacia el exterior de la obra. Además, explicaré cómo se concibe y se interpreta lo político dentro de un texto literario, según la teoría de Fredric Jameson. Finalmente, para contextualizar, referiré cuáles son los acontecimientos históricos y sociales en los que se inscribe el pensamiento de la autora y, en específico, de la novela *Caperucita en Manhattan* para comprobar que el espacio y las distintas perspectivas de los personajes femeninos principales, a través de la parodia política, representan una crítica al papel de la mujer en la sociedad española durante el régimen franquista y la transición a la democracia.

1.2.1 LA PARODIA

Existen diversos mecanismos mediante los cuales un texto se relaciona con su exterior. Gérard Genette, en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), nombra a estos mecanismos *relaciones transtextuales*. Uno de estos es llamado por Genette *hipertextualidad*, al cual define como: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). Así, explica Genette que la hipertextualidad puede construirse de maneras distintas, pero la esencia es la conexión implícita que existe entre el hipertexto y el hipotexto: “Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A” (14). De esta manera, la hipertextualidad se puede construir de diferentes formas, las principales son: la parodia, el pastiche y el travestimiento. En este

caso, abordaré las figuras de la parodia y el pastiche, por ser las más adecuadas para el estudio de *Caperucita en Manhattan*, como explicaré a continuación.

Genette, primero, define a la parodia basado en la etimología de la palabra: “*ôda*, es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado»; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (20). Además, plantea la descripción de la parodia como:

La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...]. La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad. (27)

La parodia así descrita funciona cambiando el sentido de una cita textual, ya sea jugando con el sentido de las palabras o sacándolas de su contexto, pero sin modificarles nada, por lo que solamente puede funcionar con textos breves, fragmentos o citas. De esta forma, es importante entender que, al tratarse de solamente versos o fragmentos muy cortos, la parodia estricta no es un género, sino una figura literaria que aparece como ornamento en un discurso. Esta aclaración es importante, pues, como se verá más adelante, pueden encontrarse obras que pertenezcan a cualquier género o clasificación, y que mantengan elementos paródicos.

Por otro lado, Genette retoma a Claude Sallier con su libro *Discours sur la parodie*, en el que se describen las diversas maneras en que se puede construir una parodia. De esa teoría, Genette concluye que hay formalmente cuatro especies de transformación para construir una parodia estricta:

[...] consisten bien en cambiar una sola palabra en un verso [...], bien en cambiar una sola letra en una palabra [...], bien en desviar, sin ninguna modificación textual,

una cita de su sentido [...], bien en componer (la última y, según Sallier, «la principal especie de parodia») una obra entera «sobre una obra entera o sobre una parte considerable de una obra de poesía conocida, a la que se desvía hacia un nuevo tema y un nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones». (30)

Estas cuatro formas constituyen “variantes, según la importancia de la transformación (puramente semántica, de una letra, de una palabra, de varias palabras), de la parodia estricta” (31). Por otro lado, Genette menciona un quinto mecanismo que dista mucho de los cuatro anteriores, el cual:

[...] consiste «en hacer versos en el gusto y el estilo de ciertos autores poco apreciados» [...]. Esta última clase de parodia es (para nosotros) el pastiche satírico, es decir, una imitación estilística con función crítica («autores poco apreciados») o ridiculizadora —una intención que, [...] normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación. (31)

De esta forma, el pastiche satírico surge como una forma de parodia, que se diferencia de la parodia estricta por ser menos transformativa y más imitativa.

En resumen, Gérard Genette establece que una parodia consiste en retomar literalmente una parte de un texto conocido, al cual llama *hipotexto*, para darle otro significado en un nuevo texto llamado *hipertexto*. Además, es importante distinguir que la parodia se diferencia de otras figuras por tener como intención la realización de un juego textual crítico, y no el hacer burla al hipotexto, pues para eso están otras figuras como la burlesca y la del travestimiento. Así, las diversas formas de la parodia pueden ser: cambiar una letra, palabra o frase del fragmento tomado del hipotexto, utilizar el fragmento del hipotexto tal cual es, pero insertándolo en un contexto que cambie su significado, o, el mecanismo más complejo de todos: la creación de una obra completa como imitación de un autor poco apreciado, dándole un nuevo tema o sentido. Este último mecanismo de la parodia, por ser menos textual que los otros mecanismos posibles, se inserta ya en la categoría de pastiche satírico, la cual

Genette define como una imitación no textual sino estilística de una obra conocida, es decir, una reescritura, que se hace con fines críticos o ridiculizadores. Puede decirse que mientras la parodia transforma al hipotexto, el pastiche lo imita.

Caperucita en Manhattan se sitúa dentro de esta última especie mencionada, el pastiche satírico. La novela se construye como un hipertexto del cuento *Caperucita Roja* de Charles Perrault, el cual puede ser considerado poco apreciado por pertenecer a la literatura infantil, y Carmen Martín Gaité lo retoma, imitando el estilo y utilizando elementos paródicos para darle un nuevo significado. Dentro de la idea y estilos planteados por el hipotexto, inserta cambios significativos a los espacios y a los personajes principales de la obra. Estas modificaciones con respecto a su fuente pueden contener una significación profunda de crítica, pues es lo que da vida a un pastiche. De esta forma queda establecido el propósito crítico específico que tiene el pastiche satírico, el cual se identifica como equivalente a la parodia de la totalidad de un texto.

Así, *Caperucita en Manhattan* elabora juegos con las palabras textuales de la fuente original: *Caperucita Roja*. Además, no se queda al nivel de los juegos textuales, sino que también, dentro de la idea y los estilos planteados por la fuente de Charles Perrault, inserta otros elementos que la conforman como una imitación alejada del cuento original. Los elementos de la novela que experimentan los cambios más grandes con respecto al cuento de Charles Perrault son el espacio en que se desarrolla la narración y las características internas de los tres personajes principales de la obra: Sara, su mamá y su abuela. Las significativas modificaciones en estos dos elementos de la narración no pueden ser arbitrarias, pues como ya se mencionó, la función de una parodia es crear polémica hacia afuera del texto. De esta forma, profundizando en el análisis del espacio y los personajes principales, puede entenderse el mensaje político que esconde la novela detrás de la parodia.

Para complementar la función de la parodia como medio crítico, menciona Simon Dentith en su libro *Parody*, que la función crítica de la parodia puede ir en dos direcciones: hacia el hipotexto, es decir, el texto al que imita la parodia, o hacia el exterior, el mundo y la sociedad en la que se está insertando el hipertexto (17). De esta forma, en términos generales, Dentith define la parodia como “any cultural practice which makes a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice” (37).³ Así, se entiende que la parodia no necesariamente está criticando al texto que imita, sino que es común la utilización de la imitación de un texto simplemente como vehículo para construir una crítica a alguna o algunas prácticas sociales contemporáneas a la parodia en cuestión.

Además, es de destacarse que, en esta definición de parodia, Dentith menciona la palabra *polemical*, y no *critical* para describir la relación que establece la parodia con su exterior. La palabra en inglés *polemic*, al igual que en español, *polémico*, proviene del griego *polemikos*. La definición de *polemic*, según el *Cambridge Dictionary* es: “a piece of writing or a speech in which a person strongly attacks or defends a particular opinion, person, idea, or set of beliefs” (“Polemic”).⁴ El uso de este término es especialmente significativo en esta investigación porque desde su origen griego comparte la base, *pólemos* con *politike*, lo político. Así, la definición de parodia de Dentith es sumamente relevante y afín con este trabajo, pues relaciona directamente la parodia con una función polémica, lo cual involucra una función y una explicación política, como se explicará más adelante.

³ “Cualquier práctica cultural que realiza una imitación relativamente polémica y alusiva de otra producción o práctica cultural” (La traducción es mía).

⁴ “Discurso escrito o hablado en el que una persona ataca o defiende enérgicamente una opinión, persona, idea o conjunto de creencias particulares” (La traducción es mía).

1.2.2 LO POLÍTICO

En *Documentos de cultura, documentos de barbarie* de Fredric Jameson, el autor plantea las bases para construir un análisis político de los textos literarios. Su idea del análisis político en la literatura tiene su fundamento en la concepción marxista de lo político, para la que todo lo que existe en la sociedad y en la historia se ha cimentado sobre la oposición y la lucha de clases. Así, Jameson se refiere a esta oposición como una trama eterna que representa lo que constituye lo político: “Sólo el marxismo puede darnos cuenta adecuadamente del misterio del pasado cultural [...]. Ese misterio sólo puede llevarse de nuevo a efecto si la aventura humana es una; [...] sólo si se los aprehende como episodios vitales en una única y vasta trama inconclusa” (16-17). Para profundizar en esa trama inacabable, Jameson recurre a una cita directa de “El manifiesto comunista”, contenido en el libro *On Revolution* de Karl Marx y Friedrich Engels:

«La historia de todas las sociedades que han existido hasta ahora es la historia de las luchas de clase: hombre libre y esclavo, patricio y plebeyo, señor y siervo, agremiado y jornalero —en una palabra, opresor y oprimido— estuvieron en constante oposición mutua, llevaron a cabo una lucha ininterrumpida, ora oculta, ora abierta, una lucha que acababa cada vez ya sea en una reconstitución revolucionaria de la sociedad en general, ya sea en la ruina común de las clases contendientes». En el rastreo de las huellas de ese relato ininterrumpido, en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y su necesidad. (17)

De esta forma, Jameson comenta que la lucha de clases ha marcado cada momento de la historia de la humanidad y sigue permeando en cada lucha social, por ello lo político siempre tiene como base este principio.

Así, cuando se busque hablar de lo político en un texto, habrá que remitirse a las luchas entre los opresores y los oprimidos. Además, según Jameson, no se debe hacer distinción entre textos, pues todos se engloban por igual en esta trama inconclusa: “la distinción provisional conveniente entre textos culturales que son sociales y políticos y los que no lo son se vuelve algo peor que un error” (17); de manera que para él “todo es «en último análisis» político” (18). De esta forma, en todo texto literario puede realizarse un análisis que lleve al descubrimiento de una representación de lo político, para lo cual, Jameson ofrece una metodología para trasladar el análisis de un texto hacia su exterior, a través de tres esferas de análisis:

en primer lugar, de historia política, en el sentido estrecho de acontecimiento y de secuencia a modo de crónica de los acontecimientos en el tiempo; después, de sociedad, en el sentido ya menos diacrónico y ligado al tiempo de una tensión constitutiva y una lucha entre las clases sociales; y en último término, de historia, concebida ahora en su sentido más vasto de secuencia de modos de producción y de la sucesión y el destino de las diversas formaciones sociales humanas, desde la vida prehistórica hasta lo que la lejana historia futura nos tenga deparado. (61)

En otras palabras, el análisis de lo político en una obra, según lo plantea Jameson, debe realizarse mediante tres etapas: el estudio de los hechos sociales que circundan al texto, la identificación de tensión entre oposiciones dentro del texto y, finalmente, la traslación de lo político en el texto hacia el mensaje simbólico que transmite acerca de una lucha o tensión social concreta. Esta última etapa, a su vez, se inserta en una crítica transhistórica, es decir, la interpretación del exterior que el texto está polemizando, así este exterior simultáneo es pasado y futuro.

Puesto que este trabajo seguirá las etapas de análisis planteadas por Jameson, profundizaré en éstas. Para la primera etapa se debe conocer el contexto social en el que fue escrita la obra, dice Jameson:

El acto literario o estético mantiene siempre por consiguiente alguna relación activa con lo Real; pero para que así sea, no puede simplemente permitir a la «realidad» perseverar internamente en su propio ser, fuera del texto y a distancia. Sino que debe llevar lo Real a su propia textura, y las paradojas y falsos problemas últimos de la lingüística, muy especialmente de la semántica, deben rastrearse hasta ese proceso, por el cual el lenguaje se las arregla para acarrear dentro de sí lo Real como su propio subtexto intrínseco o inmanente. (66)

Así explica que la obra y el contexto son inseparables, aunque esto no sea evidente a simple vista, pues en un texto literario la realidad se oculta detrás del lenguaje literario y la construcción de la narración, lo cual se revela mediante el análisis en las siguientes etapas. De esta forma, para completar el análisis no debe obviarse el contexto de la obra. Por esta razón, dedico un apartado de este capítulo al repaso del contexto histórico dentro del que se escribió la obra *Caperucita en Manhattan*, el cual corresponde al siglo XX en España, específicamente el periodo entre la dictadura franquista (1939-1978) y la España democrática (1982). Además, para dar mayor precisión al subtexto intrínseco de la obra, dedico otro apartado a recopilar datos biográficos de Carmen Martín Gaité, para encontrar más pistas de lo histórico y político reflejado en su obra.

En la segunda etapa se busca la base de lo político dentro del texto literario. Como ya se mencionó, para Jameson lo político se refiere a la oposición constante entre opresor y oprimido. Esta oposición se fundamenta en las clases sociales, pero permea hacia toda la sociedad, de manera que lo político se encuentra en toda relación social de oposición, y no solamente en la lucha de clases, cualquier disparidad de pensamiento o ideología es política.

Las relaciones sociales de oposición son explicadas ampliamente por Chantal Mouffe en su libro *El retorno de lo político*, donde explica el surgimiento de lo político de la siguiente manera:

Esto se produce cuando se comienza a percibir al otro, al que hasta aquí se consideraba según el simple modo de la diferencia, como negación de nuestra identidad y como cuestionamiento de nuestra existencia. A partir de ese momento, sean cuales fueren las relaciones nosotros/ellos, ya se trate del orden religioso, étnico, económico o de cualquier otro, se convierte en político en el sentido schmittiano de la relación amigo/enemigo. (16)

Tomando esta explicación, se puede definir a lo político como cualquier tipo de oposición de pensamiento que se dé en algún ámbito de la sociedad y que implique un cuestionamiento a la existencia de alguna de las partes.

Tradicionalmente, el término *política* se utiliza para referirse a “7. f. Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados// 8. f. Actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos” (“Político/ca”). Por lo tanto, es importante hacer la distinción de que, en este trabajo, siempre que se mencione lo político, así como relaciones o tensiones políticas y los aspectos políticos presentes en la novela *Caperucita en Manhattan* y en el contexto social en el que ésta se inserta, será considerando solamente las definiciones de Fredric Jameson y de Chantal Mouffe mencionadas anteriormente. Es decir, considerando lo *político* como la representación de una lucha constante entre opresor y oprimido, la cual se puede concebir como la tensión que surge de cualquier oposición o disparidad de pensamiento o ideología entre dos o más partes en cualquier ámbito de la sociedad y que implique la negación o cuestionamiento a la existencia de alguna de las partes. Así, en un texto literario se puede encontrar la construcción de lo político a través de personajes que son opuestos entre sí y que constantemente ejercen presión para colocar su pensar por encima del

pensamiento del otro o de los otros. Por esta razón, para abordar lo político en una narración, el análisis se centra en los personajes, para identificar sus oposiciones y la lucha política que están ejerciendo entre ellos, consciente o inconscientemente.

Así, en *Caperucita en Manhattan* se encuentra muy presente la oposición entre los tres personajes femeninos principales: Sara, su mamá Vivian y su abuela Rebeca. Durante la novela, cada una de ellas lucha por imponer su ideología y su forma de vida a las demás, aunque, como se verá más adelante, hay dos bandos bien definidos: Sara y Rebeca en un lado, y Vivian en el otro. Así, con estos bandos establecidos se presenta una fuerte lucha que se desarrolla en un ámbito familiar, en la esfera de lo privado, pero que fácilmente puede trasladarse a la esfera pública, al ámbito de una lucha política que se desarrolló durante todo el siglo XX en España: la de los derechos de la mujer. Este traslado de lo privado a lo público y de la novela a los acontecimientos sociales reales se sostiene y se refuerza con la importancia que tiene el espacio en la narración y los significados que se revelan de su análisis, sin perder de vista que el espacio diegético está refiriendo a un espacio específico extradiegético. Así, mediante el espacio en la narración y la tensión política que sostienen los personajes de la novela, se construyen los puentes hacia la comprensión del diálogo que establece la narración hacia su contexto.

Finalmente, en la tercera etapa de análisis se interpretan las luchas políticas representadas en la obra literaria para encontrar no sólo lo que están reflejando de su contexto, sino de qué manera están polemizando con éste, y de qué manera, esta polémica se vuelve transhistórica, Jameson explica ésta como: “ese momento en que la coexistencia de diferentes modos de producción se hace visiblemente antagonística y sus contradicciones pasan al centro mismo de la vida política, social e histórica” (77). Así, un conflicto político, al tener su base en las luchas de clases, puede trasladarse a la lucha de clases de cualquier modo de

producción a la vez, es decir, a cualquier periodo de la historia humana desde la perspectiva marxista, pues como se mencionó en un principio, todo es parte de la misma trama inconclusa. Concluye Jameson:

La tarea del análisis cultural y social considerado así dentro de este horizonte final será entonces claramente la de la reescritura de sus materiales de tal manera que esa revolución cultural perpetua puede aprehenderse y leerse como la estructura constitutiva más profunda y más permanente en la que los objetos textuales empíricos se hacen inteligibles. (78)

Es decir, considera que un texto literario forma parte de una revolución cultural permanente, la cual se revela al final de este análisis de tres etapas y confiere a las obras literarias un carácter imperecedero.

Para este punto del análisis, será importante retomar que se está analizando *Caperucita en Manhattan* como un pastiche satírico, género transtextual cuyo propósito es hacer una crítica hacia el exterior mediante la imitación de otra obra. Hay que recordar que la novela está imitando una obra que lleva tres siglos reproduciéndose y reescribiéndose, de forma que no está oculta la manera en que esta novela polemiza no sólo con el contexto social que la rodea, sino con las versiones pasadas y futuras del cuento de *Caperucita Roja* y sus propios contextos. Así, habiendo atravesado el análisis de lo político, se encuentra que, mediante sus elementos paródicos, la novela se inserta en la crítica transhistórica que la vuelve parte de la revolución cultural perpetua a la que se refiere Jameson.

De esta forma, el contexto histórico de la novela, el análisis de los aspectos narratológicos de los personajes y el espacio y el análisis de la novela como pastiche satírico construyen el estudio político de la novela tal como lo propone Jameson. La realización de este estudio político de la novela es el instrumento para responder a la hipótesis de que el espacio y las distintas perspectivas de los personajes femeninos principales en *Caperucita en*

Manhattan, a través de la parodia política, representan una crítica al papel de la mujer en la sociedad española durante el régimen franquista y la transición a la democracia. Además, este estudio traslada la novela hacia un campo histórico más amplio, en el que su perspectiva política le permite dialogar con otros periodos de la historia, confiriéndole una posibilidad perdurable.

1.3 MARCO CONTEXTUAL

1.3.1 HECHOS HISTÓRICOS Y SOCIALES EN ESPAÑA

Para revisar el contexto político e histórico en el que se inserta la novela *Caperucita en Manhattan*, así como la perspectiva adoptada por la autora respecto a los acontecimientos de su entorno, retomo el estudio del contexto histórico que realizó Lissette Rolón-Collazo en su tesis *Voces múltiples de resistencia: Mujer y representación en la producción de Carmen Martín Gaité (1947-1996)*. En este estudio, Rolón-Collazo explica que el contexto pertinente para explicar la obra de Carmen Martín Gaité comprende dos periodos: la dictadura franquista (1939-1975), y el periodo de transición y la democracia que sucedieron a dicha dictadura. Es necesario conocer lo que sucedió durante estos periodos para, posteriormente, relacionar la obra de Martín Gaité con los hechos que la circundan.

La guerra civil española, que sucedió entre 1936 y 1939, tuvo fuertes repercusiones para España en cuestiones económicas, políticas, sociales y culturales.⁵ Menciona Rolón-Collazo sobre la etapa de posguerra: “La década del cuarenta se caracteriza, en términos generales, por la ruina, devastación, miseria y racionamiento. La «paz» después de la Guerra Civil Española estuvo teñida de sangre, represión y persecución de los vencidos” (26). Así,

⁵ Aunque este periodo también comprende parte de la vida de Carmen Martín Gaité, pues ella nació en 1925, no se considera que tenga repercusiones importantes en su obra, pues se sabe que Martín Gaité no comenzó a escribir sino hasta 10 años después de concluida la Guerra Civil, y era muy pequeña cuando ésta sucedía. Por esta razón, no profundizo en este periodo histórico, sino en los siguientes, que la autora vivió ya siendo adulta.

los efectos colaterales que dejó la guerra fueron tan devastadores como la misma batalla. Además, el fin de la guerra significó el inicio de una etapa igual de demoledora: el régimen dictatorial, que se estableció en España al mismo tiempo que se desataba la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) en el resto de Europa.

Durante la dictadura de Francisco Franco, sus políticas ayudaron a sobrellevar la crisis económica de la posguerra, por lo tanto “la década del cincuenta se caracterizó por la expansión económica, la inflación y el reconocimiento internacional del régimen franquista” (Rolón-Collazo 27). Sin embargo, la sociedad estaba claramente dividida: “Pese a los aparentes «felices cincuenta» y a la prohibición de las huelgas se perciben protestas y paros que denotan el descontento imperante hacia finales del cincuenta” (28). Así, aunque las huelgas estaban prohibidas, una parte de la población trataba de mostrar su descontento ante el régimen tan represivo y violento que gobernaba. Posteriormente, la década de 1960 puso en marcha el Plan de Estabilización para reducir la inflación y el Primer Plan de Desarrollo Económico y Social. Sin embargo, menciona Rolón-Collazo: “ni los planes desarrollistas, ni la consolidación de una economía de consumo, ni el aparente paternalismo del dictador [...] van a disuadir la proliferación y la pujanza de la oposición clandestina” (29). De esta forma, durante esta década aumentaron las organizaciones y colectivos de resistencia al gobierno, así como los atentados terroristas.

Un rasgo particular e importante del gobierno de Francisco Franco fue su ideología nacional-catolicista, mediante la cual coartó libertades que las mujeres habían conseguido mediante una de las primeras oleadas feministas a finales del siglo XIX y principios del XX. Por ejemplo, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, y la aprobación del derecho al voto femenino, promulgados en la constitución de 1931. El régimen nacional-catolicista de Franco promovió el modelo de madre y esposa abnegada como única opción de vida para

las mujeres. Así, para reafirmar el retroceso que tuvo socialmente España, mencionan Matilde Alonso y Elies Furió que “El franquismo había hecho perdurar un modelo patriarcal que otros países occidentales ya habían dado por caduco” (8). Además, comentan que los mecanismos mediante los cuales Franco logró instaurar su modelo patriarcal requirieron un amplio proyecto con aplicación en varias esferas de la estructura de la sociedad: “Para imponer estas normas, el franquismo empleó las leyes y medidas políticas, la educación y la socialización. [...] El control ideológico estaba a cargo de la Sección Femenina de la Falange, la cual tenía como objetivo principal controlar a la población femenina” (8). De la misma manera, los medios de comunicación se mantenían completamente alineados con el régimen y difundían ideas adoctrinantes para las mujeres.

En cuanto a los cambios que el régimen tuvo que hacer en la legislación, la primera ley que eliminó fue la que permitía a las mujeres trabajar: “El Fuero del Trabajo de 1938 devolvió a casa a la mujer trabajadora al casarse por medio de la dote, una compensación económica, que junto al subsidio familiar, los bonos por los hijos, que se pagaban a los hombres, remataron el cambio, que estaba muy fundamentado en la religión católica” (8). Así comenzaron las prohibiciones y represiones a las mujeres, teniendo como guía la ideología católica y patriarcal. Posteriormente “Las leyes republicanas del divorcio, el aborto y cualquier tipo de contracepción pasaron a ser sancionadas con fuertes penas jurídicas y morales” (8). Estas medidas fueron tomadas progresivamente entre 1938 y 1946, por lo que durante esa década las mujeres experimentaron un abrupto retroceso en sus derechos legales.

Además, “La doctrina del franquismo inculcaba la inferioridad de las mujeres respecto al hombre, el cual tenía derecho a ejercer un poder casi total sobre ella. Este papel configuraba la identidad de las mujeres y cualquier reivindicación sobre la igualdad era condenada abiertamente” (9). De esta forma, las mujeres eran reprimidas no sólo legalmente, sino

también mediante la socialización. El cuerpo de las mujeres era controlado completamente en el ámbito público y privado mediante un sistema de normatividad y adoctrinamiento. Para la mujer había “tres funciones que tenía asignadas —madre, esposa y ama de casa— representaban la expresión máxima de la feminidad” (Pelka 27). Así, a las mujeres se le asignaron estos roles, acompañados por características específicas consideradas femeninas:

la feminidad estaba también adornada por la paciencia, la austeridad y la dulzura. [...] Las mujeres debían ser «silenciosas, laboriosas, plenas de modestia y humildad» y alegres. [...] La mujer ideal debía de poseer atributos tanto físicos, que la hacían apta para la maternidad, como espirituales. (27)

De esta manera, para que las mujeres adquirieran las habilidades y características deseadas para desempeñar satisfactoriamente sus roles impuestos, el Estado intervino mediante la educación.

Así, para mediar en la educación que recibían las mujeres, el régimen promulgó reformas a la legislación: “la Ley de Educación Primaria de 1945 en su artículo 11 establecía currículums diferenciados para niños y niñas. El sistema educativo franquista preparaba a las niñas «para la vida en el hogar, artesanía e industrias domésticas»” (De Dios Fernández 26). Estas regulaciones en la educación se extendieron hasta el bachillerato, en el que era obligatoria la asignatura de Enseñanzas del hogar. Además, se fomentaba el ejercicio físico a las mujeres “Dado que la valoración del cuerpo femenino en el discurso nacionalsindicalista se ligaba a la maternidad, la salud y la higiene de un cuerpo que ha de traer al mundo un niño sano y perpetuar la «raza»” (Pelka 25).

Por otro lado, se segregaba a las mujeres que realizaban actividades opuestas a las ideales para la mujer nacionalsindicalista, por ejemplo:

las mujeres fatales, viajeras, divorciadas o de maridos desconocidos; mujeres del teatro, del cine y del cabaret, o muchachas de «vida alegre» [...] agitadoras políticas,

propagandistas, periodistas tendenciosas, afiliadas a las juventudes comunistas o socialistas [...] mujeres educadas y emancipadas, [...] como estudiantes universitarias, [...] feministas (28).

De esta forma, el Estado, a través de la legislación, la educación y los medios de comunicación, normó la feminidad, alejando a las mujeres del trabajo, la vida pública, la intelectualidad, y cualquier actividad que pudiera vincularlas con la sexualidad fuera de los fines meramente reproductivos. Aunque Carmen Martín Gaité ya tenía 14 años cuando inició el régimen franquista, vivió gran parte de su vida bajo estas condiciones, lo cual explica su perspectiva y sus cuestionamientos acerca del rol de las mujeres en la sociedad.

Finalmente, la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 trajo, primero, el regreso de la monarquía al poder, una monarquía parlamentaria, y para los años siguientes, un gobierno democrático poco satisfactorio con sus nuevas políticas. En 1976, el rey Juan Carlos I nombró a Adolfo Suárez presidente de gobierno. Rolón-Collazo comenta que “Suárez elabora la transición hacia una democracia parlamentaria y gana las elecciones democráticas el 15 de junio de 1977, las primeras que tienen lugar en España desde el 1936” (30).

Así, Adolfo Suárez se convirtió en el primer presidente electo desde 1936, y consiguió el respaldo de los principales opositores al franquismo, que eran el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y el Partido Comunista Español (PCE). “El bienio que va del 1977 al 1979 si bien dio cauce a la llamada «transición» democrática, dejó muy desencantados a los españoles que se alinearon con los grupos de oposición esperando una ruptura real respecto al régimen franquista” (31). De esta forma, España se mantuvo en una atmósfera de desencanto y confusión, pues no hubo un verdadero rompimiento con las políticas impuestas

durante el régimen, e incluso la Constitución de 1978 fue combatida por los sectores radicales.

Acerca de lo que sucede en este periodo de transición, Rolón-Collazo menciona que “este escenario es muy propicio para la consolidación de la sensibilidad posmoderna en España” (31). Por lo tanto, el periodo de transición en España coincidió y se acopló con el movimiento posmoderno que estaba surgiendo en toda Europa. De esta manera, no sólo cambiaron en el país el gobierno y la legislación, sino también el pensamiento de la sociedad y el ámbito artístico y cultural. Sobre esto reflexionan Antoni Brosa Rodríguez y María José Rodríguez Campillo en su artículo “Una revisión del Tardofranquismo desde la Posmodernidad: Carmen Martín Gaité y su obra”, donde explican que la expresión literaria del Posmodernismo en España se configuró con características muy específicas debido al contexto político de fondo, así mencionan que “Las características más destacables del Posmodernismo en España [...] son fácilmente identificables, pues todas ellas están recogidas bajo un eclecticismo (llegando en algunas ocasiones a pastiche) que pretende ser una oposición crítica a todo el discurso anterior” (126).

De esta forma, el principal propósito de la literatura española posmoderna es cuestionar el pasado y crear una ruptura con respecto a éste. Esto se logra mediante algunas características generales específicas: “la intrahistoria, la mezcla de géneros, el humor, la metanarración, la metaliteratura o la intertextualidad” (127). Estas características se pueden encontrar en varias obras de Martín Gaité, y son claras específicamente en *Capercita en Manhattan*, por lo tanto, esta novela se inserta definitivamente en el pensamiento posmoderno español, que busca oponerse y romper con el paradigma del pasado, es decir, el de la dictadura.

En la atmósfera de transición logró consolidarse la segunda ola del movimiento feminista español, lo cual trajo consigo un verdadero cambio en cómo se desenvolvían las mujeres en la sociedad y les devolvió su libertad. Mencionan Alonso y Furió:

Entre 1975 y 1976, con la organización de las Primeras Jornadas de Liberación de la Mujer y las Jornadas Catalanas de la Mujer se consolida el movimiento feminista que celebra las primeras jornadas en la semiclandestinidad con la asistencia de 500 mujeres. Las segundas jornadas concentraron cerca de 4.000 mujeres y propiciaron un intenso debate sobre feminismo, política, educación, trabajo, sexualidad (11).

Así, fue notorio que las mujeres buscaban hacer un cambio radical en su papel en la sociedad. Aunque hubo cierta resistencia de los medios de comunicación, gracias a la política se legitimó y expandió el movimiento feminista en España rápidamente: “El impacto sobre la opinión pública fue importante tanto por la asistencia masiva de público como por los temas tratados, y aunque muchos medios de comunicación reaccionaron con hostilidad, los partidos políticos aceptaron, en mayor o menor medida, la existencia de feministas en su seno” (11). De esta forma, los avances decisivos durante la transición llevaron a que, en 1977, el gobierno creara una Subdirección de la Condición Femenina.

Finalmente, en los años siguientes se logró la aprobación de medidas legislativas para promover la igualdad de género y los derechos de las mujeres. Así, en 1981 se aprobó la Ley del divorcio y la igualdad de derechos de los cónyuges en el matrimonio. Además, en 1985 se aprobó la despenalización del aborto en circunstancias específicas y varios derechos sociales para las mujeres (19). De esta manera, la etapa de transición estuvo llena de avances para el desenvolvimiento de las mujeres en la sociedad. Estos cambios, en conjunto con la consolidación del pensamiento posmoderno, hizo que dentro de un periodo de diez años hubiera diferencias tan profundas que fragmentaron definitivamente a la sociedad en generaciones, lo cual es una preocupación latente en la obra de Martín Gaité a partir de la

década de 1980, y particularmente, se refleja de manera muy clara en la novela *Caperucita en Manhattan*, como explicaré más adelante.

1.3.2 VIDA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Es importante considerar los acontecimientos de la vida de Carmen Martín Gaité, pues ayudan a comprender las perspectivas expresadas dentro de su obra. Además, Mara Queiroz Vaughn menciona en su tesis *La obra “olvidada” de Carmen Martín Gaité*, que: “En sus ensayos y entrevistas la autora admite que «teje» sus historias a través de sus memorias” (12). Entonces, es explícito que la vida personal de la autora, así como sus observaciones de la sociedad juegan un papel sumamente relevante dentro de su obra.

Carmen Martín Gaité nació en Salamanca el 8 de diciembre de 1925, hija de una familia burguesa. Su padre era abiertamente liberal, como menciona Queiroz Vaughn:

José Martín López fue particularmente liberal y sencillo a las necesidades infantiles y juveniles de sus hijas. Muchas de las creencias de Carmen Martín Gaité ya venían de la propia infancia, donde desde entonces presencié las injusticias cometidas hacia los inocentes en su país. [...] José Martín López fue capaz de organizar juntas y hasta conferencias que abarcaban temas como los derechos laborales y la independencia financiera femenina (6-7).

Así, la visión liberal de la autora se puede explicar por el ambiente y las enseñanzas de su núcleo familiar. Este pensamiento provocó que, al estallar la Guerra Civil en 1936, cuando Carmen tenía 10 años, su familia y ella tuvieron que encerrarse en su casa definitivamente, pues se encontraban en peligro tras el fusilamiento del tío materno de Carmen, Joaquín López Gaité, quien “fue encarcelado y acusado de traición solo por el hecho de traer el carné del partido socialista” (15).

Años después, Carmen Martín Gaité fue aceptada en la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca, donde concluyó la carrera con la especialidad de Filología

Románica. Posteriormente recibió una beca para estudiar en la Universidad de Coímbra en Portugal en 1946, y en el College Internacional de Cannes en Francia en 1947. Estos dos viajes “le abrieron la mente a ideas innovadoras, desconocidas en la España que ella conocía. [...] pudo ver cómo funcionaban las instituciones en otro mundo diferente del suyo, uno lleno de independencia, de lo cual la autora inmediatamente se enamoró a primera vista” (21). Sumado a su formación liberal de la educación en su hogar, Carmen desde su juventud tuvo la oportunidad de descubrir las libertades que ofrecían otros países europeos, por lo que, desde entonces, la vida con su familia en Salamanca comenzó a quedarle pequeña.

Por esta razón, en 1948, Martín Gaité se mudó a Madrid, donde se integró al grupo llamado la “generación de medio siglo”, un grupo de jóvenes con aspiración de escritores, donde se encontraban Francisco Pérez Navarro, Alfonso Sastre, Juan Benet, Eva Forest, entre otros. Durante esta época, gracias a sus actividades intelectuales, la escritura de Martín Gaité comenzó su prolificidad, publicando varios cuentos y artículos. En 1953, después de un noviazgo de casi cuatro años, Martín Gaité se casó con el también escritor, Rafael Sánchez Ferlosio; y a los pocos meses de casada se embarazó. Durante su embarazo escribió los cuentos “La oficina”, “La trastienda de los ojos” y “Los informes”. Estos tres cuentos “tratan del tema de la importancia de la vida frente a la correría del cotidiano y resalta el valor que tiene cada persona en la sociedad. Su preocupación por el valor del ser humano es increíblemente importante en esa época, considerando su estado de embarazada” (29). De esta forma, desde esta época de escritura temprana en la vida de Martín Gaité, es notorio que su obra se nutre de sus vivencias y sus observaciones de la sociedad.

El primer hijo de Carmen Martín Gaité falleció a los meses de haber nacido, y de su segundo embarazo nació su hija Marta, en mayo de 1956. La felicidad que trajo la niña a la autora dio como resultado la publicación de su novela cumbre: *Entre visillos*, en 1957. En

esta novela, Martín Gaité se expresa de manera menos literal que en sus cuentos anteriores con respecto a su visión del mundo, como menciona Queiroz Vaughn:

denuncia los problemas sociales con más sutileza, poniendo más atención a la incomunicación entre las personas, el periodo de tiempo precioso del pasaje de niña a mujer, la rutina y el miedo. [...] la autora propone alternativas más atractivas a la mujer: la continuación de la educación y la búsqueda de la realización de sus sueños en un territorio inexplorado. (33)

Puede notarse que ya existe un tema recurrente en la obra de Carmen Martín Gaité: la reflexión sobre el papel de la mujer contemporánea. De esta manera, mediante la reflexión de sus personajes femeninos y la configuración de un espacio geográfico específico, en este caso Salamanca, la novela “denuncia la condición ventanera de la mujer en España” (34). *Entre visillos* ganó el Premio Nadal de 1957, lo cual consolidó la carrera como escritora de Martín Gaité.

En 1969 Carmen y Rafael se divorciaron, lo que sirvió para que ella se volcara completamente en la investigación y en la escritura. Así, su obra durante la década de 1970 se volvió mucho más reflexiva. Principalmente se centró en “la vida de los miembros de la sociedad en general, sobre todo las mujeres. Se dio cuenta que hasta su época actual poco se había cambiado en la situación femenina en España. Había todavía muchas contradicciones, falta de espacios y sitios por explorar” (46). Sobre esto, escribió el cuento “Tarde de tedio”, dentro del cual, nuevamente cuestiona el rol femenino en la sociedad. Posteriormente, en 1970, Carmen Martín Gaité volvió a la investigación histórica para, en 1972, presentar su tesis “Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español”, la cual después fue publicada como el libro *Usos amorosos del dieciocho en España*. Este estudio:

tiene como tema las relaciones entre géneros durante ese mismo siglo. Contrasta y compara los dos grupos de la época, el de los tradicionales y el grupo de los liberales.

El estudio está enfocado en la aceptación o rechazo del cortejo en la sociedad española. [...] examina la opinión de miembros de ambos grupos, además de las relaciones, las costumbres y las reglas de cada clase social en la época. (48)

De esta manera, Carmen Martín Gaité mostró su interés en las relaciones y en los roles entre los géneros, así como las claras diferencias en las posturas con relación al género entre los liberales y los conservadores, un problema que era evidente en el siglo XVIII, pero continuaba con bastante relevancia en el XX durante el régimen franquista.

A partir de esta década su fama internacional se consolidó, por lo que, durante 1973, fue invitada a conferencias, a realizar análisis críticos, artículos, colaboraciones en radio y escrituras de guiones para cine y televisión. Además, realizaron una adaptación a televisión de su novela *Entre visillos*. En 1974, la autora concluyó la redacción de *Retahílas*, una novela acerca del pasar de los años y la comunicación entre personas de diferentes generaciones. Por otro lado, a finales del mismo año, escribió el cuento “Retirada”, sobre una maestra que tiene que lidiar con un grupo de alumnos rebeldes. En este cuento, según Queiroz Vaughn:

La autora usa simbólicamente la relación entre la maestra y los niños malcriados para ejemplificar la situación de su país. El cuento posee un paralelo tremendo con la España de la época y la caída de la dictadura franquista, que en sus últimos años ya no ejercía tanto ni metía tampoco miedo a la nueva generación. [...] Muestra una generación que está más preocupada con el día de hoy, con el jugar, conocer y explorar, sin temer ningún riesgo al ajeno o a lo prohibido. (50)

De esta manera, Martín Gaité se involucró cada vez más con los acontecimientos políticos y sociales que la rodean, mediante su escritura. Además, en esta década fue recurrente en su obra el tema del cambio generacional y la brecha entre generaciones derivada de los cambios políticos y sociales que acontecían, como los comienzos, aún casi imperceptibles del posmodernismo. El tema de la brecha generacional seguirá en la obra de Martín Gaité en las décadas subsecuentes y es uno de los principales en la novela *Caperucita en Manhattan*.

En 1978, publicó la primera edición de sus *Cuentos completos* y, meses después, la novela *El cuarto de atrás*, que recibió el Premio Nacional de Literatura. En 1980 fue invitada a dar un ciclo de conferencias en la Universidad Nacional Autónoma de México y posteriormente en Yale, por lo que de México viajó a Estados Unidos y ahí permaneció participando en varios congresos y conferencias en varias universidades de este país prácticamente todo ese año. Al regresar a España en diciembre de 1980, escribió el cuento “El castillo de las tres murallas”, dedicado a su hija Marta. Este cuento, menciona Queiroz Vaughn, “tiene varios paralelos con la propia vida de la autora y su conexión con su madre y con su hija. [...] alude a datos históricos de España, como el exilio de una generación, y la libertad alcanzada por la próxima generación a través de la educación, principalmente de las madres y mujeres” (54). Así, a partir de esta época se puede notar en la obra de Martín Gaité que, a la par que reflexiona sobre el papel femenino en la sociedad y el cambio generacional, también comienza a ser recurrente la reflexión personal de su relación con su propia hija.

A principios de 1983, Carmen Martín Gaité publicó *El cuento de nunca acabar: notas sobre la narración, el amor y la mentira*. Esta obra es, según Queiroz Vaughn:

Una colactánea de ensayos, artículos, cuadernos y notas escritas en diversas fases de la carrera de la autora, escogidas y ordenadas por tema por ella misma. Es considerada una de sus obras maestras porque contiene varios ensayos sobre sus técnicas de narración, sus gustos y el pasaje de una fase a otra en su vida y carrera. Discute temas sociales, problemas de la cotidianidad, así como secretos y embustes del mundo de la ficción. (56)

Así, en esta obra se revela la postura de la autora frente a los temas políticos y sociales que la rodean, y la relación de estos con su narrativa y su construcción de ficción. En 1985 tuvo que detener todo su trabajo, pues supo que su hija, Marta, estaba gravemente enferma y la acompañó hasta su fallecimiento el 8 de abril del mismo año. Justamente en este año tan

emocional, la autora comenzó a escribir la novela *Caperucita en Manhattan*, la cual está fechada de inicio el 28 de agosto de 1985. De esta forma, la escritura de un cuento de hadas orientado hacia la esperanza y la libertad fue el escape que Carmen encontró para sobrellevar el duelo.

Posteriormente, en 1987 publicó *Usos amorosos de la postguerra española*, un ensayo histórico que ganó múltiples premios, y que dedicó a “todas las mujeres españolas entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas”. Así, esta obra se inserta en las mismas inquietudes que la autora había tenido durante toda su obra, la sociedad española, las relaciones sociales, los roles de género y la brecha generacional. Finalmente, en 1990 terminó de escribir y publicó *Caperucita en Manhattan*, una novela que trata de las mismas temáticas, utilizando un espacio específico y retratando personajes que representan los cambios sociales que había experimentado España durante los últimos años, lo cual se analiza en el presente trabajo.

En 1997, publicó su último cuento, “En un pueblo perdido”, en el cual, menciona Queiroz Vaughn: “la autora critica abiertamente la futilidad y la descreencia del pueblo moderno ante lo bueno, los valores, las tradiciones y la iglesia. Muestra el desencanto y la falta de fe” (62). Así, el cuestionamiento ante los cambios sociales en España siguió como tema recurrente en la obra de Martín Gaité hasta el fin de sus días. En 1998 publicó *Irse de casa*, novela que gira en torno a retomar los lazos con el lugar de origen. Este argumento tiene gran paralelismo con la vida de la autora, pues ella misma volvió a encontrar el sentido de pertenencia en su pueblo y sus raíces en sus últimos años de vida. A pesar de su enfermedad, Carmen Martín Gaité trabajó en la redacción de su última novela, *Los parentescos*, hasta su muerte el 23 de julio de 2000. Así, esta novela se publicó inconclusa de manera póstuma.

2. CAPERUCITA ROJA Y SUS ADAPTACIONES

La novela *Caperucita en Manhattan*, como se mencionó anteriormente, se inserta en un diálogo no sólo con su contexto social, sino también con todos los otros textos que se han creado a lo largo de la historia para dialogar o renovar el cuento proveniente de la tradición oral y escrito originalmente por Charles Perrault, *Caperucita Roja*. Éste es uno de los cuentos de hadas con los que más se ha dialogado y que más ha sido reproducido en múltiples versiones. De esta manera, antes de entrar al análisis de la obra, sus elementos paródicos y narrativos, así como de la significación política que estos tienen, haré una revisión de los textos más relevantes que, al igual que la novela de Martín Gaité, dialogan con la narración de *Caperucita Roja*, ya sea para adaptarla a los lectores de cada época, para realizar una crítica al interior o al exterior de la narración, o para cuestionar ciertas ideologías de las versiones anteriores.

Aunque existen infinidad de versiones del cuento de *Caperucita Roja*, me limitaré a revisar cuatro obras que son las más relevantes y difundidas, situadas antes de la publicación de *Caperucita en Manhattan*, estas son: *Le petit Chaperon rouge* (1697) de Charles Perrault, *Rotkäppchen* (1812) de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, *Le conte de la mère-grand* (1951) proveniente de la tradición oral y publicado por Paul Delarue y *The Company of Wolves* (1979) de Angela Carter. Estas son las versiones con las que *Caperucita en Manhattan* dialoga y polemiza, es decir, las que Carmen Martín Gaité posiblemente leyó y de las que tomó los elementos más relevantes, ya sea para mantenerlos dentro de su narración, para eliminarlos o para modificarlos o darles nuevos significados dentro de su novela. Así, para entender la construcción de *Caperucita en Manhattan* como pastiche satírico, se debe analizar desde su hipotexto, o en este caso, sus hipotextos.

Claudia Pérez Conde, en su artículo “*Caperucita Roja: La simbología del cuento original y de las adaptaciones actuales*” menciona que “[los cuentos de hadas] han ido adaptándose y versionándose a lo largo de los siglos, según las necesidades de cada época” (62). De esta manera, se puede entender que las reescrituras y adaptaciones de los cuentos de hadas tradicionales responden a necesidades sociales de cada época, lo cual podría explicar la gran cantidad de versiones producidas a partir de la primera, escrita en 1697. Así, esta versión “original”, de Charles Perrault, “toma algunos elementos de la tradición popular, pero los somete a las leyes ideológicas y morales que sigue la sociedad del momento y el ámbito de la corte de Luis XIV, a la que pertenecía” (López 3).

La versión de *Caperucita Roja* de Charles Perrault, publicada en su recopilación de cuentos *Histoires ou contes du temps passés. Contes de ma mère l’Oye*, además de introducir en el cuento la ideología social y moral de su época, incluye una moraleja explícita al final:

On voit icy que de jeunes enfans,/ Sur tout de jeunes filles,/ Belles, bien faites et gentilles,/ Font tres-mal d’écouter toute sorte de gens,/ Et que ce n’est pas chose étrange,/ S’il en est tant que le loup mange./ Je dis le loup, car tous les loups ;/ Ne sont pas de la mesme sorte ;/ Il en est d’une humeur accorte,/ Sans bruit, sans fiel et sans courroux,/ Qui, privez, complaisans et doux/ Suivent les jeunes demoiselles/ Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;/ Mais, hélas! qui ne sçait que ces loups doucereux,/ De tous les loups sont les plus dangereux. (Perrault 22)⁶

De esta forma, es claro que la intención de la narración es aleccionar a las jóvenes adolescentes para que se cuiden del contacto con desconocidos, pero en específico con cierto

⁶ “Vemos aquí que los jóvenes niños/ sobre todo las niñas, / hermosas, bien hechas y amables, / cometen un error al escuchar a toda clase de persona, / y no es algo extraño, / si hay tantos casos en los que el lobo devora. / Digo el lobo, porque;/ no todos los lobos son de la misma forma;/ hay unos de temperamento amable,/ sin ruido, sin bilis y sin enojo,/ quienes, desprovistos, complacientes y dulces/ siguen a las jóvenes doncellas/ hasta las casas, hasta en las calles;/ pero ¡ay! ¿Quién no sabe que estos lobos de falsa dulzura/ son los más peligrosos de todos?” (La traducción es mía).

tipo de hombres, que describe como *loups doucereux*, lo cual se traduce como un lobo de falsa o hipócrita dulzura (“Doucereux”).

Así, en la narración, cuando Caperucita encuentra al lobo haciéndose pasar por la abuela, hay una clara alusión a la sexualidad pues menciona: “Le Petit Chaperon rouge se deshabilite, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son deshabilité” (Perrault 21)⁷. Entonces, se observa que el cuento no está exactamente dirigido a un público infantil como se considera en la actualidad, sobre todo porque “la idea de infancia de entonces no es la que se conoce actualmente” (López 3). Finalmente, esta versión del cuento termina con el lobo comiéndose a Caperucita, para, posteriormente, presentar la moraleja, es decir, el final feliz no forma parte de lo que Perrault buscó transmitir.

Yaiza Carrasco Yáñez reafirma que “Perrault previene a las jóvenes francesas contra los seductores que buscaban aprovecharse de ellas, pero también lanza una advertencia sobre la necesidad de castidad y de refrenar los instintos sexuales” (1). Además, explica que esta alusión sexual se refuerza mediante el contexto histórico:

en la Francia de Perrault existía un mundo cortesano de libertad sexual, promiscuidad e incluso unas tempranas comunidades de mujeres con ideas protofeministas de libertad e independencia [...]. Y mientras tanto, la virginidad femenina seguía siendo un requisito indispensable para el matrimonio, lo cual llevaba a los padres a extender una estricta vigilancia sobre las niñas. (1)

De esta manera, la sexualidad de las niñas era rigurosamente vigilada, por lo que la escritura de este cuento fue sumo pertinente para extender una advertencia a manera de metáfora.

⁷ “Caperucita Roja se desnuda, y se mete en la cama, donde le sorprende ver cómo luce su abuela desnuda” (La traducción es mía).

Posteriormente, en 1812, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm publicaron una recopilación de cuentos populares, con el título *Kinder und Hausmärchen*, dentro de la que se encuentra una nueva versión de *Le petit chaperon rouge* de Charles Perrault, esta vez titulada *Rotkäppchen*. El propósito de su libro era mantener un registro de las narraciones que formaban parte de la cultura alemana con fines documentales y académicos. Sin embargo, para costear el proceso de producción del libro, debieron buscar una alternativa más rentable, por lo tanto, “no tardaron en decidir darle un nuevo enfoque, convirtiendo su recopilatorio cultural en un libro de entretenimiento que estaba dirigido a un público que hasta entonces carecía de literatura propia: los niños” (Carrasco 2). De esta manera, los hermanos Grimm readaptaron los cuentos para que fuesen aptos para los niños, aunque gran parte de los relatos conservaron contenido violento, pues “consideraban que tenía un efecto catártico [sic] muy potente y hacía que la enseñanza llegara mejor a los lectores” (3).

La principal diferencia entre la versión de *Caperucita Roja* de los hermanos Grimm con la de Perrault es el final. Prácticamente todo el argumento del cuento se mantiene igual, omitiendo las alusiones sexuales de Perrault. Al final:

El lobo llega a casa de la abuela y la devora, además en esta ocasión se disfraza con su ropa. [...] cuando Caperucita llega a casa de la abuela presiente que algo no va bien, pero ignora su instinto. Una vez dentro, la niña se acerca a la cama donde está el lobo y comienza el ritual de preguntas, tras lo cual es devorada. (4)

Sin embargo, el cuento de los hermanos Grimm no concluye ahí, posteriormente, un cazador escucha roncar al lobo, que duerme tranquilamente después de comerse a Caperucita y a la abuela, entra en la casa y le abre la panza al lobo para sacar a la protagonista y a su abuela.

De esta manera, Caperucita no termina muriendo trágicamente para aleccionar a los lectores, como en el caso de Perrault, sino que muestra cómo de un error proviene un aprendizaje y una enseñanza. Esto se reafirma con el fragmento final del cuento, en el que

Caperucita demuestra haber aprendido su lección: “Se cuenta también que una vez, cuando Caperucita le llevaba otra vez tarta a su anciana abuela, otro lobo habló con ella y trató de persuadirla para que saliera del camino. Pero Caperucita estaba sobre aviso y siguió su camino directamente adelante” (Grimm 168). Así, “La versión de los Grimm, más acorde a la mentalidad moderna, es la que ha trascendido hasta nuestros días y ha dado lugar a multitud de versiones posteriores, aunque a veces se mezcla con el cuento de Perrault” (Carrasco 5). Esto se debe, posiblemente, a que esta versión está edulcorada y adaptada para un público infantil.

Por otro lado, múltiples investigadores de la cultura y de la literatura han intentado rastrear el origen popular del cuento plasmado por Perrault. Sin embargo, se ha encontrado que esta tarea es sumamente difícil, pues “mientras que de otros cuentos famosos tenemos cientos de versiones orales primitivas, apenas se han encontrado unas pocas decenas de cuentos emparentados con Caperucita roja, la mayoría de los cuales proceden de Francia e Italia, aunque se han encontrado versiones en otros lugares de Europa y hasta en China y Japón” (Carrasco 5). Así, se menciona la posibilidad de que Perrault se inspiró en cuentos pertenecientes a “una tradición de relatos de advertencia simbólicos sobre monstruos devoradores de niños que se remonta a la Antigüedad Clásica [...] no sólo [...] en los cuentos orales, sino también en textos escritos” (5). Además, Carrasco menciona:

en 1951 Paul Delarue, un folclorista francés, publicó un estudio sobre un cuento anónimo llamado *Le conte de la mère-grand* (*El cuento de la abuela*), el cual comparte muchos elementos con *Le Petit Chaperon rouge* y es probable que fuera el principal material, aunque seguramente no el único, que utilizó Perrault para escribir su cuento. (6)

En este cuento, *Le conte de la mère-grand*, no hay Caperucita sino una simple niña, y no es un lobo lo que la amenaza, sino un *bzou*, es decir, un hombre lobo. La niña es enviada

por su mamá a llevar pan y leche a su abuela. El hombre lobo hace que la niña se desvíe del camino para llegar él primero a casa de la abuela, y al llegar, el hombre lobo mata a la abuela y guarda su carne y su sangre para dárselos de comer a la niña cuando ésta llega a la casa. Posteriormente, el hombre lobo pide a la niña que se desnude y se meta en la cama con él, ella obedece y una vez en la cama, se da cuenta de las peculiaridades físicas de su acompañante y le hace las preguntas clásicas del cuento de *Le Petit Chaperon rouge* acerca de su aspecto. Finalmente, la niña se da cuenta de que hay algo mal y le dice al hombre lobo que necesita salir al baño. El hombre lobo le permite salir amarrada del pie con una hebra de lana. Cuando la niña sale de la casa, amarra la hebra de lana a un árbol y escapa. Para cuando el hombre lobo se da cuenta de la huida, la niña está a salvo en su casa (Delarue).

Son evidentes las similitudes que tiene este cuento con *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault, a la vez que son notorios los cambios que Perrault introdujo a su cuento para hacerlo menos grotesco y más aleccionador para sus lectores. De esta manera, Perrault eliminó el canibalismo del cuento, pero también la audacia con que la niña puede salvarse, la cual no se replica en ninguna de las versiones posteriores de Caperucita hasta muy avanzado el siglo XX, esto es destacable porque muestra, según Carrasco, que:

Esta no es una versión literaria escrita por autores masculinos, sino un cuento que las ancianas contaban a las jóvenes para prepararlas para la vida adulta. [...]. La niña del cuento debe abandonar el hogar, al igual que en las versiones posteriores, para llevar a cabo un rito de madurez. [...]. El acto de devorar a la abuela simboliza un cambio generacional, la anciana cede el sitio a la joven que está a punto de convertirse en adulta [...] la niña vuelve a casa tras haber salido al mundo y haber demostrado su valía, tras descubrir el sexo y sus peligros, convertida ahora en una adulta. (6-7)

Así, se observa entonces que Perrault tomó y desechó a su conveniencia partes de este cuento, incluso eliminando algunos símbolos y modificando las características de la protagonista

para hacerla más compatible con su propia época, en la que no estaba bien visto que las mujeres salieran solas al mundo. De la misma manera, los Grimm retomaron el cuento de Perrault haciendo modificaciones que se adaptasen al concepto moderno de infancia, para advertir sobre la necesidad de obedecer a sus padres y no dejarse llevar por malas compañías, eliminando las alusiones sexuales directas y la terminante consecuencia que tenía la Caperucita de Perrault. De esta forma, “Gracias a su capacidad del cambio el cuento puede sobrevivir en el tiempo, adaptándose a la mentalidad de cada época” (7).

Tras las conocidas versiones de Perrault y de los Grimm, que adaptaron los elementos del cuento para encajar en su contexto social e histórico, en la segunda mitad del siglo XX surgieron versiones de *Caperucita Roja* escritas por mujeres, que cuestionan los roles de género establecidos en la trama del cuento y los modifican, a la vez que dan un nuevo sentido a los símbolos que contiene la narración. Así, menciona Marisol Morales Ladrón que “es el potencial transgresor de los cuentos de hadas y los mitos clásicos lo que ha despertado mayor interés por parte de la crítica feminista, en su re-visión, re-interpretación y re-escritura desde la variable del género, con el fin de denunciar las bases del patriarcado y de las construcciones falocéntricas de la historia y la literatura” (170). Morales Ladrón menciona dos versiones de *Caperucita Roja* que deconstruyen la narración desde la perspectiva feminista: “The Company of Wolves” de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité.

“The Company of Wolves” de Angela Carter es un cuento contenido en la antología de cuentos *The Bloody Chamber*, publicada en 1979, en que Angela Carter experimenta creando nuevas versiones, no sólo de *Caperucita Roja*, sino también de *Blancanieves*, *Barba Azul*, *El gato con botas*, *La bella y la bestia*, entre otros, con el propósito de crear narraciones oscuras dirigidas a adultos y de “desenmascarar los mitos patriarcales que encuadran a la mujer en

estructuras estereotípicas creando patrones femeninos más liberadores de su identidad” (173). Así, en esta versión de *Caperucita Roja*, primero se narra lo feroces y peligrosos que son los lobos y cómo todo el pueblo vive atemorizado por ellos. Además, se explica que los lobos son hombres que pueden transformarse en esas bestias a voluntad. Por otro lado, Caperucita en esta narración no es una niña, sino una adolescente que, al salir al bosque para ir a visitar a su abuela, se encuentra con un elegante joven que llama su atención. Se hacen amigos y realizan una apuesta para tomar caminos separados y ver quién logra llegar primero a la casa de la abuela. El joven llega primero y, una vez en la casa de la abuela, se transforma en lobo y devora a la anciana. Al llegar Caperucita, hace las preguntas típicas del cuento acerca de la apariencia del lobo, pero en esta versión, no se asusta, sino que besa al lobo y se desnuda con él para finalmente acostarse juntos. Así termina el cuento: “La muchacha duerme profunda y plácidamente en el lecho de la abuela, entre las garras del tierno lobo” (Carter 187).

Así, en esta versión, Angela Carter retoma elementos de las versiones de Perrault y los Grimm y los subvierte para presentar lobos que necesitan ser controlados y una Caperucita que actúa sin miedo, guiada por sus deseos. De esta forma, no sólo es una nueva versión adaptada a otro tipo de público, que en este caso es un público adulto, sino que cuestiona y modifica completamente la ideología de las versiones anteriores. Si Perrault buscaba, mediante su moraleja, refrenar los instintos sexuales de las niñas y advertirles sobre las consecuencias de hacer caso a la dulzura de los hombres, Angela Carter polemiza con esta enseñanza mediante su Caperucita, que no oculta su deseo de estar con el hombre que conoció en el bosque y que no sólo es seducida por él, sino que ella también entra en acción en el juego: “La muchacha rompió a reír; sabía que ella no era la carne de nadie. Se rio de él en su cara, le arrancó la camisa y la tiró al fuego, sobre la estela voraz de su propia ropa desechada”

(186). Así, Carter deja al descubierto lo que Perrault tanto temía: una abierta libertad sexual femenina. Además, a diferencia de la versión de los hermanos Grimm, esta Caperucita no tiene miedo y no necesita que ningún hombre la rescate: “Lleva su cuchillo y no tiene miedo de nada” (181).

Como puede observarse, a pesar de que existen miles de cuentos de hadas alrededor del mundo, *Caperucita Roja* es uno de los más socorridos y readaptados con diversas finalidades. Esto es porque, a pesar de su simpleza, tiene la capacidad de reflejar transparentemente una posición ideológica en cuanto a lo que se espera de una mujer en su sociedad. Esto ha provocado que, a lo largo de los siglos, cada autor haya tenido que adaptarlo para que fuera adecuado a su época y su contexto social. Además, a partir del surgimiento de la crítica feminista, el cuento ha sido objeto principal de la crítica y la reescritura de esta ideología. De esta manera, *Caperucita Roja*, al igual que todas las obras literarias, como indica Fredric Jameson, se insertan en una lucha social transhistórica, en este caso: la lucha por la igualdad de género.

Así, cada versión del cuento de *Caperucita Roja* refleja la tensión política entre la represión patriarcal y la liberación femenina en su época y contexto social específico. Al modificarse uno o varios elementos de las versiones anteriores, se está polemizando con estos; por lo tanto, escribir una Caperucita más valiente que sus predecesoras es un acto político que expresa una ideología concreta. De esta manera se construyen los pastiches satíricos como una versión que critica y modifica los elementos de un texto, el cual refleja una ideología, al mismo tiempo que lo sucedido en su propio contexto histórico y social.

Caperucita en Manhattan es una novela que, mediante la parodia de varios elementos y símbolos de las distintas versiones anteriores de *Caperucita Roja*, construye un pastiche satírico que se inserta no sólo en el diálogo con su hipotexto, sino con el contexto en que se

escribió la novela. Como ya se observó en el capítulo anterior, esta narración se inserta en uno de los contextos históricos más fuertes y determinantes en la lucha por la igualdad de género, además, debido a esto, las mujeres estaban completamente divididas ideológicamente entre generaciones inmediatas, tema que también es relevante en el cuento, pues desde la primera versión aparecen tres generaciones de mujeres como personajes principales y casi únicos del cuento: hija, madre y abuela. Así, en los próximos capítulos analizaré concretamente la construcción paródica de la novela *Caperucita en Manhattan*, así como sus elementos narrativos y cómo estos constituyen una crítica al papel de la mujer en la sociedad española de la segunda mitad del siglo XX, insertándose en la lucha transhistórica de las mujeres por la igualdad de género.

3. LA PARODIA Y LO POLÍTICO EN *CAPERUCITA EN MANHATTAN*

Ya se mencionó que cada versión de *Caperucita Roja* es un reflejo de la época en que fue escrita. Tras la revisión de los ajustes que hizo cada autor en su versión del relato, en este capítulo analizaré la reconfiguración de la narración que realizó Carmen Martín Gaité en *Caperucita en Manhattan*. La escritora salmantina tomó algunos elementos clave del cuento clásico de *Caperucita Roja* y los trasladó a un nuevo contexto o los transformó para conferirles un nuevo significado. Este tipo de construcción narrativa corresponde con la parodia, definida por Gérard Genette como “retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (27). Para comprender la construcción de la parodia en esta novela, es necesario conocer los hipotextos y establecer un contraste entre estos y el hipertexto, no solamente a nivel narrativo sino también ideológico, pues, como se concluyó en el capítulo anterior, *Caperucita Roja* es un relato que en cada una de sus versiones dialoga y polemiza con la lucha por la igualdad de género.

La visión de Charles Perrault acerca de cuidar a las niñas y su sexualidad fue dejándose atrás a lo largo del siglo XIX. Posteriormente, a finales de ese mismo siglo, las mujeres comenzaron a ganar terreno en cuestión de derechos y libertades. Sin embargo, las imposiciones y prohibiciones del régimen franquista en España en el siglo XX hicieron que la sociedad retomara la visión y los valores del siglo XVIII. De esta forma, en 1985, Carmen Martín Gaité retoma el cuento clásico más representativo de esos valores patriarcales de los siglos pasados y lo reescribe generando un pastiche satírico que los cuestiona y los subvierte. Para comprender cómo la novela de Martín Gaité dialoga con dicha ideología, hay que analizar detenidamente su construcción narrativa.

Superficialmente, la novela *Caperucita en Manhattan* puede verse como una modernización del cuento de Perrault, una traslación del personaje de Caperucita Roja a un

contexto urbano del siglo XX. Sin embargo, bajo la perspectiva de que todo es político y de que nada en la literatura es casual, se puede profundizar en el análisis de varios aspectos narrativos que permiten encontrar nuevos significados y cuestionamientos dentro de la novela. Como ya se mencionó, para Genette la parodia es un recurso literario que retoma elementos textuales del hipotexto para transformarlos a través de un nuevo contexto, mientras que el pastiche satírico es “una imitación estilística con función crítica [...] o ridiculizadora —una intención que, [...] normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación” (31).

Así, para el pastiche satírico no es necesario retomar literalmente elementos de su hipotexto, sino que imita el estilo de éste. De esta forma, se establece que la parodia es transformativa, mientras que el pastiche es imitativo. Ambos tipos de construcción se llevan a cabo con la finalidad de establecer una crítica hacia una ideología o postura, ya sea expresada en el hipotexto o implícita en el contexto del hipertexto. Para encontrar los elementos narrativos que construyen el pastiche satírico, me enfocaré en explicar las imitaciones y transformaciones más notables que hay entre *Caperucita en Manhattan* y las versiones anteriores de *Caperucita Roja*.

En cuanto a la imitación, *Caperucita en Manhattan* introduce cambios profundos y significativos a la trama del cuento de *Caperucita Roja*. Considerando esto, es difícil entender cómo es posible que siga siendo inteligible para el lector el hecho de que la novela es un hipertexto. Sin embargo, hay elementos que se mantienen constantes en ésta y otras versiones posteriores de *Caperucita Roja*, tal como el estilo, los motivos y los aspectos centrales de la trama, lo cual contribuye a mantener latente la relación de diálogo con el cuento tradicional de Perrault y con la versión de los Grimm. Esta relación que establece la novela mediante la

imitación de elementos clave del cuento, es lo que constituye que *Caperucita en Manhattan* sea un pastiche satírico.

Primero, el título de la novela, *Caperucita en Manhattan*, es de suma importancia porque refiere directamente al personaje de Caperucita, incluso cuando al interior de la narración nunca se le llama de esta forma al personaje principal de la novela. Así, si el título de la obra no incluyera esta mención, la conexión con el hipotexto sería bastante débil, pero para la autora resultaba importante que la relación entre esta novela y sus versiones anteriores fuese palpable, para establecer la crítica hacia los valores del pasado perpetuados por Perrault y los Grimm. De esta manera, a partir de la mención de Caperucita en el título, el lector se predispone a prestar especial atención para encontrar la imitación, la transformación e incluso la crítica que la novela esconde hacia sus hipotextos.

Por otro lado, Martín Gaité mantiene en su novela el elemento de la tarta que prepara la mamá de la protagonista, el cual proviene directamente de la versión de los Grimm, pues, en Perrault, la madre de Caperucita preparaba galletas. Puesto que la versión de los Grimm es la más difundida, es muy reconocible para los lectores que el elemento de la tarta crea una similitud con el cuento clásico de Caperucita. Así, en esencia, ambas versiones inician con una niña cuya madre prepara tartas y tienen que emprender un largo camino para llevarle la tarta a su abuelita. De la misma forma, se mantiene también el elemento de la caperuca roja, aunque en este caso es un impermeable rojo. Menciona la narración que antes de salir de casa, la madre de la niña “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” (Martín Gaité 27). De esta forma, Martín Gaité, mediante la narración, conforma la imagen de la tradicional Caperucita Roja. Esto lo confirma la misma narración, cuando miss Lunatic se encuentra con Sara por primera vez: “Miss Lunatic se detuvo a mirarla y en seguida comprendió por qué le

había emocionado tanto aquella inesperada visión. 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” (74).

La imitación de los hipotextos también es palpable a lo largo de la trama, en la que, como ya se mencionó, se debe realizar un largo viaje para visitar a la abuela de Sara. Primero, el viaje lo hacen juntas la niña y su mamá, y posteriormente la niña se escapa para aventurarse sola al camino que la separa de la casa de su abuelita, tal como lo hace la niña en el cuento tradicional. Incluso, acerca de esto, la narración hace una referencia directa al cuento de *Caperucita Roja*, señalando la importancia del viaje en solitario:

un libro con la historia de Robinson Crusoe [...], otro con la de Alicia en el País de las Maravillas y otro con la de Caperucita Roja. Fueron los tres primeros libros que tuvo Sara [...] la aventura principal era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. (13)

Además, al igual que en el cuento tradicional, en *Caperucita en Manhattan* se indica que la niña debe evitar peligros o distracciones en el camino, “La señora Allen miraba recelosa y le apretaba la mano más fuerte todavía. De los viajeros que esperaban en el andén, unos despertaban sus sospechas más que otros [...] Sara pensaba muchas cosas en cuanto entraban en el vagón y se ponía a mirar a toda aquella gente, de la que su madre trataba de distraerla” (29).

De la misma forma, al final de la novela, Sara se encuentra con míster Woolf en Central Park y, tras acordar que los dos irán a casa de Rebeca, se separan para viajar en limusinas diferentes. Edgar Woolf procura llegar antes que la niña a casa de la abuela, así que pide al chofer de la limusina de Sara que dé un rodeo para retrasarse: “convenía que a la niña le diera un buen paseo por Manhattan, procurando alargarlo con algunos rodeos, porque, aunque iban

al mismo sitio, él tenía interés en llegar antes” (109). Así, se puede relacionar este fragmento de la historia con el cuento tradicional en que el lobo se encuentra a Caperucita en el bosque, en su trayecto a la casa de su abuela y finge ser su amigo, mientras hace que ella se retrase para llegar él primero con la abuela. De esta forma, se establece una correspondencia entre Central Park en Manhattan y las profundidades del bosque, generando otra imagen imitativa del cuento tradicional.

De esta forma, a lo largo de la trama de *Caperucita en Manhattan* se pueden identificar estas situaciones específicas en que se construye un paralelismo imitativo con el cuento tradicional de *Caperucita Roja*. Estas imitaciones son una parte esencial de lo que constituye a la novela como un pastiche satírico, que copia el estilo infantil de la narración, los personajes y los elementos más representativos del relato, así como los aspectos más relevantes de la trama tradicional, para criticar la ideología particular que reproduce el cuento en sus primeras versiones. Al mismo tiempo, mediante la parodia, transforma elementos narrativos que contribuyen a que la novela establezca una relación con su propio contexto social y los conflictos políticos que la rodean, de manera que se establezca una sátira hacia estos. Los elementos que se transforman, es decir, los elementos narrativos más importantes en la construcción de la parodia en *Caperucita en Manhattan* son el espacio, la perspectiva y los personajes. A continuación, explicaré la transformación que ha sufrido cada uno de estos elementos y cómo sus transformaciones se relacionan con los hipotextos y con el contexto histórico y social de la novela.

Nuevamente, el título de la obra resulta muy importante y revelador para denotar la transformación que elabora la novela. Al leer el título, *Caperucita en Manhattan*, es claro que la novela extrae al personaje clásico de Caperucita Roja y lo traslada a un escenario completamente nuevo. Así, el espacio es la transformación más significativa que introduce

Carmen Martín Gaité a la historia de *Caperucita Roja*, pues todas las versiones anteriores se desarrollan en el bosque. Incluso “The Company of Wolves” de Angela Carter, a pesar de estar escrita en la segunda mitad del siglo XX y reflejar una ideología posmoderna, sitúa la historia en un escenario idéntico al de la Caperucita de Charles Perrault. Martín Gaité rompe con el modelo de la narración al trasladar a Caperucita del bosque a la ciudad, con todas las implicaciones que esto tiene. La ciudad no sólo es un nuevo escenario, sino que es el prototipo de la modernidad como ideología y forma de vida. Así, Caperucita ya no vive rodeada de árboles sino de estrellas de cine, y ya no tiene que caminar para atravesar el bosque, sino que puede tomar el metro o una limusina que rodea Central Park. Además de todas las significaciones que puede tener una ciudad como escenario, la novela no se sitúa en una ciudad ambigua, sino en una muy particular, que es Nueva York.

Nueva York es un espacio mundialmente reconocido y desde el siglo XX ha sido el emblema de la modernización. Así, es visto como el centro alrededor del que gira el desarrollo, no sólo urbano, sino también tecnológico, económico, social y cultural. Por lo tanto, el hecho de situar la historia de Caperucita en este espacio y no en un bosque indefinido como las narraciones previas, es sumamente significativo. Además, al hacer un retrato de Nueva York de la segunda mitad del siglo XX, lo cual es evidente al mencionar electrodomésticos que los personajes poseen, como: “Acababan de comprarse un lavavajillas nuevo y un horno microondas” (23), la narración indica que está dialogando y polemizando con su propio contexto social y no con el de Perrault ni con el de los Grimm. De esta forma, el espacio de la novela se puede explicar en sí mismo como un elemento de la construcción paródica, pues Martín Gaité da un nuevo sentido a la historia de *Caperucita Roja* mediante un cambio de contexto, es decir, saca la trama del bosque para insertarla en un nuevo espacio, Nueva York.

En cuanto a la perspectiva de la narración, *Caperucita en Manhattan* también introduce un gran cambio en comparación con las versiones previas de *Caperucita Roja*: la historia está narrada desde la perspectiva de la protagonista, por tanto, es una perspectiva infantil, la cual se puede observar, por ejemplo, en la narración de la comida de cumpleaños de Sara: “al fin y al cabo, aquella reunión se estaba celebrando como homenaje a su cumpleaños, sus padres parecían disfrutar y estar de buen humor y ella estrenaba un vestido bastante bonito, aunque le picaba un poco por la parte de arriba y le daba calor” (44). En este fragmento, no se menciona directamente que los papás de Sara la están pasando bien, sino que es la perspectiva que ella tiene, de la misma forma en que solamente se muestra directamente lo que ella piensa y siente. A pesar de que la versión del cuento de los Grimm estaba explícitamente dirigida a niños, aún está contada desde una visión adultocéntrica. El problema que ofrece esta perspectiva, en este relato en particular, es que logra que se ignoren por completo los deseos y motivaciones de la protagonista, enfocándose únicamente en la lección que debe aprender. Este problema de perspectiva es consecuencia de la visión que la cultura moderna adoptó acerca de la niñez, como menciona Anel Pérez:

Fue a partir del *Emilio* de Rousseau [...] que la infancia asumió un poderosísimo lugar: el fundamento, el cimiento, la etapa formativa que precede al resto de la vida individual y de la propia sociedad [...]. La niñez emergió como una etapa del proceso civilizatorio y entonces se hizo viable exigir moralmente, pero sobre todo ideológicamente, ciertos elementos y actitudes a los niños, en su calidad de protociudadanos.

Así, se comenzó a reconocer y diferenciar la etapa de la infancia, pero se la consideraba como solamente de aprendizaje y formación civilizatoria, y no como la etapa de un ser humano que también puede ser, querer, divertirse o incluso cuestionar.

El cambio de perspectiva en *Caperucita en Manhattan* no sólo responde a la idea posmoderna de la infancia, la cual confiere a los niños el poder de cuestionar su entorno y

expresar sus ideas y se refleja directamente en la literatura infantil, como explica Pérez: “el niño posmoderno que construye a partir de ilustraciones exigentes y desafiantes. Las intenciones de la literatura infantil han variado [...] hasta cuestionar y controvertir”. También es un acto político, pues le está dando voz a un grupo que anteriormente había sido minimizado y silenciado. Así, tan sólo la perspectiva desde la que se cuenta la historia ya expresa un claro conflicto político, como lo describe Fredric Jameson, de tensión entre opresores y oprimidos. Prácticamente toda la información que da la narración al lector está mediada por el ojo de Sara Allen, quien cuestiona y critica su entorno, sobre todo, las acciones de su madre, quien representa una visión adulta que se opone directamente al pensamiento infantil de Sara. Esta mediación de la información es clara en el siguiente ejemplo de la novela:

coincidía precisamente con el rato en que los comentarios de la señora Allen eran como una lluvia que no escampa. Sara cerraba los ojos no porque se mareara ni porque tuviera miedo, sino porque no podía soportar que unos asuntos tan insulsos vinieran a ocupar la mente de su madre y a interrumpir los pensamientos de ella cuando se estaba produciendo el milagro de viajar por dentro de un túnel sobre el que pesaban toneladas de agua. (Martín Gaité 31)

En este fragmento, la narración ni siquiera se mencionan los comentarios de Vivian, sino únicamente la visión que tiene Sara acerca de éstos. Por otro lado, la oposición entre estos personajes, aunque es clara mediante la perspectiva de la narración, también es más profunda y se describe conforme la personalidad e ideología de los personajes, como describiré a continuación.

En *Caperucita en Manhattan* aparecen los mismos personajes del cuento tradicional: Caperucita, que en este caso es Sara Allen; su mamá, Vivian Allen; y su abuela, Rebeca Little. Además, en lugar de un lobo feroz que vive en el bosque, aparece míster Edgar Woolf, empresario dueño de la pastelería más famosa de Manhattan, “El Dulce Lobo”. También se

incorporan nuevos personajes a la historia, como son Samuel, padre de Sara; y miss Lunatic. Sin embargo, en esta novela Edgar Woolf, a diferencia del lobo en las versiones anteriores del cuento, no juega un rol tan importante en la trama de Sara, pues es hasta el final de su aventura que se encuentra con él, y conviven por muy poco tiempo una vez que Sara ha pasado todo el día al lado de miss Lunatic, con quien se va al final de la novela, por lo que míster Woolf es un personaje incidental que aparece, como explicaré más adelante, para generar un paralelismo de imitación con la interacción de Caperucita Roja y el lobo en las versiones anteriores a esta novela.

De la misma forma, añadir una figura paterna a Caperucita tampoco hace un cambio significativo en la historia, sino que simplemente es el complemento para el modelo de familia tradicional que conforma junto a Sara y Vivian. Por esta razón, considero que los personajes principales de la novela, es decir, los que sí aportan acciones y giros a la trama son solamente personajes femeninos: Sara Allen, Vivian Allen, Rebeca Little y miss Lunatic. En esta tesis me concentraré en el análisis de los tres primeros, pues son los personajes que se tomaron directamente del cuento clásico de *Caperucita Roja*, por lo tanto, al ser trasladados desde el hipotexto para su transformación, son los que forman parte de la construcción paródica de *Caperucita en Manhattan*.

La transformación de los tres personajes principales del relato es sumamente profunda y es lo que conforma el cuerpo de lo político al interior de la narración, así como un claro reflejo del conflicto político con el que dialoga la novela. Estos personajes, al ser hija, madre y abuela, son la representación de tres generaciones de mujeres que se encuentran en una constante tensión entre sí. Mientras que Vivian representa a la mujer tradicional que es esposa, madre, cuidadora y ama de casa, Sara y Rebeca representan a las que se salen de la norma, que quieren explorar el mundo y no les interesa para nada la cocina ni el cuidado del hogar. Además, Rebeca

hace todo lo que era prohibido o muy mal visto para las mujeres durante el régimen franquista, pues se menciona que se casó varias veces, vivía con su novio, consume alcohol y tabaco, era artista y no cocina ni cuida de su hogar.

Por otro lado, estos tres personajes no sólo tienen ideologías contrarias, sino que constantemente están en conflicto unas con otras, pues Sara y Rebeca rechazan o se burlan de los cuidados que Vivian les provee, por ejemplo, cuando Rebeca se queja de que Vivian limpia su casa: “¡Qué manía tienes con tirarlo todo! Cada vez que vienes por aquí, es como si pasara la langosta” (33). Y, a su vez, Vivian desaprueba explícitamente la forma en que vive Rebeca, así como el comportamiento de Sara, como cuando le menciona a Rebeca: “Sí, [Sara] es lista [...] pero hace unas preguntas muy raras [...] Una vecina mía dice que a lo mejor habría que llevarla a un psiquiatra” (12). Así, estos personajes se encuentran conformando lo político, pues como explica Chantal Mouffe: “se produce cuando se comienza a percibir al otro, al que hasta aquí se consideraba según el simple modo de la diferencia, como negación de nuestra identidad y como cuestionamiento de nuestra existencia” (16). De esta forma, hacer un análisis de estos personajes permite vislumbrar su oposición ideológica, lo cual constituye el conflicto político al interior de la narración. Además, la lucha política encarnada por estos personajes no es nada más que la representación de una lucha verdadera y transhistórica que, como ya se ha mencionado, es esencial para el trasfondo del relato: la lucha por los derechos de las mujeres y la igualdad de género.

Así, *Caperucita en Manhattan* se constituye como un pastiche satírico compuesto por la imitación de los puntos centrales de la trama y los elementos más importantes de las versiones anteriores de *Caperucita Roja*. Esto hace que la novela se sitúe dentro de un diálogo con todas las versiones y reescrituras del cuento, por lo cual polemiza con las ideologías contenidas en éstas. Además, la novela contiene elementos narrativos que, en contraste con los hipotextos,

experimentan transformaciones muy importantes para este nuevo relato. Estos elementos son los que se considera que conforman la parodia dentro de la novela, y mediante estos se construye un diálogo con el exterior de la novela, es decir, con el contexto social en el que se inserta. Puesto que se considera que una parodia tiene la finalidad de defender o atacar una ideología concreta, en el próximo capítulo realizaré, por medio de la narratología, el análisis profundo de los tres elementos de *Caperucita en Manhattan* que construyen la parodia, los cuales son el espacio, la perspectiva y los personajes, pues son la clave para interpretar el diálogo que establece *Caperucita en Manhattan* con su exterior, y así comprender el significado político de la novela y cómo se inserta en la lucha transhistórica de la igualdad de género.

4. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

El análisis narratológico de la novela se basará en las ideas teóricas expuestas por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*. En este texto, la autora explica cómo se configuran los distintos rubros de una narración, como son el narrador, el espacio, el tiempo, los personajes y la perspectiva, por mencionar algunos. El presente trabajo se enfoca en los rubros del espacio, la perspectiva y los personajes, pues, como ya se mencionó, Martín Gaité construye la parodia de *Caperucita Roja* a partir de insertar esta historia en un nuevo espacio, cambiando el foco de la perspectiva y dando un giro en la personalidad de los tres personajes principales. De esta manera, estos son los aspectos narrativos que le dan nuevo significado a la historia y, por tanto, mediante su análisis, es posible descubrir el diálogo político que establece la novela, tanto hacia su interior, como hacia su exterior para criticar una ideología de su contexto social.

4.1 ESPACIO: MANHATTAN COMO ESPERANZA DE LIBERTAD

Pimentel menciona que “cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la «ilusión del espacio» que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados” (26-27). Así, el espacio de la narración no es una imitación sino una ilusión que se construye a través de procedimientos como la descripción y la narración. Además, Pimentel considera el uso de nombres propios que refieren a espacios extratextuales como un procedimiento de construcción del espacio de la narración:

Entre algunos de los recursos lingüísticos utilizados para producir la ilusión referencial, destaca especialmente el uso sistemático de nombres propios con referentes extratextuales «reales» y fácilmente localizables [...] la referencia extratextual es garantía de «realidad». [...]. No obstante, la recitación misma de los nombres contribuye a la construcción, aunque perfectamente sinecdóquica, de una ciudad. (31)

De esta forma, cuando el espacio de la narración tiene un referente extratextual, como sucede en la novela *Caperucita en Manhattan*, con el referente de la ciudad de Nueva York, se garantiza un efecto de realidad en la narración, de manera que el lector entiende que el mundo en el que sucede la historia está basado en las características que tiene la ciudad de Nueva York en la realidad.

Además, Pimentel destaca que utilizar el nombre de un espacio extratextual, hace referencia también a un mito cultural: “tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado” (31). De esta manera, nombrar una ciudad existente en la realidad implica conducir al lector a un espacio ideológico con significados preconcebidos, los cuales se complementan con la descripción narrativa de la ciudad. Esto, Pimentel lo explica mediante un ejemplo de una narración en la que Honoré de Balzac sitúa su trama con referentes de la ciudad París:

el código compartido se convierte en código transferido, impuesto al lector a través de la construcción textual de un narratario para el cual se hace esta cuidadosa descripción. Así, el narrador construye una ciudad verbal perfectamente inteligible tanto para los que conocen París como para los que la desconocen. Al mismo tiempo que se insiste en la referencia extratextual y el mito compartido, la referencia intratextual garantiza la coherencia, legibilidad y «universalidad» de su construcción verbal. (32)

Entonces, la ilusión del espacio de la narración, cuando se trata de una ciudad real, se completa mediante el nombre, que conlleva a la referencia extratextual; los mitos culturales compartidos, que significan una ideología particular acerca del lugar, y la descripción que se hace de éste dentro de la narración.

En *Caperucita en Manhattan* no se puede pasar por alto que el espacio tiene un papel fundamental. Éste se encuentra explícito desde el título, en el que se alude a un personaje y

a un espacio que son reconocidos universalmente y que, además, no guardan ninguna relación el uno con el otro. Así, la profundización en la significación del espacio es muy importante, pues tiene un referente extratextual con una carga ideológica relacionada con el cosmopolitismo y la modernidad, como señala Cecilia Secreto en “Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis”:

esta Caperucita nos traslada, desde antes de comenzar su lectura, al barrio más woodyallenesco de Nueva York, lleno de luces, con un arquitectónico puente, un imponente parque, una emblemática estatua abierta al mar, a los barcos, al progreso y al mundo [...] Caperucita ha viajado [...], desde el bosque sombrío de la Edad Media [...], hasta desembarcar en Nueva York, ciudad donde vive la libertad, no ya estatuaría sino en persona. (77)

De esta forma, la narración no necesita mencionar la inmensidad de Central Park o del puente de Brooklyn, ni el progreso y la libertad como ideologías particulares implícitas en la ciudad, pues ya son referentes extratextuales que, gracias al cine y la televisión, conforman un mito cultural compartido.

Es tan importante el espacio en la novela, que el primer capítulo de ésta se llama “Datos geográficos de algún interés y presentación de Sara Allen”. De esta forma, es notorio que presentar el espacio resulta tan relevante para la narración como presentar a la protagonista. Este capítulo comienza:

La ciudad de Nueva York siempre aparece muy confusa en los atlas geográficos y al llegar se forma uno un poco de lío. Está compuesta por diversos distritos, [...], pero el más conocido de todos es Manhattan, el que impone su ley a los demás y los empequeñece y los deslumbra. [...]. Sale en las guías turísticas y en el cine y en las novelas. Mucha gente se cree que Manhattan es Nueva York, cuando simplemente forma parte de Nueva York. Una parte especial, eso sí. (7)

Así, la narración alude de inmediato a la fama que tiene Manhattan frente a los demás distritos de Nueva York, ayudándose del mito cultural que circunda a esta ciudad, pues menciona sus

apariciones en cine y literatura. Además, enfatiza el importante papel que tiene el espacio a nivel intratextual, pues lo menciona como “una parte especial” de Nueva York. Manhattan es importante dentro de la narración porque para Sara Allen, la protagonista, simboliza la esperanza de salir de su hogar, anhela vivir en Manhattan en lugar de Brooklyn, menciona:

Conocer Manhattan se había convertido para Sara en una obsesión [...] empezaba a soñar con los ojos abiertos [...]. Unas veces volaba por encima de los rascacielos, otras iba a nado por el río Hudson, otras en patines o en helicóptero. Y al final de aquel recorrido sonámbulo [...] se veía a sí misma acurrucada [...] en lo más alto de la estatua de la Libertad [...] para pedirle que la librara del cautiverio de no ser libre [...]. Ella soñaba [...] con que algún día se iría a Manhattan a vivir con la abuela. (57-59)

Así, la narración le confiere características muy particulares al espacio, ligadas con la imaginación, la esperanza y la libertad, y lo enlaza con la temática más relevante de la historia: la liberación. De esta manera, las características del espacio en la narración influyen directamente en los personajes y su ideología.

Tras tres párrafos descriptivos de la Manhattan, sus calles y las personas que la habitan, la narración se detiene en uno de los símbolos más importantes que tiene Manhattan como espacio extratextual, pero de suma importancia también al interior de la narración:

Vigilando Manhattan [...] hay una islita con una estatua enorme de metal verdoso que lleva una antorcha en su brazo levantado y a la que vienen a visitar todos los turistas del mundo. Es la estatua de la Libertad, vive allí como un santo en su santuario, y 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. (8)

La estatua de la Libertad se plantea entonces como un punto central y de gran importancia en la ciudad, pero, además, la narración le adjudica también elementos de personificación, lo que construye un ambiente de fantasía en torno a la ciudad. Aunado a esto, en esta

construcción fantasiosa se incluye a los niños que habitan en Brooklyn, el distrito contiguo a Manhattan, en el que vive Sara:

Los niños que viven en Brooklyn no todos se duermen por la noche. Piensan en Manhattan como en lo más cercano y al mismo tiempo lo más exótico del mundo, su barrio les parece un pueblo perdido donde nunca pasa nada. [...] Y es que cuando la estatua de la Libertad cierra los ojos, les pasa a los niños sin sueño de Brooklyn la antorcha de su vigilia. (8)

A partir de este fragmento, es claro que la importancia del espacio en la narración se debe, en buena parte, a la estatua emblema de la ciudad y los elementos de fantasía que se le atribuyen. Además, muestra cómo la estatua de la Libertad se relaciona e influye directamente en la protagonista de la narración.

De esta manera, Manhattan representa la esperanza para los niños de Brooklyn, incluyendo a Sara Allen, y esto está ligado estrechamente con la presencia de la estatua de la Libertad en este distrito. Así, los niños no sólo anhelan vivir en el distrito más representativo de Nueva York, sino también acercarse a la libertad, de manera física y simbólica. La estatua de la Libertad, entonces, desarrolla un papel muy importante en la construcción de significado de Manhattan como espacio de la narración, sus significados, sumados, son la esperanza de liberación. Además, no sólo es una representación emblemática de la libertad, sino que más adelante, es un personaje que desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la protagonista durante su aventura en Manhattan, pues le enseña el valor de su libertad individual. Menciona Cecilia Secreto: “en esta novela, la estatua de la libertad es un personaje: Madame Bartholdi [...], es el personaje que, junto a la abuela, enseñan a Caperucita el «camino» de la libertad y la autodeterminación. [...] ella misma es la estatua, ella misma es la libertad” (78).

Estos significados se reafirman cuando, en el cuarto capítulo, Sara visita a su abuela y hablan acerca de la estatua:

Acabaron hablando de la soledad y de la Libertad. La abuela le estuvo contando a Sara que la estatua de la Libertad la habían traído a Nueva York desde Francia hacía cien años. Y que el escultor que la hizo, un artista alsaciano, había sacado la mascarilla para la diosa sobre la cara de su madre, una mujer muy guapa. (41)

Aunque *la libertad* de la que hablan tiene una doble intención, refiriéndose a la facultad y al derecho individual, se disfraza al ser el nombre de la estatua emblema de Manhattan, razón por la cual el espacio es un elemento tan importante para la narración, pues es perfecto para encerrar un emblema con doble significado. De la misma forma, tras la mencionada conversación, la abuela le regala a Sara un libro acerca de la estatua de la Libertad, “Tenía las tapas azules y un grabado grande con el rostro de la estatua en aumento. Se titulaba: *Construir la Libertad*” (48), cuyo título constituye también un juego de palabras que hace referencia a lo que la abuela intenta transmitir a Sara acerca de la libertad como derecho individual. A partir de que Sara lee la historia de la estatua de la Libertad en ese libro, la estatua se vuelve muy relevante para la historia. Sin embargo, la narración de la novela no revela las significaciones ideológicas que hay tras tan mencionada estatua.

En la estatua de la Libertad se encuentran acumulados principalmente dos símbolos que resultan significativos en esta investigación. El primero, de forma más superficial, es que, como ya se dijo, esta estatua, por su nombre, remite al derecho humano más fundamental, pero, además, está representada por una mujer, por lo que puede interpretarse como un símbolo sobre la libertad femenina, tema que es muy relevante en la trama. Por otro lado, el segundo símbolo, que se suma al anterior, es que, a lo largo de los múltiples conflictos bélicos ocurridos en Europa durante el siglo XX, la estatua de la Libertad era la primera

visión de América que tenían los europeos exiliados que llegaban por el océano Atlántico, huyendo de sus países a Estados Unidos u otro país de este continente:

The Statue's own meaning and relevance have evolved with time [...] most notable is the association with welcoming «huddled masses». In 1903, a plaque bearing «The New Colossus» was placed in the pedestal. With that Lady Liberty's significance grew as an inspiration to immigrants who sailed passed her on their way to America. (Ellis Island Foundation)⁸

De esta forma, la estatua de la Libertad se convirtió en un símbolo de esperanza y de libertad ante la opresión causada por los conflictos políticos en países de Europa, como fue la dictadura de Francisco Franco en España, etapa que vivió directamente la autora de la novela.

La suma de estos símbolos contenidos en el más importante emblema de Manhattan resulta reveladora, pues posicionar la narrativa de *Caperucita en Manhattan* en tal ciudad no es coincidencia o un simple motivo estético, sino que tiene una fuerte connotación política. Martín Gaité quiso llevar a su personaje principal femenino, salido de la opresión sufrida por las mujeres en Europa, específicamente en España, hacia una ciudad que la recibía con el símbolo de la libertad, pero no sólo eso, sino la representación de una libertad femenina, un futuro cargado de esperanza para la vida de Sara, tal como esta misma soñó:

Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua porque, al fin y al cabo, era una diosa. Inventaba oraciones de su cosecha y las escribía en un teclado raro. Eran como telegramas mandados a la representante de la Libertad para pedirle que

⁸ “El significado y relevancia de la estatua ha evolucionado con el tiempo [...] el más notable es la asociación con la bienvenida a las «masas apiñadas». En 1903, se colocó en el pedestal una placa en la que se lee «The New Colossus». Con eso, la importancia de la Dama de la Libertad creció como inspiración para los inmigrantes que pasaban junto a ella en su camino hacia América” (La traducción es mía).

La cita se refiere al soneto “The New Colossus” de Emma Lazarus, el cual, como explica el mismo texto de Ellis Foundation, se escribió en 1883 para una subasta de arte y literatura que sirvió para financiar el pedestal de la estatua. Este soneto está completamente dedicado al significado de la estatua como símbolo de libertad para los exiliados que llegan de Europa a América, esto se observa en los versos: “and her name / Mother of Exiles. From her beacon-hand / Glows world-wide welcome [...] «Keep, ancient lands, your storied pomp!» cries she / With silent lips. «Give me your tired, your poor, / Your huddled masses yearning to breathe free, / The wretched refuse of your teeming shore. / Send these, the homeless, tempest-tost to me, / I lift my lamp beside the golden door!»” (Poetry Foundation).

la librería del cautiverio de no ser libre. También le pedía que su abuela se volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció. Porque el verde es el color de la esperanza. (24)

Sara ve el verde como el color de la esperanza por el vestido de su abuela, quien le inspiraba esa esperanza de libertad, pero sin olvidar que también el emblema de Manhattan es de este color: “una estatua enorme de metal verdoso que lleva una antorcha en su brazo levantado” (8). Finalmente, los sueños de Sara se ven cumplidos al huir de su casa. Mientras Sara recorre Manhattan, conoce la libertad, la simbólica y la personificada, la cual es presentada como Madame Bartholdi. Y al final de la narración, Sara entra al pasadizo que conduce directamente desde el *Battery Park* en Manhattan a la estatua de la Libertad, a la vez que, puesto que nuevamente se dirige sola a una aventura, se acerca hacia su propia liberación.

De esta manera, mediante esta específica construcción del espacio, transformando los bosques medievales del hipotexto por la gran ciudad de Nueva York, Carmen Martín Gaité retrata la esperanza de libertad para las mujeres que se encuentran atrapadas en España por la lenta evolución y aceptación de los derechos femeninos. Utiliza la ciudad americana más emblemática para invitar a las mujeres a pensar en un espacio en el que el progreso y la libertad son una posibilidad para ellas. Además, Manhattan no sólo representa modernidad y progreso, sino que resulta muy relevante que alberga a la estatua de la Libertad, monumento que representa libertad universal y que recibe con su antorcha a europeos que escapan de su continente con la esperanza de mejores oportunidades. Así, la autora construye un diálogo que supera los límites de la novela y enfrenta directamente al contexto histórico y social que vivió: la España franquista y de la transición, en la que, primero, la ley no permitía ningún tipo de libertad para las mujeres y se les asignó el rol únicamente de madres y esposas, y posteriormente, la sociedad sostuvo esta ideología machista y represiva hacia las mujeres, lo

cual provocó una fuerte división en la sociedad. De esta forma, la autora transforma un elemento narrativo esencial de los hipotextos, con la intención de darle un nuevo significado al relato para conformar un diálogo político de crítica hacia el contexto histórico y social en el que se inserta la novela, construyendo así el pastiche satírico.

4.2 PERSPECTIVA: LA MIRADA DE CAPERUCITA

Para estudiar cualquier elemento en una narración, es sumamente importante considerar la perspectiva desde la que está contada, esto es, según Pimentel, “determinar *el origen vocal y focal* de la información” (69). Así, la perspectiva de la narración es la selección y restricción de la información narrada, es decir, define si la información narrada es brindada por uno de los personajes o por un narrador que no aparece en la historia, y a cuánta información tienen acceso estos. Según Pimentel, generalmente los relatos tienden a una polifonía, es decir, “la constante alternancia o interacción entre la perspectiva del narrador [...] y la de los personajes” (114). De esta forma, la narración puede ser llevada por un narrador externo y uno o varios personajes, de manera no diferenciada. Así, se ofrece al lector toda la información que necesita, desde distintos ángulos, para la conformación de los efectos de sentido que construye la narración.

Además, acerca de esta variación en la perspectiva, Mieke Bal menciona que “Esta técnica puede dar lugar a una neutralidad hacia todos los personajes. Sin embargo, no suele haber ninguna duda en nuestras mentes sobre qué personaje debería recibir mayor atención y apoyo” (111). Esta aclaración es importante pues en *Caperucita en Manhattan*, aunque en ocasiones se focaliza en Vivian u otros adultos de su alrededor para dar un panorama completo de la información, toda la atención de la narración continúa sobre Sara, de manera que el lector respalda y empatiza con la visión de ésta antes que con la de los otros personajes. Esto se relaciona con otro punto mencionado por Bal, que es el grado de interpretación de

los elementos: “El grado en que una presentación incluya una opinión puede, por supuesto, variar: el grado en el que el focalizador señala sus actividades interpretativas y las hace explícitas varía también” (112). Así, puesto que Sara es quien presenta mayor grado de interpretación de la información dentro de la novela, es el personaje que tiene el punto de vista privilegiado en la perspectiva de la narración.

Lo primero que puede notarse de la perspectiva en *Caperucita en Manhattan* es que resulta infantil, consonante con Sara, la protagonista. Al comenzar el primer capítulo, cuando se hace la descripción de Manhattan, la narración lo describe de la siguiente manera: “Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park” (7). Esta descripción no lleva mayor explicación, ni conlleva una corrección que aclare que así es como lo ve Sara, sino que, aunque es un narrador heterodiegético, está en concordancia con la imaginativa visión de Sara. Además, otro indicador importante de la consonancia con Sara es que la narración no da información acerca del paso del tiempo a menos que sea a través del conocimiento de la niña: “[Sara] No tenía la menor idea de si había pasado poco tiempo o mucho desde que se fue su madre. Pero sus dudas se disiparon pronto [...]” (38). Así, posteriormente Sara escucha a su abuela hablando con Vivian, quien menciona que 10 minutos antes estaba en la casa. De esta forma, el lector se entera del paso del tiempo junto con Sara, a través de la conversación de la abuela. De manera, que, aunque en ocasiones la focalización de la narración se desdobla hacia otras perspectivas, es importante mantener la mayor parte de la información filtrada por Sara.

Conforme avanza la historia, la perspectiva narrativa se desdobla y focaliza por ciertos momentos en la perspectiva de Vivian Allen, la mamá de Sara, aunque ésta no realiza tantas interpretaciones como Sara, sino más bien comentarios sobre información concreta, por ejemplo, cuando llegan a casa de la abuela y ésta no se encuentra: “La señora Allen se

preocupó mucho. Últimamente a su madre le había dado por beber más de la cuenta. Pero eso no se lo dijo a Sara. Pensó que le sería fácil encontrarla por alguno de los bares de la zona, donde la conocían” (34). De la misma forma, hacia el final de la novela, la perspectiva se focaliza en mister Woolf y su chofer Peter para ofrecer la información necesaria en la historia: “Edgar Woolf se metió en su *limusine*, se arrellanó en el asiento y se puso a pensar en lo que le había dicho miss Lunatic sobre los milagros. [...] A pesar del tiempo transcurrido, Edgar Woolf jamás había podido olvidar aquella noche en que su mirada se había cruzado tan intensamente con la de Gloria Star” (111). De esta manera, mediante la focalización en mister Woolf, el lector descubre que Rebeca es su amor de la adolescencia.

A su vez, posteriormente la narración se focaliza en Peter, el chofer de mister Woolf que conduce la limusina en la que viaja Sara, esto para ofrecer información sobre la psicología de este personaje y establecer un paralelismo entre Sara y la hija de Peter, Edith, pues tienen la misma edad y ambas viven en Brooklyn a la vez que les fascina Manhattan. De esta forma, Peter, en el poco tiempo que pasa con ella, establece una conexión profunda con Sara y se preocupa por ella cuando ésta intenta huir en Battery Park.

Con esto, nuevamente se remarca que, a pesar de las variaciones en la perspectiva de la narración, todas estas sirven para brindar información adicional sin quitarle el foco a Sara. Además, como ya mencioné, la mayor parte de la narración se apega a la perspectiva de la protagonista, manteniendo el tono y la reflexión infantil. Así, desde la perspectiva de Sara, el lector conoce a los otros personajes centrales de la narración, que son Vivian, Rebeca y miss Lunatic. Presentar a los personajes de esta forma, a través del ojo de la protagonista, deja al descubierto una marcada oposición entre ésta y su madre. Por ejemplo, cuando Vivian le habla a Sara sobre la receta de la tarta de fresa que prepara:

—Cuando yo me muera —le decía [Vivian] a Sara con un guiño malicioso—, dejaré dicho en mi testamento dónde guardo la receta verdadera, para que tú le puedas hacer la tarta de fresa a tus hijos.

«Yo no pienso hacerles nunca tarta de fresa a mis hijos», pensaba Sara para sus adentros. [...] Pero no se atrevía a decírselo a su madre, como tampoco se atrevía a confesarle que no le hacía ninguna ilusión tener hijos [...], que lo que ella quería de mayor era ser actriz y pasarse todo el día tomando ostras con champán y comprándose abrigos con el cuello de armiño, como uno que llevaba de joven su abuela Rebeca en una foto que estaba al principio del álbum familiar, y que a Sara le parecía la única fascinante (9).

En este fragmento, además, deja en claro la oposición bien definida entre Sara y su mamá, pues a Vivian le gusta cocinar y aprecia su receta como una tradición familiar, mientras que a Sara no le interesa ni la cocina ni la tradición familiar, esta oposición se aprovecha para, por primera vez en la narración, presentar la afinidad que siente Sara con su abuela Rebeca. Entonces se presenta a Rebeca como otra oposición a Vivian. Aunque Vivian solamente realiza las labores comunes de cuidado hacia su hija y su madre, la aversión que ellas tienen hacia estos cuidados es explícita y sumamente acentuada durante la narración. Así, estos personajes se mantienen en constante conflicto y oposición, denotados mediante la perspectiva de Sara, pero también en el ser y hacer de cada una, lo cual se explica a profundidad a continuación.

De esta forma, la perspectiva de la narración es un elemento que se transforma en esta novela en contraste con sus hipotextos, en los que la perspectiva es heterodiegética con focalización cero, es decir que se mantiene distanciada del punto de vista de los personajes. Esta distancia de la perspectiva en los cuentos tradicionales de *Caperucita Roja* genera un alejamiento significativo con la protagonista de la historia, por lo que solamente se condena su descuido y confianza en el lobo, pero sin atender a los sentimientos o motivaciones de la

niña. Entonces, aunque estos cuentos tienen la intención de ofrecer una enseñanza moralizante a los infantes, principalmente a las niñas, lo hacen desde una perspectiva adultocéntrica que ignora las necesidades y procesos de aprendizaje de éstos. Por lo tanto, en *Caperucita en Manhattan*, situar la perspectiva de la narración en el punto de vista infantil de Sara, es un acto que subvierte directamente las narraciones anteriores.

Así, Martín Gaité critica las construcciones que de manera impositiva pretenden controlar el comportamiento de las infancias, y se inclina por transformarlas hacia una estructura narrativa que construye el aprendizaje a través de las vivencias y los conocimientos adquiridos por la protagonista, acompañando sin imponer y sin intención aleccionadora. Esta crítica es el reflejo de dos realidades: la realidad transhistórica en la que se insertan los hipotextos de *Caperucita*, el de Perrault y el de los Grimm, que responden a la visión moderna de la niñez, en que, como mencioné en el capítulo anterior: “La niñez emergió como una etapa del proceso civilizatorio y entonces se hizo viable exigir moralmente, pero sobre todo ideológicamente, ciertos elementos y actitudes a los niños, en su calidad de protociudadanos” (Pérez); y la realidad del contexto histórico social en que se inserta *Caperucita en Manhattan*, donde entraron en choque las ideologías de educación rígida y represiva del franquismo con la concepción posmoderna de la infancia, la cual considera que “el niño posmoderno que construye a partir de ilustraciones exigentes y desafiantes. [...] hasta cuestionar y controvertir” (Pérez). Finalmente, al situar el punto de vista en la visión infantil de Sara, la autora le está dando voz, dentro de su narración, a las infancias, un grupo que históricamente ha sido minimizado y silenciado; por lo tanto, dialoga y polemiza con un conflicto político transhistórico: la opresión de la visión adulta hacia las infancias. De esta manera, la perspectiva de la narración también contribuye a la construcción de la novela como pastiche satírico, pues transforma este elemento para establecer una crítica hacia el hipotexto y la

ideología que éste refleja, así como hacia el contexto en el que se inserta la misma novela, e incluso dialoga con un conflicto transhistórico de opresores y oprimidos.

4.3 PERSONAJES: LA ABUELA, LA MADRE Y LA HIJA

Acerca de los personajes y del espacio, Pimentel los relaciona con un efecto de sentido, y menciona: “un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (59). La importancia que tiene el efecto de sentido construido mediante la descripción de un personaje es que, al igual que el espacio, permite vislumbrar significados ideológicos expresados en la narración:

Lo que importa determinar aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje, [...] que es punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato, con el personaje como gozne de esa vinculación. (63)

Entonces, al profundizar en las descripciones del espacio y los personajes se puede encontrar una profunda significación social y política de la narración. Menciona Pimentel que hay varios factores que construyen el efecto de sentido que son los personajes, como: el nombre y los atributos o el ser y el hacer del personaje. En este caso me enfocaré en este último, el ser y el hacer de los personajes, para, de esta forma, entender la configuración ideológica que representa cada personaje femenino principal de la novela *Caperucita en Manhattan* y su vinculación con el diálogo que establece la novela con sus hipotextos y con su propio contexto histórico y social, constituyendo la novela como un pastiche satírico.

El ser y el hacer de los personajes, menciona Pimentel, se construye mediante el discurso que expresa actos verbales o no verbales, es decir, acciones o sus palabras, ya sean externas o internas, como cuando una narración describe los pensamientos de un personaje.

Así, mediante la narración de lo que un personaje hace, dice o piensa, se construye la ideología del efecto de sentido que representa. Esto es sumamente importante en *Caperucita en Manhattan* porque, aunque se da una breve descripción de los personajes principales, la comprensión de la ideología que representan se obtiene mediante el análisis detallado, no de sus características o atributos, sino de sus acciones y discursos.

Cuando se presenta a Rebeca, la abuela de Sara, se le atribuyen una serie de características muy alejadas de todo lo que se esperaba de las mujeres del siglo XX en España, que se consideraban negativas y que, por supuesto, estuvieron prohibidas durante el franquismo, como casarse más de una vez, vivir sola, beber alcohol y fumar tabaco. Cabe mencionar que estos tres últimos comportamientos estaban prohibidos para las mujeres, mientras que en los hombres no eran reprobables. Además, Rebeca posee otras características que no se suelen asociar con ejemplos positivos, se menciona que miente con frecuencia y que no hace la limpieza de su hogar:

Rebeca Little, la madre de la señora Allen, se había casado varias veces y había sido cantante de music-hall. Su nombre artístico era Gloria Star. [...] Ahora vivía sola en Manhattan. [...] Era muy aficionada al licor de pera, fumaba tabaco de picadura y tenía un poco perdida la memoria. Pero no porque fuera demasiado vieja, sino porque a fuerza de no contar las cosas, la memoria se oxida. Y Gloria Star, tan charlatana en tiempos, no tenía ya a quién enamorar con sus historias, que eran muchas, y algunas inventadas.

Su hija, la señora Allen, y su nieta, Sara, iban todos los sábados a verla y a ordenarle un poco la casa, porque a ella no le gustaba limpiar ni recoger nada. (9-10)

En contraste con Rebeca, a Vivian se le atribuyen características que socialmente se consideran positivas, pues es una mujer dedicada al cuidado de su casa, su hija, su madre, su esposo e incluso de ancianos en un hospital. Sin embargo, dentro de la perspectiva de la

narración y el actuar de los personajes, Vivian es menospreciada y apartada de los demás personajes, de manera que no se relaciona afectivamente de manera positiva con los miembros de su familia, sobre todo con su hija y su madre, como se muestra:

La abuela nunca venía a verlos a Brooklyn ni los llamaba por teléfono, y la señora Allen se quejaba de que no quisiera venirse a vivir con ellos para poderla cuidar y darle medicinas como a los ancianitos de su hospital.

— [...] Pensar que unos enfermos desconocidos me quieren más que mi propia madre, que no me necesita para nada. (10)

Así, Vivian dedica la vida a cuidar ancianos en un hospital, y está dispuesta a recibir a su mamá en su casa para cuidarla y atenderla todo el tiempo. No obstante, Rebeca no está interesada en sus cuidados, ni le habla ni le demuestra cariño o agradecimiento por su intención. De la misma forma ocurre con Sara:

—¿Pero qué te pasa? ¿Por qué cierras los ojos? ¿Te mareas?

[...] Sara cerraba los ojos no porque se mareara ni porque tuviera miedo, sino porque no podía soportar que unos asuntos tan insulsos vinieran a ocupar la mente de su madre y a interrumpir los pensamientos de ella. (31)

De esta forma, mientras Vivian está preocupada por el bienestar de su hija en el trayecto en el metro, Sara se molesta tan sólo porque Vivian le dirija la palabra. Finalmente, se muestra que ni siquiera su esposo, Samuel Allen, aprecia los cuidados de Vivian hacia él:

Cuando el señor Allen llegaba del trabajo a las seis, ellas no habían vuelto todavía, pero se encontraba con una nota de su mujer y un sándwich de pepino. La nota nunca la leía. La tiraba a la basura junto con el sándwich, se duchaba y bajaba a cenar al restaurante chino de la calle de enfrente.

Pero la señora Allen nunca se olvidaba de preparar el sándwich ni de escribir la nota. (26)

Es así como, mediante el actuar de los personajes y la perspectiva de la protagonista, la novela muestra un rechazo hacia las labores impuestas tradicionalmente a las mujeres en siglos

pasados y durante el franquismo, mientras que muestra afinidad hacia aquellas que se oponen a estas imposiciones para buscar la liberación, como Rebeca y Sara.

Por otro lado, mientras se presenta a los personajes, también se revelan las ideologías de estos, las cuales son claramente muy opuestas. Como ya se mencionó, Rebeca se había casado más de una vez, pero, además, se menciona que al principio de la novela vivía con su novio Aurelio Roncaldi. Cuando Sara pregunta sus padres acerca de este hombre, ellos tienen dificultades al hablar sobre él:

—¿Pero quién es Aurelio? —le preguntaba a su madre [...]

—El marido de la abuela.

El señor Allen se reía cuando le oía decir esto.

—Ya, ya, marido. A cualquier cosa llama la gente marido.

—¿Entonces es mi abuelo?

La señora Allen le daba un codazo al señor Allen y le hacía un gesto muy raro con las cejas. Eso era el aviso de que prefería cambiar de conversación. (14)

Así, es claro que Vivian y Samuel, representantes de la familia y de la ideología tradicional, no están de acuerdo con la situación de que Rebeca viva con su novio sin estar casada. Esta oposición de ideologías es posiblemente la razón por la que Rebeca excluye a Vivian de su vida y procura ser distante con ella. Además, Vivian también defiende una ideología de familia completamente patriarcal, pues en más de una ocasión enaltece a su padre y los valores de respeto hacia él, como en una discusión con Rebeca:

—[...] Papá, que en paz descanse, decía que tratar a los padres de tú era una falta de respeto.

—¡Pero si tú a mí no me tienes ningún respeto, aunque me trates de usted! Ni quiero que me lo tengas, por supuesto. Además hija, tu padre era un antiguo. (34)

En este fragmento queda clara, una vez más, la oposición que hay entre Vivian y Rebeca. Vivian se aferra al pasado, a las enseñanzas de su padre y al respeto hacia él y a los mayores,

mientras que Rebeca, a pesar de ser mayor que Vivian, ha dejado atrás estos valores e incluso desacredita las enseñanzas que dejó su difunto esposo a su hija.

De esta forma, la oposición entre los tres personajes femeninos principales conforma el conflicto político interno de la novela, recordando lo político como:

cuando se comienza a percibir al otro, al que hasta aquí se consideraba según el simple modo de la diferencia, como negación de nuestra identidad y como cuestionamiento de nuestra existencia. A partir de ese momento [...], se convierte en político en el sentido schmittiano de la relación amigo/enemigo. (Mouffe 16)

Así, Rebeca y Sara se encuentran en una constante tensión política con Vivian, en la que cada parte cuestiona y niega la identidad e ideología de la otra.

Ese conflicto transgeneracional gira en torno a los roles que deben asumir las mujeres según la sociedad, y es una representación de la profunda brecha generacional que se formó entre las mujeres criadas antes, durante y después del régimen franquista en España. Rebeca es la representación de la generación que vivió la liberación en la primera ola feminista en Europa a finales del siglo XIX, quienes lograron el sufragio femenino y que lamentablemente, al iniciar el régimen tuvieron que adecuarse a las nuevas leyes, aunque jamás cambió su ideología liberal. Ésta se encuentra en tensión con Vivian, que pertenece a la generación que creció completamente reprimida por las prohibiciones de la dictadura y que fue criada con estos valores patriarcales, si no en la enseñanza del hogar, en la enseñanza escolar, por ello lo aceptó como natural y única opción al no conocer otro camino. Finalmente, Sara representa una generación nacida en la transición posfranquista, la cual, como todo en la transición, se encuentra indefinida pero llena de esperanza por el futuro, influida por los derechos femeninos de otros países, por eso su profundo interés en la estatua de la Libertad, emblema de la liberación en Estados Unidos, así como en su propia liberación individual.

Así, Carmen Martín Gaité transformó los personajes del cuento tradicional *Caperucita Roja* para insertarlos en una lucha política que dialoga con su propio contexto histórico y social, al mismo tiempo que éste forma parte de un conflicto político transhistórico más amplio: el de la lucha por los derechos de las mujeres. Por lo tanto, la novela se constituye como un pastiche satírico que retoma el relato de *Caperucita Roja* y lo transforma para establecer una crítica hacia las ideologías expuestas en el hipotexto y hacia los hechos sociales y políticos de la España franquista y de la transición, a la vez que se inserta en el conflicto político de la lucha por los derechos de las mujeres.

De esta forma, se revela por qué la historia se sitúa en Manhattan: su estatua emblema es la representación de la liberación ante la opresión, sobre todo para la visión europea del siglo XX, la cual ve a la estatua de la Libertad como la imagen de esperanza ante el futuro en un nuevo continente. Además, las ideologías de los tres personajes femeninos principales, encontradas en constante conflicto por su oposición, constituyen el cuerpo de lo político al interior de la novela. A su vez, como ya mencioné, estas ideologías son la representación de un conflicto político extratextual particular, el de las mujeres en España de finales del siglo XX. Por otro lado, el conflicto político intratextual también se inserta en una lucha transhistórica: la lucha por los derechos de las mujeres y la igualdad de género. Esto no es casual, sino que se conforma a partir de la decisión de la autora de escribir un hipertexto del cuento tradicional de *Caperucita Roja*, considerando que cada versión de este cuento engloba un posicionamiento ideológico particular, que se inserta en el mismo conflicto político. De esta forma, cada imitación, así como cada transformación que contenga la novela con respecto a sus hipotextos, contiene una carga política que, finalmente, conforma este pastiche satírico que polemiza y critica tanto a sus hipotextos, como a su propio contexto político y social.

Por lo tanto, mediante el análisis del espacio, la perspectiva y los personajes de la novela, se comprueba que estos elementos se transforman con la intención de criticar o polemizar, tanto con el hipotexto como con el propio contexto social de la novela. Así, las construcciones paródicas de la novela la constituyen un pastiche satírico. Se hace notorio que el propósito de *Caperucita en Manhattan* no es la simple reescritura o modernización del cuento, sino dar al relato una nueva perspectiva y construir, a partir de la imitación del cuento clásico, así como de modificaciones de aspectos clave de la narración, un análisis crítico de la sociedad en la que se inserta y del contexto complejo y represivo que había atravesado España y que vivió personalmente la autora en los años anteriores a la producción de la novela.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, se ha demostrado que *Caperucita en Manhattan* es un pastiche satírico configurado mediante los elementos narrativos del espacio, la perspectiva y los tres personajes femeninos principales, de manera que estos elementos construyen una crítica al papel de la mujer en la sociedad española durante el régimen franquista y la transición a la democracia. Para esto, el objetivo fue realizar un análisis de la novela conforme a los conceptos de parodia y pastiche satírico de Gérard Genette, mediante un análisis narratológico de los elementos del espacio, la perspectiva y los personajes femeninos principales, para encontrar cómo sus significados en la novela se relacionan con una crítica hacia su contexto social.

En el marco teórico de la investigación, se explicó la teoría propuesta por Gérard Genette acerca de las relaciones de hipertextualidad. Para este autor, la hipertextualidad es una relación que se establece entre un hipertexto, el cual es una obra creada a partir de un texto anterior, y su hipotexto, que es la obra de la que se escribe o en la que se basa el hipertexto, de manera que, aunque no sea mencionada directamente, el hipertexto no existiría sin esta primera obra. Así, en este caso, se establece que el cuento tradicional de *Caperucita Roja* constituye el hipotexto, mientras que la novela *Caperucita en Manhattan* es el hipertexto.

Además, Genette considera distintas formas de la hipertextualidad, entre las cuales se encuentran la parodia y el pastiche satírico, las cuales se relacionan con *Caperucita en Manhattan*. Esta novela elabora juegos con las palabras textuales de su hipotexto, pero no se queda en ese nivel, sino que también, dentro de la idea y los estilos planteados por la fuente de Charles Perrault, inserta otros elementos que la conforman como una imitación alejada del cuento original. Los elementos de la novela que experimentan los cambios más grandes

con respecto al cuento de Charles Perrault son el espacio en el que se desarrolla la narración y las características internas de los tres personajes principales de la obra: Sara, su mamá y su abuela. Se explica que este último elemento, los personajes de la novela, da pie al cuerpo de lo político al interior de la narración.

Para explicar lo político, se retomó el planteamiento de Fredric Jameson acerca del análisis político de textos literarios. Este autor define lo político como la representación de una lucha constante entre opresor y oprimido. Así, lo político se puede concebir como cualquier tipo de oposición de pensamiento que se dé en algún ámbito de la sociedad y que implique un cuestionamiento a la existencia de alguna de las partes. De esta forma, se concluyó que en un texto literario se puede encontrar la construcción de lo político a través de personajes que son opuestos entre sí y que constantemente ejercen presión para colocar su pensar por encima del pensamiento del otro o de los otros, justamente como sucede con los tres personajes femeninos principales de la novela *Capercita en Manhattan*.

Tras definir estos conceptos, que son la guía para el análisis de la novela, se realizó una breve revisión de los cambios históricos y sociales que vivió España durante el siglo XX, en particular durante la vida de Carmen Martín Gaité (1925-2000), así como aspectos relevantes de la vida y de la obra de la autora. Esto, para establecer puentes entre las ideologías políticas representadas en la novela y en la perspectiva política de la autora. De esta revisión histórica, es relevante recuperar que Carmen Martín Gaité vivió de principio a fin la Guerra Civil Española, el régimen franquista y los periodos de transición y democracia que sucedieron a la dictadura. Por lo tanto, su vida está marcada por fuertes cambios sociales y políticos que afectaron particularmente a las mujeres y a las relaciones transgeneracionales, debido a las abruptas transformaciones de las ideologías dominantes en tan corto tiempo.

A lo largo de la obra de la autora, se encuentran las huellas de este choque cultural que vivió, pues el tema central de su narrativa siempre es el cuestionamiento de los roles en la sociedad y la búsqueda de alternativas ante las imposiciones de éstos. Además, realizó estudios sobre las relaciones entre hombres y mujeres y las diferencias que existen en los roles de género. Hacia el final del régimen franquista, cuando ya se estaba debilitando, la brecha generacional entre padres conservadores e hijos liberales se convirtió en el tema más recurrente en la obra de la autora, basada en su propia experiencia con su hija Marta, quien estaba creciendo en una sociedad y bajo una ideología mucho más liberal que en la que se educó Carmen, por lo que se dificultaba la comunicación entre ellas. De esta forma, tras esta revisión histórica y biográfica, es claro que la obra de Carmen Martín Gaité está estrechamente relacionada con los conflictos sociales y políticos que atravesó la autora, y que es inseparable de la reflexión del papel de la mujer en la sociedad española durante el régimen franquista y la transición a la democracia.

Para el segundo capítulo de esta investigación, se consideró importante retomar otros textos que, al igual que la novela de Martín Gaité, dialogan con la narración del cuento de *Caperucita Roja*, ya sea para adaptarla a los lectores de cada época, para realizar una crítica al interior o al exterior de la narración o para cuestionar ciertas ideologías de las versiones anteriores. Entonces, se revisaron cuatro obras juzgadas como las más relevantes y difundidas, situadas antes de la publicación de *Caperucita en Manhattan*, estas son: *Le petit Chaperon rouge* (1697) de Charles Perrault, *Rotkäppchen* (1812) de Jacob y Wilhelm Grimm, *Le conte de la mère-grand* (1951) proveniente de la tradición oral y publicado por Paul Delarue, y *The Company of Wolves* (1979) de Angela Carter. Del análisis de las diferencias y similitudes entre estas obras, así como del contexto de publicación de cada una, se encontró que el cuento de *Caperucita Roja* ha sido reescrito y readaptado tantas veces a

lo largo de la historia porque, mediante su trama, refleja transparentemente un posicionamiento ideológico acerca de los roles de la mujer en la sociedad. De esta manera, *Caperucita Roja*, al igual que todas las obras literarias, como indica Fredric Jameson, se inserta en una lucha social transhistórica, en este caso: la lucha por la igualdad de género. A través de la revisión de las versiones del cuento de *Caperucita Roja*, se encuentra reflejada la tensión política entre la represión patriarcal y la liberación femenina, cada versión es un reflejo de esta tensión en su época y contexto social. Esto constituye la construcción de los pastiches satíricos, como una nueva versión que critica y modifica los elementos de un texto anterior que refleja una ideología concreta, a la vez que cuestiona la ideología imperante en su propio contexto.

En el tercer capítulo comienza el análisis de *Caperucita en Manhattan* considerando los conceptos de parodia y pastiche de Genette mencionados en el marco teórico. Así, se menciona que Martín Gaité tomó algunos elementos clave del cuento clásico de *Caperucita Roja* y los trasladó a un nuevo contexto o los transformó para conferirles un nuevo significado, coincidiendo con el concepto de parodia de Genette. Además, a lo largo de la novela se identifican situaciones específicas en las que se construye un paralelismo imitativo con *Caperucita Roja*. Estas imitaciones son una parte esencial de lo que constituye a la novela como un pastiche satírico, que copia el estilo infantil de la narración, los personajes y los elementos más representativos del relato para subvertirlos y criticar la ideología particular que reproduce el cuento en sus primeras versiones. Esto hace que la novela se sitúe dentro de un diálogo con todas las versiones y reescrituras del cuento, por lo cual polemiza con las ideologías contenidas en éstas.

Además, mediante una comparación de la novela con sus hipotextos, se encontraron tres elementos narrativos que experimentan las transformaciones más importantes en este

nuevo relato. Estos elementos son: el espacio, que pasa de ser un bosque genérico a ser una ciudad cosmopolita particular, la ciudad de Nueva York, y más específicamente, el distrito de Manhattan; la perspectiva de la narración, que pasa de ser adulta y moralizante, a una perspectiva infantilizada, centrada en la protagonista, sus deseos y su conocimiento del mundo; y los personajes principales, confiriéndole mayor atención al ser y hacer de los personajes femeninos y retratando oposiciones y luchas ideológicas entre éstos. Así, estos tres elementos son los que conforman la parodia dentro de la novela, a la vez que, mediante su análisis, es posible construir un diálogo hacia el exterior de ésta, es decir, con el contexto social y la ideología en la que se inserta la novela, así como su posicionamiento político en la lucha transhistórica de la igualdad de género, lo cual le confiere las características de pastiche satírico.

De esta manera, en el cuarto y último capítulo, se realiza un análisis narratológico a profundidad de estos tres elementos narrativos de *Caperucita en Manhattan*: el espacio, la perspectiva y los personajes, para interpretar el diálogo que establece la novela con su contexto y comprender su significado político, tanto intratextual como hacia el exterior, así como la crítica que establece hacia el pasado y el presente histórico y social, construyendo el pastiche satírico. En este capítulo se encontró, primero, que posicionar la narrativa de la novela en la ciudad de Manhattan no es coincidencia o un simple motivo estético, sino que tiene una fuerte connotación política. A lo largo de la novela se deja ver que Manhattan representa esperanza para los niños de Brooklyn, esta esperanza se encuentra relacionada directamente con la estatua de la Libertad, quien se menciona que vigila y corona la ciudad. Así, los niños no sólo anhelan vivir en el distrito más representativo de Nueva York, sino también acercarse a la libertad, de manera física y simbólica.

La estatua de la Libertad, entonces, desarrolla un papel muy importante en la construcción de significado de Manhattan como espacio de la narración, sus significados, sumados, son la esperanza de liberación. Además, la estatua está representada por una mujer, por lo que puede interpretarse como un símbolo sobre la libertad femenina, tema que es muy relevante en la trama. Por otro lado, durante el siglo XX, esta estatua se convirtió en un símbolo de esperanza y de libertad ante la opresión causada por los conflictos políticos en Europa, como fue la dictadura de Francisco Franco en España, etapa que vivió directamente la autora de la novela.

Por lo tanto, mediante esta específica construcción del espacio, transformando los bosques medievales del hipotexto por la gran ciudad de Nueva York, Carmen Martín Gaité retrata la esperanza de libertad para las mujeres que se encuentran atrapadas en España por la lenta evolución y aceptación de los derechos femeninos. De esta forma, la autora transforma un elemento narrativo esencial de los hipotextos, con la intención de darle un nuevo significado al relato para conformar un diálogo político de crítica hacia el contexto histórico y social en el que se inserta, conformando la novela como un pastiche satírico.

Por otro lado, acerca de la perspectiva de la narración, se encontró que, en *Caperucita en Manhattan*, situar la perspectiva en el punto de vista infantil de Sara, es un acto que subvierte directamente las narraciones anteriores, que ofrecían una enseñanza moralizante a los infantes mediante una narración con perspectiva completamente adultocéntrica. Así, Martín Gaité critica las construcciones que de manera impositiva pretenden controlar el comportamiento de las infancias, y se inclina por transformarlas hacia una estructura narrativa que construye el aprendizaje a través de las vivencias y los conocimientos adquiridos por la protagonista, acompañando sin imponer y sin intención aleccionadora.

De esta manera, critica los hipotextos de Perrault y de los Grimm que responden a la visión moderna de la niñez, a la vez que el contexto histórico social en el que se inserta *Caperucita en Manhattan*, en la que entraron en choque las ideologías de una educación rígida y represiva del franquismo con la concepción posmoderna de la infancia. Además, al situar el punto de vista en la perspectiva infantil de Sara, la autora le está dando voz, dentro de su narración, a las infancias, un grupo que históricamente ha sido minimizado y silenciado, por lo tanto, dialoga y polemiza con un conflicto político transhistórico: la opresión de la visión adulta hacia las infancias. Así, la perspectiva de la narración también contribuye a la construcción de la novela como pastiche satírico, pues transforma este elemento para establecer una crítica hacia el hipotexto y la ideología que éste refleja, así como hacia el contexto en que se inserta la misma novela, e incluso dialoga con un conflicto transhistórico de opresores y oprimidos.

Finalmente, se observa que, entre los tres personajes femeninos principales de la trama, se conforma un conflicto político al interior de la novela. Rebeca y Sara se encuentran en una constante tensión política con Vivian, en la que cada parte cuestiona y niega la identidad e ideología de la otra. Ese conflicto transgeneracional gira en torno a los roles que deben asumir las mujeres según la sociedad y es una representación de la profunda brecha generacional que se formó entre las mujeres criadas antes, durante y después del régimen franquista en España.

Así, Carmen Martín Gaité transformó los personajes del cuento tradicional *Caperucita Roja*, para insertarlos en una lucha política que dialoga con su propio contexto histórico y social, al mismo tiempo que éste forma parte de un conflicto político transhistórico más amplio. Por lo tanto, la novela se constituye como un pastiche satírico que retoma el relato de *Caperucita Roja*, y lo transforma para establecer una crítica hacia las ideologías expuestas

en el hipotexto y hacia los hechos sociales y políticos de la España franquista y de la transición, a la vez que se inserta en el conflicto político de la lucha por los derechos de las mujeres.

De esta forma, cada imitación, así como cada transformación que contenga la novela con respecto a sus hipotextos, contiene una carga política, que finalmente, conforma este pastiche satírico que polemiza y critica tanto a sus hipotextos, como a su propio contexto político y social. Por lo tanto, mediante el análisis del espacio, la perspectiva y los personajes de la novela, se comprueba que estos elementos se transforman con la intención de criticar o polemizar, tanto con el hipotexto como con el propio contexto social de la novela.

Así, las construcciones paródicas de la novela la constituyen un pastiche satírico. Se hace notorio que el propósito de *Caperucita en Manhattan* no es la simple reescritura o modernización del cuento, sino dar al relato una nueva perspectiva y construir, a partir de la imitación del cuento clásico, así como de modificaciones de aspectos clave de la narración, un análisis crítico de la sociedad en la que se inserta, y del contexto complejo y represivo que había atravesado España y que vivió personalmente la autora en los años anteriores a la producción de la novela.

Finalmente, a lo largo del análisis se mencionaron aspectos de la novela en los que no se profundizó en esta tesis y que pueden considerarse para futuras investigaciones, como la subversión de la perspectiva de la infancia que realiza esta novela en contraste con sus hipotextos, considerando las visiones moderna y posmoderna de la infancia; así como el análisis de la figura de la abuela como parte de un tópico común en la obra de Carmen Martín Gaité. Además, al enfocar esta investigación en demostrar cómo la novela constituye una crítica al papel de la mujer en la sociedad española durante el régimen franquista y la transición a la democracia, así como la representación de la lucha política por los derechos

femeninos, también quedó pendiente, para futuras investigaciones, el análisis de la significación de la construcción paródica de los personajes masculinos de la novela, *míster Woolf* y Samuel Allen.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Gutiérrez, Roberto Javier. *El cuento de hadas y la utopía en tres novelas españolas del siglo XX (El verdadero final de la Bella Durmiente de Ana María Matute, Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaité y Tonto, muerto, bastardo e invisible de Juan José Millás)*. Tesis de Doctorado en Letras Españolas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Alonso Pérez, Matilde y Elies Furio Blasco, “El papel de la mujer en la sociedad española”. *Economia, treball i territori*, núm 19. 2007, <https://shs.hal.science/halshs-00133674>. Consultado el 18 de noviembre de 2023.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra, 1990.
- Blejer Eder, Daniella Bettina. “De la madriguera a la libertad: Intertextualidad como subversión en *Caperucita en Manhattan*.” *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 5, 2007, pp. 9-25.
- Brosa Rodríguez, Antoni y María José Rodríguez Campillo. “Una revisión del Tardofranquismo desde la Posmodernidad: Carmen Martín Gaité y su obra”. *Aproximaciones a la configuración de la identidad en la cultura y sociedad hispanas e italianas contemporáneas*, editado por Teresa Fernández Ulloa y Miguel Soler Gallo, Liceus, 2020, pp.123-138.
- Carrasco Yañez, Yaiza. *El lobo feroz y Caperucita Roja: recurrencias y reescrituras*. Tesis de Maestría en Estudios Literarios, Universidad de Alicante, 2016.
- Carter, Angela. “La compañía de los lobos”. *La cámara sangrienta*, traducido por Jesús Gómez Gutiérrez, Sexto piso, 2017, pp. 175-187.
- De Dios Fernández, Eider. “Domesticidad y familia: ambigüedad y contradicción en los modelos de feminidad en el franquismo”. *Feminismo/s*, núm 23, junio 2014, pp. 23-46.

Delarue, Paul. “Le conte de la mère-grand”. *Les contes de fées*, Bibliothèque nationale de France, 2001, <http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/indantho.htm>. Consultado el: 5 de julio de 2023.

Dentith, Simon. *Parody*. Routledge, 2000.

“Doucereux”. *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Analyse et traitement informatique de la langue française. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2256101025>. Consultado el 21 de junio de 2023.

Ellis Island Foundation. “The Statue of Liberty” *The Statue of Liberty—Ellis Island Foundation, Inc.* <https://www.statueofliberty.org/statue-of-liberty/overview-history/>. Consultado el 6 de agosto de 2023.

Fuentes del Río, Mónica. “La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité: Una perspectiva de género”. *Femenino Singular: Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, editado por Elia Saneleuterio y Mónica Fuentes del Río, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, pp. 177-192.

—. “Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaité”. *Fronteras de la literatura y el cine*, editado por Gutiérrez-Sanz, Escudero, Romero-Velasco y Camodeca. Universidad de Valladolid, 2018, pp. 71-86.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.

Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. “Caperucita Roja”. *Cuentos*, editado y traducido por Pedro Ruiz de Luna, Edimat Libros, 2019, 165-169.

Hernández Álvarez, Ma. Vicenta. “Caperucita en Manhattan: Carmen Martín Gaité al margen de Perrault”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 13, 2004, pp. 497-520.

- Jameson, Fredric. “Sobre la interpretación”. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor, 1989, pp. 15-82.
- Jurado Morales, José. “La narrativa de Carmen Martín Gaité en la democracia”. *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Gredos, 2003, pp. 248-417.
- Lazarus, Emma. “The New Colossus”. *Poetry Foundation*. <https://www.poetryfoundation.org/poems/46550/the-new-colossus>. Consultado el 6 de agosto de 2023.
- López, Lucrecia M. “Lecturas y reescrituras de un cuento clásico: *Caperucita Roja*”. *Materiales Didácticos FFyH*. Ansenzua, Universidad Nacional de Córdoba. 20 de diciembre de 2011. <http://hdl.handle.net/11086.1/636>. Consultado el 21 de junio de 2023.
- Luengo Gascón, Elvira. “Los libros de oro de Carmen Martín Gaité: de *Le petit chaperon rouge* de Perrault a *Caperucita en Manhattan*”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 5, 2009, pp. 103-123.
- Martín Gaité, Carmen. *Caperucita en Manhattan*. Siruela, 1990.
- Morales Ladrón, Marisol. “Caperucita reescrita: *The bloody chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, núm. 45, 2002, pp. 169-183.
- Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós, 1999.
- Odarte-Wellington, Dorothy. “De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther

- Tusquets”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 25, núm. 2, 2000, pp. pp. 529-555.
- Pelka, Anna. “Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido”. *Historia Social*, núm. 79. 2014, pp. 23-42.
- Pérez, Anel. “Las posibilidades históricas del niño lector”. *Imágenes*. Instituto de Investigaciones Estéticas, www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_perez01.html. Consultado el 30 de julio de 2023.
- Pérez Conde, Claudia. “*Caperucita Roja*: la simbología del cuento original y de las adaptaciones actuales”. *Notas Hispánicas* vol. 6, núm 1, 2020, pp. 61-76.
- Perrault, Charles. *Histoires ou contes du temps passées. Contes de ma mère l’Oye*. Claude Barbin, 1697.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI editores, 1998.
- “Polemic”. *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press & Assessment. <https://dictionary.cambridge.org/es-LA/dictionary/english/polemic>. Consultado el 26 de marzo de 2023.
- “Político/ca”. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/pol%C3%ADtico?m=form>. Consultado el 12 de febrero de 2024.
- Quiroz Vaughn, Mara J. *La obra “olvidada” de Carmen Martín Gaité*. Tesis de Doctorado en Filosofía, Texas Tech University, 2013.
- Rolón-Collazo, Lissette. *Voces múltiples de resistencia: Mujer y representación en la producción de Carmen Martín Gaité (1947-1996)*. Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad de Iowa, 1997.

- Sarmati, Elisabetta. "Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité." *Espéculo (Revista de Estudios Literarios)*, núm. 52, enero-junio 2014, pp. 57-69.
- Secreto, Cecilia. "Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis". *Cuadernos del CILHA*, vol. 14, núm. 2, 2013, pp. 57-72.
- Senís Fernández, Juan. "Carmita and *the City*: Visiones de Nueva York en la obra gráfica de Carmen Martín Gaité". *Hispanófila*, núm. 175, 2015, pp. 247-261.
- . "Las madres tontas: Las problemáticas relaciones materno-filiales en la literatura infantil de Carmen Martín Gaité". *La familia en la literatura infantil y juvenil: A família na literatura infantil e juvenil*, editado por Ana Margarida Ramos y Carmen Ferreira Boo, Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, 2013, pp. 349-369.