

DE LA MADRIGUERA A LA LIBERTAD: INTERTEXTUALIDAD COMO  
SUBVERSIÓN EN *CAPERUCITA EN MANHATTAN*

*Daniella Bettina Blejer Eder*

Universidad Iberoamericana

daniblejer@yahoo.com

**Resumen**

*Caperucita en Manhattan* ha sido reeditada sin interrupción desde que se publicó en 1990. Su grandeza radica en la posibilidad de producir una nueva fascinación en sus lectores, quienes logran compenetrarse en un cuento que ha sido contado innumerables veces, en una ciudad que ha sido escenario de miles de historias. A pesar de la dificultad que ello implica, Martín Gaité se arriesga y logra contar la historia para proponer una renovación en la literatura infantil y juvenil. En esta investigación analizo la manera específica que tiene esta importante autora de utilizar la intertextualidad como herramienta de subversión. Dicho de otro modo, investigo cómo Martín Gaité utiliza nuestros referentes sobre cuentos de hadas y personajes tradicionales para suscitar la ruptura de modelos y estructuras. En la novela el propósito de la ruptura no es el de imponer nuevos modelos, sino dejar lo dicho en una zona de indefinición. La travesía de la Caperucita por Manhattan no supone un regreso al orden establecido; de su entretendido intertextual con otro clásico: *Alicia en el país de las maravillas* se desprenden elementos claves que van a ser transformados en la novela, objeto de estudio de esta investigación.

**Palabras clave:** reescrituras de Caperucita, subversión, espacios, indecidibilidad.

## Abstract

Ever since *Caperucita en Manhattan* was published in 1990 it has been reedited non-stop. It's grandness lies on the possibility of producing a new fascination in it's readers whom are able to compenetrare in a tale which has been told countless times, in a city that has been scenery of thousands of stories. Even though this represents a great challenge, Martín Gaité takes a risk and is able to retell the story and propose a renovation in children's and youth's literature. In the following research paper I have analized the specific way in which this important author uses intertextuality as a tool for subversion. In other words, I have followed up closely the way Martín Gaité uses our referents on fairy tales and traditional characters in order to break down models and structures. The purpose of the rupture in the novel is not imposing new models but letting the text lie in a zone of undefinition. Little Red Riding Hood's voyage throughout Manhattan does not imply a return home, to the established; from it's intertextual weaving with another classic: *Alice in Wonderland* come key elements which are transformed in the novel and which are object of study in this investigation.

**Key words:** Red ridinghood rewritten, subversion, spaces, undecidedables.



La protagonista de *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité (1990), Sara, —una voraz lectora del suburbio de Brooklyn— en ausencia de su madre, tiene que llevar una tarta de fresa a su abuela que vive en Harlem, traslado que implica llegar a la isla y recorrerla de punta a punta. En su trayecto por Manhattan, Sara se encuentra con Madame Bartholdi, una vieja indigente que encarna el espíritu de la libertad, y con el Sr. Wolf, un exitoso pastelero interesado en la receta de la tarta de fresa. En esta versión la Caperucita neoyorkina no es devorada por el lobo, sin embargo tampoco regresa a casa, el recorrido por la ciudad implica cambios y una maduración, tras la cual ya nada será igual.

Lo que podría parecer como una novedad, trasladar el lugar de la narración del cuento clásico a la ciudad que en el imaginario global encarna la posmodernidad<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Término según la hipótesis de Frederic Jameson quien sostiene que el posmodernismo es una dominante cultural que corresponde a un momento histórico que denomina de Capitalismo Tardío (según una definición de Mandel) o Capitalismo Multinacional.

no resulta extraño ya que la historia clásica de Caperucita siempre diverge respecto a sí misma. Es decir, que el relato primigenio se ha ido modificando de acuerdo con las épocas y sociedades. Si al igual que Robert Darnton consideramos que los cuentos populares son “documentos históricos” (19) que evolucionan con el tiempo y que van adoptando elementos según la tradición cultural a la que pertenecen, *Caperucita en Manhattan* es entonces una de las versiones del cuento para el siglo XX donde se muestra el cambio de mentalidades de su tiempo.

El relato tradicional del cual deriva “La Caperucita roja”<sup>2</sup> conocido como *El cuento de la abuela*, al igual que otras versiones orales contiene: canibalismo, sexo, defecación, la confusión de identidades y el encuentro con un extraño. Darnton señala que la brutalidad y crueldad encontrada en los cuentos orales son producto de las formas de vida de los campesinos europeos; rodeadas de miseria, muerte y trabajo interminable<sup>3</sup>. Lo interesante de estas versiones orales es que —a diferencia de transcripciones posteriores fijadas por la escritura— carecen de la lección moral con la que los autores censuran a la heroína, quien además, en algunas de las versiones logra escapar por sus propios medios.

Estos relatos orales se conocieron posteriormente como “cuentos de hadas”<sup>4</sup>, término que nace de los salones literarios de la corte francesa de finales del siglo XVII, a través de la colección de cuentos de Charles Perrault, *Cuentos de Mamá Oca* (1697). Estos cuentos —nutridos de relatos tradicionales— no fueron escritos para niños, su propósito era el de entretener a las damas de sociedad e instruir las en los valores morales y sociales de la corte francesa. La versión de Perrault contiene una advertencia para las jovencitas que pretendían obtener un *mariage de raison* —un matrimonio acordado entre los padres con miras a la promoción social y

<sup>2</sup> Recogido en Montogny-aux-Amognes en Nièvre, Francia hacia 1885 por el folclorista Achille Millien. Y recopilado en 1951 en la obra de Paul Delarue y Marie-Louis Tenèze, *Le conte populaire français*, quienes hacen un estudio sobre esta historia a la cual llama: “El cuento de la abuela”. En Orenstein (65-66).

<sup>3</sup> Con ello Darnton desestima las aproximaciones psicoanalíticas de Bettelheim y Fromm de los cuentos donde no se toman en cuenta la diferencia entre versiones según su marco histórico, aunque no anula la posibilidad de que estos expresen componentes relacionados con el inconsciente y los símbolos.

<sup>4</sup> Todorov ha denominado a este tipo de narraciones como género “maravilloso” (53), en ellas se desencadenan acciones que no se pueden explicar mediante la lógica natural, por lo cual sus lectores asumen que suceden en otros mundos regidos bajo la lógica de sus propias leyes.

económica, cuyo requisito era la virginidad—. El cuento alecciona sobre los peligros de la promiscuidad sexual y previene a las niñas casaderas de los lobos o seductores, quienes ponen en peligro su castidad. Naturalmente, también hay una advertencia sobre estos peligros para los hombres jóvenes. En Perrault el tránsito de la niñez a la edad adulta lleva implícita una connotación sexual, Caperucita es “devorada” por el lobo que la espera dentro de la cama.

A diferencia de Perrault, el *Libro de los cuentos de los hermanos Grimm* (1857) sí fue escrito para niños. Su recopilación, más que representar el folclore del pasado, se muestra como los relatos para una nueva época. A través de ellos se querían promover los valores de la clase media alemana y enseñar moral y buenas costumbres a los niños. Al disminuir el componente sexual de la Caperucita de Perrault, los Grimm propiciaron un marco familiar, en el cual la madre advierte sobre los peligros y la figura paterna del cazador aparece para arreglarlo todo. En esta reescritura Caperucita desarrolla una nueva identidad, pasa a ser una niña inocente en lugar de una adolescente en pleno despertar sexual. Su error consiste en apartarse del camino, las consecuencias son menores porque ahora, con la ayuda del cazador, logrará salir de la panza del lobo.

A partir del diálogo implícito entre *Caperucita en Manhattan* y las versiones que le anteceden se provoca la ruptura de modelos y estructuras. No sólo esto, sino que al volverse a narrar la difícil transición de la infancia a la adolescencia, desde la geografía que representa Manhattan, se tocan asuntos y problemáticas que tienen que ver con los contextos actuales. Desde la influencia de los medios y la fragmentación de la vida entre el suburbio y la ciudad, hasta temáticas feministas como el problema de la uniformidad de género; por ello me refiero a la noción de heterogeneidad en cuanto a formas de ser mujer. Ejemplo de estas relaciones es la alusión que hace la novela al ciclo de vida existente en la versión oral. En este texto el lobo engaña a la niña dándole de comer la carne y la sangre de la abuela en lugar del pan y el vino. El canibalismo sugiere que de la muerte de la abuela surge en la niña la mujer.

En *Caperucita en Manhattan* este ciclo se presenta a través de la tarta de fresa, la cual une a las tres figuras femeninas. La receta original pertenece a la abuela, quien aburrída de hacerla la transmite a su hija a quien sí le gusta cocinar. La madre orgullosa considera la receta un legado, pero Sara tiene otros planes:

«yo no pienso hacerles nunca tarta de fresa a mis hijos»,...no se atrevía a decírselo a su madre, como tampoco le hacía ninguna ilusión tener hijos para adornarlos con sonajeros, chupetes, baberos y lacitos, 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 la abuela Rebecca en una foto... (Gaité, 1990: 39)

El desprecio por el legado familiar es la manera en que Sara se afirma distinta a la madre. La maduración no se suscita por el acto canibal, sino a través del tránsito por Manhattan —que implica llevar la tarta de fresa a la abuela— y por las diferencias que existen entre los personajes femeninos. Sara aprende sobre distintas formas de vida de las mujeres más cercanas a ella. Lejos de los modelos convencionales de abuelas, Gloria Star, una cantante de *music-hall* con una trayectoria amorosa interesante, se muestra como una mujer independiente. A pesar de que el paso de los años presente deterioro, Gloria prefiere vivir sola, lejos del suburbio y de su hija; de tal forma tiene la libertad de poder salir a beber y a apostar cuando mejor le plazca. En cambio, la madre lleva una vida sujeta a las convenciones sociales del trabajo, la familia y el suburbio, ella desearía que Gloria fuera como los ancianitos a los que cuida y que tanto la quieren, pero no puede lograrlo. La abuela representa para Sara la posibilidad de ser distinta a su madre, cuyo modelo le desagrada puesto que representa los códigos a los que ella se opone.

La identificación con la abuela es un modelo tradicional que vemos en la versión de Grimm, de tal manera que en muchos cuentos maravillosos las genealogías se forman a partir de la alianza con la abuela, pero no con la madre. En la cultura occidental, desde El Antiguo Testamento, las narraciones que se privilegian son aquellas entre padre e hijo, quedando al margen las de madre e hija. Algunos de los cuentos de hadas no sólo marginan estas relaciones, sino que las presentan a través de crueles madrastras y víctimas pasivas. En *Caperucita en Manhattan* aunque la ruptura con la madre es necesaria, la solidaridad entre personajes femeninos se manifiesta en la relación entre Sara y la abuela, pero sobre todo entre Sara y Madame Bartholdi, relación de la que hablaré más adelante.

En *Caperucita en Manhattan* la transición de la niñez a la adolescencia alude a las versiones anteriores en cuanto a que se narra la iniciación después de las primeras sangres menstruales representadas en la caperuza roja. Sara se pone un impermeable

rojo para salir a Manhattan, sugiriendo el inicio de la pubertad o fertilidad femenina. En Perrault la maduración de Caperucita se corona con la relación sexual con el lobo, en la versión de Martín Gaité, a pesar de la marca roja, la maduración emocional no la otorga el varón, sino que es algo que se conquista.

La maduración sucede a través de una búsqueda del yo que se materializa durante el trayecto a casa de la abuela, en el acto de atravesar Manhattan. Quizá por ello la narración tiene un fuerte componente visual que retrata a la gran isla desde todos sus ángulos: desde el cielo en un avión lejano y con una lupa que magnifica hasta sus rincones más íntimos. El espacio es fundamental, un giro clave de esta versión de Caperucita, no sólo por las implicaciones del nuevo contexto, sino por la transformación que implica la travesía.

En la gran ciudad la infancia es sobreprotegida de sus peligros, lo cual impide un contacto con la experiencia y limita la posibilidad de ciertas vivencias. La división del adentro donde se protege al niño y el afuera “peligroso” se hace patente en la obra; los espacios interiores relacionados con el hogar y la familia se localizan en el suburbio de Brooklyn, mientras que los exteriores tienen que ver con la aventura y el peligro que representa la vida en la ciudad. La dualidad de los espacios está en relación con la *Poética del espacio* de Bachelard, texto en el cual elabora una dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera, donde se enfrentan “el ser del hombre con el ser de mundo” (250-251). Sobre el espacio donde habita el ser Bachelard afirma:

El ser no se ve. Tal vez se escuche. El ser no se dibuja. No está bordeado por la nada. No estamos nunca seguros de encontrarlo o de volver a encontrarlo firme al acercarse a un centro de ser. Y si el ser del hombre lo que se quiere determinar, ¿no se está nunca seguro de estar más cerca de sí “entrando” en sí mismo, yendo hacia el centro de la espiral? Con frecuencia, es en el corazón del ser donde el ser es errabundo. A veces es fuera de sí donde el ser experimenta consistencias. (253-254)

Aquí me pregunto a qué se refiere Bachelard por el ser, cuyo trabajo proviene de la fenomenología; según Heidegger ser significa “asistir o estar presente” y ese ser es “determinado como presencia por el tiempo” (20), en Bachelard el ser es determinado como presencia por el espacio. Pero el ser no es algo concreto, no es algo que podemos ver o escuchar, al igual que el tiempo. De la activación de estas

dos, Heidegger señala que el ser no es, sino que es algo que “Se da”<sup>5</sup> (24) y para él ese darse tiene que ver con el desocultamiento del ser. En este trabajo consideraré el cambio lingüístico de un “es” a un “Se da” con respecto al ser, no como algo preexistente que debamos desocultar, sino como algo que se construye a través de una serie de experiencias. Me interesa activar esta afirmación de Bachelard en tensión con la novela de aprendizaje en la cual el encuentro con el ser, su construcción, se da a través de la experiencia.

En *Caperucita en Manhattan* la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera se presenta a través de los niños de Brooklyn que viven en casa protegidos por los padres, confinados al tedio del suburbio donde no ocurre nada emocionante. Cito el momento en el cual se describe cómo los niños imaginan Manhattan a través de los medios:

Y los niños... siempre están metidos en sus casas viendo la televisión, donde aparecen muchas historias que les avisan de lo peligroso que es salir de noche. Cambian de canal con el mando a distancia y no ven más que gente corriendo que se escapa de algo. Les entra sueño y bostezan... se sienten como aplastados bajo una nube densa de cemento y vulgaridad... piensan en Manhattan como en lo más cercano y al mismo tiempo lo más exótico del mundo, y su barrio les parece un pueblo perdido donde nunca pasa nada. (Gaité, 1990; 36-37)

La imagen de un edénico Manhattan podrá comprobarse al salir del hogar, en el exterior, donde se produce un renacimiento fuera de los medios y de la no-realidad televisiva que simula la existencia. Sólo entonces tendrán la oportunidad de conocer y confrontar ambos mundos: el interior y el exterior, el de la casa y la ciudad. Es en ese afuera, en ese “ser mundo” donde encontrarán la esencia de su “ser hombre, ser mujer”.

El primer acercamiento de Sara con la ciudad sucede a través de un plano que recibe de Aurelio Roncali —un novio que había tenido su abuela— dueño de la librería de viejo y tienda de juguetes antiguos “Books Kingdom”. De la observación del plano surge la visión de la ciudad como un jamón con un pastel de espinaca al

<sup>5</sup> “Del ente decimos: es. En lo que respecta a la cosa o cuestión de «ser» y en lo que respecta a la cosa o cuestión «tiempo» nos mantenemos ojo avizor. No decimos: el ser es, el tiempo es, sino: se da el ser y se da el tiempo.

centro. La referencia alimenticia de Manhattan nos hace pensar en la voracidad que ella provoca y se manifiesta en el hambre de Sara por conocer el mundo y encontrar su lugar en él y no a través de los deseos sexuales del lobo.

Lo que interesa del mapa es que pronto Sara se desplazará por su interior, dejará el suburbio para internarse dentro de su propio mapa de Manhattan. José Ramón Ruisánchez describe este proceso como “el paso de un mapa tranquilizadamente cartográfico a uno de índole topológica” (10), en donde la cartografía es un territorio fijo visto desde un afuera y la topología el yo del observador que transita en su interior. El tránsito topológico desplaza un afuera neutro por un yo que “modifica el sistema de las relaciones conforme transita por el espacio y por lo tanto le otorga una capacidad de cambio en cada uno de los habitantes de la topología en tanto yo” (10). El salto topológico del que habla Ruisánchez parece privilegiar textos en los cuales el narrador se encuentra dentro de la historia, no es mi caso porque en *Caperucita en Manhattan* el narrador se encuentra fuera de la historia, lo cual no impide que el personaje principal realice un salto topológico. De tal modo que, a medida que Manhattan se revela ante Sara, se produce la posibilidad de que ella encuentre y escuche su propia voz, el tránsito tiene como resultado la maduración, el encuentro con el ser.

Bachelard advierte que el geometrismo de los espacios puede llegar a crear fronteras, reduciendo los significados en opuestos; mientras que en la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera sucede lo contrario, los espacios están divididos por una línea que se torna borrosa. En la novela damos cuenta de ello porque el afuera es también el adentro, Manhattan, el gran “afuera” representa la posibilidad de un espacio interior, el lugar del encuentro con el ser. La narración despliega un juego de islas que se multiplican de manera concéntrica, se ha construido sobre su geografía la posibilidad de un lugar de elección donde se cristaliza la esencia del ser. La primera es Manhattan, seguida de Liberty Island sobre la cual reposa la estatua. Después se menciona la isla literaria, la de Robinson Crusoe, cuyo naufragio ha quedado inscrito en la memoria de la joven lectora. Y finalmente, en las profundidades del espiral, se encuentra la isla interior de Sara, su propio centro espiritual, donde elige refugiarse de su entorno:

...Sara comprendió que tenía que guardar silencio... Se volvió obediente y resignada. Había entendido que los sueños sólo se pueden cultivar a oscuras y en secreto. Y esperaba. Llegaría un día –estaba segura– en que podría gritar triunfalmente:

«¡Miranfúl!». Mientras tanto, sobreviviría en su isla. Como Robinson. Y como la estatua de la Libertad. (Gaité, 1990: 58)

La referencia literaria es sumamente importante ya que de la entrada al “reino de los libros” por parte de Sara, se desencadenará su conocimiento y capacidad de imaginación que le servirán de refugio para sobrellevar la infinita distancia que se abisma entre ella y su madre, entre ella y su entorno. La cita habla de una lucha subversiva que se lleva a cabo en el silencio, tema que se comunica con otros escritos de la autora como el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) o el relato breve *Las ataduras* (1960) y que tiene que ver con sus vivencias en el contexto de la dictadura franquista. En el prólogo a *Cuentos completos* (1978) Martín Gaité habla de los hilos conductores que hay entre los relatos:

La rutina, la oposición entre pueblo y ciudad, las primeras decepciones infantiles, el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, la incomunicación y el miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse. (Gaité, 1978: 9)

De cierto modo en *Caperucita en Manhattan* Martín Gaité alude a esa “sociedad hostil” que puede ser la familia, en la cual Sara se ve “obligada a insertarse”. Los libros, entonces, encarnan la posibilidad de ser distinto, de tener una interioridad a pesar del medio. Después del mapa, Aurelio Roncali regala a Sara tres libros fundamentales: *Robinson Crusoe*, *Alicia en el País de las Maravillas* y *Caperucita Roja*, libros que permiten a Sara imaginar, soñar y reflexionar:

Fueron los tres primeros libros que tuvo Sara, aún antes de leer bien. Pero traían unos dibujos tan detallados y tan preciosos que permitían conocer perfectamente a los personajes e imaginar los paisajes donde iban ocurriendo sus distintas aventuras. Aunque no tan distintas, porque la aventura principal era que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevara cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libros. (Gaité, 1990: 44)

De esta cita se desprende la distinción de *Caperucita en Manhattan* con la versión de los hermanos Grimm. En la novela no se castiga a la niña por salirse del

“buen camino”, en ella el tema de la iniciación sugiere una absoluta libertad en su tránsito. Sara no es rescatada por una figura paterna, si acaso es acompañada por Madame Bartholdi en su trayecto de búsqueda personal.

Los libros que se mencionan en la cita son claves para comprender la propuesta para la literatura infantil y juvenil de la autora. *Alicia en el país de las maravillas* (1865) fue escrita en una época en la cual la literatura infantil recién comenzaba a proliferar. Su precedente inmediato son los hermanos Grimm, quienes –como ya hice mención– querían enseñar moral y buenas costumbres a los niños. *Alicia* fue entonces el primer personaje de la literatura infantil que entrevió la hipocresía y las pretensiones didácticas del mundo de los adultos. A través de la mezcla de fantasía y realidad, sátira, el manejo de lo absurdo y la lógica, Carroll renovó la literatura infantil y juvenil de su tiempo.

En el contexto de la enseñanza y la subversión, el final de la obra es sumamente importante porque es el lugar tradicional donde se interrumpe el discurso narrativo y desemboca su traducción moral. Pensemos en las fábulas clásicas, cuyos finales terminan con la narración y de cierta manera la justifican al introducir una moraleja, de hecho, fueron creadas con tal propósito. Este modelo retomado por la literatura infantil, cuyas narraciones por trasgresoras que fueran (como en el caso de *Alicia*) se valieron de un final que permite la salida del mundo narrativo al mundo del lector-niño, el final entonces, está destinado a regresar al niño al buen camino, a regresarlo en cuanto a futuro adulto bien portado. Vale la pena leer los últimos párrafos de *Alicia* para constatarlo:

--¡Oh, he tenido un sueño tan extraño! --dijo Alicia.

Y le contó a su hermana, tan bien como sus recuerdos lo permitían, todas las sorprendentes aventuras que hemos estado leyendo...

La hermana de Alicia estaba sentada allí, con los ojos cerrados, y casi creyó encontrarse ella también en el País de las Maravillas. Pero sabía que le bastaba volver a abrir los ojos para encontrarse de golpe en la aburrida realidad. ... imaginó cómo sería, en el futuro, esta pequeña hermana suya, cómo sería Alicia cuando se convirtiera en una mujer. Y pensó que Alicia conservaría, a lo largo de los años, el mismo corazón sencillo y entusiasta de su niñez, y que reuniría a su alrededor a otros chiquillos, y haría brillar los ojos de los pequeños al contarles un cuento extraño, quizás este mismo sueño del País de las Maravillas que había tenido años atrás... (Carroll, 1986: 133-135)

La novela es precisamente una relectura, no sólo del cuento clásico de *Caperucita* sino también de *Alicia*. Aquí es donde la narración de Martín Gaité diverge de todas sus precedentes porque en la novela el propósito de la ruptura no es el de imponer nuevos modelos, sino dejar lo dicho en una zona de indefinición. Esta característica pertenece a lo que en términos de Laura Guerrero se conoce como neo-subversión: “una reescritura y una relectura, una posición frente a la vida que no regresa al orden” (Guerrero, 2006: 76). La travesía de la *Caperucita* por Manhattan no supone un regreso al orden establecido sino que postula un final indeterminado. Quiero presentar el momento justo en el cuál su personaje principal reflexiona sobre los finales:

En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que *Caperucita*, claro, le contestaba fiándose de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño, para que lo tiene que decir. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaban a Sara eran los finales. (Gaité, 1990: 45)

En este sentido la actividad de leer finales y de cambiar finales es uno de los momentos subversivos por excelencia, porque reconfiguran el significado de toda la obra. El discurso narrativo de Martín Gaité gira en torno a una literatura que no contiene finales cerrados, que no hace concesiones; una literatura en la cual Alicia no regrese a la realidad ni Robinson a la civilización, una literatura donde el lobo no sea necesariamente el predador de *Caperucita*. Martín Gaité propone una renovación en la literatura infantil, como lo hizo Carroll en la época victoriana, para su propio tiempo.

Como lo ha señalado Laura Guerrero<sup>6</sup>: “esta renovación tiene en común con *Alicia* dos elementos que se transforman en la novela: “el manejo de un mundo paralelo y el final”, tema sobre el que quiero abundar. En *Alicia* el final consiste en el retorno. Cuando la protagonista recupera su tamaño normal y junto con ello el sentido de realidad, de pronto se da cuenta que la reina no ejerce ningún poder sobre ella, que su ejército no es más que una baraja y con ello despierta del sueño

<sup>6</sup> En la Ponencia: Transformaciones neo-subversivas en la literatura infantil y juvenil de la posmodernidad.

para volver al mismo lugar donde estaba; con la cabeza apoyada sobre la falda de su hermana. De esta manera Carroll diferencia la realidad de la fantasía, lo cual no sucede en la Caperucita de Martín Gaité.

A diferencia de *Alicia*, en *Caperucita en Manhattan* la realidad se mezcla con la fantasía, es decir, está presente como parte del desarrollo de la narración y no como una ensoñación a la que se accede por un umbral. Para el final también tiene una propuesta muy distinta, en lugar de que la protagonista regrese de la ensoñación a la realidad, se sumergirá sin miedo en las profundidades del hoyo, que representa el umbral hacia un mundo distinto.

Sara no se introduce en un mundo maravilloso, sino que transita por el mundo real y ese estar en el mundo no tiene nada de aburrido, sino que es el lugar donde suceden las maravillas. Pero las maravillas no se centran en los seres fantásticos, ni en las transformaciones insólitas; las maravillas tienen que ver con la búsqueda personal y la toma de decisiones de un yo que se va autoafirmando a medida en que transita por el mundo, a medida en que descubre distintas maneras de estar en él. Lo que aprende Sara es que se puede estar en el mundo de distintas maneras, que se puede considerar como un paisaje donde en lugar de repetir modelos o seguir reglas convencionales, hay una serie de ambivalencias inestables que no sólo vuelven a la ética más difícil, sino que reencantan al mundo. 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.

Cuando digo ambivalencias inestables me refiero a lo que Derrida ha llamado indecidibilidad, término que trata en *La diseminación*<sup>7</sup>. Los “indecidibles” nos confrontan a la falsa comodidad de creer que habitamos un mundo gobernado por categorías decidibles, sacuden la tranquilidad que procura el orden. En *De la gramatología*, Derrida muestra cómo las oposiciones binarias establecen un orden conceptual, clasifican y organizan todo lo que hay y acontece en el mundo, rigiendo el pensamiento en la vida diaria, en la filosofía, en la teoría y en la ciencia. Los opuestos establecen ciertamente categorías claras, permanentes y estables. Son las oposiciones binarias las que hacen posible la decisión: o bien esto/o bien lo otro. Los

<sup>7</sup> Libro en el cual Derrida examina la última parte de *Fedro* donde Sócrates utiliza el mito egipcio de *pharmakon* –sobre el inicio de la escritura– para mostrar las inestabilidades o indecidibilidades que atraviesan los argumentos de Platón.

indecidibles rompen en cambio esta lógica de opuestos: se encuadran en ambos a la vez y no se adaptan enteramente a ninguno, cuestionan el principio mismo de la oposición y rompen el orden clasificatorio, señalando así los límites de este orden.

Uno de los personajes más ambivalentes en *Caperucita en Manhattan* es Madame Bartholdi, tanto así que la mezcla de fantasía y realidad se presenta a través de ella, una vieja indigente que encarna el espíritu de la libertad. Su figura es aparentemente una alegoría: la estatua de la libertad a la que se le han atribuido actitudes humanas. Sin embargo Martín Gaité desestabiliza su configuración, al atribuirle la personalidad de un indigente la destierra de su alegorismo oficial. Esta es una de las maneras peculiares en que la autora subvierte. ¿Qué implicaciones tiene que el icono estadounidense por excelencia sea representado por un indigente? La doble significación de Madame Bartholdi es la manera con la cual Martín Gaité rompe con ciertos modelos, porque toma un personaje que pertenece a la marginalidad y lo carga de significaciones hegemónicas.

En todo caso, Madame Bartholdi es una especie de coadyuvante que no resuelve los problemas –a diferencia del leñador de la versión de los Grimm– lo que hace es acompañar a la niña, escucharla, dialogar con ella; si acaso le enseña la importancia de decidir por sí misma y señalarle el camino hacia la autodeterminación y la libertad de espíritu. Su papel es central en el desenlace de la obra cuya propuesta es muy distinta a *Alicia*, porque en lugar de que la protagonista regrese de la ensoñación a la realidad, ella se sumergirá por las profundidades del hoyo, sin miedo alguno.

Es Madame Bartholdi quien obsequia a Sara una moneda para transitar por el pasadizo secreto que lleva a la libertad, también una nota con la clave para transitar por la magia “natural” donde se mezcla la realidad con la fantasía:

Desplegó el mensaje y leyó a la luz de su linternita. Decía:

*No te hice ni celestial ni terrenal,*

*Ni mortal ni inmortal, con el fin de*

*que fueras libre y soberano artífice*

*de ti mismo, de acuerdo con tu designio.*

Y debajo ponía entre paréntesis: (Pico della Mirándola, Juan—. Filósofo renacentista italiano, aficionado a la magia natural. Murió a los 31 años.)

Metió la moneda en la ranura, dijo: «¡Miranfú!», se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad. (Gaité, 1990: 226-227).

En el umbral hacia la libertad, bajo la luz que produce su linterna, Sara se halla frente a la posibilidad del encuentro con el ser, bajo “la luz tenue” de la condición del conocimiento, del asentamiento en sí de la cosa en Heidegger. Como lo escribe Pier Aldo Rovatti: “si queremos perseguir la verdad de algo debemos ir a buscar esa verdad no precisamente en plena luz, sino en esa zona en la que necesariamente juegan la luz y la sombra” (Rovati, 1990: 17). Es en ese juego de luces donde Sara, la Caperucita en Manhattan, encuentra el camino a la libertad, camino que no implica un retorno a la realidad de la casa en el suburbio, al buen camino. Pero el encuentro con la libertad tampoco implica que Caperucita sea devorada por un lobo, ni que permanezca en un mundo maravilloso de sinsentido, en realidad no sabemos que sucede porque Martín Gaité nos deja en la indecidibilidad, al dejar el final abierto no nos facilita la respuesta. El final lo configura cada lector, cada vez que lo lee.

#### Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. 2005. “La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera.” *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica. 250-270.
- CARROLL, Lewis. 1986. *Alicia en el país de las maravillas*. Traducción y prólogo de Jaime de Ojeda, Madrid: Alianza Editorial.
- DARNTON, Robert. 1987. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. Carlos Valdés. México: Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques. 1975. *La diseminación*. Trad. J. Martín. Madrid: Fundamentos.

- \_\_\_\_\_. 2003. *De la gramatología*. Trad. Del Barco y Ceretti. México: Siglo Veintiuno.
- GUERRERO, Laura. 2006a. Tesis doctoral: *Entre la escritura y la trama, la subversión en la literatura infantil en México en las últimas décadas*. México: Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_. 2006b. Ponencia: *Transformaciones neo-subversivas en la literatura infantil y juvenil de la posmodernidad* presentada en el VII Coloquio Internacional de Investigación en las Humanidades: “Cultura y textura. La forma est/ética de los discursos culturales” el 17 de octubre de 2006, en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.
- HEIDEGGER, Martin. 2006. *Tiempo y ser*. Manuel Garrido, José Luis Molinuevo y Felix Duque (Trad.). Madrid: Edigrafos.
- JAMESON, Frederic. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍN GAITE, Carmen. 1978. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- ORENSTEIN, Catherine. 2003. *Caperucita al desnudo*. Barcelona: Ares y Mares.
- ROVATTI, Pier Aldo. 1990. *Como la luz tenue: Metáfora y saber*. Carlos Catropi (trad.). Barcelona: Gedisa.
- RUISÁNCHEZ, José Ramón. 2007. Tesis doctoral: *Historias que regresan: Topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*. College Park Maryland: University of Maryland.
- TODOROV, Tzvetan. 1972 *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.