

LAS CHICAS SON RARAS (Y LISTAS), PERO LAS MADRES, NO: PARADOJAS DEL DISCURSO LÍTERARIO INFANTIL EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Juan SENÍS
Universidad de Zaragoza / ECOLI
ORCID: 0000-0002-3261-0140

Resumen:

Carmen Martín Gaité tiene una limitada obra dedicada al público infantil, compuesta por tres libros: *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*. Aunque en todas ellas los vínculos maternofiliales son un tema principal, las dos últimas obras se caracterizan por reflejar unas relaciones conflictivas y polarizadas entre madres e hijas. Así, el presente trabajo tiene como fin demostrar que en *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan* se observa una problemática asimilación del discurso literario infantil que se manifiesta especialmente en la manera en que se plasman las relaciones entre madres e hijas, mientras que dicha tendencia está, sin embargo, ausente de *El castillo de las tres murallas*, en la cual se reescribe la tradición literaria infantil de manera más libre e innovadora.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaité. Literatura Infantil. Maternidad.

Abstract:

Carmen Martín Gaité has a short corpus of children's literature: *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* and *Caperucita en Manhattan*. Although maternal-filial bonds are a major theme in all of them, the last two works are characterised by their somewhat schematic portrayal of conflictive and polarised relations between mothers and daughters. Thus, this paper aims to demonstrate that in *El pastel del diablo* and *Caperucita en Manhattan* there is a problematic assimilation of children's literary discourse, especially regarding relationships between mothers and daughters. This tendency is, however, absent in *El castillo de las tres murallas*, where children's literary tradition is rewritten in a freer and more innovative way.

Key Words

Carmen Martín Gaité. Children's Literature. Motherhood.

Introducción: una magia tardía y fortuita

Son pocas las escritoras –y menos aún los escritores, nos atreveríamos a decir, aunque no haya datos fiables al respecto– que desarrollan de forma paralela una trayectoria exitosa tanto en la literatura dirigida al público infantil como en la destinada al lectorado adulto. Salvo llamativas excepciones, que bien valdría la pena estudiar desde un punto de vista empírico (Elvira Lindo es sin duda el ejemplo más conspicuo), la incursión en la literatura infantil es vista generalmente como una suerte de periplo menor que raramente concita la atención de la historiografía literaria y que suele quedar en general fuera del canon académico. No del escolar, eso sí, donde las cosas funcionan de otra manera, pero sí de los estudios llevados a cabo dentro de la universidad y de la crítica literaria en general. Incluso en el caso de Ana María Matute, cuya producción infantil fue bastante extensa y mereció numerosos premios, amén de que en ella figuran grandes clásicos de la LIJ

española de la segunda mitad del siglo XX, las obras para el lectorado infantil quedan desdibujadas y arrinconadas ante otros logros que se consideran mayores porque, quizás, son también para mayores.

El caso de Carmen Martín Gaité resulta particular a este respecto porque, aun contando con una obra infantil no demasiado numerosa, entre ella se cuenta una de sus novelas más populares, vendidas y traducidas, *Caperucita en Manhattan* (aquí quizás el canon escolar tenga algo que ver), y también porque se concentra en un periodo muy concreto de su vida: la década de 1980, *grosso modo*. Un periodo que, si nos remitimos a la reciente, excelente y documentadísima biografía de José Teruel (2025), podemos considerar de transición, ya que se inserta entre los años setenta, su década «más fecunda» (Teruel, 2025, 283), de experimentación y de producción de obras maestras indiscutibles en su corpus como *Retablas* y *El cuarto de atrás*, y la de 1990, donde se produjo sin duda su consagración como novelista popular, de buenas ventas e imagen reconocible, coincidiendo con su salto al sello Anagrama, epítome, en cierto modo, de la modernidad literaria de la época. En esa década también aciaga desde el punto de vista personal, como es sabido y destaca también González Couso (2008), marcada en el ecuador por la muerte de su hija, publica Martín Gaité sus obras infantiles, concretamente en 1981 (*El castillo de las tres murallas*), 1985 (*El pastel del diablo*) y 1990 (*Caperucita en Manhattan*). Por tanto, la ficción que publicó Carmen Martín Gaité en esos años está dirigida a la infancia, ya que las otras dos obras originales aparecidas en esos años son los ensayos *Desde la ventana* y *Usos amorosos de la posguerra en España*.

La llegada de Martín Gaité a la ficción infantil es, aun así, fortuita. Lo cuenta con suma gracia y escaso pudor Esther Tusquets en uno de sus volúmenes de memorias, al evocar un verano en Cadaqués en que invitó a pasar unos días en su casa a la autora salmantina. Tusquets, que había iniciado ya la publicación de la colección Grandes Autores en Lumen, con el fin de que los vástagos de la burguesía ilustrada y letrada tuvieran acceso a una literatura infantil de calidad y no aleccionadora y reaccionaria (Tusquets, 2012), recuerda posteriormente cómo le propuso

durante una fiesta en Madrid a Martín Gaité que escribiera una historia para dicha colección, una sugerencia que esta primero rechaza y luego, no se sabe muy bien por qué, acepta. Nace así *El castillo de las tres murallas* (1981), que Tusquets juzga excelente y «muy distinto de lo que se publica habitualmente para niños» (Tusquets, 2012, 208), primera (y quizás menos conocida) incursión de la escritora salmantina en el discurso literario infantil.

No parece, pues, que la dedicación a la LIJ de Carmen Martín Gaité fuera premeditada y consciente, sino más bien fruto de una sugerencia externa e inopinada. De hecho, en la introducción a su primera obra infantil, *El castillo de las tres murallas*, se pone de manifiesto cierta perplejidad (podemos llamarla así) ligada a su debut en ese campo, amén de cierta incredulidad en ese tipo de literatura, cuando se afirma en el prólogo:

Tal vez este cuento pueda gustarles también a los mayores, lo mismo que los anteriores de la autora podría entenderlos un niño. Porque no hay razón para que a los niños y a las personas mayores tengan que gustarles cosas distintas (Martín Gaité, 2010, 801).

A pesar de ello, Carmen Martín Gaité reincidió en esta literatura, como hemos dicho, en dos ocasiones, aunque su visión del asunto no cambió demasiado, como se puede ver en una entrevista en la revista *Peonza*, donde declaraba sobre la literatura infantil actual: «[...] lo que se publica ahora no me atrae [...]. La literatura infantil, como no soy una niña, por desgracia, no me interesa tanto» (1993, 25). O en otra entrevista con motivo de la publicación de *Caperucita en Manhattan*, donde decía que sus «cuentos completos los han leído niños de entre ocho y diez años con auténtica pasión» (*CLIJ*, 1991, 7).

Al mismo tiempo, la relación con la LIJ fue conflictiva también desde el punto de vista de la vida editorial, lo cual daría para otro artículo, ya que excede los límites de este. Por eso no vamos a entrar aquí. Sí diremos, empero, que la suerte de estas obras para la infancia de Martín Gaité ha sido, sin lugar a duda, desigual, ya que hay una novela de gran éxito, como hemos dicho,

junto a otras dos que no han conocido tal destino. Su cambio de título, de ilustraciones y de editorial no han favorecido su posteridad y el conocimiento por parte del público. Baste remitir desde aquí al volumen VII y último de las *Obras Completas* de Carmen Martín Gaité, donde se puede encontrar una selección de misivas intercambiadas con Esther Tusquets que reflejan la suerte editorial de sus dos primeras obras infantiles, las quejas de la autora salmantina por la escasa promoción por parte de la editorial y su decisión de publicar su tercera obra para la infancia en Siruela.

Al margen de la desigual suerte editorial y comercial de las tres obras infantiles de la autora, hay otra característica que llama mucho la atención y que va a constituir el eje conductor del presente estudio. Dichas narraciones forman, de hecho, un singular tríptico, ya que existe un buen número de concomitancias entre las dos segundas (*El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*), que comparten una serie de planteamientos narrativos y de construcción de personajes casi idénticos, pero que poco o nada comparten con la primera, y quizás mejor, a nuestro juicio. Así, en *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan* se observa una, cuando menos, problemática y más simplista asimilación del discurso literario infantil que se manifiesta especialmente en la manera en que se plasman las relaciones entre madres e hijas, mientras que dicha tendencia está, sin embargo, ausente de *El castillo de las tres murallas*, en la cual se reescribe la tradición literaria infantil de manera más libre e innovadora, amén de que las relaciones maternofiliales discurren por otros derroteros. La causa, y aquí es tan imposible encontrar una razón como tentador establecer una hipótesis, parece difícil de establecer, pero aun así vamos a aventurar una, por arriesgado que resulte, además de ofrecer un análisis comparativo de las tres obras desde el punto de vista de las relaciones entre madres e hijas.

Las chicas son raras, pero las madres, no

Aunque Carmen Martín Gaité nunca desarrolló como tal una teoría de la LIJ, su concepción sobre el discurso literario infantil se puede rastrear y reconstruir en varios escritos que,

gracias a la labor de José Teruel en sus *Obras completas* y su biografía, son más fáciles de encontrar ahora. Porque, amén de escribir obras infantiles, Martín Gaité habitó los aledaños de la LIJ en diversas actividades, como guiones de series, conferencias, prólogos y traducciones, como ponen de manifiesto Ferru (2023) y González Couso (2008), entre otros. En total, y ahora que disponemos de las obras completas, es fácil darse cuenta de que su ligazón con esta literatura es mayor de la que quizás ella misma concebía como posible, e incluso se deja ver en una obra tan significativa como *El cuento de nunca acabar*, donde abundan las reflexiones relacionadas con el cuento tradicional y las narraciones destinadas a la infancia.

Al mismo tiempo, resulta imposible ignorar que, cuando un autor normalmente dedicado al cultivo de literatura destinada a un público adulto escribe una obra para la infancia, está adaptando su voz y su universo a un discurso con reglas distintas. No se trata exactamente de género literario con entidad propia, en definitiva, si entendemos los géneros literarios naturales «como *opciones de entrada* en el despliegue lógico de las posibilidades de *expresión* y de *plasmación*» (García Berrio y Huerta Calvo, 1995, 44), pero sí de una de tantas posibilidades de expresión y plasmación, que se construye en función de las capacidades e intereses de un lector determinado, al que el autor se adapta cuando escribe para él, o que los lectores infantiles han ido adoptando, en el caso de ciertas obras no escritas expresamente para ellos, en función sin duda de su coincidencia con ciertos rasgos genéricos. De hecho, gran parte de la teoría sobre la LIJ que podemos encontrar en diversas tradiciones nacionales parece empeñada continuamente en definir lo que, tomando prestado el término de Even-Zohar (1990) y la teoría de los polisistemas, podemos denominar «repertorio literario infantil», esto es, el conjunto de normas y de convenciones que rigen, en un determinado momento de la historia, el funcionamiento de un género literario o, como es el caso, de una parte de las manifestaciones literarias, como las dirigidas a la infancia o, en su defecto, las consideradas aptas para ellas. Una parte del campo cultural que aún produce cierta reticencia a la hora de aceptarla como discurso literario con rasgos propios y

diferenciados (que no completamente separados) de las obras destinadas al público adulto.

Carmen Martín Gaité, si bien nunca llegó a hacer afirmaciones muy tajantes al respecto (sí las hizo su exmarido, Sánchez Ferlosio, por cierto), mostraba cierta renuencia a reconocer las características propias de la LIJ y, en algunos de sus escritos y entrevistas se vilumbra su convicción de que no se distingue mucho de la literatura escrita para adultos, como ya hemos visto. Dichos testimonios dan fe de cierta resistencia de Carmen Martín Gaité a realizar una separación tajante entre la literatura infantil y la literatura para adultos, a veces de manera más clara, a veces de forma más sutil. María Coronada Carrillo Romero, por su parte, al recopilar lo que según ella podría considerarse la teoría de Carmen Martín Gaité sobre la Literatura Infantil, destaca como primer rasgo el siguiente:

No existe una diferencia marcada entre lo que llamamos literatura infantil y lo que llamamos literatura para adultos. Si tenemos en cuenta la enorme afición de los adultos hacia la literatura fantástica, podemos afirmar que el componente imaginativo, fantástico e ilógico, es un rasgo recurrente tanto en la literatura escrita para adultos como en la literatura en general (2008, 212).

Sin embargo, al sintetizar de esta manera las ideas de la autora salmantina sobre la literatura infantil, Carrillo Romero está cayendo en un error frecuente que la propia escritora no evita tampoco y que es habitual en los intentos de definir literaturas de difícil delimitación y fronteras difusas, como la infantil o la escrita por mujeres. Dicho error consiste en usar solo criterios temáticos y nunca formales o pragmáticos para ello, cuando la clave de la especificidad de la literatura infantil no reside tanto en los temas como en la preponderancia de ciertas opciones formales y en las particularidades de su situación comunicativa. No hay que olvidar que en el discurso literario infantil un emisor adulto se dirige a un receptor infantil aún en proceso de formación, cuyas habilidades lectoras no están todavía plenamente desarrolladas, por lo que las

características del mensaje han de adaptarse a dicha particularidad. Y resulta curioso comprobar cómo se dan muy llamativas coincidencias entre casi todos aquellos críticos que han intentado definir dichas características, incluso cuando pertenecen a tradiciones literarias y culturales distintas (Atxaga, 2010; Boero y De Luca, 2006; Cerrillo, 2007; Colomer, 1999; Hunt, 2001; Jan, 1985; Lebeau, 2020; Mínguez, 2012; Montes, 2001; Nodelman, 2008; Reynolds, 1994 y 2001; Shavit, 1986; Soriano, 2005; Sotomayor, 2000; Taberner, 2005, *et al.*). Rasgos como la sencillez, el simbolismo, el protagonismo de niños o de personajes infantilizados, la deuda del folclore, el sesgo didáctico, el peso de las imágenes y el aparato peritextual o la tendencia a establecer oposiciones marcadas son repetidas, bajo estas u otras denominaciones, en casi todos los intentos de caracterización de la LIJ. Así, la teoría y la crítica surgidas en torno a este discurso literario dirigido a la infancia demuestran que existe una serie de normas que conforman lo que hemos denominado repertorio literario infantil y, en este sentido, cabe recordar que quien cultiva la LIJ escribe desde una posición determinada en relación con el repertorio literario infantil, sea este actual o no, y desde una postura concreta sobre la propia idea de infancia, de lo que esta debe o puede leer, un concepto que es, por supuesto, mudable y que cambia históricamente. En suma, quien escribe para la infancia siempre adopta, lo quiera o no, una voz y una posición enunciativa distinta, pues está manejándose con otras reglas y con otro tablero de juego.

Carmen Martín Gaité no es una excepción. Tal vez sus declaraciones no lo revelen, pero el texto sí. Es decir, aunque ella misma sostenga que no está interesada ni al día de la LIJ en alguna entrevista, como ha quedado de manifiesto, Martín Gaité sin duda se sienta a escribir para la infancia con alguna idea previa de lo que es el discurso literario infantil. Si no el de la época en que está escribiendo, al menos sí el de la época en que fue lectora de LIJ, de lo cual hay bastantes testimonios en los que se declara rendida admiradora de los libros de *Celia*, de Elena Fortún, a quien dedicó todo un ciclo de conferencias.

A Carmen Martín Gaité le sucede claramente en *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, donde se dan algunos rasgos muy claros del discurso infantil, pero especialmente ese «esquematismo moral bien definido» (Colomer, 1998, 142) que Bettelheim (1995) relaciona con la polarización de la mente infantil, como uno de sus elementos principales, que se extiende también a los espacios y se traduce en el uso de la oposición o contraste como recurso compositivo y caracterizador. Que Carmen Martín Gaité caiga en esta rigidez en la caracterización de los personajes sorprende porque muestra en sus novelas una considerable capacidad de empatía incluso con personajes más bien negativos y opuestos a los protagonistas, de los que trataba de ofrecernos siempre varias caras con el fin de que el lector acabara, si no por compartir sus puntos de vista, sí al menos por comprender sus motivaciones.

Esta virtud, mantenida aún en su primera obra infantil, *El castillo de las tres murallas*, se va perdiendo en *El pastel del diablo* y desaparece definitivamente en *Caperucita en Manhattan*, donde se acentúa ese radicalismo en la caracterización de personajes y, sobre todo, en la oposición entre los habitantes del reino de la imaginación, encabezados por Sara, y los atrapados en el plano universo de lo práctico y las convenciones, con Vivian a la cabeza. Tras estas oposiciones no se esconde un narrador objetivo o ecuánime que nos ayude a entender a los dos extremos de estos enfrentamientos y saque a la luz tanto las razones de los unos como de los otros para que decidamos dónde nos situamos y qué partido tomamos. Hay, por el contrario, una voz narradora indisimuladamente parcial, que toma partido todo el tiempo por la imaginación y por las niñas y muestra un ensañamiento notable en la caracterización de sus madres, las cuales acaban dibujándose ante nosotros como mujeres cada vez más insoportables. Ante esto no hay nada que objetar desde el punto de vista moral, pues cada cual toma partido por lo que quiere en sus obras, aunque sí desde el punto de vista de los resultados literarios. Además, según Alison Lurie, en muchos libros infantiles «el autor toma partido por el niño contra sus padres que, en el mejor de los casos, están retratados como con pocas luces y excesivamente angustiados y, en el peor, como egoístas y estúpidos» (Lurie, 1998, 25). La propia Lurie pone como ejemplos claros de ello *Peter Pan*, *Winnie el Puff* o

Mary Poppins. Aun sin citar expresamente a Lurie, Juan José Jurado Morales identifica ese mismo arquetipo narrativo cuando compara a Sorpresa y Sara Allen, las niñas protagonistas de *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, respectivamente, con «otros protagonistas de la narrativa infanto-juvenil, también muy listos», como Celia, Matilda o Manolito Gafotas (2003, 303). Más parecidas a las dos primeras que a este último –Celia es una referencia confesa de la autora–, Sorpresa y Sara Allen pertenecen sin duda a la estirpe de los «niños terribles que dicen la verdad», en palabras de Carmen Bravo-Villasante (1989, 81), y son sin duda lo que la propia Carmen Martín Gaité bautizó en *Desde la ventana* como «chicas raras» (1987, 101-122), pues hacen y dicen cosas que los demás no ven normales y son por ello incomprendidas y hasta rechazadas. Dicho rechazo y dicha incompreensión empiezan por sus propias madres, que se sienten absolutamente sobrepasadas por sus únicas hijas.

Así, en estas novelas de Carmen Martín Gaité se lleva hasta las últimas consecuencias la lección que aprendió en su infancia de Elena Fortún: la adopción de un punto de vista infantil a la hora de narrar, es decir, el ponerse a la altura del niño y contemplar la realidad desde ahí. Un procedimiento que también pusieron en práctica escritoras de otras tradiciones, como ha demostrado Julia Briggs (1989), y que permitió a las escritoras introducir ciertos mensajes subversivos en sus obras infantiles aprovechándose de que nadie las iba a tomar muy en serio, o no tan en serio como las obras para adultos. Se ha creado así toda una tradición de literatura infantil subversiva, muy bien descrita por Alison Lurie, de raigambre carnavalesca en el sentido en que la entiende Bajtin (1987). El resultado, en el caso de Carmen Martín Gaité, es, como también hemos dicho ya y hemos tratado en otro trabajo anterior (Senís Fernández, 2010) y como ha señalado también Daniella Bettina Blejer Eder (2007), subversivo en la medida en que el mensaje subyacente no encaja con las convenciones sociales más aceptadas. Pero ponerse sin fisuras del lado del niño al escribir para él, sin ser consciente de la posición ambivalente que ocupa el autor y sin asumir verdaderamente la situación comunicativa desigual que impone el discurso literario infantil, donde un adulto escribe para un niño y no deja de ser nunca un adulto, puede ser

un arma de doble filo. Y así, como incluso en la subversión puede resonar en ocasiones cierta tendencia al falsete y a una imposición al lector de ciertas ideas o puntos de vista, tanto en *El pastel del diablo* como en *Caperucita en Manhattan* se adopta un punto de vista falsamente infantil que malogra el resultado final.

En la primera de estas dos obras, por ejemplo, Remigia es dura, práctica y no tiene tiempo para tonterías. Se deja aconsejar por las vecinas, a las que se menciona dos veces seguidas, no da explicaciones a sus decisiones, por irracionales que sean, y quiere que su hija sea como las demás chicas del pueblo. Además, está influida por las habladurías y por los lugares comunes del pensamiento y el lenguaje, pues carece de la inteligencia necesaria para trascenderlos y construir su propio criterio. Es justo ahí donde más contrasta con su inteligente hija, en la falta de juicio y creatividad. En este punto, la oposición entre madre e hija se basa en gran medida en la capacidad de esta última para subvertir los lugares comunes que componen la mayor parte del lenguaje y las ideas de su madre. De ahí, por ejemplo, que encuentre estúpidos los refranes con los que Remigia manifiesta la desconfianza y los prejuicios de los adultos, basados en el «piensa mal y acertarás», que la niña no comprende por su propia inocencia y por su desconocimiento de los códigos del mundo de los mayores. Y, en suma, Remigia, en las pocas páginas donde aparece, queda retratada como una persona obcecada, cegada por el qué dirán, práctica hasta decir basta y, aunque sea duro decirlo, más bien tonta. Como personaje plano y secundario que es no se revela más de ella, y el contraste con su hija, más lista, y su marido, más comprensivo, aunque algo pusilánime, la deja realmente muy malparada y sin redención posible dentro del relato, aunque al final a Sorpresa la dejen estudiar el bachillerato.

En *Caperucita en Manhattan*, por su parte, en solo en cinco páginas, con una capacidad de síntesis deudora sin duda del cuento que sirve de inspiración confesa a esta novela, el narrador en tercera persona ya pone sobre la mesa casi todas las cartas con las que se va construir el juego de contrastes entre los personajes, aquí más complejo que en *El pastel del diablo* a pesar de las concomitancias entre ambas obras: una chica lista y rara, Sara, que recuerda no solo a Sorpresa, sino a muchas otras protagonistas de

la obra de Carmen Martín Gaité, como han apuntado María Vittoria Calvi (1992-1993, 65-66) o Isabel M. Roger (1992, 328), entre otros; una madre agobiada, práctica y más bien simple, Vivian; una abuela muy poco convencional, Rebecca; y un padre más bien tolerante que queda en segundo plano, Samuel. Un cuento popular, y hasta un relato para niños, habría hecho partir de ahí la acción, como sucede, por ejemplo, con la *Caperucita* de Perrault.

No obstante, *Caperucita en Manhattan* ocupa una posición textual y genérica más difusa, ya que no fue pensada para niños, según confiesa la propia autora (*CLIJ*, 1991, 7) y, pese al cuento del que parte, su ventana abierta a la fantasía y sus características editoriales, tiene muchos rasgos propios de la literatura para adultos, como han señalado con acierto Jaime García Padrino (1992, 562) y el propio Jurado Morales (2003, 289). Se trata, por seguir a Barthes, de un relato más indicial, como la novela psicológica moderna, que funcional, como los cuentos populares (Barthes, 1974, 20). De ahí que ese retrato inicial directo y sintético se estire durante muchas páginas hasta abarcar toda la primera parte del libro, que tiene más bien una función caracterizadora de personajes, puesto que la acción verdadera —el viaje de Sara a Manhattan sola, su aventura— no empieza hasta la segunda, y no inmediatamente: también ahí tenemos que asistir primero a la caracterización de otros dos personajes clave que no han aparecido antes, Miss Lunatic y el lobo del cuento, Mr. Woolf. Así, pues, a lo largo de los capítulos que componen esta primera parte la caracterización de la madre de Sara y de esta misma, así como de la abuela Rebecca y, en menor medida, por su posición secundaria, del padre se completa y enriquece en la voz de un narrador omnisciente al que Lucía I. Llorente (2002) considera con acierto «un tanto parcial». Dicha parcialidad se manifiesta, según Llorente, en la manera en que «parece favorecer el punto de vista de Sara» y, como contrapartida, hace de Vivian «una figura caricaturesca, y un poco antipática». Aquí Carmen Martín Gaité parece haber aprendido bien la lección de su admirada Elena Fortún. Como ella, y como ocurre en esas obras para niños de las que habla Alison Lurie y a las que nos referíamos antes, «ha delegado en el ojo

infantil, mezcla de ingenuidad, sinceridad y osadía» (Martín Gaité, 1992, 37) hasta las últimas consecuencias.

Sin duda Vivian nos acaba pareciendo ridícula y aburrida porque a su hija también se lo parece, como ocurre también con Remigia en *El pastel del diablo*. Y el narrador en tercera persona no escatima detalles para afianzar en el lector dicha opinión. Lo vemos, por ejemplo, en la reacción opuesta de la madre y la abuela ante la precocidad de Sara. La madre, desbordada por su hija, solo encuentra solución y consuelo en su vecina (como Remigia), y en alternativas convencionales como llevarla a un psiquiatra. Más adelante esa vecina volverá a aparecer para subrayar la caracterización de Vivian, aunque ya con nombre y apellido, Lynda Taylor. La primera vez, a raíz de otro encontronazo entre madre e hija. Cuando Vivian sorprende a Sara riéndose sola y diciendo palabras que ella misma inventa y las que llama «farfanías», aún se distancian más las dos. La brecha entre madre e hija se abre más y más, como vemos, y a Vivian solo le queda el consuelo de su vecina, Lynda Taylor, a quien sube a ver algunas noches para «desahogarse con ella» (33).

Pero *Caperucita en Manhattan*, a diferencia de *El pastel del diablo*, sí ofrece para la protagonista modelos femeninos de conducta positivos en los que puede fijarse y que se convierten en su referencia: su abuela y Miss Lunatic. Ambas son, curiosamente, mayores que su madre y, como sostiene María Elena Soliño (2002, 93-94), aportan un sesgo original al cuento tradicional al proponer personajes femeninos con carácter, aunque no malvados. Pero esta alternativa no se basa solo en aquellos aspectos que podrían hacer de *Caperucita en Manhattan* lo que Soliño denomina «feminist tale» y que también han sido destacados por Odarthey-Wellington (1997), Morales Ladrón (2002), Ochoa (2010) o Luengo (2011), por poner solo cuatro ejemplos. También reside en el hecho de que ambas sean adalides del reino de la imaginación y de la libertad, dos conceptos que en estas dos novelas de Carmen Martín Gaité parecen ir unidos desde el momento en que solo a través de la primera, entendida en un sentido amplio, se puede llegar a la segunda. Es decir, solo trascendiendo la realidad admitida y heredada (a la que ni las Vivians ni las Remigias cuestionan, como no cuestionan tampoco las reglas del género heredadas), incluido el

lenguaje, se puede construir la senda que conduce a la libertad. Este es el lema que podría unificar las tres narraciones infantiles de Carmen Martín Gaité, en las que se reivindica y valora por encima de todo la importancia de la imaginación y de lo espiritual así concebido. Una moraleja –si se nos permite la palabra, haciendo un guiño a la larga (y nunca superada del todo) tradición didáctica de la LIJ –muy bella y reivindicable–, pero ante la cual también es legítimo indagar sobre los medios usados para conseguir que brille tan claramente tras la lectura.

Así, si hay algo que falla en estas dos obras de la autora salmantina es esa manera en que el narrador finge ponerse a la altura del niño sin fisuras ni alternativa, sin ofrecernos ni una sola vez, aunque existen ciertos cambios de focalización, el interior de esas madres convencionales y superadas por sus listísimas y, a la postre, un tanto insoportables e impacientes hijas. El narrador, por el contrario, está tirando continuamente del lector para obligarle a adoptar esa misma postura, y no dejándole libre para que decida por sí mismo con cuál de los dos extremos desea alinearse, ya que queda muy claro desde el principio el bando de los buenos y el de los malos. Adoptar deliberadamente el punto de vista del niño para contar una historia no implica necesariamente que el autor haya dejado de lado su yo adulto. Sigue siendo un adulto, por mucho que le pese o que quiera ocultarlo, y mira al niño desde esa posición, aunque se ponga de rodillas para hablarle y tenga su cara a la misma altura. Y puede seguir adoptando un tono didáctico y aleccionador por debajo de su voz y de su punto de vista fingidamente infantiles, y también se puede ser aleccionador y didáctico imponiendo al lector un mensaje supuestamente subversivo y totalmente defendible. Tal vez el problema, tanto en *El pastel del diablo* como en *Caperucita en Manhattan*, es que su autora ha olvidado su posición inevitablemente ambivalente a la hora de escribir para niños, y, por eso, en el fondo, los personajes de Sara y de Sorpresa acaban resultando más planos que redondos, sobre todo en la relación con sus madres, la cual está construida de manera monolítica sobre la incomprensión, sin asomo alguno de ternura, dependencia o protección.

Todas estas diferencias, en fin, plantean ciertos interrogantes sobre la calidad de estas dos obras destinadas a un público infantil y también con respecto a la asimilación que se da en ellos del repertorio literario infantil. Cabe preguntarse, pues, si de verdad la mente del niño admite mejor los extremos muy bien marcados, como sostiene Bettelheim, y, por lo tanto, las obras literarias que le ofrezcan mundos opuestos de forma casi maniquea serán comprendidas mejor que aquellas que le den soluciones menos radicales. Y aún se puede ir más allá, pues ¿de verdad queremos que los niños de hoy en día, los habitantes de esta nuestra cambiante y fluctuante realidad líquida que se nos escapa continuamente de las manos y no se deja atrapar ni definir, se forme con las mismas categorías rígidas e irreconciliables que, por ejemplo, marcan también el discurso de estas dos obras de Carmen Martín Gaité que estamos comentando, así como los cuentos tradicionales en los que tan claramente se inspira? Estos, sin duda, han ofrecido tradicionalmente oposiciones muy claras y narrativamente muy eficaces, que además resultaban idóneas para la difusión oral y para la consolidación de ciertos imaginarios, pero quizás no convenga olvidar que esas obras nacieron en sociedades distintas de la nuestra, en las que muchas experiencias eran más traumáticas y definitivas de lo que lo son hoy en día, amén de con otros códigos de conducta, y de que gran parte de sus recursos están íntimamente ligados a la oralidad.

Serena, una madre rara

El esquema que aparece de forma tan clara en las dos obras que acabamos de comentar se observa, asimismo, pero de forma más matizada y menos maniquea, en narraciones anteriores de Carmen Martín Gaité, como *Las ataduras*, de ambientación muy similar a *El pastel del diablo* (Fuentes del Río, 2020; González Couso, 2024) pero sin la deriva fantástica, claro está, o en *Entre visillos*, entre Natalia y su tía. Pero también en posteriores, como *Nubosidad variable*, donde de nuevo asistimos a una tirante relación entre una hija ventanera y letraherida, Sofía, con una madre más

práctica y seca, o *Irse de casa* y *Lo raro es vivir*. Una oposición entre una chica rara, típica del universo de la autora, y una madre convencional que no parece explicarse a través de la biografía de Martín Gaité, dados sus reiterados testimonios sobre el papel de su madre en su vida, cuyo carácter y actitud están a años luz de Remigia y las Lynda y otras progenitoras de sus narraciones.

El castillo de las tres murallas, en cambio, parece beber de fuentes distintas, y hasta se antoja en ocasiones una *rara avis* dentro de este reducido corpus de obras infantiles de Carmen Martín Gaité. Mientras que, en las dos obras ya comentadas, la huella de Celia y de Elena Fortún resulta más que evidente (incluso en las ilustraciones, realizadas por la propia autora), y responde a una larga tradición infantil subversiva que se desarrolla en los términos ya explicados, aquí todos esos esquemas están sorprendentemente ausentes, sobre todo en lo que respecta a las relaciones entre madres e hijas.

De hecho, la relación entre Serena y su hija Altalé se basa en una estructura más sutil y abierta, menos maniquea, quizás porque la historia no lo demanda así. Si en las otras dos obras la voz narradora parece casi obligada a construir un personaje femenino que funcione como espejo negativo para la protagonista y a partir del cual esta inicie su proceso de liberación, por pura distinción, aquí no sucede así, quizás porque el molde narrativo es más abierto y libre y, sobre todo, está menos controlado por quien cuenta el relato.

Además, y este es un detalle nada baladí, Serena y Altalé apenas tienen relación entre ellas porque la primera huye del castillo cuando la segunda apenas es una niña. Se fuga con el profesor de música de su hija cuando esta tiene cinco años y no vuelve a aparecer, al menos como tal, en toda la trama. Altalé crece, pues, huérfana de madre en un castillo aislado y lleno de riquezas donde su gran compañero es un sabio reencarnado y excéntrico, Cambof, y su padre es una figura cada vez más borrosa, animalizada y deshumanizada, en un proceso que prefigura su metamorfosis final. Aun así, y pese a la huida materna, Altalé no crece alimentando el rencor por su madre, sino más bien cultivando un anhelo hacia ella a través del cual intuye que la

llevará a un reencuentro futuro muy ansiado. Tampoco, y esto resulta tan paradójico como narrativamente acertado, con rencor hacia su avaricioso y despiadado padre, que sí queda retratado de forma algo esquemática. De nuevo, las huellas de cierta concepción del discurso literario infantil ligado a los cuentos de hadas se pueden rastrear aquí. Pero, aun así, no llega a ser un personaje totalmente plano, porque al final, más que temor, inspira lástima a los que habitan con él en el castillo, lo cual da una visión de Lucandro más matizada.

De hecho, la gran oposición que vertebra *El castillo de las tres murallas* se articula también en torno al enfrentamiento entre imaginación y pragmatismo (presente también en muchas otras obras de Carmen Martín Gaité, verbigracia *Nubosidad variable* o *Ritmo lento*, por ejemplo), pero aquí adquiere un componente fundamental otro elemento que en las otras dos obras estaba más bien ausente: el dinero y la riqueza.

No es otro, según Joan L. Brown, el conflicto principal de la obra que abre la producción para niños de Martín Gaité, *El castillo de las tres murallas* (1981): «In essence, *El castillo de las tres murallas* represents the conflict between spiritual values and materialistic values» (Brown, 1987, 169). Un motivo que, aunque siempre ha estado latente en las obras de Carmen Martín Gaité (véase *Ritmo lento*, por ejemplo), cobra más protagonismo a partir de la década de 1980, tal vez impulsado por los nuevos aires democráticos y económicos que soplaban en una España esperanzada y desencantada a partes iguales y por ciertos intereses de la propia autora durante aquellos años. Podría resumirse como el conflicto entre una visión de la vida más inclinada a la valoración de lo material y lo práctico y otra más inclinada a reivindicar lo espiritual y la imaginación, y se desarrolla con gran profundidad y extensión en sus dos grandes novelas de esta época, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*, especialmente en la primera, que incluye una crítica implícita pero bastante clara y severa a la entonces llamada «cultura del pelotazo», como ha analizado muy bien Salvador Oropesa (1995).

En este sentido, Lucandro viene a ser una prefiguración del Eduardo de *Nubosidad variable* y, en menor medida, de Gregorio

Termes, preocupados sobre todo por el valor material de las cosas y no por el placer que puedan dar o lo que signifiquen emocionalmente. Lo mismo que Lucandro, pero en clave realista y, además, más matizada, porque, más allá del discurso literario infantil, los esquematismos morales se aceptan mal. Lo que podemos tolerar como lectores en obras como *El pastel del diablo* o *Caperucita en Manhattan*, esa manera de retratar a las madres de forma plana y casi caricaturesca, al borde de una parodia que las condena y apenas las redime como personajes, lo aceptaríamos mal en la narrativa dirigida al público adulto, ya que lo juzgaríamos esquemático y mal resuelto literariamente. No es el caso de *El castillo de las tres murallas*, donde hasta Lucandro es comprendido y disculpado por Altalé y Cambof, pese a su maldad, y tiene un final fantástico que es quizás el que se merece, aunque no es un castigo. Pero esta obra se mueve en los parámetros de la ambigüedad y la sutileza, mientras que las otras dos se acercan peligrosamente al trazo grueso, visible además en una voz narrativa que exhibe ribetes didácticos y subraya innecesariamente el mensaje, sobre todo en *Caperucita en Manhattan*, por encima de la narración y los personajes. Un hecho sorprendente en una maestra de la tersura prosística y el matiz como Carmen Martín Gaité, que demuestra hasta qué punto esta había asimilado y aplicado ciertos rasgos del repertorio literario infantil al escribir para la infancia.

Serena se revela para Altalé, en fin, una inspiración, una vía de escape que le permite soñar con un mundo más amplio y menos constreñido, tanto física como imaginariamente, que el Castillo de las Tres Murallas donde vive. Es una figura femenina positiva a la que Altalé entiende, pese a que ha seguido su propio camino como mujer, y no le guarda rencor. Sin esquemas maniqueos, esta obra sí resiste una lectura feminista compleja (preferimos hablar de lecturas y no de obras feministas), quizás porque la polisemia es un valor que mantiene en todas sus páginas. Habla de amar sin cortapisas, habla de amar a pesar de todo. Mientras que las otras dos son feministas en la superficie, esta es la que más permite dicha lectura, que no es, aun así, obligatoria.

Conclusiones (e hipótesis) finales

Como ya hemos afirmado con anterioridad, y volvemos a recordar ahora para encarar este último apartado, la obra infantil de Carmen Martín Gaité (o, en todo caso, la que se publica en colecciones preferentemente dirigidas a la infancia y parece tener esta franja de edad como destinataria principal) forma un extraño tríptico que está lejos de ser coherente o de una sola pieza. Ni en resultados artísticos ni en éxito editorial. Ni en popularidad ni en esquemas narrativos. Y, sobre todo, desde el punto de vista de cómo se asimila el discurso literario infantil, hay una llamativa distancia entre *El castillo de las tres murallas*, por un lado, y *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, por otro, ya comentadas y analizadas. Mientras que las dos últimas parecen deudoras de una concepción de la LIJ ligada a las lecturas infantiles de Martín Gaité, sobre todo de *Celia*, la segunda parece tener una filiación más difusa, aunque su parentesco con los cuentos de hadas es evidente, dos interpretaciones en las que coincidimos con Teruel (2025, 292-293)

En este sentido, huelga decir que Carmen Martín Gaité, pese a publicar en dos de las colecciones que más han contribuido a renovar la LIJ española de las últimas décadas (la primera, Grandes Autores, de Tusquets, bien merecería una investigación sobre su papel como renovadora del campo literario infantil), no está dentro de ese sistema literario, como ella afirma *grosso modo* en una entrevista ya citada. Eso provoca que su concepción de la LIJ sea incluso un poco anticuada, que esté fosilizada y responda a los gustos y necesidades de un público que ya no existe y que sin duda pertenece a otra época. Resulta visible todo ello, asimismo, en las ilustraciones que ella misma realizó para *Caperucita en Manhattan*, que revelan cierto carácter naif y hasta anticuado, en un momento en que la innovación gráfica ya estaba campando a sus anchas por la literatura española infantil, pues la década de 1980 es un periodo de explosión y eclosión (García Padrino, 2018), amén de cierto diletantismo. Basta comparar, como ya hemos hecho en un estudio anterior (Senís, Sanjuán y Villar, 2015), la visión de Nueva York que ofrecen las ilustraciones de la autora en *Caperucita en Manhattan*

con la que podemos encontrar en su obra póstuma *Visión de Nueva York*, donde el collage se acaba enseñoreando de los límites del cuaderno y la imagen termina por imponerse a la palabra, para comprobarlo. Remitimos a dicho trabajo para quien quiera profundizar en esas conclusiones, pero ahora mismo nos gustaría tirar del hilo –una expresión, como es bien sabido, muy propia de la autora– de ese artículo para ensayar una posible hipótesis que explique las diferencias tan flagrantes entre *El castillo de las tres murallas*, de un lado, y *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, de otro, que no es sino el objetivo que nos proponíamos al principio de este trabajo.

Decíamos entonces que cualquier persona que escriba literatura infantil está influida de una manera u otra por una concepción que obedece a unas reglas ligadas a cierto concepto social (y a cierta idea de la infancia, en último extremo) y que denominábamos repertorio literario infantil. En otras palabras, quien escribe se ve influido por esas normas, aunque sea para romper con ellas. Si hablamos de ilustraciones, es evidente que Carmen Martín Gaité acepta dichas normas en *Caperucita en Manhattan*, pero no en *Visión de Nueva York*, aun siendo ambas obras el resultado de sus vivencias neoyorquinas. La explicación podría parecer muy simple: el primero es un libro para niños, mientras que el segundo no lo es. Quizás, pero creemos que no es tan sencillo, sobre todo si tenemos en cuenta que, en muchas ocasiones, y sobre todo en su última parte, *Visión de Nueva York* funciona en sus relaciones entre texto e imagen como un libro-álbum o un álbum sin palabras, formatos clave de la renovación de la LIJ en los últimos tiempos, y ofrece soluciones visuales muy cercanas a las de ilustradores que ya estaban en activo en los años en que este libro se gestó. La explicación, en este caso, parece deberse más a cierto desconocimiento por parte de Carmen Martín Gaité de la literatura infantil del momento en que estas obras para la infancia se escribían, según confesión propia (remitimos de nuevo a la entrevista de *CLIJ*). La autora, sencillamente, desconocía los códigos en los que ya se movía cierta parte de la literatura infantil en los años en que ilustró *Caperucita en Manhattan*, y por eso quizás le resulta difícil de imaginar que a su texto le habrían venido de maravilla esos collages que realizaba para su

cuaderno privado. Así, mientras que la narración sobre Sara Allen estaba pensada para ser publicada (es decir, para hacerse *pública*) y por lo tanto para ceñirse a las normas literarias y editoriales de un tipo de discurso específico (el infantil, aunque ella desconfíe de su existencia, que es el que hallamos en la colección de Siruela «Las tres edades»), los collages del cuaderno que empezó en Nueva York eran escritura privada, en la cual, como en los *Cuadernos de todo* (de los que este es una muestra más), actuaba con mayor libertad, sin estar influida por las normas del campo literario. Este hecho, como en breve veremos, es fundamental también para comprender por qué *El castillo de las tres murallas* va por otro lado, quizás por el del estilo «excitado y pirado» que Teruel (2025, 319) toma prestado de los *Cuadernos de todo* para describir ese modo de escribir más abierto y sin reglas, ligado a lo fragmentario, que hallamos, por ejemplo, en *El libro de la fiebre*, una obra inédita y descartada por su autora, pero recuperada tras su muerte por María Vittoria Calvi, que constituye el primer intento de elaborar una narración larga y ambiciosa. Una obra inmadura, desde luego, inconexa, que inauguró una veta que quedó sin explorar en la obra de Carmen Martín Gaité: onírica, fantástica, con un discurso más abierto, como el de los *Cuadernos de todo*. Lo que ocurrió para que esa veta fantástica, onírica, que según su hermana Ana María era su verdadera naturaleza como escritora, no prosperara es que, por decirlo con sus propias palabras, apareció el hombre-musa, Rafael Sánchez Ferlosio, que, según cuenta la misma autora en su «Bosquejo autobiográfico», leyó los fragmentos de ese libro incipiente y le dijo que «no valía nada, que resultaba vago y caótico» (1993, 19) (hoy en día, esa opinión la leemos de otra manera, desde luego). A partir de ahí, en palabras de la propia autora, decidió ser «más rigurosa y exigente» en su prosa (1993, 20) y escribió la que considera su primera narración estimable, *La chica de abajo*, que sin duda es un buen cuento en el que, quizás no por azar, la fantasía es en cierta manera condenada en el personaje de Cecilia. Ese estilo pirado es el que, por cierto, el Hombre de Negro anima a cultivar a C. en *El cuarto de atrás*, cuando le reprocha que no se hubiera dejado llevar por el clima enrarecido y onírico de la primera parte de *El balneario* y hubiera resuelto todo con el recurso más trillado del sueño. Quizás, por ello, no sea casualidad que *El*

castillo de las tres murallas sea la obra que Carmen Martín Gaité escribe justo después de *El cuarto de atrás* y que ella misma diga, en carta a Tusquets, que desde que acabara dicha novela no había disfrutado tanto del acto de escribir.

¿Qué habría pasado si Carmen Martín Gaité no hubiera empezado su carrera como escritora en la década de 1950 en España, con su urgencia por retratar la realidad que rodeaba y rodeada ella misma por escritoras que sentían ese impulso como una necesidad, y hubiera decidido no hacer caso a las opiniones de esa autoridad masculina que encarnaban Aldecoa y Sánchez Ferlosio? ¿Si hubiera decidido explotar y explorar esa veta fantástica? Responder a esta pregunta entra de lleno dentro del terreno de la ciencia ficción literaria (o de la crítica literaria), un ámbito poco productivo. Pero podemos pensar, eso sí, en una Carmen Martín Gaité joven e inédita, que escribe este libro que no sabe muy bien lo que será, y va creando sus propias reglas según va componiéndolo.

Imaginemos ahora a la misma autora unos años después. Pensemos ahora en una Carmen Martín Gaité ya madura, con una larga trayectoria a sus espaldas, con premios y reconocimientos, incluso recientes, que recibe una sugerencia inesperada de una editora poco común (y poco mentirosa, según sus propias palabras), Esther Tusquets, alrededor del año 1980, de escribir una historia para el público infantil cuando, de hecho, su propia hija, Marta, ya es mayor y no parece que haya ningún destinatario inmediato cerca (a excepción quizás de Miguelito Aguilar, a quien va dedicado *El castillo de las tres murallas*). La autora salmantina elabora un relato elusivo y sutil, nada cerrado, que tiene la narración abierta y donde todo queda por resolver. La autora, de hecho, envía a Tusquets una historia, como dice la editora catalana, muy diferente de lo que se suele publicar para niños. Esta narración lo es, pero las otras dos, no. Y aquí es donde ensayamos la hipótesis final a la que cual queríamos llegar: que quizás Carmen Martín Gaité, al escribir *El castillo de las tres murallas*, lo hizo de manera más libre, menos pendiente de los posibles resultados, más abierta por lo tanto a la experimentación. Más gitana que paya, por decirlo con sus propias palabras, en una dicotomía que José Teruel,

por cierto, rescata de forma acertada en su biografía, de obligatoria consulta a partir de ahora para cualquiera que quiera conocer mejor a la autora. Y que quizás esa libertad fue desapareciendo en la medida en que sabía que sus obras infantiles posteriores tenían más posibilidades de publicarse. Es solo, como ya hemos dicho, una hipótesis, pero creemos que merece la pena al menos plantearla, ya que no es posible tener una respuesta o confirmación definitiva. Al menos para tratar de explicar el misterio y las diferencias entre las obras estudiadas, que es lo que hemos intentado hacer en este trabajo: interrogarnos sobre ello y analizar para obtener, si no respuestas, al menos sí hipótesis que iluminen futuras lecturas.

Bibliografía

ATXAGA, Bernardo. (2010) *Alfabeto sobre literatura infantil*. Valencia. Media Vaca.

BAJTIN, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza.

BARTHES, Roland. (1974) «Introducción al análisis estructural del relato». En AA.VV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 9-44.

BETTELHEIM, Bruno. (1995) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Crítica.

BLEJER EDER, Daniella B. (2007) «De la madriguera a la libertad: intertextualidad como subversión en Caperucita en Manhattan». *AILLJ*. 5. 9-24.

BOERO, Pino y Carlo de Luca. (2006). *La letteratura per l'infanzia*. Roma. Laterza.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. (1989) *Ensayos de literatura infantil*. Murcia. Universidad de Murcia.

BRIGGS, Julia. (1989) «Women Writers and Writing for the Children: From Sarah Fielding to Edith Nesbit». En Avery, G.

y Briggs, J. *Children and Their Books. A Celebration of the Work of Iona and Peter Opie*. Nueva York. Oxford University Press. 221-250.

BROWN, Joan L. (1987) *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. University of Mississippi. Romance Monograph.

CALVI, Maria Vittoria. (1992-1993) «Caperucita en Manhattan o la magia della parola». *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine*. 7. 65-78.

CARRILLO ROMERO, María Coronada. (2008) *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*. Cáceres. Universidad de Extremadura (tesis doctoral).

CERRILLO, Pedro C. (2007) *Literatura Infantil y Juvenil y Educación Literaria. Hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Madrid. Octaedro.

CLIJ. (1991) «Entrevista: Carmen Martín Gaité». *CLIJ*. 26. 7-12.

COLOMER, Teresa. (1998) *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

COLOMER, Teresa. (1999) *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid. Editorial Síntesis, S.A.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (1990). «Polysystem Studies». *Poetics Today*. 11 (1). 1-268.

FERRU, Emilie-Marie Claire. *La voz infantil en Carmen Martín Gaité*. (2023). Madrid. Universidad Complutense (tesis doctoral).

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2020) «La impronta galaica de Carmen Martín Gaité en su obra. De la teoría literaria a la práctica ficcional». *Madrygal* 23, 163-184.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo. (1995) *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid. Cátedra.

GARCÍA PADRINO, Jaime. (1992) *Libros y literatura para niños*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Ediciones Pirámide.

GARCÍA PADRINO, Jaime. (1992) *Historia y crítica de la Literatura infantil y juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid. Marcial Pons.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008) «Alas de libélula». *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité. *Moenia* 14, 391-403. <https://minerva.usc.gal/rest/api/core/bitstreams/8f950299-425c-41a5-89e4-b1bea994f54d/content>

GONZÁLEZ COUSO, David. (2024) *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaité*. Almería. Procombal.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Vicenta. (2005) «La primera frase... y el final del cuento: dos cuentos maravillosos de Carmen Martín Gaité». *Cauce*. 28. 145-167.

HUNT, Peter. (2001) *Children's Literature*. Oxford. Blackwell.

JAN, Isabelle. (1985) *La littérature enfantine*. París. Les Éditions Ouvrières.

JIMÉNEZ, Mercedes. (1992) «El pastel del diablo: un juego alegórico sobre la iniciación literaria de Carmen Martín Gaité». *Letras Femeninas*. XVIII. 1-2. 83-90.

JURADO MORALES, José. (2003) *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid. Gredos.

LEBEAU, Suzanne. (2019) *Escribir para el público joven*. Madrid. ASSITEJ.

LLORENTE, Lucía I. (2002) «Caperucita en Manhattan: Caperucita en el país de las maravillas». *Especulo*. 22. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/caperuci.htm>

LUENGO, Elvira. (2010) «Los libros de oro de Carmen Martín Gaité: de *Le petit chaperon rouge* de Perrault a *Caperucita en*

Manhattan». En Blesa, T. y Saldaña, J. C. *Pensamiento literario español del siglo XX*. 5 (Anexos de Tropelías, 16). Zaragoza. PUZ. 103-122.

LURIE, Alison. (1998) *No se lo digas a los mayores. Literatura infantil: espacio subversivo*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1987) *Desde la ventana*. Madrid. Espasa-Calpe.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1990) *Caperucita en Manhattan*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1992) «Pesquisa tardía sobre Elena Fortún». En Fortún, E. *Celia, lo que dice*. Madrid. Alianza. 7-37.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1993) *Agua pasada*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1997) *Dos cuentos maravillosos*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITE, Carmen. (2010) *Obras completas III*. Barcelona. Círculo de Lectores.

MARTÍN GAITE, Carmen. (2019) *Obras completas VII*. Barcelona. Círculo de Lectores.

MÍNGUEZ, Xavier. (2015) «Una definición altamente problemática. La LIJ y sus ámbitos de estudio». *Lenguaje y textos*. 41. 95-105.

https://www.sidll.org/sites/default/files/journal/lenguaje_y_textos_41_volumen_completo_1.pdf

MONTES, Gabriela. (2001) *El corral de la infancia*. México. FCE.

MORALES LADRÓN, Marisol. (2002) «Caperucita reescrita: *The Bloody Chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité». *Revista canaria de estudios ingleses*. 45. 169-183.

NODELMAN, Perry. (2008) *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore. Johns Hopkins.

OCHOA, Debra. (2010) «New York as a Site of Female Transgression in Martín Gaité's *Caperucita en Manhattan* (1990)». *Romanitas. Lenguas y Literaturas Romance*. 4. 2. <http://romanitas.uprrp.edu/espanol/volumen4/choa.html>

ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy. (1997) *La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets*. Montreal. McGill University (tesis doctoral).

OROPESA, Salvador. (1995) «*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo». *Letras Peninsulares*. VIII. 1. 55-72.

PEONZA. (1993) «Entrevistamos a Carmen Martín Gaité». *Peonza. Boletín trimestral de Literatura Infantil*. 24. 24-30.

REYNOLDS, Kimberley. (1994) *Children's Literature in the 1980s and the 1990s*. Plymouth. Northcote House.

REYNOLDS, Kimberley. (2011) *Children's Literature: A Very Short Introduction*. Nueva York. Oxford University Press.

ROGER, Isabel M. (1992) «*Caperucita en Manhattan*». *Revista Hispánica Moderna*. 42. 2. 328-331.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. (2010) «Humor y subversión en la literatura infantil de Carmen Martín Gaité». En ANILIJ y Grupo VARIA. *El humor en la literatura infantil y juvenil*. Vigo. ANILIJ. 295-303.

SENÍS, Juan, Marta Sanjuán Álvarez y Eva Villar Secanella. (2015) «*Carriña and the city*: Visiones de Nueva York en la obra gráfica de Carmen Martín Gaité». *Hispanófila*. 175. 247-261. <https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2015.0059>.

SHAVIT, Zohar. (1986) *Poetics of Children's Literature*. Athens / Londres. University of Georgia Press.

SOLIÑO, María Elena. (2008) *Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac. Scripta Humanistica.

SORIANO, Marc. (1995) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires. Colihue.

SOTOMAYOR, María Victoria. (2000) «Lenguaje literario, géneros y literatura infantil». En Cerrillo, P. C. y García Padrino, J. *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. 27-65.

TABERNERO, Rosa. (2005) *Nuevas y viejas formas de narrar. El discurso literario infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza. PUZ.

TERUEL, José. (2025) *Carmen Martín Gaité*. Barcelona. Tusquets.

TUSQUETS, Esther. (2012) *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona. Ediciones B.