

ESTUDIO

La literatura infantil en el Romanticismo alemán

por **Nathalie Zimmermann Gañán Medina***



Debemos a los escritores del Romanticismo alemán el haber liberado a la literatura infantil de las cadenas pedagógicas, el convertirla en una modalidad literaria autónoma y, cómo no, les hemos de agradecer el que rescataran la literatura popular del olvido. Desde los hermanos Grimm a E.T.A. Hoffmann, la autora pasa revista a los autores que han contribuido a estos cambios aunque desde posturas o concepciones a veces encontradas. Es un recorrido por los siglos XVIII y XIX de la mano de coleccionistas del acervo popular como Achim von Arnim o Clemens Brentano, o de forjadores del cuento moderno como Ludwig Tieck o el mencionado autor de El cascanueces y el rey de los ratones.

La literatura infantil del Romanticismo alemán es de especial importancia para el desarrollo de la literatura infantil, puesto que los autores románticos la liberan por primera vez de las cadenas pedagógicas, y la convierten en una modalidad literaria autónoma. De esta manera se puede afirmar que en el Romanticismo están las verdaderas raíces de la literatura infantil con metas puramente literarias. También nos gustaría destacar el hecho de que estamos tratando un fenómeno literario que es puramente alemán en un principio, y que rápidamente se extenderá por todos los países europeos.

Nuevo concepto de la infancia

Antes del Romanticismo, la literatura escrita para lectores infantiles se desarrollaba en toda Europa solamente en el marco didáctico y moralista. Su lema era educar, primero en el contexto religioso y después, durante la Ilustración, en un mundo más laico y preocupado por las nuevas ideas de carácter pedagógico que por entonces aparecen. En este sentido, el XVIII es un siglo en el cual la literatura infantil tiene un primer auge, motivado por la importancia que se le empieza dar al individuo como pieza que forma parte de una sociedad ordenada y racional. Es un siglo pedagógico (Ewers, p. 7).

Las primeras corrientes de carácter racionalista son importadas a Alemania desde Francia e Inglaterra (Wild, p. 99). Buen ejemplo de ello es el texto *On Education*, de John Locke, que era toda una declaración de principios casi sagrada para los ilustrados alemanes del XVIII. Hasta la segunda mitad de ese siglo, la imagen del niño era la de una *tabula rasa*, una pizarra vacía que hay que llenar. Se consideraba la niñez como un estado meramente de transición y, por supuesto, deficiente.

Jean Jacques Rousseau cambia esta imagen con la publicación de *Emile oder über die Erziehung* (*Emile ou de l'éducation*), en 1762. La importancia de este texto para el desarrollo de la literatura infantil reside en que en él se habla por primera vez de la infancia como un estado diferente al de los adultos: «Die Natur will, dass Kinder Kinder sind, bevor



Retrato (arriba) de Wilhelm y Jacob Grimm realizado por el hermano de éstos, Ludwig Emil Grimm. Abajo, una imagen de Clemens Brentano correspondiente a 1817.

sie zu Erwachsenen werden. [...] Jedes Alter, jeder Lebensstand hat seine ihm eigene Vollkommenheit, seine ihm eigene Art der Reife» (Ewers, p. 10). («La naturaleza quiere que los niños sean niños antes de convertirse en adultos. Cada edad, cada estado de vida, tiene su propia perfección, su propia madurez».)

Para Rousseau, el niño es un ser puramente sensitivo y sin sentimientos que casi desconoce la necesidad de relacionarse. Es frío por dentro, independiente y solitario. Para Rousseau, éstos son los rasgos principales no sólo del niño, sino también del salvaje (Wild, p. 100). Sin embargo, no es Rousseau quien ofrece, en los años de 1770, una nueva imagen del niño y de la infancia. Es el autor alemán Johann Gottfried Herder (autor del movimiento literario «Sturm und Drang») el que —igual que Rousseau— declara la infancia un estado del ser autónomo; quiere decir que también se aleja de la imagen del niño como ser deficiente. En oposición a la psicología ilustrada, que defiende que el niño consigue aumentar una por una sus capacidades gracias a la educación, Herder cree que el desarrollo es más bien un proceso orgánico, parecido al crecimiento de una fruta, que cuando es semilla ya tiene toda la información sobre su estado final en su interior. Para Herder, también el ser humano tiene, cuando nace, todas sus capacidades dentro, aunque todo está muy unido, por lo que el niño no sabe distinguir entre perceptividad y fantasía, por ejemplo. Tiene la imagen de un mundo mágico que le rodea y en esto está cerca de los principios de la humanidad, de los primeros hombres que también vivían en un mundo lleno de magia. Así pues, para Herder la niñez es un estado arcaico, y entra en oposición con Rousseau, porque rechaza la idea del niño y del salvaje como seres autónomos e independientes, con una vida interior pobre, tal como lo proclama el filósofo francés.

Diez años después que Rousseau, Herder nos da una imagen del niño y de la infancia que ya lleva los rasgos principales de la idea romántica de la niñez: gran emocionalidad; que nada de lo que le rodea está muerto, todo tiene alma, es mágico; una falta de sentido de la realidad, mucha fantasía y la definición del niño como un ser sumamente social

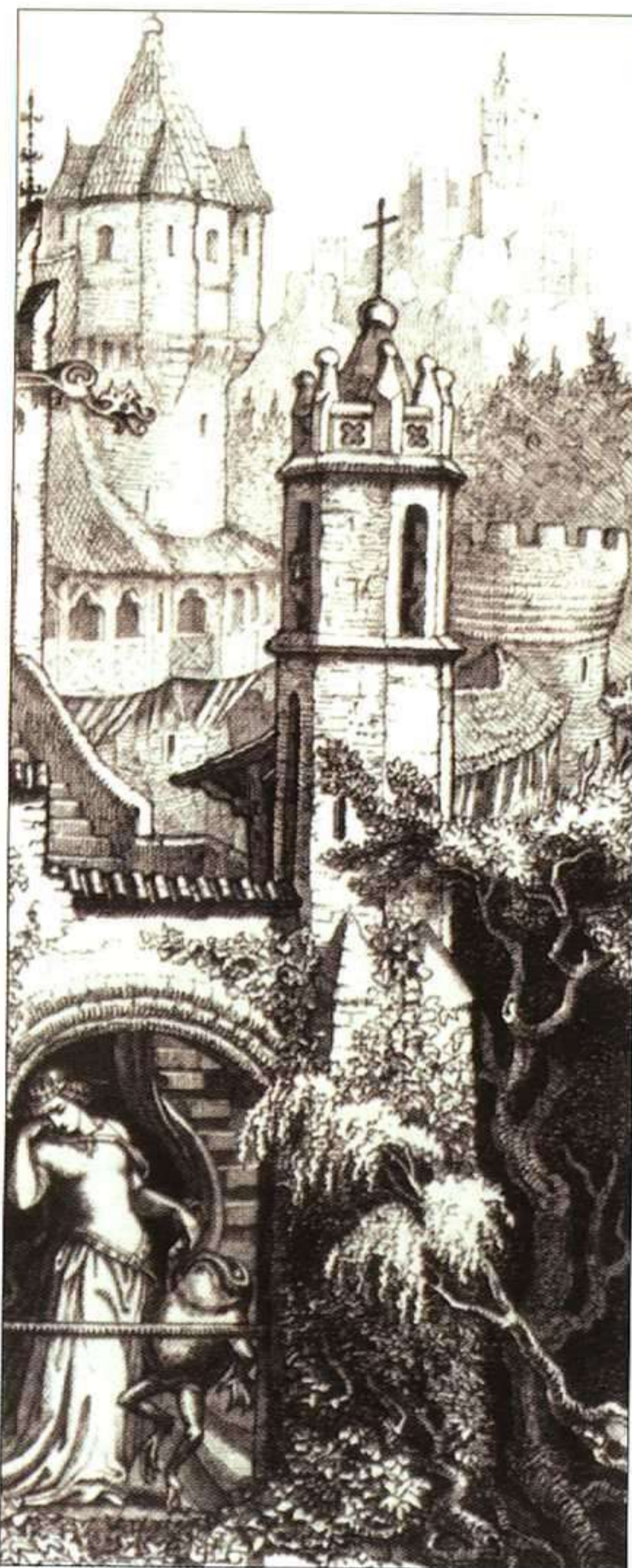


Ilustración de Otto Speckter para una edición de *El príncipe encantado* (*Der Froschkönig*), de los Grimm.

(Wild, p. 101). Pero los autores románticos ampliaban esta imagen del niño. Defendían la idea de que los niños son como Adán antes de comer la manzana, que está todavía cerca de Dios, que son seres divinos en un mundo que se ha alejado de Dios; son los verdaderos sacerdotes de la humanidad y pueden ser incluso intermediarios entre Dios y los adultos que les rodean —por ejemplo, los padres—; y que a través de su forma de ver el mundo pueden participar de

esta cercanía con el mundo divino (Wild, p. 104). En este sentido, pues, la admiración que sienten los autores románticos por la infancia tenía un *toque religioso*. Además, a partir de la teoría de Herder, autores como Ludwig Tieck desconfían profundamente de cualquier influencia educativa, que les parece una amenaza al proceso orgánico de crecimiento, por lo que su crítica de la pedagogía es puramente destructiva. Es decir, no intentan crear una nueva pedagogía, sino que desean eliminarla (Ewers, pp. 15-16).

Junto a esta admiración por todo lo referente a la niñez, muchos autores (como Goethe, Jean Paul, Hölderlin, en su *Hyperion*) introducen en sus obras numerosos recuerdos o representaciones de la infancia. Así, el adulto tenía la posibilidad, a través de la literatura, de estar más cerca de lo que es la niñez, aquella etapa perdida para siempre. Es algo nuevo que los intelectuales se preocupen hasta este punto de la literatura para niños (Wild, p. 105), lo cual se explica fácilmente si tenemos en cuenta lo anteriormente dicho. Los poetas románticos se veían como medio hermanos de los niños y así más capacitados para dirigirse a ellos que los pedagogos, que no admiran al niño por su forma de ser, sino que al contrario, intentan acercarlo al mundo de los adultos (Wild, p. 105).

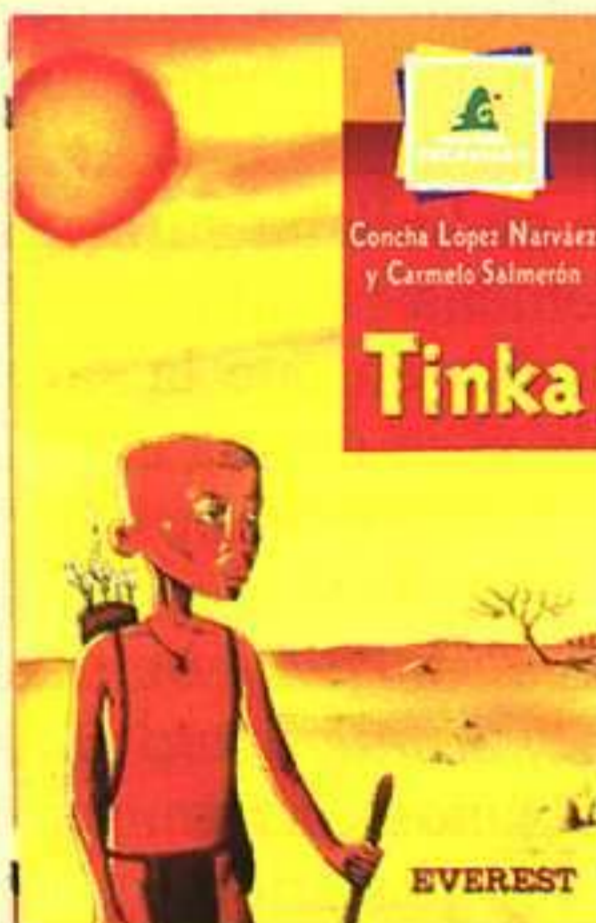
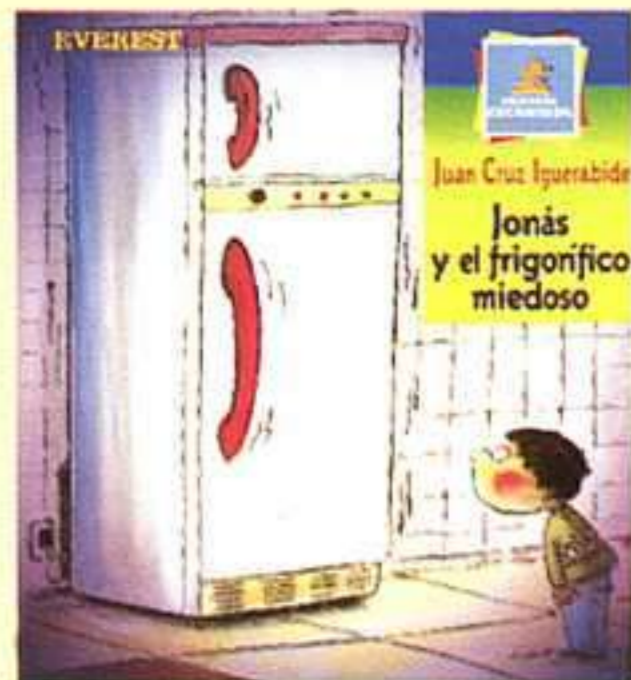
Los coleccionistas: rescatar la literatura popular

Pero escribir para niños implicaba, para los autores del principio de la corriente, un grave problema, porque como adultos alejados del mundo mágico, divino que rodea al niño, ¿cómo podían crear una literatura para ellos?

La respuesta hay que buscarla en la misma imagen del niño descrita por Herder. Según los primeros autores románticos, no había que producir una literatura para niños porque la verdadera literatura que debían leer los niños estaba ya allí: era lo arcaico, el folclore, que les parecía realmente *infantil*. Cuentos, sagas, canciones, leyendas... todos los géneros populares les parecían verdaderamente infantiles, mientras que, por otro lado, para los ilustrados era preci-

NOVEDADES Narrativa

Leer es... reír, disfrutar, viajar, oler, recordar, comer, tocar, ver, soñar, correr, imaginar, sufrir, amar, volar.
 Leer es Vivir, sentir nuevas experiencias, descubrir mundos lejanos, ser heroínas, descubridores, aventureros, poetas y vividores, es volar con la imaginación a donde siempre has querido ir.



Primeros Lectores

TE OFRECEMOS GUÍAS

A partir de 6 años

PARA ANTES Y DESPUÉS

A partir de 8 años

DE LA LECTURA

A partir de 10 años

Y PARA PUESTA EN ESCENA

A partir de 12 y 14

¡Leer es Vivir!
 Irakurri. Biziri!
 Llegir és Viure!
 ¡Ler é Vivir!



NOVEDAD Colección Teatro
 Leer es vivir momentos con nosotros para luego compartirlos con los demás; es estar aquí y allí al mismo tiempo, es sentirte único y elegido, es estar siempre acompañado. Leer es Vivir y mucho más. Recuerda que, como nuestro símbolo, un libro es una sonrisa por vivir abierta al infinito.



samente ésta la literatura que querían alejar de los niños, porque simplemente opinaban que no tenía ningún valor. Era literatura *prohibida* para los lectores infantiles de la burguesía, que tenían su literatura ilustrada, moralista y pedagógica. Autores de literatura infantil ilustrada, como Christian Weise, intentaban educar a través de sus textos, de controlar los afectos y la fantasía del niño, que era a su juicio algo peligroso. Los autores románticos, en cambio, se oponían claramente a esto y declaraban canon de literatura para niños precisamente esta literatura antes prohibida. Joseph von Eichendorff, autor del Romanticismo alemán, describe en su novela *Ahnung und Gegenwart* (1815) cómo el protagonista entra por primera vez en contacto con la literatura popular y cómo su profesor ilustrado le quitaba los textos y le daba *Robinson, der Jüngere*, de Campe, libro para niños, muy famoso del movimiento ilustrado, adaptación libre de *Robinson Crusoe*, de Defoe.

Los héroes de Tieck no leen la literatura infantil ilustrada, sino cuentos, his-

torias de fantasmas o novelas caballescadas. En su novela *Peter Leberecht*, de 1795, el protagonista le da las gracias a su madrastra por no haberle dado literatura infantil ilustrada (Wild, p. 105). Los románticos no querían crear una literatura dirigida solamente a niños, como hacían los autores ilustrados, pues les parecía negativo. No veían la necesidad de crear algo sólo para un público infantil. Los cuentos y canciones no estaban pensados exclusivamente para ellos, sino también para los adultos, para cualquier público, pero como provenían de un fondo arcaico, resultaban apropiados para niños. En su polémica contra la literatura infantil ilustrada, los románticos pensaban poder devolver la literatura folclórica a los niños.

Claro está que las ideas cambiaban y, a principios del siglo XIX, autores como los hermanos Grimm, Achim von Arnim o Clemens Brentano, veían la cuestión sin el mismo optimismo ingenuo, entre otras cosas porque la literatura folclórica estaba perdiéndose. Si se preguntan a partir de qué momento se puede hablar

de una literatura infantil romántica, en el sentido de lo que ellos entendían como lectura ideal para niños, está claro que esta literatura existía antes, ya que se trataba del folclore en sí. Pero hablando de autores que ya no sólo coleccionaban la literatura popular (casi siempre cuentos), sino que producían una literatura genuinamente infantil romántica, se puede hablar de una etapa muy brillante que comienza en 1805 y dura hasta más o menos 1822. En estos años aparecen los textos (algunos todavía actuales) más importantes y representativos del movimiento.

Como anteriormente indicamos, el objetivo, a principios del siglo XIX, era salvar un tesoro literario que se estaba perdiendo. La meta era reactivar la literatura popular nacional, y en esto los autores coleccionistas estaban de acuerdo. Donde había opiniones opuestas era en cómo había que reactivarla. Rápidamente se diferenciaron dos puntos de vista totalmente distintos e incluso opuestos. Unos, como los hermanos Grimm, se veían como coleccionistas de una poesía natural en la que no había que cambiar o influir, pretendiendo salvarla del olvido en el que se hallaba sumergida. Otros, como Clemens Brentano y Achim von Arnim, creían en que la salvación sólo era posible si se influía en la poesía popular, que había que retocar para reactivar. Las dos colecciones más importantes, *Des Knaben Wunderhorn*, de Arnim y Brentano, y *Kinder- und Hausmärchen*, de los hermanos Grimm, servirán a muchos autores posteriores como orientación para iniciar proyectos parecidos.

La primera es una colección de canciones populares, publicadas por Clemens Brentano y Achim von Arnim entre 1805 (1ª edición) y 1808 (2ª y 3ª edición) y que se titula, como ya dije, *Des Knaben Wunderhorn*. En 1801, los dos autores se conocieron en la ciudad alemana de Göttingen, y un año después hacían un viaje por el Rin, donde les viene la idea de coleccionar canciones populares y publicarlas. Pero el objetivo de Brentano y Arnim no era sólo guardar y proteger las canciones populares, sino que también creían en la posibilidad de rehabilitar la poesía popular en todas las clases sociales y dar así una literatura común a las clases altas y bajas y formar



Retrato de E.T.A. Hoffmann (a la izquierda), cuya obra más popular fue *El cascanueces* y *el rey de los ratones*. Ludwig Tieck (derecha) fue otro imaginativo escritor de la época.



Litografía que acompañaba una de las ediciones de Gockel, Hinkel y Gackeleia, una deliciosa fantasía escrita por Clemens Brentano e inspirada en un antiguo cuento italiano. En España, la obra fue editada por J.J. de Olañeta en 1988.

una nación unida (Ewers, p. 59). Y puesto que eran las clases altas las que más se habían alejado de la literatura popular y, sobre todo, las que la habían alejado de sus niños, la meta era introducirla otra vez en la vida infantil burguesa (Ewers, p. 60). Pero como ya apuntamos, Arnim y Brentano no creían que su misión fuera solamente apuntar y coleccionar, sino que también cambiaban canciones, completaban y aun escribían algunas nuevas sin indicarlo. Para ellos, lo importante era la recepción de las canciones por su valor estético, no por su valor científico y antropológico. No se trataba de una colección de canciones populares dirigidas exclusivamente a niños, aunque al final tenían una parte que sí se dirigía expresamente a un público infantil. Las 170 canciones infantiles de esta colección son, en la mayoría de los casos, reflejo de situaciones de la vida de los niños. Hay nanas, canciones religiosas y plegarias, pero también canciones joco-

sas y burlonas o simplemente destinadas al juego.

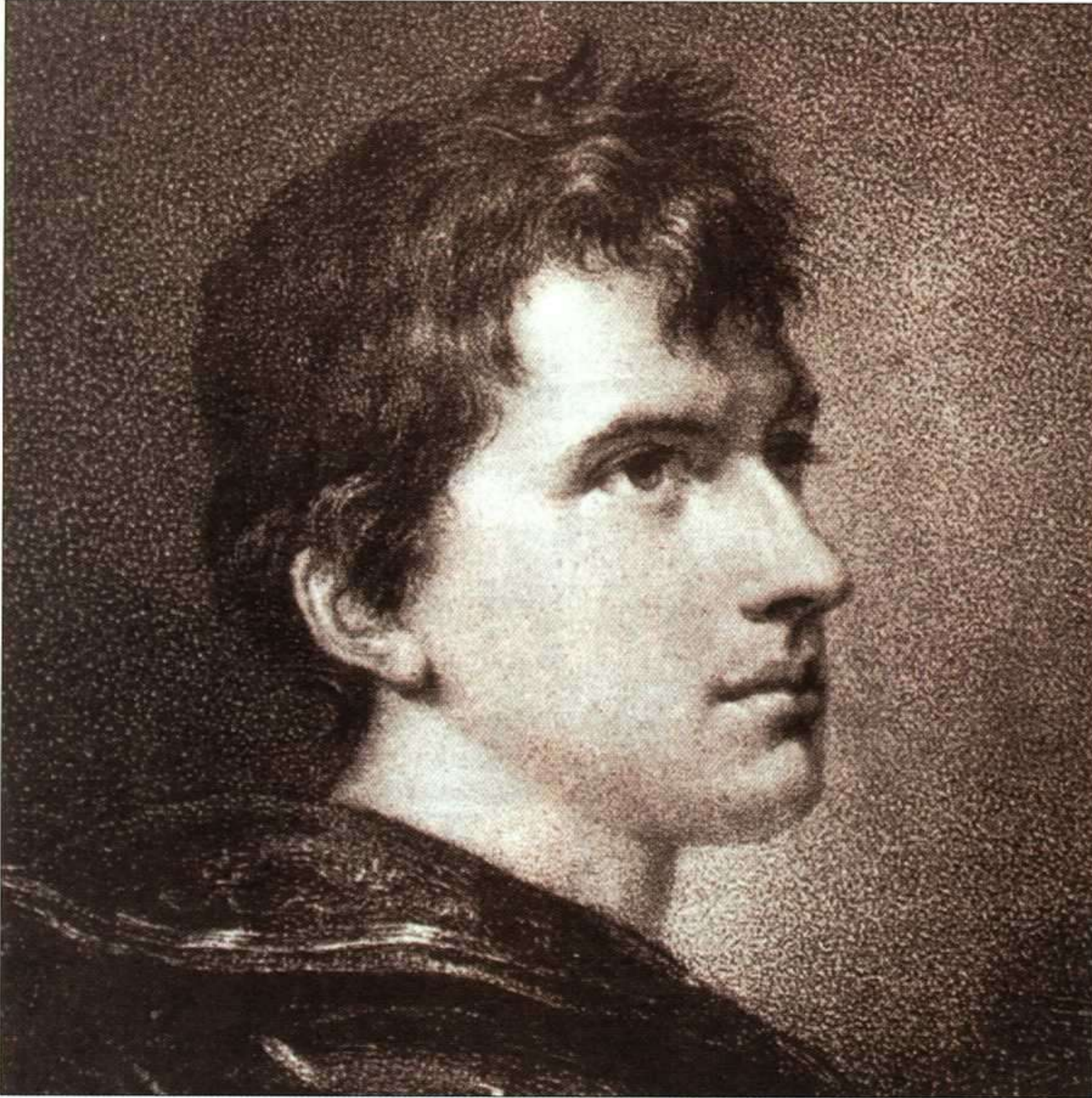
Arnim y Brentano no quitaban valor a las canciones de temas triviales, ya que estaban pensadas para el entretenimiento, y querían que los niños disfrutaran de una literatura que, durante la Ilustración, se había alejado del ámbito burgués (Wild, p. 115). En los textos de la Ilustración, el lenguaje lírico era secundario, lo importante era el mensaje. En las canciones publicadas por Arnim y Brentano es al revés; se trata de una lírica basada en juegos de palabras y sonidos (Wild, p. 115).

Fidelidad versus actualización

Los *Kinder- und Hausmächen* publicados algunos años después (la primera edición en 1812 y 1815; la 2ª, en 1819) por los hermanos Grimm, representan la forma científica de coleccionar cuentos.

Lo que buscaban es fidelidad y autenticidad. No es la primera colección de cuentos en alemán, ni tampoco la primera que se apoya en la tradición oral, pero su importancia está precisamente en rechazar expresamente cualquier influencia artística.

Los hermanos Grimm quieren ser fieles a la literatura popular y no influir en los cuentos. La discrepancia entre la postura de Brentano y, sobre todo, de Arnim, que defienden el interferir en los textos coleccionados, y la de los hermanos Grimm, que exigen fidelidad a los fuentes, se refleja en la correspondencia que mantuvieron entre 1811 y 1813. En ella discuten con mucho afán esta cuestión. Jacob Grimm defiende su postura de que no se debe influir en la literatura popular coleccionada, ya que no se trata de crear una nueva literatura sino de salvar una poesía popular que es reflejo de la totalidad del alma popular y no sólo de la de un autor.



Retrato de Achim von Arnim que, junto a Clemens Brentano, defendía el que se pudieran retocar los cuentos populares.

Para Jacob, la poesía popular es natural, es obra de un alma común, la de los hombres antiguos que son más puros, santos y grandes, y a través de la lectura de sus textos, el adulto que vive bajo su juicio en la oscuridad, puede sentir un poco de esta pureza, la que el niño todavía tiene, como indican los Grimm en la introducción de la primera edición de los *Kinder- und Hausmärchen* de 1812: «Innerlich geht durch diese Dichtung dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und seelig erscheinen...» (Ewers, p. 564). («Por dentro pasa por esta poesía la misma pureza por la cual los niños nos parecen tan maravillosos y felices».)

En su opinión, el poeta actual es demasiado débil y sin visión global como

para atreverse influir en estos textos: «Ich sehe also in der Kunstpoesie [...] eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen; in jener ein reines Kämmerlein, in dieser ein ganzes Land» (Steig, p. 118). («Por tanto, veo en la poesía artística [...] una preparación; en la poesía natural, un hacerse por sí mismo; en aquella, una habitacioncita limpia; en ésta, un país entero».) Quiere decir que, mientras que la poesía natural es la suma de la totalidad y refleja el alma de todo un país, la poesía artística refleja solamente el punto de vista de un poeta, quiere influir desde la postura individual o, para decirlo de otra forma, la poesía popular sale del alma de todo un país. Como se trata de textos antiguos, reflejan la inocencia y la cercanía a Dios

que sentían todavía los hombres antiguos; son obra de la inconsciencia colectiva. Es la imagen de un origen histórico divino.

Hasta aquí hemos visto la postura de los hermanos Grimm, pasemos al bando contrario: ¿cómo defiende Achim von Arnim el influir en los textos antiguos?

Para él, la poesía artística marca un desarrollo posterior, no hay invento en la poesía, ya que, como él defiende, el niño cuenta de manera diferente lo que escuchó; quiere decir que no hay ser humano sin historia y lo que a Jacob Grimm le parece pureza, para Achim von Arnim, es algo sin vida, ininteligible y aburrido. Además, defiende la postura de que toda poesía es natural y artística al mismo tiempo, que no hay poesía absolutamente natural, puesto que siempre es obra de una persona, como dice en una carta del 14 de julio de 1811: «... aber eben weil es keinen Moment ohne Geschichte giebt [sic] als den absolut ersten der Schöpfung, so ist keine absolute Naturpoesie vorhanden» (Steig, p. 134). («... pero tal como no hay ningún momento sin historia, menos el absolutamente primero de la creación, así no existe ninguna poesía puramente natural»). Los textos antiguos no llegan al lector adulto, ni tampoco al lector infantil, porque son fragmentarios (Wild, p. 109). Necesitan una actualización para recuperar nuevamente vida poética (Wild, p. 109).

La didáctica del cuento

También podemos encontrar dos posturas cuando se trata de la didáctica del cuento. Para Arnim, el niño debe ganar la capacidad de cambiar el cuento, de jugar con él. Para Jacob Grimm, los niños no quieren variar los cuentos, sino escuchar una y otra vez exactamente lo mismo. Hay que decir que las dos posturas reflejan dos formas reales de tratar a un cuento por parte de los lectores infantiles.

Pero no hay que malinterpretar la fidelidad de los hermanos Grimm al coleccionar los cuentos. En su libro *Das fremde Kind*, Dieter Richter indica que hoy en día se ha podido comprobar que se trata más bien de un ideal y que en

realidad (sobre todo Wilhelm Grimm) sí influían en los textos (Richer, p. 216). Hans Heino Ewers opina que hay que entender el término de la fidelidad no bajo el concepto de antropólogos de hoy en día, sino que hay que interpretar a los hermanos Grimm de forma distinta. A su juicio, no rechazaban el contar, por ejemplo, un cuento de modo diferente, sino que ellos tenían un concepto de fidelidad que se puede resumir en tres puntos:

— No se deben introducir en el mundo folclórico del cuento elementos modernos que no pertenecen al cuento. (El autor Janosch, que es un autor actual, hizo exactamente esto en su libro *Janosch erzählt Grimms Märchen*, donde Pulgarcita limpia el Mercedes de su padre, por ejemplo).

— Hay que respetar el esquema de actuación y no se lo debe adornar demasiado.

— La historia tiene que seguir siendo lo más importante y no debe convertirse solamente en una razón para contar (Wild, p. 118).

Si se compara, por ejemplo, cómo cambia el cuento *Der Froschkönig* (*El príncipe encantado*) en la primera y la segunda edición de los *Kinder- und Hausmärchen* se puede comprobar que los hermanos Grimm se atenían a estos tres puntos, pero que ampliaban y adornaban el texto, lo convertían más en un cuento infantil, al introducir diminutivos como *fingerchen* (dedito), o *ihrem schönen, reinen bettlein* (su preciosa y limpia camita), cuando en la primera edición era simplemente *cama* (*bett*). Los cuentos están cada vez más claramente dirigidos a un público infantil, lo cual se puede comprobar también por el hecho de que en la última edición de 1852, donde Wilhelm Grimm publica cuentos que le parecen oportunos para niños, la hija del rey (*Königstochter*), se convierte en niña del rey (*Königskind*), que en alemán indica que se trata de una niña pequeña, lo cual elimina todo simbolismo erótico que pudiera tener este cuento.

Para dar una visión más clara, citaremos el principio del cuento tal como aparece en las ediciones de 1812 y 1819. La forma de entrar en el texto es casi inmediata en la primera versión de 1812: «Es war einmal eine Königstochter, die

ging in den Wald und setzte sich an einen kühlen Brunnen» (Ewers, p. 211). («Érase una vez una hija de rey, que iba al bosque y se sentaba al lado de un pozo fresco»). Si lo comparamos con la edición de 1819, se ven los cambios claramente: «Es war einmal eine Königstochter, die wusste nicht was sie anfangen sollte vor langer Weile. Da nahm sie eine goldene Kugel, mit der sie schon oft gespielt hatte und ging hinaus in den Wald. Mitten in dem Wald aber war ein reiner kühler Brunnen, dabey [sic] setzte sie sich nieder...» (Ewers, p. 236). («Érase una vez una hija de rey, que no sabía qué hacer por aburrimiento. Entonces cogió una bola dorada con la cual había jugado ya muy a menudo y se fue fuera al bosque. Pero en medio del bosque había un pozo limpio y fresco, allí se sentó...».)

Como podemos comprobar, ya en las primeras frases el texto de la edición de

1819 es más amplio y descriptivo. El pozo antes solo *kühl* (fresco) ahora también es *rein* (limpio o puro).

Como ya se ha apuntado anteriormente, existe una motivación psicológica en esta segunda edición que falta en la primera versión del cuento, en la que no importa el porqué la hija del rey se va al bosque. En la versión de 1819, la niña va al bosque porque está aburrada y, aunque también los adultos se aburren, es una motivación más bien infantil, bien conocida por el lector de esta edad. Nuevo es también que el pozo esté en medio del bosque, «mitten im Wald»; se trata de ampliaciones en su mayoría descriptivas. Pero, como indican los hermanos Grimm, en la introducción de la versión de 1819, han suavizado los cuentos, como reacción a la crítica dura que recibieron después de la primera publicación de 1812. El público criticó la crueldad y las insinuaciones eróticas de



Reproducción de las portadas de los volúmenes II y III de *Des Knaben Wunderhorn*, la colección de canciones populares publicada por Achim von Arnim y Brentano en 1808.



J. Y. W. GRIMM, CUENTOS DE NIÑOS Y DEL HOGAR, ANAYA, 1986.

Ilustración (izquierda) de La fundación de Praga, de Brentano. Al lado, dibujo de Carl Trost, conocido ilustrador del siglo XIX, para el cuento de los Grimm, Los tres hermanos.

algunos cuentos que no se podían dar a leer a los niños. Y esto es lo que motivó el cambio en estos cuentos populares que cada vez eran más infantiles (Wild, p. 121).

En una carta del 28 de enero de 1813, Jacob Grimm defiende todavía ante Achim von Arnim el no cambiar los cuentos: «Ich glaube, dass alle Kinder das ganze Märchenbuch in Gottes Namen lesen und sich dabey [sic] verlassen werden können» (Steig, pp. 269-270). («Yo creo que todos los niños pueden leer este libro de cuentos entero en el nombre de Dios, y que se les puede dejar solos con él».)

Pero en la ya nombrada introducción de la versión de 1819, abandonan esta postura, ya que en el marco de la literatura infantil del siglo XIX no se pudieron mantener tras la crítica recibida. Dicen lo siguiente en la introducción: «... Dabei haben wir jeden für das Kinderalter

nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht» (Ewers, p. 567). («... Sin embargo, hemos borrado cuidadosamente, en esta nueva edición, cada expresión poco apropiada para niños.»)

Y mientras Jacob se retira cada vez más, Wilhelm publica, en 1825, una selección de 50 cuentos, *Kleine Ausgabe* (Edición pequeña), aconsejable especialmente para niños, con lo cual ya rompe definitivamente con el primer romanticismo, que defendía la postura de que no hace falta una literatura infantil, ya que sirve la del folclore (Wild, p. 121). Y como nunca se trataba de cuentos realmente populares, hoy en día ya no se usan entre filólogos los términos *Volks- und Kunstmärchen* (cuentos populares y artísticos) para diferenciar cuentos escritos expresamente por un autor (de los cuales voy a hablar brevemente enseguida) y cuentos de los hermanos Grimm, sino se habla de cuentos de la «Gattung Grimm» (del género Grimm) refiriéndose a lo que anteriormente se nombraba *Volksmärchen*.

Tanto *Des Knaben Wunderhorn*, como *Kinder- und Hausmärchen*, las dos co-

lecciones de cuentos mencionadas, han dado lugar a dos géneros y estilos que han tenido muchos seguidores en el siglo XIX.

El seguidor más famoso de los cuentos de los hermanos Grimm fue Ludwig Bechstein y su libro de cuentos *Deutsches Märchenbuch*, publicado en 1845, que ya en la segunda mitad del siglo XIX tenía mucha más popularidad que los *Kinder- und Hausmärchen*. Sin embargo, la cosa cambió otra vez a favor de los Grimm en el siglo XX (Wild, p. 122).

Hacia la modernidad: Tieck y Hoffmann

Dentro de la literatura infantil del Romanticismo no nos podemos limitar a hablar de los coleccionistas, dando así la impresión de que no había literatura infantil original de la época, es decir, una literatura pensada para lectores infantiles obra de un autor romántico. Y ya que el cuento es el género preferido (junto con la lírica) por parte de los escritores de aquella época, nos limitaremos a hablar de su desarrollo, en el que se ve cla-



Frau Ewig, que fue niñera de los hermanos Grimm, seguramente les contó muchos cuentos que luego ellos recopilarían en sus libros. El dibujo es de Ludwig Emil Grimm.

ramente reflejado el cambio de la literatura infantil durante el Romanticismo.

Aquí hay que nombrar el cuento *Die Elfen* (Los elfos), de Ludwig Tieck, interesante como ejemplo de un cuento infantil artístico, dualista, es decir, de dos dimensiones (Wild, p. 124). Aparece un mundo *real*, aunque de la vida rural, y un mundo mágico que se presenta como perdido para los adultos: el mundo de las hadas. La protagonista infantil entra jugando en un bosque que está cerca de la casa de sus padres y en el cual se dice que hay fantasmas. Pero lo que encuentra la niña son las hadas que viven allí. Se queda con ellas un día, pero cuando vuelve con su familia ya han pasado años. Le está prohibido hablarle a alguien de la presencia de las hadas y, cuando se sabe el secreto, las hadas tienen que abandonar el lugar. También la niña tendrá que abandonar el lugar después de la muerte de su padre, lo cual es como el final de su infancia. El dualismo entre un mundo real (rural) y un

mundo fantástico es nuevo, ya que en los cuentos del «género Grimm» todos los personajes viven en este mundo, mientras en el cuento dualista de Tieck solamente los niños tienen acceso al mundo mágico de las hadas.

También se podría hablar de los cuentos italianos, *Italienische Märchen*, de Clemens Brentano, en los cuales trabajó a partir de 1806 y que tienen como texto básico ocho cuentos de la colección *Il Pentamerone*, de Giovanni Battista Basile, de 1615. Brentano, que nunca llegó a publicarlos, convierte estos cuentos de la vida de la corte del siglo XVII, llenos de erotismo y pensados para un público adulto de la alta sociedad, en literatura infantil. En ellos, lo mágico es todavía natural, igual que en los cuentos de la «Gattung Grimm»; y son interesantes por el estilo (juegos de palabras, arabescos de lenguaje...) que emplea el autor, que tiene casi más importancia que el contenido, porque a Brentano lo que le interesaba era jugar con la forma.

Entre 1816 y 1817, se publicó una colección de dos tomos con el título *Kinder-Märchen*, que contenía cuentos de Contessa, Fouqué y E.T.A. Hoffmann (Ewers, p. 195). Pero quizá son *Die Elfen* (Los elfos), de Tieck, y *Das fremde Kind* (El niño extraño) y *Nussknacker und Mäusekönig* (El cascanueces y rey de los ratones), de E.T.A. Hoffmann, los únicos cuentos en los que los protagonistas son niños, que representan más claramente otra postura por parte de algunos autores Románticos respecto a la literatura infantil. Es una ampliación de la forma de contar cuentos, el modelo del cuento dualista y del cuento realista, una literatura infantil actual que expresa las primeras experiencias de modernidad, también por parte del lector infantil (Wild, pp. 127-128).

Los autores se percatan de que no basta darles a los niños textos de la literatura popular, porque a partir de cierta edad se dan cuenta de que hay un abismo entre su mundo imaginativo de juegos y el mundo de los adultos (Wild, p. 125).

Autores como Tieck, pero, sobre todo, Hoffmann, ven la necesidad de escribir una literatura que exprese esta experiencia por parte del lector infantil, una literatura infantil moderna (Wild, p. 125).

Para Hoffmann existe una dualidad, pero es la de un solo mundo, que no conoce un más allá; un mundo lleno de fuerzas interiores como la fantasía, lo oscuro y secreto (Richter, p. 265). La consecuencia es una nueva teoría del cuento donde el mundo irreal es imaginativo y está en constante interacción con la vida real (Richter, p. 265). De allí sale una clase de cuento que los investigadores denominan *Wirklichkeitsmärchen* (cuento de la realidad). Como dice Dieter Richter: «Die Wahrheit des Märches ist zwar die Wahrheit der Phantasie, aber die Phantasie ist eine Qualität des aufgeklärten Menschen» (*Das fremde Kind*, p. 266). («La verdad del cuento es por cierto la verdad de la fantasía, pero la fantasía es una cualidad del hombre ilustrado.»)

Mientras que en el cuento *Die Elfen* había todavía una clara separación entre el mundo fantástico de las hadas, al cual solamente los niños tenían acceso, y el mundo real, aunque rural, en *Nussknacker und Mäusekönig*, que se publicó en

1816 en la anteriormente nombrada colección *Kindermärchen*, ya no existe esta división, y los sucesos fantásticos surgen en la vida real. Hay personajes, como el padrino Drosselmeier (en el que el autor se refleja a sí mismo), que pertenecen al mundo real, pero participan también en los sucesos fantásticos. Pero no es éste el punto importante que diferencia este cuento de los hasta entonces existentes. Hoffmann deja entrar la vida urbana en el cuento. Nos enseña la vida diaria concreta de una niña de 7 años de la burguesía urbana en el Berlín del siglo XIX (Wild, p. 126). Los personajes tienen nombres y apellidos, hay fechas y vida cotidiana. En el cuento de Tieck, el entorno realista tenía muchos rasgos del mundo del cuento y aparece como antagonista del entorno de las hadas. El relato Hoffmann está situado en un ambiente realista y durante mucho tiempo el lector se queda con la duda de si los sucesos fantásticos, en los que los juguetes de la protagonista Maria Stahlbaum cobran vida, son reales o producto de su fantasía, algo parecido a lo que ocurre en las películas de Spielberg. El narrador, que se dirige directamente al lector infantil, parece no dudar de que lo que sucede es real y no sólo imaginación de Marie, pero los padres no la creen y también el lector adulto dudará. Cuando al final del cuento una de las figuras fantásticas recoge a la protagonista Marie para llevársela al mundo mágico y casarse allí con ella, el lector adulto tiene la posibilidad de interpretar el hecho como el caso patológico de una niña que está enferma, que tiene visiones y que al final se aleja definitivamente de la realidad y muere. Para el lector infantil, el final es positivo, pues la creencia infantil en los milagros se mantiene contra el sentido realista de los adultos (Wild, p. 127).

Interesante es también el hecho de que Hoffmann toma la familia de su editor Hitzig (amigos suyos) como base para crear los personajes, y que la hija de su amigo, que se llama Marie (igual que la protagonista), muera en 1822. Este procedimiento para crear un cuento es claramente opuesto a la postura de los hermanos Grimm y sus seguidores, ya que el autor no intenta imitar la literatura popular, sino que está creando algo nuevo.



J. y W. GRIMM, CUENTOS DE NIÑOS Y DEL HOGAR, ANAYA, 1986.

Pero la innovación de Hoffmann llegó demasiado pronto. Fue un escándalo en la literatura infantil, así que el autor escribe luego *Das fremde Kind*, que se publicó en el ciclo de narraciones *Die Serapions-Brüder* (1819). Quiere ser un cuento más infantil («kindlich») y con menos «fantastischem Übermut» (locura fantástica) que *Nussknacker und Mäusekönig* (Richter, p. 261). Sin duda, se trata de un cuento igualmente innovador, pero más tradicional. La acción tiene lugar en un ambiente de cuento, aunque realista: el mundo feudal. Y así como, en *Nussknacker und Mäusekönig*, el autor describe una fiesta navideña familiar muy realista, en *Das fremde Kind* (*El niño extranjero*), todo es alegórico, es un cuento sobre el hecho de convertirse en adultos. Los protagonistas son dos niños que viven con sus padres en un mundo idílico, en estrecha unión con la naturaleza, mientras que los antagonistas son dos niños de la rama rica de la familia que vienen de visita desde la ciudad y cuyo comportamiento el autor describe de forma irónica, porque son seres artificiales y han recibido una educación en la que no cuentan las experiencias propias. Pero influirán en las vidas de los protagonistas y en su imagen todavía inocente del mundo.

El cascanueces y el rey de los ratones se puede considerar, sin embargo, como el punto de partida de la literatura fantástica en general. Pero pasó medio siglo hasta que Lewis Carroll, en 1865, cogió este modelo literario para su famosa novela infantil fantástica, *Alicia en el país de las maravillas*, y en Alemania no se sintió su influencia hasta el siglo XX (Wild, p. 129).

Por lo demás, fue en el ámbito de la literatura infantil donde los impulsos románticos se mantuvieron vivos durante más tiempo, y en la imagen del niño que tenemos hoy en día se ve claramente que quedan todavía restos. Un ejemplo de ello lo tenemos en autores como Michael Ende, con sus novelas neorrománticas *Momo* y *Die unendliche Geschichte* (*La historia interminable*), que son leídas igualmente por niños o adultos. Pero no solamente se deja ver la influencia romántica en la literatura. En los medios de comunicación, en la publicidad, encontramos la imagen del niño como un ser puro cuyo mundo hay que proteger, o la del niño como sabio. ¿Acaso no es romántico ese anuncio publicitario de una conocida marca de automóvil, en el que pequeños niños lamas corretean hasta un abismo para sentarse a contemplarlo? ■

*Nathalie Zimmermann Gañán Medina es profesora en el Departamento de Filología Alemana de la Universidad de Sevilla.

Bibliografía

- Ewers, Hans-Heino, *Kinder- und Jugendliteratur der Romantik. Eine Textsammlung*, Stuttgart: Reclam, 1984.
- Richter, Dieter, *Das fremde Kind*, Frankfurt: Fischer, 1987.
- Schneider, Reinhold, *Joseph von Eichendorff: Ahnung und Gegenwart*, (I, 5), Vaduz, 1947.
- Steig, Reinhold, *Achim von Arnim und die ihm nahestehen* (tomo III), Stuttgart/Berlín, 1904.
- Wild, Reiner, *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart: Metzler, 1990.