

# SYLVAE

## TEXTOS MISCELÁNEOS



JUAN GARCÍA ÚNICA



Sylvae. Textos misceláneos © 2021 by Juan García  
Única is licensed under Attribution-NonCommercial  
4.0 International

[www.juangarciaunica.com](http://www.juangarciaunica.com)







**D**esde que cuento con una habitación propia para estos menesteres, no hay cosa que me guste más que un escritorio desordenado. Antes que de dejadez, diría que acumular notas, libros y objetos de no siempre justificable utilidad sobre la mesa es señal en mi caso de vocación. De una, además, para la que no se ha inventado todavía propósito de enmienda alguno capaz de acabar con ella. Adoro las cosas que se apilan, sobre todo sin son del tipo que, más que un fragil equilibrio, guardan entre sí la misma relación que una columna con el techo. Sobre este tipo de desorden, me parece, nada se acumula, sino que todo se sostiene. Para mí, un escritorio desordenado es no solo un método de trabajo, sino también la huella indicadora del rastro que han seguido las ideas desde que apenas son intuiciones, vagas imágenes mentales, hasta que acaban plasmadas negro sobre blanco. No es casual, por tanto, que los textos aquí reunidos tengan todos ellos un mismo rasgo –quizá el único– en común: su carácter denodadamente misceláneo. Ni siquiera yo, en el momento de escribir estas palabras introductorias, puedo estar seguro del todo de lo que se acabará encontrando en adelante, por estos lares, la persona a la que el azar haya arrastrado a ellos. Acaso eso, puro azar, porque en este libro medio improvisado van mezclados escritos de lo más variopinto: desde conferencias no publicadas, cuyo originario tono oral aún pervive, a antiguas entradas de un blog hace tiempo retirado de la red; desde pequeños ensayos sobre literatura, escritos sin más motivación que matar el gusanillo de darle a la tecla, a trabajos presentados en su día en algún congreso que, por las razones que fuesen, decidí en su momento no publicar. Todo

vale, porque nada me obliga, excepto el compromiso que siempre se tiene de no molestarse siquiera en escribir si lo que se piensa decir no merece la pena. Esa es, para qué negarlo, la única restricción que me he impuesto, si bien no es precisamente menor.

No hay más filtro que mi criterio, por tanto. Me he permitido el capricho de escribir textos y editarlos yo mismo, lo cual creo que me ha dado y quitado a partes iguales: me ha dado la ventaja de la inmediatez y la libertad de hacer y deshacer a mi antojo; pero me ha quitado, a su vez, no poco tiempo que podría haber empleado en trabajar, si no de manera más académica o productiva, sí más burocrática, eficaz y rentable de cara a ese amontonamiento infinito de méritos en que se ha convertido la universidad actual, ámbito por el que trascurren mis días desde hace mucho. Para no engañar a quien me lea, debo subrayar que no hay comités editoriales, ni dictámenes de expertos, ni pares ciegos detrás de esta colección de ensayos, lo que no significa que haya dejado de ser consciente, ni por un solo instante, de que todo lo que está en la red, todo lo que se publica, aun haciéndose de esta manera, está sometido a fiscalización. Para quien esto escribe, la mirada y el juicio ajeno se bastan y se sobran a ser dos jueces a los que conviene tratar con el mayor de los respetos. Si ruego que estos trabajos algo plebeyos no sean tomados del todo en serio, es precisamente porque en ellos he trabajado con la misma seriedad que me aplico en cualquier otro ámbito.

Por lo demás, he procurado no hacer del conjunto algo en exceso caótico, lo que me ha llevado a valerme de un sencillo criterio cronológico a la hora de ordenar los textos. Estos aparecen, pues, agrupados por año, si bien esto admite algún matiz que es casi una excepción. Comencé a redactar estas *sylvas* en octubre de 2020, aunque alguna de ellas ya vio la luz en su día en una versión anterior de mi página web. Otras, como decía, son entradas de un viejo blog hace tiempo cancelado a voluntad propia que, sin embargo, no me he resignado a perder. Creo que en este formato encontrarán nueva –y, sobre todo, renovada– vida, por lo que en esos casos las he clasificado no dentro del año en el que originariamente se escribieron, sino dentro del año en que las he editado de nuevo. En algunas ocasiones he hecho retoques y revisiones importantes; en otras, se quedan como estaban, pero en todas he procurado ofrecer alguna indicación que contextualice su primera aparición en la red. Dado que este es un libro informal, abierto y en continuo proceso de ampliación y revisión, me ha parecido que cualquier otro criterio hubiera acabado por resultar más molesto para quien se tome la molestia de acudir a sus páginas.

Si te has topado con este texto por casualidad, haz de saber que puedes encontrarlo en cuatro formatos distintos: html, pdf, ePub y mobi. Así, desde la red a los dispositivos electrónicos puedes llevarlo contigo donde quieras. Recuerda que puedes descargar el libro en su totalidad o parcialmente, accediendo a la sylva concreta que te interese, desde este [rincón](#). Te recomiendo, además, que no gastes papel en él, pues aunque está editado en formato libro, creo que compensa no valerse de recursos limitados si no es preciso. Acude, eso sí, a tus librerías de toda la vida a hacerte con aquellos libros en los que sí se ha invertido tiempo y dinero, para que no se disuelvan en la memoria inconsistente de los archivos virtuales. Yo mismo soy el autor de alguno de ese tipo también. Este no pretende competir con ellos, sino más bien llevarte a ellos.

En el caso de estas páginas me basta con la conversación que vamos a mantener en adelante por puro placer y sin venir a cuento. Me sentiré pagado si encuentras algo que te acompañe. Que yo sea el desconocido que te dio ese tiempo; que tú seas el desconocido, la desconocida, que me diste ese tiempo. Eso sería lo justo. Y lo justo siempre es más que suficiente.

Juan García Única,  
Peligros, provincia de Granada, a 10 de marzo de 2021







SYLVA I.  
IMAGINACIÓN Y FANTASÍA



*Texto de la videoconferencia ofrecida para la Sociedad Argentina de Escritores (sección Moreno) el 14 de octubre de 2020, dentro del ciclo «De la condena a la ética de la fantasía. Apología de la capacidad de fabular».*

Ilustración del título:  
Detalle de la portada de *Émile, ou De l'éducation*  
(La Haye, Jean Néalme, 1762),  
de Jean-Jacques Rousseau

#### ANIMALILLOS, DUENDES, GENIOS O LO QUE SEA

**S**i me lo permiten, empezaré esta exposición con un leve recuerdo. En la tarde del 2 de febrero del año 2004, me hallaba leyendo un encuentro digital en el diario *El País* entre el periodista Santiago Segurola, a la sazón jefe de la sección de deportes, y los lectores del periódico. Eran tiempos en los que la fiebre causada por la adaptación de la trilogía de *El Señor de los Anillos*, a cargo del director neozelandés Peter Jackson, todavía se hacía notar. La última película de la serie, *El retorno del rey*, aún debía estar proyectándose en las salas por aquel entonces, si mal no recuerdo. El señor Segurola pertenece a esa estirpe de periodistas deportivos cuya voracidad cultural les permite hablar con soltura y conocimiento no solo de deporte, sino también de cine, literatura o música. En los encuentros con los lectores, pues, no era infrecuente que las preguntas se desviasen con toda naturalidad hacia esos otros derroteros, por lo que nada tiene de extraño que aquel día alguien le pidiese su opinión sobre las películas de Peter Jackson. La respuesta yo la he tenido vagamente rondándome la cabeza durante todos estos años, pero aún he logrado localizarla tal cual fue en este archivo infinito que es la red: «No me interesan nada Tolkien ni sus animalillos, duendes, genios o lo que sea. Le digo la verdad: no he visto ninguna de sus películas. Prefiero los libros que hablan de la gente». Por aquel entonces, quien les habla apenas había comenzado a tomarse en serio ese tipo de literatura que conocemos como alta fantasía, tras haber pasado varios años estudiando Filología Hispánica, una

disciplina en la que, si bien no se me había enseñado a despreciar el género, tampoco puedo decir que se me estimulase demasiado para apreciarlo.

Si la respuesta me llamó la atención fue solo porque me daba cuenta de una cosa que todavía hoy sigo manteniendo, incluso con más convicción que entonces: a mí los «animalillos, duendes, genios o lo que sea» de Tolkien no han dejado de interesarme desde que me topé con ellos, pero paradójicamente lo han hecho siempre por el mismo motivo que llevaba a Santiago Seguro a descartarlos, esto es, porque me interesan «los libros que hablan de la gente». Lo intentaré explicar a lo largo de estas sesiones. Por ahora, quedémonos con que en las palabras del periodista queda patente una escisión en absoluto ajena para muchas personas: parece como si, por una parte, estuviera la literatura del mundo real, con sus tramas más o menos reconocibles o cercanas a la cotidianidad; y parece como si, por otra, nos encontrásemos con una literatura que se aleja de ese mundo real y verdadero, con el que además apenas si intersecciona. Los «animalillos, duendes, genios o lo que sea» no acaban así de formar parte de ese ámbito en el que nada de lo humano nos es ajeno, pero en donde no todo nos parece humano. Están, simplemente, fuera de la realidad que vale la pena considerar. Pienso que esa premisa es fundamentalmente falsa. Es más, dando por hecho que lo es iré procediendo a articular mi discurso a lo largo de toda esta serie de conferencias. Por el momento, me limito a enunciar los dos primeros problemas que veo salir al paso: el del carácter supuestamente evasivo de lo fantástico, por una parte; y, por otra, el de la definición, compleja en extremo, de lo que entendemos por fantasía.

Con respecto a lo primero, el problema de la evasión, pareciera que hablar de fantasía no fuese sino aludir a una manera de escapar de nuestra realidad más inmediata o, dicho de otro modo, pareciera que no fuese sino una forma particularmente eficaz de buscar refugios elusivos de realidades alienantes a fuerza de generar, en bucle, otras realidades igualmente alienantes y más artificiales que, sin embargo, nos pintarían de colores una vida cotidiana percibida como cada vez más gris, más insulsa y más hostil. No diré que no haya algo de cierto en esa percepción. Muy al contrario, afirmo que si la huida de lo que no nos satisface es una de las funciones que puede llegar a desempeñar la fantasía en nuestras vidas, si de un modo u otro nos sirve de bálsamo para la insatisfacción, bienvenida sea entonces para quienes así la entienden. Sin duda, sirve también para eso. Ahora bien, sucede que, no obstante, encuentro algo bastante más profundo que un mero desahogo terapéutico en ella, como trataré de explicar. El tema, simplemente, dista mucho de agotarse ahí.

Por otra parte, como ya anticipaba, nos encontramos con el problema de la definición del propio concepto de fantasía. Este, me temo, es demasiado polisémico como para dar por hecho, sin más, que ahora todos estemos pensando en lo mismo cada vez que lo menciono. Esta primera sesión, en cierto modo, no es otra cosa que un intento de definirlo, pero no demos por hecho ni ustedes ni yo que esa es una tarea tan sencilla. Por ejemplo, hemos empezado hablando de un periodista deportivo, y resulta que incluso en el léxico futbolístico esa palabra tiene una acepción particular y muy especializada, como saben quienes disfrutan siguiendo el *calcio* italiano. En el *Grande Dizionario Italiano* de Aldo Gabrielli, cuya traslación digital ha tenido la buena idea de llevar a cabo la editorial Hoepli, se define así la palabra fantasista, que hasta donde alcanzo a saber no se usa en español: «Atleta, in genere calciatore attaccante, dal gioco fantasioso e imprevedibile» ('Atleta, por lo general futbolista atacante, que practica un juego imaginativo e imprevisible').

No me faltarían ejemplos en el campo académico de trabajos, por lo general bien valorados, en los que, a través de gráficos, estadísticas y puntillosos estados de la cuestión, se desgranar demostraciones empíricas acerca de lo pernicioso que resulta para los niños más pequeños la gran oferta de ficciones alejadas del más estricto realismo, de ficciones fantasiosas. Que la fantasía, incluso cuando no nos tomamos la molestia de definir lo que entendemos por tal cosa, resulta algo dañino y antipedagógico, para mucha gente es casi tan verdad como que numerosos adultos la consideran, sin más, un síntoma de inmadurez o un rasgo adolescente nunca superado. En ello reside su condición paradójica: cuando somos demasiado pequeños, conviene que nos alejen de ella; cuando somos mayores, conviene que nos alejemos de ella nosotros mismos. Para un tipo determinado de fantasía, podría decirse que hay un tiempo muy limitado en nuestra vida, coincidente poco más o menos con la adolescencia. Antes y después, estorba y distorsiona nuestras ideas sobre el mundo. Por supuesto, esta última es una suposición muy discutible sobre la que vamos a pensar en este encuentro más despacio. Nada surge de la nada, así que digámoslo claro: esos discursos hostiles hacia la fantasía no son sino la forma contemporánea que adopta, a veces en el discurso académico, a veces en los muchos discursos que se despliegan en la vida cotidiana, toda una tradición de condena de lo fantástico que viene sucediéndose –y no por casualidad– desde el momento mismo en que, allá por el siglo XVIII, el mercado editorial comenzó a suministrar libros para la infancia. La concepción de la fantasía como una realidad alterada, que debemos manejar con cautela por

las distorsiones que genera, puede que tenga algo de cierto en lo que respecta al influjo que puede llegar a ejercer sobre los niños más pequeños, pero no es menos verdad, tampoco, que la fantasía es una realidad que está en el mundo desde que nacemos, que pre-existe a la vida de cualquiera de nosotros y que no podemos eludir.

Por mi parte, me comprometo a que quienes están teniendo la gentileza de seguir esta sesión no se vayan de ella sin que se les haya brindado un concepto concreto de fantasía que nos permita avanzar en las otras dos que restan. Antes, sin embargo, y al objeto de saber bien de qué hablamos, debemos hacer un pequeño recorrido por el modo en que la fantasía llegó a ser, no ya «la loca de la casa», como escribió Teresa de Ávila de la imaginación, sino directamente la madrastra de Blancanieves.

#### LA TRADICIÓN DE DESCONFIANZA HACIA LA FANTASÍA

Situémonos ahora en Londres, en 1946. Maria Montessori, acompañada de su hijo Mario, acaba de regresar a Europa, tras un exilio de siete años en India a causa de la Segunda Guerra Mundial. Tiene 76 años, una impecable reputación internacional y mucha experiencia acumulada tras viajar por todo el mundo. En la capital británica dictará la primera serie de conferencias tras su regreso al viejo continente, una de las cuales, «On Fantasy and Fairy Tales», retoma un viejo motivo de disputa en su teoría que ya se había iniciado en la década de los veinte: la relación de los niños menores de 6 años con la fantasía y los cuentos de hadas. Para no ser injusto, empezaré por puntualizar que, a estas alturas y en el marco de un debate que ya venía de muy atrás, Montessori ha modificado y matizado su posición varias veces. Se diría que se muestra algo más abierta que al principio, mas sus líneas de fuerza solo han cambiado moderadamente.

En esta conferencia, Montessori se vale de algunas de las claves más reconocibles de su método. Veamos. Desde el principio del mundo, los niños toman y absorben, y si bien podemos empeñarnos en enseñarles lecciones, antes que estas surtirá efecto en ellos una suerte de ley natural, según la cual será del ambiente de donde extraigan el conocimiento que necesiten. Los adultos, por su parte, en lugar de propiciar un marco favorable a esa relación con el ambiente, nos empeñamos en facilitarles cuentos de hadas, algo en lo que la gran pedagoga italiana encuentra una equivocación persistente: si el niño

puede elegir, dice haber observado muchas veces Montessori, elegirá siempre algo más importante para su desarrollo que los cuentos. Es desde ahí desde donde su teoría aborda la diferencia entre fantasía e imaginación: la fantasía no está anclada a la realidad inmediata, y lo que no está anclado a la realidad inmediata no puede ser absorbido por la mente del niño, porque no puede ser reconstruido por ella; la imaginación, sin embargo, «is the real substance of our intelligence» (Montessori, 2016: 46), pues toda teoría, todo progreso, viene de la capacidad de la mente para reconstruir algo. ¿Significa esto que Montessori despreciará en esta conferencia la fantasía y los cuentos de hadas? No exactamente: significa que, en su opinión, y contrariamente a la creencia general, no debemos ver a los niños como seres que demandan historias fantásticas o cuentos de hadas, sino hechos sujetos a la realidad; significa, por tanto, que los cuentos de hadas y la fantasía han de ser adaptados a la mente de los niños. Así se legitima, por ejemplo, el tratamiento que se hace de la historia en las escuelas montessorianas: la historia son hechos y los cuentos de hadas invenciones, pero los hechos de la historia están lejos de nosotros, y eso ya los hace fantásticos en sí mismos sin necesidad de inventar nada, puesto que la historia no podemos verla, pero sí imaginarla. La historia, pues, se aborda como un ejercicio de construcción de la imaginación, en un juego mediante el cual el adulto se muestra respetuoso con el estado de desarrollo cognitivo del niño, sin además abusar de su confianza.

No descartemos que Montessori esté siendo aquí, por lo que respecta a los cuentos de hadas, un tanto diplomática. Poco después de esta conferencia, en 1949, con la publicación de *The Absorbent Mind* (revisado en 1952), volvería a insistir en la necesidad de derribar el mito de la preferencia de los niños por los cuentos de hadas frente a lo real. Apostilla ahí que los niños, cuando oyen hablar de princesas encantadas, solo reciben impresiones que no les permiten desarrollar su potencial para imaginar constructivamente. Pero en esa ocasión, y por lo que respecta a la fantasía, Maria Montessori iría aún más lejos, al observar como un factor de indisciplina el que los niños de tres o cuatro años muestren incapacidad o dificultad para centrarse en objetos reales. Uno de los síntomas de ese desorden sería, precisamente, que el niño acuse tendencia a dejar su mente vagar por el reino de lo fantástico. Nuestra autora añade:

Unfortunately, many people think that these fanciful activities, which disorganize the personality, are those which develop the spiritual life. They maintain that fantasy is creative in itself; on the contrary, it is nothing

by itself, or just shadows, pebbles and dried leaves (Montessori, 2007: 241-242).

Con lo que queda claro que la tendencia a la fantasía no solo es síntoma de indisciplina, sino casi una aberración que roza lo patológico. No obstante, varias décadas antes, con la publicación en 1917 del primer volumen de *The Advanced Montessori Method*, había alcanzado su punto máximo de beligerancia en este asunto. Al definir la etapa de 0 a 6 años como etapa de la credulidad, señala un problema: los niños creen, no imaginan; y la credulidad es la característica de una mente inmadura y falta de experiencia y de conocimiento anclado a la realidad. Los niños, en esa etapa, carecen de la inteligencia que permite distinguir lo verdadero de lo falso, lo bello de lo feo y lo posible de lo imposible. Su conclusión pasa por establecer que la exposición a la fantasía es un abuso del adulto, que exige al niño que sea crédulo aun cuando la naturaleza todavía no le ha permitido dejar de ser ignorante e inmaduro. La credulidad, para Montessori, es una señal de falta de civilización, y por ende lo es también la recurrencia a la fantasía, que se sostiene sobre ella.

¿Cómo encajar esto hoy? Antes que nada, y para no sacar conclusiones precipitadas, hemos de considerar la coyuntura en la que la gran pedagoga italiana llega a esas conclusiones. No estoy preparado para discutir la autoridad de Montessori en materia pedagógica. Tampoco lo pretendo ni siento que ese sea un ámbito que me competa. Sin duda, su descripción de la mente infantil, aun cuando mucho se haya avanzado en su conocimiento desde entonces, será siempre mucho más profunda y compleja que la que un profano como yo pueda hacer. Admito, además, que doy por cierto que los niños a esas edades son crédulos. También que, con frecuencia, la realidad es la mejor y más fascinante puerta de entrada al conocimiento. No cuestiono nada de eso, pero creo que sí me puedo permitir leer entre líneas el lugar ideológico en el que se sitúa el discurso de María Montessori sobre la fantasía. Si bien ella insiste en definir su pedagogía como «científica», haríamos mal en acercarnos hoy a su teoría sin situarla en el terreno de la historia, tan alejado de las ideas puras. Lo cierto es que buena parte de los escritos a los que hemos aludido se dirige a un público anglosajón, cosa que no conviene ser pasada por alto. Parece claro que Montessori está reaccionando de modo resuelto contra el modelo de educación victoriana de la burguesía inglesa, donde los cuentos de hadas y la fantasía cobran un especial protagonismo.

En Inglaterra, ciertamente, habían acontecido cosas importantes para el tema que nos ocupa desde mediados del siglo XVIII, más allá de las habituales apelaciones a la teoría pedagógica de John Locke en sus *Pensamientos sobre la educación*. Sucede que Inglaterra se hace dueña de los mares, lo que genera una burguesía rentista, que vive de administrar los réditos de un gran imperio, no trabaja con sus manos e implanta triunfante el modelo de familia nuclear. Y este no es un asunto anecdótico precisamente: con la mejora de las condiciones de vida y de las expectativas vitales de la progenie, se libera un tiempo muy preciado para un nuevo tipo de ocio en el que el mercado sobre los libros contempla la producción de libros para la infancia. El ocio comienza así a ser la verdadera condición de posibilidad de la educación burguesa. Algunos autores, siguiendo los dictados de Locke, comienzan a escribir y a producir libros para educar deleitando a los niños, como muestra el *The Child's New Play Thing*, que en 1742 edita y vende el matrimonio conformado por Mary y Thomas Cooper. En 1744, un avisado comerciante del sur de Inglaterra, llamado John Newbery, se instala en Londres, donde en una calle no muy lejana a la catedral de Saint Paul abre The Bible and Sun, considerada la primera librería infantil de la historia. Él mismo escribe e ilustra algunos de los libros hermosos, pequeños y no muy caros, que dirige en exclusiva a los más pequeños. Pronto prolifera un tipo de literatura muy centrada en la infancia y un mercado volcado específicamente en suministrarla. Se abren tiempos de fábulas y de cuentos. Se abren tiempos en los que la lectura comienza a ser la base de la educación.

Sin embargo, este fenómeno tendría su contestación pedagógica muy pronto. Sobre todo, a raíz de la publicación, en 1762, de Emilio o De la educación, del filósofo suizo Jean-Jacques Rousseau. Sin duda, este tratado supone el punto de arranque de lo que podría llamarse «pedagogía natural», según la cual la educación ha de tender a perseguir los mismos fines que la naturaleza, en lugar de a perturbarlos. Para Rousseau, como más adelante para Montessori, la naturaleza da a los hombres los deseos necesarios para su conservación, así como las facultades para satisfacerlos, pero pronto esta idea se encontrará de frente con un serio problema: ¿qué hacer con los libros? La lectura no es en sí misma un acto natural; leer implica, se quiera o no, desviar hacia la imposición de una autoridad esa tendencia a convertir el entorno inmediato en la fuente primordial de cuanto conocimiento se necesita. En consecuencia, la lectura se convierte en el azote de la infancia y, según Rousseau, casi en la única ocupación que los adultos saben darle a los niños. Hasta los

doce años, Emilio apenas sabrá lo que es un libro, objeto al que solo accederá cuando le empiece a ser útil. Antes, solo servirá para aburrirlo. Y, como es obvio, los niños no sentirán demasiada curiosidad por perfeccionar el instrumento con que se les atormenta. Estoy parafraseando casi al milímetro las palabras de Rousseau cuando escribo esto.

En esa línea, y como extensión del problema de la lectura, aparece a su vez el problema de la fantasía. Para Rousseau, la fantasía es justamente lo que se desvía de la inclinación natural que el niño tiene a aprender por sí mismo tomando lo que necesita directamente del entorno. La fantasía, para más señas, compendia todos los deseos que no son verdaderas necesidades y que solo pueden contentarse con la ayuda de otros. Pero resulta que los niños de su época que han tenido la suerte (o la desgracia) de haber sido instruidos, lo han sido con las fábulas llenas de animales parlantes de La Fontaine. En el parecer de Rousseau, con ello simplemente el adulto le proporciona al niño una serie de mentiras que el niño no entiende, bajo la suposición de estar adornando con ellas la transmisión de una verdad que el niño no puede captar.

Si en la pedagogía rousseauiana los libros comienzan a ser un problema, ello se debe a que los libros son catalogados en el orden de los objetos intelectuales, contrapuestos a los objetos sensibles en los que la naturaleza pone por sí misma todo lo que necesita saber el niño. Solo así se entiende que nuestro filósofo sea tan tajante como para llegar a afirmar esto: «Odio los libros: sólo enseñan a hablar de lo que no se sabe» (Rousseau, 2011: 287). Ahora bien, resulta que hasta Rousseau hace una conocida excepción a su postura anti-libresca: *Robinson Crusoe*, la ya por entonces famosa novela de Daniel Defoe y «el tratado de educación natural más logrado» (288), en palabras del filósofo. Robinson encaja en la pedagogía natural porque no representa el estado del hombre social, toda vez que está solo en su isla, desprovisto de la asistencia de sus semejantes, carente de los instrumentos de todas las artes y dedicado a su subsistencia y conservación, aunque aun así procurándose por su propio ingenio una suerte de bienestar. La conclusión a la que llega Rousseau, casi se impone sola:

El medio más seguro de alzarse por encima de los prejuicios y de ordenar los juicios de uno por las verdaderas relaciones de las cosas es ponerse en el lugar de un hombre aislado, y juzgar todo como ese mismo hombre debe juzgar con vistas a su utilidad propia (288).

Por supuesto, quien eso escribe considera conveniente despojar la novela de Defoe de aquellos elementos innecesarios que la alargan innecesariamente y

la alejan de la utilidad que pueda tener para el público infantil, lo cual, dado el éxito inmediato que conoció el *Emilio*, traerá consigo una serie de consecuencias.

Al poco, comenzarán a proliferar por Europa y América las versiones y adaptaciones pedagógicas del mito de Robinson, personaje convertido de pronto en algo que iba mucho más allá de la invención de Defoe. Parece que el propio Rousseau, fascinado de niño por la novela, escribió en su adolescencia una continuación (sí, de niño, porque resulta que quien decía odiar los libros y los desaconsejaba para la infancia no fue él mismo sino un voraz y precoz lector). De entre las muchas adaptaciones que se derivaron de los postulados defendidos en el *Emilio*, quizá la del pedagogo alemán Joachim Heinrich Campe, *El nuevo Robinson* (1779), fuese la más difundida. En España, el escritor tinerfeño Tomás de Iriarte, conocido entre otras cosas por sus fábulas para niños, lo tradujo y versionó en 1789. La adaptación de Iriarte del *Robinson* de Campe no dejó de editarse con éxito hasta bien entrado el siglo XIX, si bien lo curioso es que la novela original de Defoe no se tradujo al español hasta más de un siglo después de haberse publicado el original inglés en 1712. De hecho, en 1790, *Robinson Crusoe* figuraba –mencionado, además, por la traducción francesa– en el Índice de libros prohibidos de la Inquisición. La única traducción que se hizo, cuyo manuscrito, firmado por «un sacerdote desocupado», se conserva en la actualidad en la Real Academia de la Historia, no pasó el filtro de la censura, si bien es una pena que no conozcamos hoy el informe.

Pero volvamos al Robinson de Campe. No esperemos encontrar en él una novela al uso, ni tan siquiera la adaptación juvenil de un clásico al modo de las que a buen seguro hemos conocido muchos en nuestra infancia. En realidad esta obra se parece más a un libro de texto en el que la fantasía queda excluida, a mayor gloria de la pretensión de dirigir la atención de los niños hacia la realidad inmediata: escrita en forma dialogada, vemos en ella a un padre satisfacer las preguntas de sus hijos sobre las más diversas materias relativas al mundo natural y moral. Por otra parte, muchas de las llamadas «robinsonadas», cuyo exponente más conocido lo encontramos en *El Robinson suizo*, publicado en 1812 por Johann David Wyss, un modesto bibliotecario de la ciudad de Berna que alcanzó fama mundial con esta obra, mostraban una querencia por los propósitos didácticos e instructivos que no siempre tenía su equivalente en el cuidado de la faceta más puramente literaria.

¿Qué había ocurrido para llegar hasta aquí? Creo que el problema fundamental sobre qué hacer con los libros en la educación de los niños se comienza a plantear de manera sistemática con el surgimiento de un mercado de libros para la infancia, cuyos orígenes se sitúan, como ya se ha visto, en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII. Sostengo que en esa coyuntura comienza a surgir la escisión, que todavía arrastramos, entre dos tradiciones: por una parte, la que tiene que ver con lo fantástico como componente fundamental de la literatura infantil; por otra, la que surge como tradición de condena de la fantasía, en cuyas raíces he procurado incursionar brevemente. La palabra *raíces*, de hecho, la empleo aquí no sin intención, pues aunque estemos hablando de una escisión que surge a consecuencia de la instauración de un mercado de libros para niños, la problemática que nos plantea no se ha restringido históricamente, sin más, al ámbito de lo infantil. En el terreno de la literatura adulta, pongamos por caso, hasta un libro metafísico y complejo en extremo como *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien, que en absoluto se concibió como historia infantil o juvenil en su momento, para mucha gente no ha pasado de ser percibido como el máximo exponente del llamado fantástico, casi más un subgénero que un género. Bien es verdad que un exponente prestigioso, sí, pero con demasiada ligereza asociado a un marco de referencias que no deja de remitirnos a la adolescencia y al *corpus* de lecturas que los adultos hacemos en ese periodo de nuestra vida previo a la entrada en las lecturas «serias». Eso sí, cuando digo esto, hablo –y es de justicia que así lo puntualice– de cierta percepción social que se tiene de la obra de Tolkien, no necesariamente de la académica, que nos lleva brindando desde hace mucho estudios que la abordan con la altura intelectual que merece. Las raíces de ese desprestigio, del descrédito que la mirada adulta confiere a la fantasía, también han de situarse, a mi juicio, en ese momento, hacia mediados del siglo XVIII, en que las dos tradiciones mencionadas se convierten en paradigmas pedagógicos antagónicos.

A poco que se observe, a la vista está que nunca hemos sabido muy bien qué hacer con esos «animalillos, duendes, genios o lo que sea» de Tolkien (o cualesquiera otros autores que cultiven una ficción alejada de los cánones del más estricto realismo), como decía Santiago Segurola en el chat que he mencionado al principio. Nunca los hemos visto del todo como los portadores de ciertas profundas verdades humanas que son. Nunca, en suma, hemos sabido apreciar del todo como adultos esa perniciosa fantasía que de niños nos encandilaba, mientras, según supondríamos si aceptásemos algunos postulados

de la pedagogía natural, nos debía confundir. La categoría de *lo que sea* es demasiado vaga, pero al mismo tiempo sorprendentemente explícita: de *lo que sea* la fantasía me ocupo a continuación.

#### DOS CONCEPTOS: IMAGINACIÓN Y FANTASÍA

Voy a comenzar por definir esta dupla clásica tal como ha quedado instaurada por la tradición de condena de la fantasía, cosa que, por cierto, no resulta demasiado complicado. Basta con rastrear en la red alguna de las muchas páginas de recomendaciones a familias para la aplicación del método Montessori. Algunas de ellas explican de manera abierta cómo limitar la exposición de los niños menores de 6 años a los cuentos de hadas y a la fantasía, para lo cual distinguen de manera operativa entre esta, la fantasía, y la imaginación. Puede decirse que, según esta visión, la imaginación nace en la mente del niño y es algo que él crea a partir de la información que tiene, es decir, algo que proviene de un estímulo tomado directamente por el niño del mundo real. La fantasía, por su parte, es lo que, habiendo nacido de la imaginación de otra persona, transmitimos al niño desde fuera, esto es, algo no tomado directamente por él del mundo real. Cualquier proceder que convenga a la hora de destinarles a los niños cuentos de hadas, por las razones que ya hemos visto esgrimía la propia Montessori, ha de sostenerse sobre el uso de la imaginación. La fantasía, de este modo, se convierte en el motor de lo que al final siempre resultará informe, distorsionado y peligroso.

En la próxima de nuestras sesiones intentaré demostrar que en esta dicotomía hay cierta confusión, digamos, ontológica. Es cierto, sin lugar a dudas, que la mente del niño es muy literal. Es cierto, para más señas, que eso le hace ser crédulo. Pero nada de ello significa que los humanos, desde que nacemos, vivamos en la pura literalidad. En tanto animales simbólicos que somos, y nos guste o no, estaremos expuestos a la figuración desde el principio, porque lo simbólico no es aquello que se aleja de la realidad o la distorsiona, sino algo que, en sí mismo, ya constituye un tipo de realidad presente en nuestras vidas desde el principio. Por otra parte, me parece evidente que Montessori define ambos conceptos en función de su origen, proceder tan válido como cualquier otro, si bien no el único ni necesariamente el más fecundo. Hay otras formas de hacerlo, por supuesto, y una de ellas me parece algo más que pertinente recordarla ahora.

El artista y diseñador italiano Bruno Munari ofreció, en 1977, una definición de ambos conceptos que me parece puede seguir siendo seminal y no ha perdido en absoluto la capacidad de iluminarnos. A diferencia de lo que hace Montessori, Munari no parte del origen, sino que articula su definición tomando como referencia los fines (o la ausencia de fines en el caso de la fantasía, como enseguida se verá). En su conceptualización, la imaginación tiene una carácter más bien instrumental: se trata de «un medio que sirve para visualizar o hacer visible lo que piensan la fantasía, la invención y la creatividad» (Munari, 2019: 24). Me ocupo enseguida de su definición de fantasía, pero, como es natural, esta definición de imaginación quedaría incompleta si no me tomase el trabajo de aclarar qué entiende Munari por invención y creatividad. La invención, dice él, relaciona cosas que uno conoce, pero orientando dicha técnica a un uso práctico. Por ejemplo, aclara, si un ingeniero inventa un motor, al inventor no le preocupará la dimensión estética del objeto inventado, sino que funcione adecuadamente. La creatividad, a su vez, es un modo de llevar a cabo proyectos, solo que, a diferencia de lo que ocurre con la invención, quienes recurren a ella no consideran tales proyectos solo por su función, aunque también, sino además por los aspectos psicológicos, sociales y humanos que acarrea. El diseño, por ejemplo, nos dice Munari, es un campo que opera como ningún otro a partir de la creatividad, en tanto busca hacer algo nuevo y llamativo sin renunciar a resolver necesidades colectivas.

¿Y la fantasía? Munari la define como la facultad más libre de todas, dado que «incluso puede ignorar por completo la posibilidad de que lo pensado llegue a realizarse o alguna vez funcione. Es libre de pensar cualquier cosa, por absurda, increíble o imposible que sea» (23). Desde la tradición de condena de la fantasía, esta libertad que Munari le atribuye a tal capacidad será vista con recelo. Si lo fantaseado es algo que puede pensarse con independencia de que alguna vez funcione o no, si en ello cabe hasta lo absurdo, parece claro que estará bajo sospecha siempre por improductivo y pernicioso. De cara al conocimiento que puede extraerse de la realidad, según esta tradición, la fantasía será siempre un ruido sobrante. A estas alturas creo que casi huelga decir que, sinceramente, este es un diagnóstico que no comparto. Antes creo que Munari ofrece buenos mimbres para que nos tomemos en serio el concepto. Si bien no niego que la fantasía pueda ser una forma de escapismo, como dije al principio, lo que pretendo ahora es defenderla mostrando de qué manera constituye por sí misma una realidad que no solo no distorsiona, sino que acrecienta y enriquece nuestra comprensión del mundo. A ello dedicaré la

segunda conferencia de esta serie. Por otra parte, tampoco quiero desaprovechar la ocasión de situar el concepto en su dimensión ética. Mirar con buenos ojos una facultad cuyo fin no tiene por qué ser inmediato, práctico o utilitario, puede ser, a su vez, mirar con buenos ojos el potencial de algo que tal vez nos provea de una buena defensa ante el pragmatismo empobrecedor que con tanta frecuencia se instala en nuestras diversas formas de vida. En otras palabras, quisiera aprovechar la ocasión para exponer también las bondades de una facultad que, más que una manía patológica, puede resultar valiosa como pocas para la emancipación humana. De ello me ocuparé, si así me lo permiten, en la tercera y última conferencia de la serie.

#### CONCLUSIONES A LA PRIMERA SESIÓN

Por hoy, no obstante, debo ir poniendo fin a esta sesión. A modo de recapitulación diré que juntos hemos ido reconstruyendo, hacia atrás, desde nuestro presente, una tradición de condena y desconfianza hacia la fantasía. Gracias a eso, hemos podido ver que los orígenes de dicha tradición están en el difícil encaje que tuvo el concepto para las ramificaciones derivadas de la pedagogía natural, cuyas líneas maestras comienzan a postularse en el siglo XVIII con el *Emilio* de Rousseau. Hemos visto, además, que dicho paradigma pedagógico surge casi en el momento mismo en que el desarrollo de un mercado editorial para la infancia trae como consecuencia la necesidad de fijar unos criterios para seleccionar y filtrar de qué modo ha de suministrársele la lectura a los niños. De esa manera, la lectura misma se convierte en un problema central. Por último, hemos definido un concepto de fantasía no a partir de unos orígenes psicológicos, que supuestamente la apartan de la realidad, sino de unos fines que nos hablan de ella como una realidad más compleja. Si todavía tienen la paciencia suficiente para acompañarme en las dos próximas sesiones, discutiré con ustedes cómo funciona la fantasía y por qué es mucho más importante y profundo saberlo de lo que nos han querido mostrar siempre sus numerosos detractores. Por hoy ya diría que la cosa nos ha cundido bastante. Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

- Montessori, Maria (2016). *The Child, Society and the World. A Selection of Speeches and Writings*. Amsterdam: Montessori-Pierson Publishing Company
- \_\_\_\_\_ (2007). *The Absorbent Mind*. Amsterdam: Montessori-Pierson Publishing Company.
- Munari, Bruno (2019). *Fantasía. Invención, creatividad e imaginación en las comunidades visuales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rousseau, Jean-Jacques (2011). *Emilio o De la educación*. 3ª ed. Madrid: Alianza.

## SYLVA II. DEFENSA DE LA FANTASÍA



*Texto de la videoconferencia ofrecida para la Sociedad Argentina de Escritores (sección Moreno) el 15 de octubre de 2020, dentro del ciclo «De la condena a la ética de la fantasía. Apología de la capacidad de fabular».*

Ilustración del título:  
Mapa de la Tierra Media, dibujado por J. R. R. Tolkien

## DOS MANERAS DE DIBUJAR UN MAPA

**E**n la sesión anterior intenté trazar un breve recorrido desde nuestro presente hasta las raíces de un prejuicio: aquel que desprecia la fantasía como algo poco serio y hasta nocivo. Nada significativo habré logrado con ello, sin embargo, si no definiendo con razones lo mejor fundadas que sepa por qué creo que tal prejuicio es injustificado. Tengo en mente en todo momento el concepto de fantasía de Bruno Munari, quien, como ya recordé en la sesión anterior, la define como la capacidad más libre que tenemos los humanos para pensar cualquier cosa, por increíble, absurda o imposible que nos parezca. Tan libre que nos permite pensarlo, decía Munari, ignorando que lo pensado pueda realizarse alguna vez o funcione. El propio artista italiano ofrece en su estudio un buen catálogo de ideas encarriladas a que los diversos aspectos que se ponen en juego en la fantasía puedan llevarse a término. Resulta evidente, por lo demás, que lo pensado por la fantasía a veces llega a realizarse y funciona. Esa posibilidad también se da en ello. Y de algún caso en que se ha visto cumplida esa expectativa me ocuparé enseguida.

Vamos con el primero. En 1881, además de no haber escrito aún un solo libro, Robert Louis Stevenson tenía 31 años, una familia adinerada que lo mantenía de mala gana, un intento poco exitoso a sus espaldas de ejercer la abogacía y, sobre todo, una muy mala salud. A causa de esto último, su médico le había recomendado pasar el verano en las Highlands escocesas, lejos del humo tóxico de la industrial Edimburgo. Fue así, en busca de aire saludable

para sus pulmones, como alquiló una casa en la pequeña localidad de Braemar, donde se instaló junto a su mujer, Fanny Van de Grift, y su hijo de trece años, Samuel Lloyd Osbourne. No tuvo mucha suerte en su intento de respirar aire puro, pues años más tarde él mismo recordaría cómo aquel agosto resultó ser «más lluvioso que un marzo». Dado que la familia se aburría encerrada en casa, el joven Samuel y su padrastro dieron en entretenerse dibujando. No sabemos cuál de los dos fue el primero en trazar el mapa de una isla, pero sí que, dos años después, en 1883, publicaría la historia de cómo salía de ella el taimado John Silver con su parte del tesoro, mientras Jim Hawkins le deseaba que la aprovechara para disfrutar de todas las comodidades de esta vida, ya que eran «muy escasas sus probabilidades de gozar de comodidad en el otro mundo». Así fue, en definitiva, como nació *La isla del tesoro*. En riguroso orden, la isla primero había sido dibujada; después, llevada a la realidad de la literatura; y hoy vive en el imaginario de millones de lectores.

El segundo caso nos sitúa en 1936. Rayner, un niño londinés de diez años, recibe de su padre, llamado Stanley y de oficio editor, un manuscrito redactado a máquina para que emita dictamen sobre él. El informe final del niño dice lo siguiente: «This book, with the help of maps, does not need any illustrations it is good and should appeal to all children between the ages of 5 and 9» (Hammond & Scull, 2011: 7). Se trataba de Rayner Unwin, hijo del editor Stanley Unwin, de la casa Allen & Unwin, y el libro sobre el cual acababa de dar su visto bueno era obra de un profesor de literatura inglesa de la Universidad de Oxford, veterano de la Primera Guerra Mundial, para más señas: se trataba, en suma, de *El Hobbit*, de un tal John Ronald Reuel Tolkien. Por cierto que, si conectamos esto con lo expuesto en la primera sesión de esta serie de conferencias, no deja de resultar curioso que la mirada infantil demande mapas, esto es, demande concreción. Hay una imagen ahí sobre la que empezar a imaginar, en el sentido de hacer visible lo pensado por la fantasía, que diría Munari, pero Tolkien, aunque realizó él mismo ilustraciones para su libro, algunas de las cuales vieron la luz, no empezó, como sí hiciera Stevenson, a pensar su historia a partir de ellas. ¿Cómo lo hizo, entonces?

La historia es bien conocida. En una calurosa tarde de verano, algo antes de esa fecha, Tolkien se encontraba corrigiendo exámenes sobre literatura inglesa. Uno de los estudiantes –cuenta él mismo– «dejó piadosamente una hoja en blanco (lo mejor que puede esperar el que corrige), y en ella escribí: “En un agujero en el suelo vivía un hobbit”. Los nombres siempre generan algo en mi mente. Pensé más tarde que haría bien en descubrir cómo eran los hobbits»

(Anderson, 2006: 7). A partir de ahí, el surgimiento de la expectativa: por una parte, algo ha sido pensado (¿podrá realizarse o no?, ¿tendrá alguna finalidad práctica todo esto, algún sentido?); por otra, algo se está liberando (¿y ahora qué?, ¿hay que materializar lo pensado?). Así es como empieza todo.

La concepción de la fantasía como algo alejado o distorsionador de la realidad merece ser revisada, en tanto la fantasía, más que estar al margen de la realidad, ayuda a dar realidad a lo que se piensa. En los dos casos mencionados puede apreciarse esto sin demasiadas dificultades: Stevenson tiene una imagen y a partir de ella construye un relato; Tolkien tiene una intuición que convertirá en relato no solo escribiéndola, sino también ilustrándola. Si observamos su método de trabajo (o, más bien, su manera de proceder, dado que Tolkien es todo menos un escritor metódico), nos daremos cuenta de que la Tierra Media fue adquiriendo realidad a medida que su autor iba acompañando sus ideas con ilustraciones. Casi podemos ver cómo su vasto universo va creciendo a medida que se acumulan los bocetos, mapas y demás detalles gráficos en los numerosos documentos de trabajo que, por fortuna, hemos conservado (Hammond & Scull, 2015). Eso, claro, no es precisamente indicio de que nuestro autor proceda de un modo gratuito o haciendo una concesión romántica a la inspiración. Muy al contrario, lo es de un procedimiento de lo más evidente: la fantasía moviliza capacidades, destrezas, formas diversas de materializar sus productos. En época de Tolkien, educado al fin y al cabo en la tradición de los cuentos de hadas, aprender a dibujar todavía era un signo reconocible de una educación utilitarista, una forma práctica de conformar y fijar la experiencia. En su obra, esta impronta de su educación se aprecia. De modo que sostengo, como primer punto de defensa de la fantasía, lo siguiente: la fantasía no es algo externo que nos aparte de la realidad, sino algo que genera realidad, que la produce. Y al hacerlo no procede forzosamente por alejamiento, sino apoyándose en lo concreto, en lo real, con la intención de después liberarlo. Digámoslo de un modo más sencillo: si Tolkien tenía la intuición de un ser llamado hobbit que vivía en un agujero en el suelo, la tenía porque podía establecer una serie de asociaciones en su mente que le permitirían, a través de la imaginación, dibujar el agujero y dibujar lo impensado hasta el momento mismo en que se le ocurre a él. Por supuesto, esas asociaciones pueden parecernos extrañas, imprevisibles y azarosas. La literatura procede así con frecuencia, a través de mecanismos de desautomatización, como sostenían los formalistas rusos. Pero en ningún caso son asociaciones que dejen de apoyarse en elementos concretos. En la tradición de los cuentos

de hadas, algunos duendecillos benévolos se llaman *hobs*, mientras que los conejos (*rabbits*) viven en madrigueras. De lo escuchado, leído, visto y hasta dibujado surge un nuevo producto de la fantasía, el *hobbit*, al que pronto Tolkien le conferirá una realidad asombrosamente nítida (el prefacio «De los hobbits» de *El Señor de los Anillos* es paradigmático en ese sentido). Me parecería injusto juzgar esto como una forma de distorsión de la realidad. La fantasía, en este caso, amplifica la realidad y le confiere numerosos recovecos, enriqueciéndola con nuevos elementos.

#### DE CÓMO UN ANILLO SE CONVIRTIÓ EN LA BOMBA ATÓMICA

Como ya les he presentado a algunos personajes de esta historia, me permito continuar con ellos. Tolkien no perdería nunca la costumbre de fiarse del criterio de Rayner Unwin en los años sucesivos a la publicación de *El Hobbit*, como demuestra que, a comienzos de julio de 1947, mientras se encontraba todavía inmerso en la redacción de *El Señor de los Anillos*, le enviase una copia mecanografiada del Libro I. Por entonces, Rayner era un joven de 22 años que le remitió de vuelta un informe donde decía lo siguiente: «La lucha entre la oscuridad y la luz (a veces uno sospecha que la historia se vuelve pura alegoría) es macabra y mucho más intensa que la del “Hobbit”» (Tolkien, 1993). Ahí salía ya una palabra, alegoría, ante la que Tolkien siempre tendió a ponerse en guardia. A finales de mes, el 31 de julio de 1957, este escribía a Stanley Unwin, en un tono cercano a la queja, que «la única alegoría perfectamente coherente es la vida real» (1993). No serían esas las únicas vicisitudes editoriales, por lo demás.

*El Señor de los Anillos* se publicó en tres volúmenes debido a la extensión de la obra y a la carestía de papel. En 1954, *La Comunidad del Anillo*; en 1955, *Las dos torres* y *El retorno del rey* respectivamente. La idea de Tolkien, sin embargo, siempre había sido publicar el libro en un solo volumen, añadiendo, además, *El Silmarilion*. Es evidente que la empresa hubiera resultado demasiado costosa para cualquier editor. Pese a que, tras el éxito cosechado por *El Hobbit*, la composición de su obra magna le había sido encargada por el propio Stanley Unwin a Tolkien, lo cierto es que ambos tuvieron su más y sus menos debido a las desmedidas pretensiones del autor. Por ello, en 1951, Tolkien se puso en contacto con Milton Waldman, de la editorial Collins, esperando dar una mejor salida a su idea (que sería finalmente rechazada tam-

bién por esta casa en 1952). En su informe de lectura, parece que Waldman volvió a incidir en la percepción alegórica del libro, según leemos en la carta que Tolkien le remitió de vuelta a finales de 1951, donde le decía:

Pero una pasión mía igualmente fundamental *ab initio* es la que siento por el mito (¡no por la alegoría!). Y, sobre todo, por la leyenda heroica a caballo entre el cuento de hadas y la historia, de la que no hay bastante en el mundo (que me sea accesible) para mi apetito (1993).

No había duda, y además Tolkien insistía, en la misma misiva: «Me disgusta la Alegoría —la alegoría consciente e intencional—» (1993).

Aun así, el problema se multiplicaría con la obra ya en la calle. El 17 de noviembre de 1957, el escritor le respondía lo siguiente a uno de sus lectores, Herbert Schiro, quien podemos suponer volvía a sacarle el tema:

No hay «simbolismo» alguno o alegoría consciente en mi historia. Las alegorías de la especie «cinco magos = cinco sentidos» son del todo ajenas a mi modo de pensar. Había cinco magos y eso es sencillamente parte de la historia. Preguntar si los Orcos «son» comunistas tiene para mí tanto sentido como preguntar si los comunistas son Orcos (Tolkien, 1993).

Claro está ya que a Tolkien no le agradaba demasiado que se buscasen concomitancias entre el mundo real y su obra, pero mucho menos asociadas a la vida política. Ahora bien, es en esta misma carta a su lector donde menciona un concepto que habría de ser recurrente en adelante, en el que se reconoce un intento por superar este problema:

Que no haya alegoría no quiere decir, por supuesto, que no haya aplicabilidad. Siempre la hay. Y como no he construido la lucha de manera por entero inequívoca, orgullo y [palabra ilegible] entre los Elfos, rencor y codicia en el corazón de los Enanos y locura y maldad entre los «Reyes de los Hombres», y traición y sed de poder entre los «Magos», supongo que en mi historia hay aplicabilidad a los tiempos actuales. Pero si me pregunta, diría que el cuento no trata realmente del Poder y el Dominio: eso es sólo lo que pone las ruedas en marcha; trata de la Muerte y el deseo de inmortalidad. ¡Lo que apenas es más que decir que se trata de un cuento escrito por un Hombre! (1993).

Así es, pues, como nos aparece por primera vez el concepto de aplicabilidad, que iba a ser mucho más fecundo e iba a tener un trasfondo interesantísimo, como veremos. Se entiende, para Tolkien, como negación de la alegoría, y es

difícil no ver cierta similitud con el carácter libre que le atribuye Munari a la fantasía, por cierto.

Para el propósito que persigo resulta pertinente preguntarse cómo fue leído *El Señor de los Anillos* en sus primeros años de andadura. En concreto, lo que sucede en los Estados Unidos en la década de los sesenta resulta revelador. Aprovechando un vacío legal, Ace Books, una editorial especializada en ciencia ficción y fantasía, publicó en 1965 una edición no autorizada de la obra. La manera que tuvo la editorial legítima, Ballantine Books, de contrarrestar este detalle fue responder con otra edición en la que se incluía un nuevo prólogo de Tolkien. De esta manera no solo se le ofrecía material nuevo a los lectores, sino que además se podía reclamar el pago de los derechos de autor. En ese prólogo, escribía el escritor británico:

But I cordially dislike the allegory in all its manifestations, and always have done since I grew old and wary enough to detect its presence. I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability to the thought and experience of readers. I think many confuse ‘applicability’ with ‘allegory’, but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author (Tolkien, 2004: xxiv).

¿Qué consecuencias pueden extraerse de esto? Para empezar, volvemos a ver a Tolkien empeñado en negar cualquier reducción del simbolismo de su obra a una sola causa, y es bastante probable, porque en ese momento *El Señor de los Anillos* se estaba leyendo así, especialmente en Estados Unidos, que esté pensando en la identificación, supuesta por muchos lectores, del Anillo Único con la bomba atómica y de Mordor con la Unión Soviética. Nuestro autor no condena de modo tajante ese tipo de lecturas simplificadoras, pero sí deja traslucir que no están en su intención, al tiempo que prefiere dejar libertad al lector de *aplicar* lo que lee en la historia en el sentido que estimo oportuno. Ese intento es revelador por varios motivos: incluso la edición de 1965 de Ballantine, la que no era pirata, es conocida por sus portadas llenas de colores chillones y detalles que remiten a la psicodelia; en resumen, estaba ocurriendo que la obra de un maduro y conservador profesor de Oxford se estaba situando en la cúspide de las preferencias de la contracultura; estaba sucediendo que los *hippies* se empezaban a adueñar de *El Señor de los Anillos*.

No son pocos los datos que apuntan en ese sentido. En 1966, la *Diplomat Magazine* dedicaba su número 197 a Tolkien, y ahí aparecían unas palabras de Timothy Leary, gurú de la psicodelia y gran defensor de las terapias experimentales con drogas, quien de pronto definía a Tolkien como «escritor

psicodélico». En 1969, el periódico de referencia del movimiento *hippie*, *The Oracle* de San Francisco, se refería a los hobbits como una subcultura dentro de su propio tiempo y mundo. Lo cierto es que los hippies siempre tuvieron una relación contradictoria con la obra. Por una parte, en ella veían (Ratliff & Flinn, 1968) una serie de afinidades con su proyecto vital: maniqueísmo tendente a buscar la belleza más allá de las sombras; sentimiento de cercanía y comunión con la naturaleza; rechazo del racionalismo asociado a la idea de progreso; y, además, una feroz antipatía hacia el materialismo determinista. Mas no se trataba solo de lo que veían en *El Señor de los Anillos*, sino también de lo que hacían con el libro: en las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam, comenzaron a proliferar pancartas con lemas como *Frodo Lives!* o *Gandalf for President*. Por otra parte, ignoraban o parecían ignorar el horror que al propio Tolkien podía llegar a causarle todo esto. Téngase en cuenta que él mismo era un veterano de guerra y que, cuando empieza a escribir la historia, los primeros manuscritos se los envía a su tercer hijo, Christopher Tolkien, mientras está destinado en Sudáfrica, sirviendo en la Royal Air Force durante la Segunda Guerra Mundial. A buen seguro, Tolkien se sentía más cercano al concepto agustiniano de guerra justa que al antibelicismo contracultural. Sí era, no cabe duda, un acendrado conservador enfrentado a la idea industrial de modernidad, lo que podría dar la impresión de que su concepción de la naturaleza humana se asemejaría a la de los *hippies*, pero tampoco en eso la coincidencia ha de darse por hecha al cien por cien: *El Señor de los Anillos* es, insisto, una obra fundamentalmente antimoderna, pero lo es si cabe en un sentido mucho más estricto que el de los *hippies*, pues la nostalgia del mundo anterior a la industrialización en la que se instala Tolkien tiene, como es sabido, profundas implicaciones religiosas. Una vez más, es más fácil relacionar su concepción del hombre con la idea de *massa damnata* de Agustín que con el «haz el amor y no la guerra» de la contracultura.

Lo que yo quiero recalcar, sin embargo, es que cualquier intento de Tolkien por controlar y confinar la lectura de su obra sería siempre inútil, cosa que me sirve para establecer la segunda razón con la que quiero defender la fantasía: la fantasía es un modo de cuestionamiento de la realidad, desde el plano cotidiano al político, que no precisa tener nada que ver con las intenciones de los autores que la emplean. Por más que nuestro autor luchara denodadamente contra las lecturas que a él le parecían erradas de su obra, lo auténticamente revelador será a este respecto su fracaso en ese empeño. Y este es un detalle importante: ya podía Tolkien esforzarse por disputarle la lectura

de su obra a sus propios lectores, que como cualquier otro escritor siempre estaría indefenso ante la capacidad de la fantasía para vehicular, alegorizar, simbolizar, dar forma, o como quiera decirse, a diversos aspectos significativos o directamente contradictorios de la realidad inmediata. Este cuestionamiento, sin embargo, no tiene por qué ser ingenuo ni consciente. No tiene por qué resultar ingenuo en la medida en que no se trata de construir una realidad alternativa que nos haga huir de lo que vemos cuando no nos gusta, aunque esa sea, qué duda cabe, una opción también (no la que a mí más interesa, si he de ser sincero, pero sí la que mucha gente legítimamente prefiere). Y no tiene por qué resultar consciente porque, en el fondo, y a diferencia de lo que defienden los censores de la fantasía, nada de lo que se piensa deja de tener su anclaje en la realidad concreta e inmediata. Se puede pensar algo –volviendo una vez más a Munari– con independencia de si sus fines pueden o no ser llevados a cabo, funcionar o no, pero no se puede pensar nada cuyos orígenes no estén siempre sujetos, de un modo u otro, a la realidad concreta. Esta particularidad le confiere a la fantasía un poder evocador inmenso: puede acabar dirigiéndose hacia fines que ni sospechamos, pero a ella –y eso es, en definitiva, lo que yo defiendo– solo nos acercamos con los pies bien plantados en la tierra.

#### HOBBIT (O MAGO) SOY, Y NADA DE LO HUMANO ME ES AJENO

Después de vencer a Grendel y a su madre, Beowulf es agasajado en la corte del rey Hródgar. El poema lo cuenta así:

Tras haberle invitado a beber en la copa  
 con buenas palabras, dos brazaletes  
 de oro trenzado la reina le dio,  
 una cota de malla y también un collar  
 como nunca escuché que lo hubiese en el mundo  
 (vv. 1194-1196, p. 61).

Ahí tenemos algunos elementos prototípicos de las sagas germánicas, como son un guerrero triunfante y un rey que lo recibe, lo que a su vez conlleva otras dos cosas: el regalo, que por lo general lo es de metales y joyas; y el banquete, siempre *inter pares*, entre jefes del clan. Con razón, el gran medievalista ruso Aarón Guriévich observó esto: «El presente y el banquete son conceptos claves que sirven de nexo entre la armonía y cultura de los bárba-

ros» (1990: 264). No es gratuito el epíteto épico con que se define a Beowulf: si Aquiles es «el de los pies alados», el héroe de los gautas será «generoso en anillos». Entre las sociedades germánicas que invadieron el Imperio Romano, los metales poseen propiedades mágicas. El guerrero despoja al enemigo vencido de sus joyas, quedándose las como símbolo del trasvase de fuerzas del uno al otro. Si además el vencedor es el jefe de la tribu, será necesario que se muestre magnánimo y generoso, que comparta su riqueza con sus allegados. Por ello, en la escena de *Beowulf* traída a colación, lo que vemos es el símbolo de una alianza: un rey regala un collar a su mejor guerrero, con lo que lo hace formar parte de su círculo.

No carece de importancia, entonces, que la obra de Tolkien gire en torno precisamente a una joya, a un anillo. La potencia simbólica del mismo ya contaba con una gran tradición. En un anillo se condensan, entre otras cosas, la unión sin fisuras ni quiebras, la perfección del tiempo circular o el *continuum* insobornable de la alianza. Tolkien, además, había sido editor de *Beowulf* y conocía de sobra todo este universo de referencias. Por ello no es casual que invente una historia en torno a un señor que domina, que pretende someter al resto con un anillo. Con facilidad podría verse esto, en contra de su criterio, como una alegoría en sentido estricto, pero el asunto tiene, una vez más, sus matices.

En *La Comunidad del Anillo*, en concreto en el capítulo «La sombra del pasado», se encuentra el siguiente episodio: Gandalf, que ha estado haciendo sus averiguaciones, visita a Frodo en La Comarca para pedirle que le enseñe el anillo que Bilbo ha dejado en Bolsón Cerrado tras su marcha. El momento en que Frodo lo saca de su bolsillo para mostrárselo se nos cuenta así:

Frodo took it from his breeches-pocket, where it was clasped to a chain that hung from his belt. He unfastened it and handed it slowly to the wizard. It felt suddenly very heavy, as if either it or Frodo himself was in some way reluctant for Gandalf to touch it (Tolkien, 2004: 49).

Hay un detalle importante en esa escena: en realidad, no queda claro que el anillo pese objetivamente; lo que vemos, más bien, es que Frodo *siente* que pesa. Pero, ¿es el anillo quien no quiere que lo toque Gandalf?, ¿es el propio Frodo? La duda no queda resuelta en ningún momento. Podría decirse que, en los códigos maniqueos que definen la novela de Tolkien, se enuncia aquí un problema complejo de manera aparentemente sencilla: el deseo de poder y de dominio, el mal, en suma, ¿es algo externo a nosotros que en cualquier momento puede atenazarnos? ¿O por el contrario es algo interno que está en

nuestra naturaleza? Muchos no dudarán en ver en estas disyuntivas una simpleza para adolescentes. Por lo que a mí respecta, no tengo mucho que discutir con quien así razona. En cambio, me interesa señalar que estamos ante lo que Fernando Savater llamó en su día «un espacio completamente moral», del cual dice: «Toda la Tierra del Medio es el tablero de la partida entre el Bien y el Mal, pero cada casilla y cada pieza de ese tablero todo están fundamentalmente hechos de buena o mala voluntad, no son simples instrumentos de éstos» (2005: 166). Si además optásemos por aceptar los códigos interpretativos que propone Tolkien, la cosa es más compleja si cabe: lo de *Beowulf* es una alegoría en la medida en que A equivale a B; lo de *El Señor de los Anillos*, un símbolo que puede ser interpretado en función de la aplicabilidad que le encuentre cada cual.

A propósito de esto, creo que puede establecerse un tercer y último punto de defensa de la fantasía: esta es una manera de construir una realidad moral a través de la fabulación. No en vano, la tercera acepción que el *Diccionario de la Lengua Española* ofrece de la palabra «realidad» dice así: ‘Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio’. No la saco ahora a colación porque me parezca que esa tenga que ser una definición definitiva o especialmente precisa, sino más bien porque resulta elocuente sin pretenderlo, en tanto, de manera inconsciente, para definir la palabra «realidad», la fantasía queda despojada en ella de cualquier valor práctico. Si yo estuviera tan seguro de esto último como lo está esta acepción del diccionario, jamás habría escrito una sola línea de esta conferencia. Sucede simplemente que no tengo ninguna razón sólida para dar por hecho que aquello que se piensa sin buscar pretendidamente un fin práctico definido haya de resultar, en el fondo, necesariamente improductivo. Para no despistar, lo diré a las claras: que la fantasía se permita la libertad, como decía Munari, de pensar lo que no tiene por qué tener un fin utilitario, no significa necesariamente que carezca de tal fin; en el caso que he mostrado, como en muchos otros, sirve para dar concreción, fabulándolas, a realidades morales que están en este mundo tanto como lo está el teclado que he utilizando para escribir esto.

## CONCLUSIONES A LA SEGUNDA SESIÓN

Recapitulando, en esta segunda conferencia de la serie hemos dado tres razones en defensa de la fantasía: la primera es que la fantasía no es algo que esté al margen de la realidad o viva opuesto a ella, sino algo que genera realidad, que la produce y amplifica; la segunda es que la fantasía no es necesariamente, por más que eso también suceda con frecuencia, una distorsión o una huida del mundo cotidiano, sino un cuestionamiento del mismo; y la tercera y última es que no es del todo cierto que la fantasía carezca de valor práctico, pues en la medida en que nos permite construir una realidad moral a través de la fábula, ya es útil. Y si no me creen, concédanme el beneficio de la duda un poquito más. Mañana todo esto se lo harán ver, mucho mejor que yo, los autores de libros para niños de los que pienso hablarles. No se los pierdan. Muchas gracias.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Douglas A. (2006). «Introducción» a J. R. R. Tolkien, *El Hobbit*. Barcelona: Minotauro, pp. 2-30.
- Beowulf (1999). *Beowulf y otros poemas anglosajones. Siglos VII-X* (Luis Lerate y Jesús Lerate, eds.). Madrid: Alianza.
- Guriévich, Aarón (1990). *Las categorías de la cultura medieval*. Madrid: Taurus.
- Hammond, Wayne G.; y Scull, Christina (2011). *The Art of The Hobbit. By J. R. R. Tolkien*. London: HarperCollins.
- \_\_\_\_\_ (2015). *The Art of The Lord of the Rings. By J. R. R. Tolkien*. London: HarperCollins.
- Ratliff, William E.; y Flinn, Charles G. (1968). «The Hobbit and the Hippie», *Modern Age*, 12, pp. 142-146.
- Savater, Fernando (2005). *La infancia recuperada*. Madrid: Alianza.
- Tolkien, J. R. R. (2004). *The Lord of the Rings* (Humphrey Carpenter y Christopher Tolkien, eds.). London: HarperCollins.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Cartas de J. R. R. Tolkien* (Humphrey Carpenter y Christopher Tolkien, eds.). Barcelona: Minotauro.



SYLVA III.  
BREVE ÉTICA DE LA FANTASÍA



*Texto de la videoconferencia ofrecida para la Sociedad Argentina de Escritores (sección Moreno) el 16 de octubre de 2020, dentro del ciclo «De la condena a la ética de la fantasía. Apología de la capacidad de fabular».*

Ilustración del título:  
Ilustración de portada de *Frederick* (1967),  
de Leo Lionni

## UN BONITO TOQUE DEMOCRÁTICO

**E**scribo esto en unas circunstancias muy difíciles, no solo para mí. Pasar meses encerrados en casa, renunciar a pisar las aulas, donde impera una suerte de alegría civilizatoria, renunciar a dar la mano, renunciar a besar... son solo algunas de las muchas cosas que han hecho del mundo en el último año un lugar bastante desagradable. Innegablemente, la pandemia que estamos viviendo ha modificado muchos de nuestros hábitos a una velocidad que asusta. A medida que se cerraban los espacios públicos y nos confinábamos entre cuatro paredes, se abrían más si cabe las ventanas digitales. No por nada estamos teniendo este encuentro en un formato capaz de salvar un océano, lo que tampoco está nada mal. Muchas de las iniciativas que se han llevado a cabo durante este periodo han estado encarriladas a encontrarnos con otros: yo mismo he coordinado un club de lectura virtual donde hemos llegado a reunirnos adultos de tres países y cinco ciudades diferentes para hablar de libros para niños de cuando en cuando; a su vez, personas particulares de toda procedencia han querido, lo cual me parece más loable, llevar un poco de fantasía a la infancia, habilitando por todos los medios posibles sesiones de cuentacuentos o compartiendo sus conocimientos y creatividad con los demás. Todo ello, intuyo, apunta en una dirección a la que quiero referirme ahora.

En el discurso público parece haber tomado nueva relevancia la noción de cuidado. Tal como se emplea, no es del todo nueva. Ya en los años sesen-

ta y setenta del siglo XX resultó capital para un debate auspiciado por los movimientos feministas. Entonces se buscaba hacer visibles, desnaturalizándolas, las relaciones de dominio asociadas a la división sexual del trabajo. Hoy, dado que vivimos en una situación insólita que nuestra generación no había conocido nunca antes, se esgrime de un modo más inesperado y difícil: cuidarnos significa, con frecuencia, hacer el esfuerzo de no estar juntos; cuidarnos significa renunciar al tacto de la piel de otros, siempre tan humano. Muchas de las cosas de nuestra cotidianidad saldrán de esta situación siendo muy diferentes a como lo eran cuando entramos en ella. No quiero hacer de profeta, esa forma infalible de equivocarse, pero, sin mirar al futuro, fijándome en lo que pasa ahora, ya, en este momento, creo que jamás hemos tenido una conciencia más nítida de que no estamos hechos para vivir así. La especie humana no tolera algunas de las obligaciones que de pronto se nos han vuelto habituales. No está hecha para encerrarse. No vive pendiente de poner distancia como norma.

Por eso conviene más que nunca estar atentos a lo que importa. Tal cosa no durará para siempre, pero ahora mismo todavía tengo la suerte de aunar la doble condición de padre e hijo. He visto hace nada, solo unos pocos días, a mi hijo pendiente de la retahíla que le recitaba su abuela. Es fácil y, si me lo permiten, les explico el procedimiento, el método de la abuela: primero se agarra el dedo meñique y se dobla hacia adentro, «este puso un huevo»; después, el anular, haciendo lo mismo, «este lo frío»; le sigue el dedo corazón, «esto le echó la sal»; el índice, «este lo cató»; y, por último, el pulgar, «y el más gordito de todos... ¡Se lo comió, se lo comió, se lo comió!». Confieso que me resulta divertido, cuando veo esa imagen, para mí familiar en todos los sentidos de la palabra, pensar en la furia con la que Rousseau arremetía contra las fábulas y Montessori contra la fantasía. Seguramente mi hijo, en ese momento, debería estar confundido: ¿cómo es posible que un dedo ponga un huevo? ¿Y que se lo coma? ¡Nada de eso se sujeta a los hechos que su mente infantil debería demandar! Mas lo cierto es que mi hijo, confundido o no, ríe con ganas. Y lo cierto es que eso importa. Su abuela, que es casi analfabeta, ni siquiera es consciente del regalo que le está haciendo: le está dando la palabra; le está enseñando a interactuar y a respetar los turnos; le inculca que somos lo que recibimos. Le está, diría yo, abriendo el mundo al tiempo que repliega sus deditos. Los humanos también somos eso y veo cómo mi pequeño lo aprende: si recibimos afecto, lo damos; si nos invitan al juego, aceptamos la invitación; si cuando llegamos al mundo se nos da una bienvenida llena de cuidados y

bienestar, tendremos ya una deuda que siempre desearemos saldar, amén de un legado que dejar a los demás, aun cuando nada poseamos.

No crean que les cuento esto por afán de soltar jeremiada alguna. Una vida emocionalmente satisfactoria se empieza a construir en los primeros años. Simplemente es así. Si la moneda no nos cae de cara, algún día seremos adultos quebrados. Todo empieza en un intercambio. Lo sabía bien Gianni Rodari, cuando escribió el libro más fecundo que imaginarse pueda sobre las maneras de articular la fantasía, mientras se desmarcaba de la pretensión de hacer una Fantástica como los preceptores una Poética. En su célebre *Gramática de la fantasía*, Rodari decía no hacer otra cosa que limitarse a recoger «una reelaboración de las conversaciones de Reggio Emilia» (2020: 8), ciudad a la que fue invitado por el Ayuntamiento, durante los días 6 a 10 de marzo de 1972, para compartir con una cincuentena de maestros de infantil –son sus palabras– «todos mis secretos del oficio» (2020: 7). Fuera de eso, él mismo confesaba no saber cómo definir su libro, pero tampoco le hizo falta para escribir uno de esos párrafos archicitados suyos, por lo demás con todo merecimiento:

Yo solo espero que este librito pueda ser igualmente útil a quien cree en la creatividad infantil, a quien conoce el gran valor de liberación que posee la palabra. «Todos los usos de la palabra para todos» me parece un buen lema, con un bonito toque democrático. No porque todo el mundo sea artista, sino para que nadie sea esclavo (2020: 8).

Son palabras difíciles de olvidar. Cuando observo a mi madre jugando con mi hijo, cantándole la retahíla, pienso en lo que significa la cultura de quienes no poseen cultura. Y no, no es un error la preposición: insisto, pienso en lo que significa la cultura de quienes no tienen cultura, no para quienes no tienen cultura. Alguien en Escocia o Inglaterra, a finales del siglo XVIII, leía *Robinson Crusoe*, novela que ya mencioné el otro día, en una versión de entre treinta y cuarenta páginas. Los libros no eran baratos en ese momento y seguramente esa persona no tiene dinero para una versión íntegra, pero da igual. Las versiones *chapbook* ahorran costes imprimiendo directamente el primer párrafo en la portada y aprovechando para ilustrarla con una xilografía desgastada que va de libro en libro y de tinta en tinta hasta que no da más de sí. No se necesitan lujosas cubiertas ni más papel que el de un pliego para imprimir un libro. De hecho, no se necesitan cubiertas, y además la versión *chapbook* comprende mejor la suerte de su lector de lo que jamás hubiera podido hacerlo Daniel Defoe. Quien adapta sin firmar la trama no solo la abrevia

más, mucho más incluso de lo que recomendaba hacerlo Rousseau, sino que encima le ha visto el truco enseguida. En ella, Robinson también prospera y pasa el resto de sus días rodeado de todas las comodidades imaginables, pero no a causa de su devoción por el trabajo o su tenacidad a la hora de domeñar los elementos y llevar consigo la civilización como quien lleva un sombrero, sino porque descubre un tesoro inesperado o le cae en suerte una herencia fastuosa. Es la mentalidad de la lotería o, si prefieren verlo así, la sospecha de que el sistema tiene truco.

Más importante que despreciar aquello que, por un motivo u otro, no nos estaba destinado es saber apropiárselo, como lo es guardar lo que atesoramos para cuando podamos donárselo a otros. Hay una norma en ello. Hay una ética. Lo pienso cuando mi madre libera las palabras que heredó de niña en las manos de mi hijo.

#### LA NARRADORA DE TODOS LOS CUENTOS

Vuelvo, aunque no lo parezca, al tema del cuidado. En 1697, Charles Perrault publicó sus *Historias o cuentos del tiempo pasado con sus moralejas*, un corpus de historias recogidas de la tradición oral que probablemente no tenía más propósito que el de aleccionar a las señoritas que frecuentaban los salones de Versalles, a los que él era asiduo, contra los lobos que son lobos aunque se disfracen de corderos. Siempre fue un libro inesperado: en la querrela entre los antiguos y los modernos, Perrault estaba de parte de los modernos; y ni su modo de vida ni su gusto literario andaban cerca siquiera de las tradiciones populares. De hecho, Perrault es el prototipo perfecto de la burguesía acomodada del momento: jurista, persona con un buen pasar económico y fiel súbdito, partidario de la política cultural autoritaria de Colbert en la corte de Luis XIV. Cuando recopila, adapta y publica su serie de cuentos de la tradición, no es ningún jovenzuelo: está al borde de cumplir los setenta años, ha llevado una vida sin excesivos contratiempos y no tiene nada ya que demostrar. Si acaso, lo que siente es la vergüenza de quien forma parte de la élite, pues, como se sabe, nunca firma su libro más recordado, escudándose tras el nombre de su tercer hijo, Pierre Darmancour, quien por cierto fue acusado ese mismo año de homicidio, en un episodio de lo más turbio. Aquel mundo no era este: con 19 años, edad que Pierre tenía exactamente en ese

momento, el joven era bastante más propenso al manejo de la espada que al cultivo de la pluma.

Hay algo que, de seguro, padre e hijo tuvieron en común, y fue el hecho de haber pasado ambos su primera infancia, como era la costumbre en los hogares acomodados, al cuidado de un ama de cría. El frontispicio de los *Cuentos o historias del tiempo pasado* es famoso en ese sentido: muestra a un grupo de niños, ataviados al modo burgués, que escuchan entregados las historias que les cuenta un ama de cría mientras hila junto al fuego. En la pared de fondo de la habitación, se lee el siguiente cartel: «Cuentos de mi Madre la Oca». Y así, como *Cuentos de la Mamá Oca*, se conocieron y se conocen los cuentos de Perrault todavía hoy, más incluso que por su propio título. Quizá con estos datos se entienda mejor la actitud de Perrault: lo menos esperable en un hombre de su posición hubiera sido que saltase de pronto a la palestra con un libro de «cuentos de viejas». En el prólogo, firmado como digo por Pierre Darmancour, aunque sin duda escrito por Perrault, se descarga de responsabilidad diciendo que al fin y al cabo Apuleyo había hecho lo mismo en su día, esto es, recoger «historias de comadres». Pero ni esta pátina de clasicismo le alcanza para evitar (al contrario) que la cosa deje de sonar a excusa de mal pagador.

Lo que de seguro no podía ni intuir Perrault es que el símbolo que aparecía en su frontispicio iba a tener más recorrido por delante que su propia obra. A finales de los años 80, una editorial británica le hizo el encargo a la escritora Angela Carter –famosa por sus historias góticas y por su habilidad para remozar los elementos de la narración tradicional en ellas– de recopilar una serie de cuentos de hadas a lo largo y ancho del mundo. El libro vio la luz en 1991, un año antes de la muerte de Carter, y tuvo tal éxito que casi desde su publicación se le conoce, no con el título de *Cuentos de hadas*, sino con el de *Cuentos de hadas de Angela Carter*. Hay una particularidad que distingue a esta recopilación de las muchas otras de corte similar que se habían llevado a cabo hasta aquel momento: los textos que se recogen tienen todos personajes femeninos. Carter no usa esto con el pretexto, como tiende a hacerse en la actualidad, de pintar mujeres extraordinarias, aunque silenciadas. Sus protagonistas no son súper-heroínas ni tienen por qué ser figuras insignes, sino que se insertan en un friso mucho más heterogéneo: las hay valientes y bondadosas, por supuesto, pero también malvadas, mezquinas, cobardes, insolentes y miserables. Las hay dichosas y las hay desgraciadas, como en la vida misma. El valor no está, ni mucho menos, en algo tan pobre

como ofrecer un prototipo u otorgarle a un personaje la responsabilidad de representar, sin fisuras, una identidad. Carter sabe que el expolio ha estado en otra parte, por lo que en la introducción a la obra escribe lo siguiente de sus historias: «Son cuentos de marujas (es decir, historias sin ningún valor, falsedad, chismorreo banal); una etiqueta denigrante que asigna a las mujeres el arte de contar cuentos exactamente al tiempo que lo despoja de su valor» (2016: 19-20).

Pero ese arte tiene valor. Y el mero hecho de que Carter se tomase en serio el esfuerzo de recogerlo y publicarlo ya era una declaración de intenciones, un homenaje a ese prototipo de la narradora de la que provienen todos los cuentos, a la Mamá Oca. La primera historia de la serie, un breve cuento inuit titulado «Sermerssuaq», constituye toda una declaración de intenciones:

Sermerssuaq tenía tanta fuerza que podía levantar un kayak con la punta de tres dedos. Dándole apenas unos golpecitos en la cabeza con los puños, podía matar una foca. Era capaz de destrozales las tripas a un zorro o a una liebre. Una vez, le echó un pulso a Qasordlanguaq y le ganó con tal facilidad que dijo:

–La pobre Qasordlanguaq no habría podido ganarle un pulso ni a un piojo de su propia cabeza.

A la mayor parte de los hombres les ganaba y luego les decía:

–¿Dónde os habíais metido cuando se repartieron los testículos?

A veces Sermerssuaq enseñaba su clítoris muy orgullosa. Era tan grande que la piel de un zorro no llegaba a cubrirlo del todo. ¡Aja, que también era madre de nueve niños! (Carter, 2016: 35).

Hace mucho que sabemos que esa vieja cotilla, esa comadre que cuenta historias junto al fuego mientras hila, es la más sabia de la casa y también la más fuerte, pero no hace tanto que le reconocemos esos méritos.

Generaciones de mujeres han sido educadas en la idea de que su destino en la vida era cuidar, aunque quizá en el tiempo verbal me he extralimitado, porque tal cosa sigue sucediendo. Resulta que provengo de una familia bastante matriarcal y que, quizá por ello, establezco a menudo sin pensarlo una asociación entre la fortaleza y los cuidados. Mi abuela materna era más dura que un roble, y ejercía sobre el resto de la familia una autoridad ante la que no había resistencia posible, pero jamás fue una déspota. Los únicos vínculos que he tenido la suerte de tener con un tipo de cultura oral que ya no existe se los debo a ella, pero es necesario recordar algunas cosas: ese legado de los cuidados, ese hacerse fuerte haciéndonos fuertes mutuamente, que es de lo que se trata, no es una herencia genética, sino cultural. En ningún caso es una carga

que le corresponda llevar a la mitad de la población del planeta, sino una fortaleza compartida. Como la historia no puede cambiarse, me tocó aprenderlo de las mujeres de mi familia. Y lo escribo aquí porque no quiero olvidarlo. Lo escribo para que mi hijo algún día también pueda aprenderlo de su padre.

Cuando Montessori condenaba los cuentos estaba haciendo lo que ella misma denominaba «pedagogía científica». No volveré sobre el tema, pero hay asuntos primordiales en los que prefiero poner un poco de orden haciendo –la expresión es intencionada– la «cuenta de la vieja». Han de disculparme si no sé decirles exactamente qué le debo a la pedagogía científica. A la Mamá Oca, la contadora de todas las historias, sin duda mucho más de lo que nunca podré devolverle.

#### ENTRE MUNDOS

Se habla mucho del fascismo estos días. Y no quisiera por nada del mundo meterme en camisa de once varas, pero a veces dudo mucho que la mayoría de nosotros hayamos tenido una experiencia siquiera cercana al fascismo. O, mejor dicho, una experiencia cotidiana del fascismo. Al menos, cuando creo que la hemos tenido, pienso en el siguiente episodio: un joven vuelve a casa tras salir de la escuela secundaria; por el camino, un grupo de camisas negras, más o menos de su misma edad, lo increpan para que se aparte mientras desfilan; el joven, asustado, se echa a un lado de la calle, pero es curioso por naturaleza y no puede evitar seguir a la alborotada comitiva; lo que verá a continuación será el primer episodio de muchos por el estilo: el grupo paramilitar lanza un piano de cola desde el balcón de un primer piso; el piano se hace leña contra el suelo; la leña será el combustible con el que ardan los libros que los improvisados justicieros arrojen también desde el balcón. Horrorizado, desconcertado, el joven se refugia en una tienda cercana y le pregunta al dueño por lo que está ocurriendo: la biblioteca que están quemando en plena calle las juventudes de Mussolini es la de un abogado judío. El joven intuye que se aproximan malos tiempos, pues su padre reúne una doble y desgraciada condición: es judío, holandés de origen sefardí para más señas, y por lo tanto es también extranjero, emigrado desde Ámsterdam a Estados Unidos y luego desde Estados Unidos a Génova. Él mismo, el joven, ha seguido idéntico itinerario; él mismo es judío y extranjero. Ese año, su profesor de la secundaria

le hará repetir curso por no realizar el saludo fascista a su entrada en clase. El joven se ampara precisamente en que su condición de foráneo lo exime.

Pero a pesar de todo, prosperará. Andando el tiempo, se casará con Nora Maffi, hija menor de Fabrizio Maffi, uno de los fundadores del Partido Comunista Italiano. Intuyendo el desastre de la Segunda Guerra Mundial, huirá a Estados Unidos, donde hará una buena carrera como publicista. Será querido y apreciado en la profesión hasta el punto de llevar a uno de sus jefes, republicano y conservador de pro, a tomar en secreto la decisión de ignorar una carta remitida a la empresa por el Comité de Actividades Antiamericanas, en la que se solicitan el despido y la muerte civil de su empleado, afín a la izquierda. El jefe nunca le contará esa fea historia, que solo trascenderá años más tarde, cuando ya no haya peligro. Nuestro joven tendrá hijos. Tendrá una vida feliz que culminará con su regreso a Europa, cuando decida pasar sus últimas décadas en la Toscana, con alguna que otra visita a Andalucía, donde los gitanos de Morón de la Frontera le habrán de explicar lo que es el *duende* en el flamenco. Tendrá incluso dos nietos, Pippo y Ann, antes de haber cumplido los cincuenta años.

Con ellos viajaría en tren desde Greenwich hasta Connecticut un buen día de 1959. El viaje dura aproximadamente dos horas y los críos aún son pequeños. Todo el mundo sabe que ningún niño aguanta dos horas de tren sin armar algo de jaleo. El joven abuelo tiene ingenio, por suerte, y se las arregla para mantenerlos entretenidos. De una revista que tiene a mano arranca dos pedacitos de papel: uno es azul; el otro, amarillo. Cuenta la historia de cómo el pequeño amarillo se pierde un día, y de cómo el pequeño azul lo abraza al encontrarlo. De pura alegría, los dos se vuelven verdes al abrazarse. Cuando regresa a casa, los padres de ambos se asustan. Esos no son sus hijos. Sus hijos tienen otro color, pero al verse rechazados los pequeños lloran, se deshacen en lágrimas azules y amarillas hasta recuperar su color. Los padres, cuando se dan cuenta de lo que ha pasado, se abrazan con alivio. Todos se vuelven verdes. Todos son de un color y otro.

Les acabo de contar la historia de cómo Leo Lionni se convirtió en autor de libros para niños rondando los cincuenta años, de cómo concibió la idea de lo que luego fue *Pequeño Azul y Pequeño Amarillo*, un álbum clásico donde los haya. Para muchos cinéfilos, entre los que me incluyo, la historia es una sucesión de hitos con títulos de películas. En ese sentido, 1959 no fue cualquier año: *Ben-Hur* ganaba once Oscars de la Academia, cosa nunca lograda antes por ninguna producción de Hollywood; a la sombra quedaba otra

película memorable, que no ha hecho sino ganar actualidad desde entonces, como lo es *Con faldas y a lo loco*, de Willy Wilder (*Some Like it Hot* en su título original). Ambas nos cuentan mucho de su tiempo, aunque cada una a su manera. La historia de Judá Ben-Hur, esa especie de Edmond Dantés «de los tiempos del Cristo», como apostillaba el subtítulo de la novela de Lewis Wallace en la que se basa la película, representa un mundo antiguo fastuoso, en technicolor. La famosa carrera de cuadrigas coreografiada por el especialista Yakima Canutt ofrecía un espectáculo nunca visto hasta el momento en una pantalla de cine. De hecho, está diseñado a posta para ser visto en una pantalla de cine, porque la televisión ya por aquel entonces comenzaba a ser una seria competencia. He ahí un símbolo: en cada casa, un aparato de televisión. En toda la nación, una clase media triunfante con nuevos hábitos de consumo. El cine, por su parte, tenía que ofrecer algo que fuera mucho más allá de la comodidad del hogar. Por eso *Ben-Hur* es, en cierto modo, el resultado de una sociedad orgullosa de su desarrollo, si bien en el horizonte hay nubes: el propio Charlton Heston, pese a su deriva ideológica final, era por aquel entonces una de las cabezas visibles en la lucha por los derechos civiles; el KuKluxKlan está en su enésimo resurgimiento; y las leyes raciales siguen vigentes. Son tiempos de cuestionamiento de la identidad, de empezar a pensar que nada es lo que parece, y en *Con faldas y a lo loco*, un Jack Lemon con vestido de mujer, peluca y los labios pintados huye de la mafia en una lancha con su prometido, al que le espeta un áspero «¡Soy un hombre!». La respuesta, ya saben: «Bueno, nadie es perfecto».

Son tiempos en los que la mirada limpia de Leo Lionni nos recuerda que azul + amarillo = verde, y que eso no es malo. El autor holandés, que de joven había expuesto por invitación del filofascista Marinetti, que siempre anduvo detrás de un éxito como pintor que no acabó de llegarle, pese a contar con el respeto y la admiración del gremio, encuentra en los libros para niños un cauce para su humanismo. *Nadarín (Simmy, 1963)*, su tercer álbum, y como la mayoría de los suyos una fábula, cuenta la historia de un pez pequeño y perdido que se convierte, asociándose con otros peces, en el ojo del gran pez que todos conforman juntos nadando en banco. Solo así, con la unión de fuerzas, pueden mantener a raya al pez grande que amenaza con comérselos. En su conmovedora autobiografía, *Between Worlds (1997)*, Lionni establece la norma de su poética a partir de esta obra:

I found myself digging deeper and deeper into the memories of my childhood, and I learned to distinguish within myself that which was peculiar

to my own feelings and experience and that which was universal to children everywhere. I became ever more conscious of the problems children face and the importance of the messages we send to them. It is often said –and I think somewhat too easily– that to write for children you must be the child, but the opposite is true. In writing for children you must step away and look at the child from the perspective of an adult (Lionni, 1997: 234).

Entiendo que esto pueda parecerle decepcionante a mucha gente. Al fin y al cabo, la tradición de desprecio de la fantasía esgrime como principal motivo la reconstrucción y el estudio detallado de una mente infantil de la que la supone excluida.

Solo que, una vez más, hay que matizar: los niños no ocupan posiciones de poder; los adultos, sí. Nos guste o no, los niños están fuera del círculo que delimita las decisiones públicas, lo que para el caso que nos interesa ahora quiere decir que nos corresponde a nosotros, a los adultos, decidir qué hacer con la fantasía. No estoy defendiendo que esta sea una situación deseable, pues no me lo parece, sino describiendo un estado de cosas ante el cual me posiciono. Por ello, llevo algunos años dedicando buena parte de mis esfuerzos a facilitar foros, espacios, puntos de encuentro, en definitiva, en los que los adultos podamos hablar también de temas como los que hemos discutido en esta serie de conferencias. No es fácil, pero me parece fundamental hacerlo.

Hay una amarga cuestión que no podemos eludir, por más que queramos: nuestras vidas son finitas. El problema quizá resida en que la competición en la que nos sitúan las economías basadas en la idea de crecimiento sí tiene ya apariencia de infinita y como tal la vivimos. Está ahí cuando venimos al mundo, nos entregamos a ella en el transcurso de nuestros días y acabamos albergando como una suerte de certeza que proseguirá cuando ya no estemos. No juzgo esto, ni digo que sea bueno o malo. Sí animo, en cambio, a buscar resquicios en los que no desgastarse en cosas inútiles. La fantasía ayuda a eso. Lejos de ser improductiva, nos ofrece una ética del cuestionamiento, unas herramientas eficaces para esgrimir las tres razones que vimos en la conferencia anterior a esta. En *Frederick* (1967), mi álbum favorito de Leo Lionni, se invierte la lógica *quasi* calvinista de la fábula de la cigarra y la hormiga. Una hacendosa familia de ratones de campo se da a la tarea de proveerse de víveres para pasar el invierno. Lo hacen todos excepto uno, Frederick, quien, mientras los demás acarrearán cosas arriba y abajo, se dedica a memorizar los colores, las luces, lo que de agradable tiene la vida, en suma. En el invierno,

los víveres y la leña llega un punto en que se acaban, y solo la recreación que haga del calor y la luz del verano el poeta Frederick aportará algo de consuelo a los demás. Cuando, antes de ese momento, el resto de ratones lo acusen de no hacer nada, el ratoncito poeta se mostrará muy seguro en su réplica: «Yo trabajo», dirá. Hay toda una ética en ella.

Y, si no les importa, me ahorraré hoy las conclusiones de esta tercera sesión, porque nada de lo que les diga yo a partir de ahora podrá superar esa respuesta del pequeño poeta roedor, cuya existencia, por suerte o por desgracia, es para mí más persistente que la de mis propios vecinos. Muchas gracias.

#### BIBLIOGRAFÍA

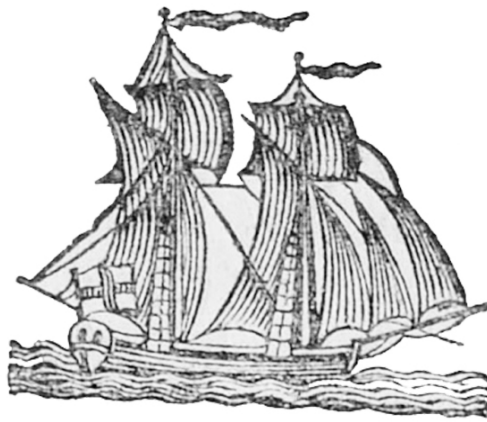
- Carter, Angela (2016). *Cuentos de hadas de Angela Carter*. Madrid: Impedimenta.
- Lionni, Leo (1997). *Between Wolrds. The Autobiography of Leo Lionni*. New York: Alfred A. Knopf.
- Rodari, Gianni (2020). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Pontevedra: Kalandraka.







SYLVA IV.  
EL IMAGINARIO DEL POBRE.  
CÓMO LAS CLASES POPULARES SE APROPIARON  
LA CULTURA LITERARIA DE LAS ÉLITES  
A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES



*Vídeoconferencia leída el 4 de marzo de 2021 en los II Encuentros Internacionales con la Literatura: Culturas Populares y Audiovisuales, celebrados en la Universidad de Jaén.*

Ilustración del título:  
Xilografía para *Life and Adventures of Robinson Crusoe*  
(Banbury, J. G. Rusher), chapbook de hacia 1840

## EL IMAGINARIO Y SUS VERICUETOS

**V**oy a empezar con una pregunta muy elemental: ¿cómo nos imaginamos a don Quijote? No les demando que me cuenten si han leído o no la obra de Cervantes, entre otras cosas porque ya doy por hecho que sí y porque, aunque no lo hubieran hecho, tal cosa carecería, créanme, de importancia a la hora de responder. Provengo de una familia en la que abundan gentes más trabajadoras que lectoras, una familia en la que, con seguridad, la mayoría de sus miembros pasarán por esta vida sin hojear siquiera la novela de Cervantes, pero aun así apostarí a lo que sea a que cualquiera de ellos tiene una imagen más o menos definida del ingenioso hidalgo de La Mancha. Es más, creo que se trataría de una imagen bastante coincidente con la suya, porque ahora mismo, mientras les hablo, sospecho que la estampa que tienen en la cabeza es la de un anciano canoso de pelo ralo, larguirucho, diríase en los huesos, con cara de loco, aspecto enfermizo, ojos desorbitados y algo hundidos a un tiempo y, para rematar, cejas tensas por el asombro. Nunca he tenido del todo claro que esa imagen de don Quijote tenga demasiado que ver con la que forjó en su día Miguel de Cervantes. Ya sé que hay que adaptarse a los cánones de la época para determinar esas cosas, pero aun así no creo que del don Quijote que están imaginando ahora mismo se pueda decir que «frisaba la edad de cincuenta años». Es más, si nos vamos a la segunda parte de la novela, la del ingenioso caballero de 1615, capítulo LXI, «De lo que sucedió a don Quijote en la entrada en Barcelona, con otras cosas que tienen

más de lo verdadero que de lo discreto», vemos a un ingenioso caballero que ha formado sociedad temporal con el bandolero Roque Guinart, lo que lo aleja mucho de la vida que podríamos suponerle a un anciano melancólico. Y si no, díganme:

Tres días y tres noches estuvo don Quijote con Roque, y si estuviera trecientos años, no le faltara qué mirar y admirar en el modo de su vida: aquí amanecían, acullá comían; unas veces huían, sin saber de quién, y otras esperaban, sin saber a quién; dormían en pie, interrumpiendo el sueño, mudándose de un lugar a otro. Todo era poner espías, escuchar centinelas, soplar las cuerdas de los arcabuces (Cervantes, 2001: 1129).

Lo que sucede es que, con solo pedirles que se imaginen a don Quijote, les he inducido a pensar no en el personaje de Cervantes, sino en el personaje de Cervantes tal como lo imaginó en su día el ilustrador francés Gustave Doré en uno de sus grabados más conocidos. En concreto, en este (FIGURA 1). Y este, desde luego, no es el Quijote de la España de comienzos del siglo XVII, sino el Quijote romántico que, como observó sabiamente en su día el hispanista Anthony Close, «se va moviendo en un ambiente que alterna entre lo fantasmagórico, heroico, farsesco y humanamente realista» (Close, 2005: 85-86). Casi podría decirse lo mismo sobre la concepción que tenemos de lo dantesco, mucho más relacionada con el patetismo sublime y romantizado de Doré que con el entramado, escolástico sin fisuras, del propio Dante.

¿Qué sucede, entonces? Es evidente que hay un trasvase de imaginarios que opera en nuestra conciencia, aunque no reparamos en ello. Muchas veces me pregunto cuáles son las escondidas sendas, los vasos comunicantes, los vericuetos históricos por los que transita ese tipo de trasvase. Sé bien que, por lo general, es una pregunta que solo se explica a partir de una pluralidad de causas, y que casi cualquiera de ellas tiende más a multiplicar los problemas que a simplificar las soluciones. De examinar algunas, si se me permite, me gustaría encargarme en esta conferencia, pero como el tema es amplio (demasiado, me temo), espero que se me disculpe el centrarme en la suerte a ese respecto de dos textos, dos novelas, de carácter indudablemente fundacional: una se la acabo de anticipar, pues se trata del *Quijote*; la otra no le va tanto a la zaga en densidad, pues hablaremos de *Robinson Crusoe*. De la primera, tomando como referencia la edición auspiciada por Lord Carteret (Londres, 1738), veremos cómo, en un momento dado del siglo XVIII, fue asimilada por las élites inglesas para después volver, gracias a la metamorfosis del imaginario, a los dominios del lector *quasi* iletrado. Sin embargo, antes de ocuparnos de eso,

nos centraremos en algunas cuestiones importantes sobre la novela de Daniel Defoe. Será preciso hablar, sobre todo y con cierta profusión, de la suerte en Inglaterra corrida por esta última, porque de su fortuna en España creo que nos basta con referir ahora una anécdota que lo ilustra todo.

En 1779, un maestro de escuela y pedagogo alemán nacido en la Baja Sajonia, Joachim Heinrich Campe, publica *Robinson der Jüngere*, en puridad uno de los primeros exponentes de las llamadas «robinsonadas». Campe convierte el texto de Defoe en una novela dialogada y centrada en la instrucción moral y académica de los jóvenes, en algo, por decirlo de algún modo, más cercano a nuestros actuales libros de texto. Y lo hace queriendo aplicar los cánones establecidos pocos años antes por Jean-Jacques Rousseau en su *Emilio o De la educación*. Muy pronto se vierte este derivado, entre otras lenguas, al italiano y al francés. De hecho, fueron precisamente las dos traducciones francesas ya existentes las que, en 1789, tomó como referencia, entre nosotros, Tomás de Iriarte para traducir la obra de Campe al español con el título de *El nuevo Robinson*. Hay algunos aspectos que afectan en particular a la recepción de la obra de Defoe en España que no debemos pasar por alto. Téngase en cuenta que, en el momento en que Iriarte publica su traducción de Campe, la novela de Defoe propiamente seguía sin haberse traducido nunca al español. Más bien al contrario: la edición francesa ya figuraba desde hacía varias décadas en el Índice de Libros Prohibidos de la Inquisición. El episodio lo relata el propio Iriarte en el prólogo a su traducción:

Así es que si el antiguo *Robinson* Ingles abunda en peligrosas máximas que le hicieron digno de justa censura entre los buenos Catolicos, el nuevo *Robinson* Aleman ha sido recomendado por hombres sensatos y piadosos como apto para rectificar el corazon y el entendimiento de los Niños; y la Traducción corregida que ahora publico, sale á luz con aprobacion del mismo respetable Tribunal de la Fe que en el año 1756 prohibió por fundadas causas el *Robinson* antiguo (Iriarte, 1804: xviii-ix).

Dicho de otra manera: el mito de Robinson no solo llegó, antes de que lo hiciera en su formato original, a España en forma de versión bastardeada y adaptada a las convenciones de la «robinsonada», sino que además lo hizo con notable éxito, en detrimento de la traducción de la novela de Defoe. El primer intento de traslación de esta última a nuestra lengua, realizado de manera indirecta, a partir de la traducción italiana de Domenico Occhi (Venecia, 1731), data de 1745 y nada sabemos de su artífice, salvo que, a juzgar por los datos que se conservan en el manuscrito 9/2661 de la Real Academia de

la Historia, la firma «un Sacerdote desocupado». Es evidente que tal manuscrito nunca pasó el filtro de la censura, pues la primera traducción al español de *Robinson Crusoe* se demoraría hasta el año 1835, en que vio la luz no en suelo patrio, sino en París, a cargo con toda probabilidad de algún exiliado afrancesado cuyo nombre desconocemos (Pajares, 2012). Su difusión fue, además, discreta, pero a mediados del siglo XIX el alegato entre moralista y pedagógico de Iriarte, en la estela de Campe, seguía acumulando edición tras edición.

Es posible, en honor a la verdad, que salvo en círculos muy restringidos e informados, en los que puede que sí pasase de mano en mano la misma traducción francesa de la novela de Defoe que Rousseau leyó de niño, todo lo que se conociese de la historia del naufragio en España en el siglo XVIII no fuera, para el público general, sino la sinopsis que el propio Iriarte hizo en el prólogo de su traducción:

Este *Robinson* antiguo suministró para la composición del moderno los hechos substanciales en que se funda toda la historia de un Heroe verdaderamente singular por las extrañísimas situaciones en que se vió, llevando una vida enteramente diversa de la que han pasado los demas mortales, por mas desgracias que los hayan perseguido: la vida de un hombre aislado, reducido al primitivo estado de la Naturaleza, y precisado á exercitar incesantemente sin ayuda de otro todas sus facultades físicas y morales (Iriarte, 1804: v-vi).

Cuestión más retadora es la suerte que conoció la novela en Inglaterra, donde se convirtió en un clásico en el momento mismo de su publicación en 1719, lo que nos arroja como resultado el tener que enfrentarnos a problemas bien distintos. La obra de Defoe se popularizó de una manera extraordinaria y acabó el siglo XVIII convertida en novela juvenil. El proceso es complejo y pasa por diversos estadios en los que no podemos detenernos aquí, pero no por ello hemos de ignorar que a él coadyuvó la propagación de un determinado imaginario cuyo vehículo de transmisión lo constituyeron, en esencia, las ediciones abreviadas y baratas (las mismas que, por las razones que expondré más adelante, no llamaré «populares») de *Robinson Crusoe*.

Hacia 1761, los lectores ingleses ya podían elegir entre leer la novela en una lujosa edición en dos volúmenes o hacerlo, adquiriéndola por la mitad de dinero, en uno solo con la historia abreviada. Al lector moderno le costaría entender que tales versiones, las abreviadas, no eran percibidas por el público del siglo XVIII como sucedáneos empobrecidos del original, sino, muy al

contrario, como muestras de una valiosa práctica literaria que mejoraba los textos-fuente valiéndose de la poda argumental y la actualización del lenguaje en aras a atraer la atención de un público cada vez más amplio (Howell, 2014: 292-293). A finales de siglo, y durante toda la centuria siguiente, ya proliferaban por Inglaterra y Escocia versiones de *Robinson* de 32, 24 y hasta 16 páginas. El precio estándar de las versiones en este formato, llamado *chapbook*, del que nos ocuparemos enseguida, era de modo casi invariable el de un penique, una cantidad asequible de sobra para la burguesía y un lujo en absoluto desproporcionado para aquellos estratos de las clases trabajadoras que, en virtud con frecuencia de un acceso cada vez más universalizado a la educación y a la alfabetización, comenzaban a situarse en los primeros estratos de las clases medias. A esto añadámosle que el circuito de distribución de estos *chapbooks* no estaba restringido sin más a las librerías y bazares de las grandes ciudades, como Londres o Edimburgo, toda vez que estos libritos eran llevados por vendedores ambulantes hasta el último confín del ámbito anglosajón, desde la actual Gran Bretaña a los territorios americanos. Eso, además, por no hablar de las bibliotecas móviles, dedicadas al alquiler de libros, en cuyos catálogos la novela de Defoe era, sobre todo en sus versiones mayores, y amparada ya en su condición de clásico contemporáneo, altamente demandada (Grenby, 2002: 21). Había, por lo tanto, una sola novela o, mejor dicho, un solo mito, y una multiplicad de apropiaciones de este por parte de los diferentes estratos sociales. El problema central radica, pues, en determinar cuáles fueron los mecanismos mediante los cuales la cultura de las élites sociales fue asimilada, esto es, fue convertida en objeto de apropiación por parte de las clases populares. Y me temo que no es posible responder a eso escudándonos tras un mecanicismo demasiado simplificador. Tampoco sin asumir que por el camino habremos de vérnoslas con contradicciones llamativas. No es posible responder a eso, en suma, sin tener presente una serie de problemas que paso a exponer a continuación.

### TRES PROBLEMAS

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX se aprecia en toda Europa una reivindicación de lo particular. Uno de los grandes propulsores de este movimiento, Johann Gottfried Herder, se preguntaba en su *Filosofía de la historia* lo siguiente: «¿Puede existir un panorama sin

elevaciones?» (2007: 54). La respuesta es no, pero para justificar por qué hay tres problemas que debemos abordar antes.

*La propia definición de lo popular*

Cuando a alguna realidad le añadimos el adjetivo de «popular», la mayoría de las veces, damos por hecho que tal categoría es evidente por sí misma y que a causa de esa supuesta transparencia no precisa siquiera de definición previa. Sin embargo, estamos ante un término problemático como pocos. Aquí mismo, sin ir más lejos, aludo a élites y a clases populares, a sabiendas de que ello implica una contradicción grande, pues vamos a tratar de textos que o se escribieron en el siglo XVIII o cuya recepción conoció un punto de inflexión decisivo en el Siglo de las Luces. Para tales propósitos, la categoría de lo popular es adecuada y no a un tiempo. Veamos.

Resulta adecuada toda vez que en siglo XVIII se produce un desplazamiento crucial en los modos de escribir y conceptualizar la historia. Aun a sabiendas de que las circunstancias me aconsejan esquematizar un tanto, yo diría que tal desplazamiento no es otro que el paso de la crónica a la historia civil, propio de un momento de liquidación del feudalismo. La crónica encuentra su razón de ser en el interior de una realidad sacralizada, y no se sostiene en el fondo sin la alegoría, porque en la crónica los hechos no interesan por sí mismos, sino en tanto «figuras» que ponen en conexión lo que narran los libros escritos por los hombres con el gran relato del Libro inspirado por Dios, de modo que la crónica es, ante todo, la crónica precisamente de eso, de las grandes figuras. La historia civil no solo no parte de esa realidad sacralizada, sino que además lucha contra ella, y su intención última no pasa por el establecimiento de analogías, sino por la descripción pretendidamente literal de los hechos, entendidos en su dimensión temporal estricta y, por lo tanto, desligados de cualquier tentativa sacralizadora. Por ello se centra, más allá de las grandes figuras, en la historia de las instituciones, las formas de vida, la economía, la erudición (entonces, por cierto, llamada «literatura»), etc. Dicho de otro modo: con la implantación de la historia civil la gente común también comienza a ser objeto de atención. Ello abre, como es lógico, la vía para un nuevo interés por lo popular. Pero al mismo tiempo esa categoría, la de lo popular, decimos que no es adecuada porque pronto se nos planteará un problema quizá irresoluble. Sea lo que sea lo popular, de seguro no es algo que —como afirma Peter Burke— en el siglo XVIII se «descubra», sino sobre

todo algo que desde entonces también se instrumentaliza. Esta afirmación, claro está, requiere aclaración por nuestra parte.

Pongamos el ejemplo alemán, que resulta especialmente clarificador. En 1806, el reino histórico de Prusia es derrotado por Napoleón. Bajo la presión napoleónica precisamente, dieciséis estados alemanes se aglutinan en la llamada Confederación del Rin, un conglomerado clientelar a mayor gloria del emperador de los franceses. Otro emperador, Francisco II, depone ese mismo año la corona del Sacro Imperio Romano Germánico, clausurando al fin el Imperio Alemán y quedándose tan solo con el título de primer emperador de Austria, que ya ostentaba desde 1804. En el mismo año de la derrota de Prusia, 1806, el filósofo Johann Gottlieb Fichte comienza a trabajar en una serie de catorce discursos que dará, entre diciembre de 1807 y marzo de 1808, en la Berlín ocupada por los franceses. Pronto serían publicados con el título de *Discursos a la nación alemana*, y hay pocas dudas acerca del carácter fundacional de los nacionalismos modernos que ostenta este libro. Pero quien acuda a sus páginas no encontrará, sin más, retóricas florales o exaltaciones exacerbadas del carácter alemán. Sí, en cambio, una serie de textos en los que se discute y matiza de manera casi obsesiva a los grandes pedagogos del momento, en especial al suizo Johann Heinrich Pestalozzi, contemporáneo de Fichte. Nada de ello debería extrañarnos, porque si de lo que se trata es de hacer emerger la nación alemana, ya como Estado, de las ruinas del Sacro Imperio, la educación deviene en tema central: nada puede esperarse en ese momento de una serie de ejércitos que han sido derrotados; y menos de unas élites políticas que se han rendido a Napoleón. Fichte pone sus miras en ese otro sector que se acostumbraba a ignorar: «Si no se quiere que lo alemán desaparezca por completo de la tierra, hay que buscarlo en otro refugio, y hay que buscarlo en lo único que queda: en los gobernados, en los ciudadanos» (1988: 157). Solo un poco después de que estas palabras fueran pronunciadas en público, en la ciudad de Kassel, dos eruditos medievalistas, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, comenzaban a recopilar una serie de cuentos de la tradición oral con la esperanza —no perdamos de vista ese detalle— de destilar en ellos el *volkgeist* o ‘espíritu del pueblo’ alemán. Recuerdo aquí muy a propósito el pedagogismo de Fichte porque no es en absoluto casual que los cuentos de los Grimm, publicados en 1812, llevaran el nada irrelevante título de *Cuentos para la infancia y el hogar*.

Hablamos de una noción de lo «popular» que, primero en su variante dieciochesca, en tanto objeto de interés de la historia civil, como ahora, en su

versión romántica nacionalista, sirve de argamasa identitaria para conformar la imagen de una nación a la búsqueda de su Estado. Hablamos, en suma, de un problema político. Pero no debe olvidárenos por ello un detalle importante, y es que tal noción de lo popular es, en cierto modo, el resultado de una idea de «pueblo» construida al margen del pueblo mismo, esto es, una obra inequívoca de las élites. Peter Burke, en un libro clásico, observaba con sagacidad que la mayoría de los «descubridores» de lo popular pertenecían «a las clases dirigentes para las que el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que ellos no eran (o pensaban que no eran). El pueblo era natural, sencillo, analfabeto, instintivo, estaba anclado en la tradición y en la tierra, y carecía de cualquier sentido de individualidad (lo individual se fundía en lo colectivo)» (Burke, 2014: pos. 771). Concluamos que lo popular es, pues, una categoría elaborada «en negativo» por las élites intelectuales que, aunque es indudable que contribuyó en su día a un mejor conocimiento de tradiciones largo tiempo ignoradas, también opacó y subsumió bajo un término más confuso de lo que parece toda una mezcla de tensiones y diferencias de clase, cosmovisiones y hasta maneras de estar ante la cultura. De modo que lo popular ha de argüirse siempre sin ignorar que tiene un sentido político muy determinado en cada momento y que, por ello, nos demanda un gran esfuerzo de contextualización, porque no es un manto que se extienda sobre la historia, sino un tejido construido históricamente.

*Pensar que hablamos de dos esferas estancas*

Vuelvo sobre mi propia contradicción al oponer en el título «cultura de las élites» y «apropiación de las clases populares». Otro de los grandes problemas que nos salen al paso es el de dar por hecho que ambas esferas constituyen realidades plenamente diferenciadas, que pueden aislarse y definirse de manera autónoma, por mera oposición. Creo que basta con lo señalado hasta ahora para desconfiar de esa facilidad, pues acabamos de afirmar que la esfera de lo popular, tal como la concebimos, se construyó desde la esfera de las élites. Pero es que, además, aunque las pudiéramos suponer autónomas, no nos quedaría más remedio que reconocer que hay cauces o puntos de intersección entre una y otra esfera. Hay momentos en los que lo letrado se encuentra y cruza con lo oral, y en los que los materiales, los objetos de la cultura de las

élites y los de la cultura popular, los objetos de lujo y los objetos baratos, sencillamente se entremezclan. Veamos un par de ejemplos.

En 1697, un *moderne* francés bien posicionado en el entorno de Luis XIV, jurista cortesano y hombre de letras que, por entonces, llegaba casi a la setentena habiendo sido un entusiasta defensor de la política cultural y autoritaria de Colbert, sorprendía al mundo publicando lo menos esperable en alguien de su estatus: una colección de cuentos de comadres. No es tan raro por ello que cuando Perrault publique sus *Cuentos o Historias del tiempo pasado con sus moralejas* se «olvide» de declararse autor, escudándose además en un prólogo firmado, que no escrito, por Pierre Darmancour, su tercer hijo. Muy pronto esa colección se conoció como *Cuentos de la Mamá Oca*, en virtud de un famoso grabado que los introduce a modo de frontispicio y que les muestro ahora (FIGURA 2). Están viendo una escena que no deberían pasar por alto: un ama de cría, la Mamá Oca, hila junto al fuego del hogar mientras relata sus historias a un grupo de niños que, ataviados al modo burgués, la escuchan embelesados. Sin duda, la escena tuvo un aire de familiaridad para los asiduos a los salones de la corte a quienes Perrault se estaba dirigiendo, pues cabe pensar que él mismo y sus hijos fueron criados así. En la imagen, sin embargo, se condensa algo más que una escena costumbrista. La escritora británica Marina Warner reconoce en ella un perfil político, toda vez que la vieja comadre se está convirtiendo en el símbolo mismo de la llamada *Eloquentia Nativa*, que estará en la base de la construcción de las identidades nacionales (Warner, 1990: 21). He ahí un icono inmejorable de la intersección entre ambas esferas. No olvidemos, además, que uno de los cuentos que incluye Perrault en su colección es «Caperucita Roja».

Cuando en 1812 los Grimm publican su colección de cuentos tradicionales, canonizan para siempre la versión más extendida precisamente de este cuento, de «Caperucita Roja». En esa primera edición aparecen, además, otros cuentos de procedencia francesa, como «El gato con botas» o «Barba Azul», si bien estos —no así «Caperucita»— serían suprimidos a partir de la segunda. La cuestión, y más teniendo en cuenta la fuerte asociación que todavía hoy hacemos entre «Caperucita Roja» y los hermanos Grimm, se impone en todo caso por sí sola: ¿cómo llegó un cuento francés a convertirse en uno de los exponentes más característicos de un libro que pretendía encerrar entre sus páginas al *volkgeist* o ‘espíritu del pueblo’ alemán, y más en tiempos de enemistad entre ambas naciones? Un vistazo rápido a la génesis de la «Caperucita» de los Grimm tal vez nos ayude. Es sabido que la informante con la

que contaron ambos hermanos para este cuento fue su amiga íntima y vecina, como ellos, de Kassel, Jeanette Hassenpflug. Por vía materna, Hassenpflug tenía orígenes franceses, pues su madre provenía de una de las viejas familias hugonotas que, a partir de 1685, tras la revocación del edicto de Nantes por parte de Luis XIV, habían cruzado al otro lado del Rin huyendo de la persecución religiosa. Por entonces Perrault aún no había publicado sus cuentos, pero sí circulaban ya por Francia desde hacía algún tiempo los modestos ejemplares de la *Bibliothèque bleue*, unos cuadernillos baratos e impresos a bajo coste, con la portada en papel azul (de ahí su nombre), en los que se recogían todo tipo de leyendas e historias, muchas de ellas tomadas de la tradición oral. Con el tiempo, también los cuentos de Perrault, y en especial «Caperucita Roja», encontraron renovada vida en dicho formato. Fue así, con seguridad, como cruzaron también ellos el Rin y como se mantuvieron vivos en la memoria de los exiliados, hasta llegar a la de Jeanette Hassenpflug, quien por supuesto lo escucharía de niña en labios de su madre. Aquí, pues, tenemos otro momento de intercambio cultural y material al que se le agregan, para que sedimenten, varias capas de cultura. Para empezar, los Grimm le añaden a «Caperucita Roja» un final feliz del que carece la versión de Perrault, pero que en absoluto es inventado, pues lo tomaron tal cual de «El lobo y los niños», un cuento genuinamente alemán. Asimismo, la «Caperucita Roja» de los Grimm ejemplifica un proceso de ida y vuelta descrito en su día de manera magistral por el historiador norteamericano Robert Darnton:

Caperucita Roja penetró en la tradición literaria alemana y más tarde en la inglesa sin que su origen francés fuera descubierto. Cambió considerablemente su carácter cuando pasó del ambiente campesino francés al infantil de Perrault, fue impreso, atravesó el Rin, volvió a la tradición oral, pero como parte de la diáspora hugonota, y volvió a tomar la forma de libro, pero como producto de los bosques teutones y no de los hogares campesinos del Antiguo Régimen en Francia (Darnton, 1987: 18).

Hay, pues, varios niveles que se entrecruzan en este episodio: en primer lugar, se produce un cruce de estamentos sociales, pues los campesinos cuentan por primera vez la historia y acaban recibéndola de nuevo, ya tamizada por las versiones de Perrault, los Grimm o algunas de las prósperas familias de la burguesía hugonota, que contribuyeron a que ciudades como Kassel conociesen una modesta prosperidad con su llegada; en segundo lugar, cabe hablar de un cruce de códigos, toda vez que la historia existe primero en la tradición oral, adonde acaba volviendo ya con el impacto de las versiones escritas; y, en

tercer lugar, no veo descabellado reconocer aquí hasta un cruce de materiales, pues «Caperucita Roja» se perfila poco a poco desde lo que podríamos llamar tecnologías de la tradición oral —de las chimeneas campesinas de los cuentos de comadres a los salones de la corte de Luis XIV en los que se refina el arte de la conversación— hasta su paso por la imprenta, pero aquí en dos formatos diferenciados, como puedan serlo el libro convencional (caso de Perrault y los Grimm) y la producción barata (caso de la *Bibliothèque bleue*). Todo lo cual nos lleva al siguiente punto.

*Proceder por «atribución» de los objetos culturales a  
unas clases determinadas*

Es, sin más, imposible, tratar de un tema como el que me está ocupando ahora aquí sin tener en cuenta las juiciosas advertencias de Roger Chartier, quien desde hace años reclama un modo de acercamiento a la llamada cultura popular que evite la tentación de identificar tipos culturales a partir de un grupo de objetos supuestamente característicos de un segmento social particular, abogando por proceder, más bien, mediante la indagación en los usos culturales que se hace de tales objetos, a menudo más compartidos de lo que se piensa (Chartier, 1984: 234). Dicho de otra manera: no existen objetos culturales que puedan ser tildados, *per se*, de «populares» o «elitistas», o al menos no es esa la forma más satisfactoria y profunda de proceder a este respecto. Otro gran estudioso de la cultura popular, Carlo Ginzburg, observaba, sin contemplaciones, esto: «Identificar la “cultura producida por las clases populares” con la “cultura impuesta” a las clases populares, dilucidar la fisonomía de la cultura popular exclusivamente a través de los proverbios, los preceptos, las novelitas de la *Bibliothèque bleue* es absurdo» (Ginzburg, 2016: 16-17). Como se predica con el ejemplo, Ginzburg examina dos procesos inquisitoriales sufridos a finales del siglo XVI por Domenico Scandella, alias Menocchio, un molinero del norte de Italia que aseguraba que el mundo se había originado en un caos, del que había surgido una masa, como se hace el queso con la leche, en la que se forman gusanos como en su momento se habían formado los ángeles. Todo ello le costó ser quemado en la hoguera, pero lo que rescata Ginzburg del caso no tiene desperdicio, pues el gran historiador italiano logra reconstruir ciertas particularidades algo más que significativas a propósito de esta muestra histórica: Menocchio sabía leer, por lo que ya era un campesino atípico, y además, examinando las actas del proceso, Ginzburg recompone con una exactitud pasmosa su canon de lecturas, algunas de ellas, si es que

no todas, resultan poco susceptibles de ser tildadas de «populares». Lo que establece Ginzburg acaba por tener repercusiones generales más allá del caso concreto de Menocchio: «No es el libro como tal, sino el enfrentamiento entre página impresa y cultura oral lo que formaba en la cabeza de Menocchio una mezcla explosiva» (2016: 113). Si se prefiere que lo expresemos de otra forma, digamos tan solo que no es el objeto, sino la relación que las clases populares mantienen con el objeto, el uso que de él hacen, lo que nos interesa. Es justo en esa relación donde se producen los procesos de apropiación.

Mas incluso en esto nos topamos con un nuevo y nada irrelevante problema, y es que tales actos de apropiación pueden explicarse teniendo en cuenta su naturaleza compleja, y con frecuencia contradictoria, o pueden resolverse, a la manera de los cánones románticos, de forma simple. Hablamos de una resolución simple cuando damos por hecha la existencia de una serie de objetos culturales, producidos por las élites, que las clases populares (o subalternas) supuestamente se apropiarían sin pedir permiso, en un movimiento que «rebaja» a ras de suelo lo que está «arriba», en las nubes. Solo que también esto nos llevaría a multiplicar las contradicciones: vamos a hablar en breve de los *chapbooks*, una forma particular de literatura barata en la que se difundieron desde las versiones abreviadas de *Robinson Crusoe* a la historia de Jack el Matagigantes, una figura enraizada en la tradición oral anglosajona. El hecho de ver a *Robinson Crusoe* circulando en nómina de estos formatos baratos aparentemente nos bastaría para concluir que las clases populares se apropiaron la novela y la vertieron a los códigos que les eran más familiares, pero el asunto, nos tememos, es mucho más complejo. Y lo es porque rara vez se nos ocurre pensar que el proceso inverso también se estaba dando al mismo tiempo, esto es, porque rara vez reparamos en que no se trata solo de que un trabajador que supiese leer pudiera acceder, gracias a los *chapbooks*, a una versión muy abreviada de *Robinson Crusoe*, sino también de lo contrario: cualquier miembro de la alta burguesía estaba alimentándose asimismo de la historia de Jack el Matagigantes o de las leyendas de caballería puestas en este formato. Ejemplos, desde luego, no nos faltan de esto último.

El poeta Samuel Taylor Coleridge, hijo de un acomodado reverendo del suroeste de Inglaterra, le escribía el 19 de octubre de 1797 a su benefactor, el curtidor y filántropo antiesclavista Thomas Poole, dándole detalle de su infancia. Una infancia, por cierto, muy lejos de ser considerada feliz, marcada por los celos que le profesaba su hermano mayor, Francis, y por el maltrato a que lo sometió Molly, el ama de cría de este —«de quien yo solo recibí golpes

y nombres de enfermedades», confesará Coleridge. Se describe a sí mismo como un niño poco sociable, alejado de los habituales juegos infantiles y sumido en una soledad apenas aliviada por las lecturas que hacía en el bazar de su tía en Crediton, entre las que menciona, amén de *Robinson Crusoe*, «all the uncovered tales of Tom Hickathrift, Jack the Giant-killer, etc., etc., etc., etc.» (Coleridge, 1895: 11), o sea, los *chapbooks*. El propio Johann Wolfgang Goethe, nacido en el seno de una destacadísima familia patricia de Frankfurt, recuerda también en *Poesía y verdad* cómo en la ciudad de su infancia adquiría, de manera compulsiva y por el precio apenas de una golosina, en la mesilla dispuesta a la entrada del local de un librero de lance bastantes de aquellos libritos que «dada su gran demanda se imprimían de forma casi ilegible con tipos desgastados de madera sobre el más espantoso papel de estraza» (Goethe, 2017: 49).

No digamos ya lo que sucede cuando abordamos los actos de apropiación de manera compleja. No veremos entonces caminos unidireccionales de un lugar social a otro, sino bifurcaciones, recovecos y senderos que, además, pueden ser transitados en ambas direcciones. No nos faltaría siquiera, para completar el cuadro, algún caso de expropiación del imaginario popular, más que de apropiación, perpetrado por las élites. Así sucede, por ejemplo, con la serie de los *Cheaps Repository Tracts*, publicada entre 1795 y 1798 a instancias de la escritora y reformadora puritana de las escuelas de beneficencia en Inglaterra, las conocidas como *Sunday Schools*, Hannah More. Marcada esta de la peor manera por el cuestionamiento de las viejas jerarquías que trajo consigo la Revolución Francesa, fue acumulando una buena colección de *chapbooks* y otras formas de literatura barata a la que llamaba —de modo sarcástico, pero no diremos que en exceso cariñoso— su «*sans-culotte library*» (Kelly, 1987: 149). Estos pequeños cuentos de More imitaban en todo el formato de los *chapbooks*, pero no a modo de homenaje, pues a diferencia de estos, por los *Tracts* de nuestra educadora moralista no desfilaba esa cosmovisión a medio camino entre la aceptación fatalista de la pobreza y el escepticismo respecto a la meritocracia de los ricos. Para More, la miseria de los pobres se debe, sin más contemplaciones, a la holgazanería de estos, a su insensatez, a su mala gestión y a sus intentos equivocados de emular a las clases superiores (Kelly, 1987: 151). El calado social de todo ello, además, no era otro que animar a la burguesía a abandonar un sistema de crianza basado en los siervos, tan propenso a esas amas de cría siempre dispuestas a llenarles a los niños de pájaros la cabeza con sus historias, a otro cuya responsabilidad recayese directamente

en las madres de las clases acomodadas, para las que ella propugnaba todo un programa de instrucción moral adecuado a su categoría social (Myers, 1989: 54). Por supuesto, y pese a las presiones ejercidas sobre los libreros ambulantes, y pese a que Hannah More conminaba a las buenas familias a adquirir sus libritos a granel para repartirlos gratuitamente entre los pobres, los *Tracts* se vendieron más o menos bien durante los tres años de existencia de la colección, pero más como resultado de un proceso de autoafirmación de la alta burguesía, con las fantasías de orden social que le eran inherentes, que como una empresa de reforma moral exitosa entre las clases populares.

No es, pues, en terreno plano, sino en ese panorama lleno de elevaciones (y, por lo tanto, de nuevas bajadas al suelo) al que aludía Herder, en el que debemos situarnos para hablar, a continuación, de algunos aspectos de la fortuna de *Robinson Crusoe* y del *Quijote*.

#### LECTURAS CON (Y DE) IMÁGENES

¿Cómo impactan todas estas cosas en los dos textos que nos vamos a poner a analizar? Veamos.

##### *Robinson Crusoe frente a Robinson Crusoe*

Vamos a examinar de manera breve una versión *chapbook* de *Robinson Crusoe*, pero para ello es necesario definir primero con cierta precisión qué es tal cosa. Grenby (2007: 278) nos ofrece cuatro parámetros útiles: el primero de ellos es su forma material, que hace del *chapbook* un libro de pequeño tamaño y extensión muy breve, fabricado mediante pliego doblado en 12 o 24 páginas, con frecuencia acompañadas de xilografías; el segundo es el precio, pues el *chapbook* es, por definición, barato (por lo general, un penique o incluso menos, aunque en contadas ocasiones llega a costar seis); un tercer parámetro es la distribución a cargo de vendedores ambulantes o itinerantes, conocidos como *chapmen* (*cheap + men*), de quienes recibe su nombre; y el cuarto, que no siempre se da, pero que en el caso que analizaremos es decisivo, tiene que ver con la naturaleza de los *chapbooks* en tanto abreviación de obras más largas, cuyos textos, combinados con unas xilografías a menudo recicladas, se dotaban con frecuencia de reminiscencias y asociaciones plebeyas. A propósito de esto, conviene advertir —como observa Howell (2014: 294-295)— que no todas las versiones abreviadas de *Robinson Crusoe* que se

conocieron a lo largo de los siglos XVIII y XIX, cuyo número fue elevadísimo, pueden considerarse *chapbooks*. Por eso hemos procurado elegir una que sí responde de pleno a esos parámetros.

Pero más interesante, si cabe, es la caracterización del universo moral de los *chapbooks*, diverso en temas pero unitario en cuanto al tono: los *chapbooks* podían ser profundamente irreverentes e incluso amorales; se muestran escépticos respecto a las leyes naturales, el orden social o el deber religioso; con frecuencia, presentan un paisaje fantástico que subvierte el orden social, haciendo desfilan sobre él todo tipo de gigantes, brujas, héroes pobres pero valerosos, esposas maquinadoras o bribones exitosos; y, como colofón, se revelan especialmente recelosos con respecto al valor del trabajo duro que predica la ideología dominante en ese momento, apostando más por un horizonte en el que se hacen valer las agallas y la suerte (Pedersen, 1986: 103). Ya antes aludíamos a cómo Kelly (1987: 149) definía la cosmovisión del mundo de los *chapbooks* en estos términos: al tiempo que ostentan un cierto fatalismo, propenso a concebir la vida humana como parte de un orden cósmico inalterable, pero a menudo caprichoso, hay en ellos una cierta confianza en que lo «natural», si se limita a atributos humanos tales como la fuerza, la astucia o la belleza, puede traer consigo cierta mejora en la vida y la suerte de los individuos. En definitiva: por una parte, fatalismo cósmico; por otra, mentalidad de la lotería.

El *chapbook* de *Robinson Crusoe* del que nos vamos a ocupar fue publicado en Banbury, comarca de Oxford, en 1840, en la casa editorial J. G. Russer, y consta tan solo de 16 páginas. Comencemos por fijarnos en la ilustración de la portada (FIGURA 3), en la que debajo del título vemos un barco con la bandera de Inglaterra. Podría tratarse de una xilografía aprovechada ya en alguna otra obra o susceptible de serlo, toda vez que los moldes originales solían reutilizarse. La ilustración se aplica a *Robinson*, si bien no lo tiene por qué definir en exclusiva, toda vez que lo que hace, propiamente, es insertar la idea original dentro del género de historias de marinería, intentando captar de este modo la atención de un lector muy específico, amante sin duda de ellas, aunque no necesariamente dispuesto a lidiar con las cavilaciones metafísicas y religiosas a que tan propenso es Defoe (Preston, 1995: 25-26). En todo ello ya se reconoce un proceso de apropiación —motivado quizá por las demandas del mercado editorial— de la novela original dentro de las convenciones de un formato de bajo coste y consumo rápido, pero hay más detalles que nos reclaman atención. Uno de ellos también lo estamos viendo ahora: la historia

no empieza a narrarse en el tono auto confesional de la versión de Defoe, sino que está escrita en tercera persona. O casi, porque, por lo que al texto respecta, apreciamos un manejo descuidado de la voz narrativa que no resistiría en absoluto el examen de un lector exigente de novelas: en la página 4, cuando Robinson huye de la esclavitud en Marruecos junto a Xury, y ambos se acaban enfrentando a un león en las costas africanas, dentro del mismo párrafo en el que se cuenta el episodio se cambia a la tercera persona sin solución de continuidad. La página 12 todavía comienza narrando la historia en primera persona, luego pasa brevemente a la tercera y acaba por retomar de nuevo la primera, una vez más dentro de un mismo párrafo. En la página 14, la tercera persona vuelve y se mantiene hasta el final.

Pero que ello no resista el análisis de un lector exigente de novelas apenas quiere decir nada, puesto que la obra en este formato no va dirigida a un oído acostumbrado a ellas, sino a otro más propenso a la escucha de cuentos tradicionales. Es evidente que rasgos que aquí sobreabundan, como la frase breve de estructura simple, la total renuncia a la introspección, la intercalación de retahílas, la escasez de descripciones, o el estilo conciso y magro, revisten a esta versión de características más propias de la narración oral que de la novela. Y eso produce un efecto innegable en el lector: la ética burguesa de la austeridad, el mérito, el ahorro y la previsión, que el padre de Robinson trata de inculcarle a su errático hijo al comienzo de la novela de Defoe (2007: 17-18), aquí sencillamente se nos esfuma. Contando lo mismo que Defoe, de hecho, este *Robinson* en versión *chapbook* parece ser más bien la historia de un naufrago que medra extraordinariamente a golpes de fortuna inesperados. O'Malley (2011: 19) ha reparado en la importancia de este hecho: si la novela original supone una representación clásica del *self-made man*, que prospera en virtud de una larga y ardua aplicación e industria, en la que el individualismo, el imperialismo y el dominio sobre la naturaleza son valores que definen a Crusoe como definen la mentalidad de las clases medias protestantes, en la representación de las versiones *chapbook* se nos muestra, por el contrario, el modo como las clases trabajadoras interactuaban con la cultura y la ideología dominantes del periodo, en relación agonística. No son más breves estas versiones solo por razones de necesidad editorial, o no solo; lo son porque la cosmovisión que destilan en este formato no requiere de grandes parlamentos: en 16 páginas cabe todo el escepticismo del mundo.

Merece la pena, por lo demás, hacer una aproximación a la secuencia de imágenes, que casi con independencia de lo que diga el texto ya narra la histo-

ria por sí misma, a modo de tira de cómica. ¿Acaso no está ya todo resumido ahí? La portada nos mostraba que estamos ante una historia de marineros, que luego el resto de las imágenes se encarga de condensar: ahí tenemos a un naufrago (FIGURA 4); que prospera en la isla y vive como un *gentleman*, procurándose un alto grado de bienestar (FIGURA 5); que domeña a la naturaleza (FIGURA 6); que un día, ya dueño de la isla, descubre que más peligrosos son los demás hombres que los elementos (FIGURA 7); hombres a los que, sin embargo, igualmente domina bien poniéndolos bajo su custodia como hace con Viernes, o bien a sangre y fuego, como hace con otros «visitantes» de la isla (FIGURA 8). Todo ello, al final, se resume en una imagen ya prototípica (FIGURA 9), esto es, en un mito de la cultura popular que, a mediados del siglo XIX, ya se habían apropiado como tal las clases medias y trabajadoras. Por eso hubo *chapbooks*, como este otro de 24 páginas publicado en Glasgow en 1858 (FIGURA 10), que ya no necesitaron la promesa de una historia de marinería para captar a su clientela: bastaba con la propia imagen de Robinson, es decir, con el atractivo de un mito del que se podía gozar por tan solo un penique.

*Cervantes, huésped del Parnaso y vuelta  
a los campos de La Mancha*

Seis o siete meses del año 1736 le bastaron al erudito valenciano Gregorio Mayans i Siscar, a la sazón bibliotecario real en Madrid, para redactar su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Reconozco que las palabras con las que se inicia la obra, en la dedicatoria «Al Exm. Señor don Juan, barón de Carteret», hombre de Estado del ala *whig* en la Inglaterra de Jorge II y, para más señas, patrocinador de la empresa en la que se estaba embarcando Mayans, no pueden resultarme más conmovedoras: «Un tan insigne escritor como *Miguel de Cervantes Saavedra*, que supo honrar la memoria de tantos españoles i hacer inmortales en la de los hombres a los que nunca vivieron, no tenía hasta hoy, escrita en su lengua, vida propia» (Mayans i Siscar, 1972: 3). Tenía razón Mayans, por lo demás, aunque tampoco nos engañemos. Él mismo no dejaba de ser más «un cervantista por encargo» que por devoción (Martínez Mata, 2004). Aunque la biografía cervantina de Mayans se escribió para servir de introducción a la famosa edición inglesa de Carteret del año 1738, muy pronto empezó a publicarse como libro independiente con gran fortuna editorial. El 6 de marzo de 1751, Mayans le escribe al historiador jesuita Andrés Marcos Burriel sorprendiéndose de que su trabajo cervantino se siga publicando,

si bien la consideración en que lo tiene no es la que esperaríamos: «Me avisan averse publicado en Francia la traducción de la *Vida* que escribí de *Miguel de Cervantes Saavedra* de que ya se ha hecho en Madrid la quinta impression que estoi esperando i la traducción francesa es sexta. No ai tal cosa como escribir sobre asuntos populares. Es lástima que no nos hagamos escritores de pronósticos» (Mayans, 2021).

Pero también esta historia había comenzado en Inglaterra, incluso antes de la edición del *Quijote* de Carteret. En 1735, la reina Carolina, esposa de Jorge II, encargó al paisajista William Kent el diseño de un pequeño pabellón de estilo neogótico que habría de construirse en los jardines reales de Richmond, y que sería conocido como Merlin's Cave, la Cueva de Merlín (Bell, 1990: 480). La reina solía pasar tiempo ahí y acostumbraba a recibir visitas en él (FIGURAS 11-13). Dentro de la «cueva» dispuso, además, la Biblioteca del Sabio Merlín, lo cual, como explica Meixell, no era un acto gratuito (2005: 65). Por una parte, recordemos que el rey Jorge II fue el último monarca de Inglaterra nacido fuera de Gran Bretaña, puesto que pertenecía a la casa de Hannover, por lo que la reina pretendía erigir una estructura arquitectónica propagandística, que legitimara el derecho al trono de la dinastía Hannover mediante su entronque con una tradición simbólica y literaria inglesa, de corte artúrico, muy antigua. Por otra, hubo en la cueva cierta de cera de Merlín, situada en el centro, que pronto se convirtió en desencadenante de la sátira más mordaz entre la sociedad inglesa: para la oposición al primer ministro, Robert Walpole, entre la que se encontraba Lord Carteret, dicha figura se elevó pronto al rango de alegoría del «taimado hechicero» que regía los destinos de Inglaterra, en lo que no dejamos de reconocer otro intento de apropiación de un imaginario literario que acaba derivando, al final, en re-apropiación para la maledicencia.

Si hemos de concederle crédito a la anécdota que relata el hermano menor de Gregorio Mayans, Juan Antonio Mayans, y no veo por qué no hacerlo, uno de los visitantes de la cueva junto a la reina fue en alguna ocasión precisamente el barón de Carteret. Así relata el episodio en 1792, unos diez años después de la muerte de Gregorio:

Carolina, Reina de Inglaterra, mujer de Jorge segundo, avia juntado, para su entretenimiento, una colección de libros de Inventiva, i la llamava *La Bibliotheca del sabio Merlin*, i aviendosela enseñado a Juan Baron de Carteret, le dijo este sabio apreciador de los Escritos Españoles, que faltava en ella la Ficción mas agradable que se avia escrito en el Mundo,

que era la Vida de D. Quijote de la Mancha, i que él quería tener el merito de colocarla (Mayans i Siscar, 1792: xxxv).

¿Qué podemos concluir de esto? Parece evidente que Carteret, enemigo del primer ministro Walpole y sabedor de la confianza de la reina con él, intentaba cambiar esa dinámica y ganarse el favor de la consorte de Jorge II. Hay, claro, una intención política indiscutible en este asunto, por más que a la postre se viese frustrada con el fallecimiento de la reina Carolina en 1737, poco antes de que los cuatro volúmenes del *Quijote* saliesen impresos de la casa J. y R. Tonson de Londres, especializada en ediciones de lujo de libros clásicos.

En cualquier caso, y valiéndose del auxilio del embajador en España, Benjamin Keene, que guardaba amistad con Mayans, Carteret se pone manos a la obra allá por 1736. Primero, ya lo hemos visto, busca un erudito que le escriba una biografía de Cervantes para que le sirva de estudio introductorio a su edición; después, procura en vano agenciarse un retrato del escritor, cosa imposible, pues en la actualidad seguimos sin conservar ninguno que sea del todo fiable. Ello le lleva a encargar un retrato realizado a partir de la famosa descripción que da de sí mismo Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. ¿Adivinan a quién? Pues sí, a William Kent, el artífice de la Merlin's Cave, quien sitúa al escritor español en una cámara de ambiente tan gótico como el de la biblioteca que le había solicitado diseñar la reina poco antes (FIGURA 14). No es, sin embargo, el único retrato de Cervantes que incluye esta edición del *Quijote* realizada con criterios neoclásicos. Tampoco, quizá, el más revelador.

Entre los numerosos grabados que incluye la obra, hay uno, el de la portada, obra de John Vanderbank, que no debería pasarnos desapercibido (FIGURA 15). También ahí vemos un retrato de Cervantes, solo que en clave alegórica: este es representado como un Hércules Musageta que sostiene en su mano derecha una lira, mientras que con la izquierda recoge el bastón que le entrega un sátiro. Con él se dispone a ahuyentar del Parnaso los delirios de la literatura fantástica, que adoptan la forma de dos gigantes, un grifo y una serpiente de cinco cabezas. El sentido es claro: Cervantes, de ser un modesto escritor que parodia con gracia y éxito discreto los libros de caballería, ya algo anticuados en su tiempo, pasa a convertirse en el gran azote de la superchería y de las criaturas fantásticas que poblaban la Biblioteca del Sabio Merlín de la reina Carolina. Con razón se ha dicho que este grabado, así como el hecho de que aparezca en la más cuidada edición del *Quijote* que se había hecho hasta el momento, hace del mecenazgo de Carteret un intento de elevar a Cervan-

tes desde el reino de la literatura popular a las alturas del Parnaso (Schmidt, 1999: 49). Compárese (FIGURAS 16-17) esta interpretación con la que Gustave Doré hace de la obra en 1863: si en la primera vemos a Cervantes-Hércules encarando la superstición, lo que se destaca en la segunda es que don Quijote cabalga secundado por ella y sus criaturas como por un ejército. He aquí, en todo caso, dos actos innegables de apropiación de un imaginario desde arriba.

Pero ni Cervantes ni su criatura permanecerían demasiado tiempo en el Parnaso. A lo largo del siglo XIX, el bueno de don Quijote ya se había convertido en un mito tan arraigado en el imaginario de las clases populares como lo fuera el de Robinson. No necesariamente, claro, por acción de las varias —y a menudo excelentes— ediciones de la obra, sino una vez más gracias a los formatos baratos, leídos por el amplio espectro de los estratos sociales que, con más o menos esfuerzo, tenía acceso a ellos. En ese sentido, resultaron claves, para llevar de nuevo a la creación cervantina a los campos de La Mancha, los llamados «pliegos de aleluyas» que Cerrillo y Martínez González caracterizan así:

Con el nombre genérico de «pliegos de aleluyas» se denomina en castellano a unas hojas de papel, generalmente de muy baja calidad, en muchos casos de colores, impresas por una sola cara y con unas dimensiones en torno a 30 por 40 centímetros, en las que a través de las imágenes, generalmente 48 viñetas o escenas (distribuidas en 8 filas de 6 viñetas) y un pequeño texto supeditado a ellas (en la mayor parte de los casos escrito en unos pocos versos rimados), se narra un acontecimiento destacado —histórico, social o político—, una biografía, la historia contenida en un romance o en una obra literaria conocida, o se habla de personajes diversos (santos, soldados, protagonistas literarios), o se describen juegos y actividades lúdicas, costumbristas o didácticas, en un amplio y dispar repertorio temático esencialmente visual (2012: 15).

La que mostramos aquí (FIGURA 18), una litografía del siglo XIX a cargo de Francisco Boronat y Satorre, casi cumpliría, de no ser por la ausencia de rima en los textos, al pie de la letra con la descripción anterior, al tratarse de una serie de 48 viñetas con la historia de don Quijote. El título puntualiza que «dibujadas» por Sancho, lo que no debe pasarnos desapercibido. No solo porque suponen toda una lección de economía narrativa, sino porque el relato adopta la perspectiva de quien no sabe leer, pero puede reconstruir la historia a partir

de los retazos de la memoria, esto es, a través, una vez más, de formas cercanas a la oralidad y lo visual.

En la Fundación Joaquín Díaz se puede encontrar una excelente colección de aleluyas. Entre ellas, esta «Historia de tres hermanas» (FIGURA 19) impresa en Barcelona, en la casa Sucesores de Antonio Bosch, en algún momento de la segunda mitad del siglo XIX. En realidad, se trata del cuento de «La Cenicienta» abreviado en 20 viñetas. La baja resolución de la digitalización no nos permite leer el texto, pero aun así creo que puede seguirse la historia sin problemas, porque hay un momento en el que las imágenes se encuentran con nuestra memoria oral, produciendo un acto de construcción de sentido cuyo alcance va mucho más allá de los restringidos circuitos que tenían acceso a un ocio literario más refinado. Si nos fijamos, este patrón de la narración oral parece seguirse también en estas «Aventuras de don Quijote de la Mancha» (FIGURA 20), otra litografía de 40 viñetas —esta vez, sí, rimadas— salida de la madrileña Librería y Casa Editorial Hernando, probablemente en 1896. No sé ustedes, pero yo conozco la escena, porque la he vivido ya dos veces a lo largo de mi vida. La primera, como hijo, cuando mi padre, un albañil que apenas sabía leer, me pinchaba de pequeño para que fuese algo más deslenguado que modosito, haciéndome completar la última sílaba de la siguiente retahíla:

Don Quijote de La Man... (completen ustedes)  
 bebe vino y no se man... (completen ustedes).  
 Y se encuentra una mucha... (continúen),  
 en el Puente de la Bi... (ya saben)  
 que le corta la pi... (mejor no sigan).

La segunda vez la estoy viviendo como padre, cuando mi hijo, que tiene tres años y todavía no ha aprendido a leer, se sienta en mi regazo para que repasemos juntos las páginas del álbum *La vaca que puso un huevo*, de Andy Cutbill, ilustrado por Russell Ayto. Yo leo, pero son esos dibujitos de gallinas conspirando para que su amiga, la vaca Macarena, que no posee ningún talento, obre el milagro de incubar un huevo, unidos a alguna oportuna onomatopeya y otras golosinas del lenguaje, lo que a él le entusiasma y lo mantiene a la expectativa (por cierto, que el final, muy divertido, no se lo cuento, pues prefiero que lo busquen ustedes: sepan que todavía tenemos mucho que aprender los adultos de los libros para niños).

En algún momento, hace ya más de un siglo, alguien pudo estar haciendo algo parecido mientras relataba —no me atrevo a decir que *leía*— de viva voz la historia de ese hidalgo de La Mancha que (FIGURA 21):

A unos molinos de viento  
embiste con ardimiento.

No digo que este sea el *Quijote* más exquisito que se vayan a encontrar jamás, ni mucho menos, pero hay algo de lo que no me cabe duda, y con ello quisiera concluir: a este y a los de su especie se les debe mucho más de lo que tradicionalmente hemos sido capaces de reconocer. Muchas gracias.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Burke, Peter (2014). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza. [Edición para Kindle]
- Cerrillo, Pedro C.; y Martínez González, Jesús M<sup>a</sup>. (2012). *Aleluyas. Juegos y literatura infantil en los pliegos de aleluyas españoles y europeos del siglo XIX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cervantes, Miguel de (2001). *Don Quijote de La Mancha* (Francisco Rico, ed.). Barcelona: Crítica.
- Close, Anthony (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Coleridge, Samuel Taylor (1895). *Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. I. Boston & New York: Houghton, Mifflin and Company.
- Colton, Judith (1976), «Merlin's Cave and Queen Caroline: Garden Art as Political Propaganda», *Eighteenth Century Studies*, 10, 1, pp. 1-20.
- Chartier, Roger (1984). «Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France», en Kaplan, Steven L. (ed.), *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. Berlin, New York & Amsterdam: Mouton, pp. 229-253.
- Darnton, Robert (1987). «Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca», en *La gran matanza de gatos. Y otros episodios de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-80.
- Defoe, Daniel (2007). *Robinson Crusoe*. 2<sup>a</sup> ed., Barcelona: Mondadori.

- Fichte, Johann Gottlieb (1988). *Discursos a la nación alemana*. Madrid: Tecnos.
- Ginzburg, Carlo (2016). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.
- Goethe, Johann Wolfgang (2017). *Poesía y verdad. De mi vida*. Barcelona: Alba.
- Grenby, M. O. (2007). «Chapbooks, Children, and Children's Literature», *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, 8, 3, pp. 277-303.
- Grenby, M. O. (2002). «Adults Only? Children and Children's Books in British Circulating Libraries, 1748-1848», *Book History*, 5, pp. 19-38.
- Herder, Johann Gottfried (2007). *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Sevilla: Espuela de Plata.
- Howell, Jordan (2014). «Eighteenth-Century Abridgements of *Robinson Crusoe*», *The Library: The Transactions of the Bibliographical Society*, 13, 3, pp. 292-342.
- Iriarte, Tomás de (1804). *El nuevo Robinson, historia moral reducida á diálogos. Para instruccion y entretenimiento de Niños y Jovenes de ambos sexôs*. 4ª ed. Tomo I. Madrid: Imprenta Real.
- Kelly, Gary (1987). «Revolution, Reaction, and the Expropriation of Popular Culture: Hannah More's *Cheap Repository*», *Man and Nature / L'homme et la nature*, 6, pp. 147-159.
- Martínez Mata, Gregorio (2004). «Un cervantista por encargo: Gregorio Mayans i Siscar (1699-1781)», *Boletín de la Asociación de Cervantistas*, 1, 1, pp. 15-21.
- Mayans i Siscar, Gregorio (2021). «Gregorio Mayans i Siscar a Andrés Marcos Burriel, 06 marzo de 1751», en *Epistolario*, Vol. II, alojado en la *Biblioteca Valenciana Digital*, pp. 505-506. Recuperado de: sl.ugr.es/0by9 [Fecha de última consulta: 02/03/2021].
- \_\_\_\_\_ (1972). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Antonio Mestre, ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Mayans i Siscar, Juan Antonio (1792). «Prólogo» a Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*. Valencia: Oficiona de Salvador Faulí, pp. i-lxxxiv.
- Meixell, Amanda S. (2005). «Queen Caroline's Merlin Grotto and the 1738 Lord Carteret Edition of *Don Quijote*: The Matter of Britain and

- Spain's Arthurian Tradition», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25, 2, pp. 59-82.
- O'Malley, Andrew (2011). «Poaching on Crusoe's Island: Popular Reading and Chapbook Editions of *Robinson Crusoe*», *Eighteenth-Century Life*, 35, 2, pp. 18-38.
- Pajares, Eterio (2012). «La primera traducción española del *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe», en Martino Alba, Pilar; y Jarilla, Salud M. (eds.), *Caleidoscopio de traducción literaria*. Madrid: Dykinson, pp. 95-110.
- Pedersen, Susan (1986). «Hannah More Meets Simple Simon: Tracts, Chapbooks, and Popular Culture in Late Eighteenth Century England», *Journal of British Studies*, 25, 1, pp. 84-113.
- Preston, Michael J. (1995). «Rethinking Folklore, Rethinking Literature: Looking at *Robinson Crusoe* and *Gulliver's Travel* as Folktales, A Chapbook-Inspired Inquiry», en Preston, Cathy L., y Preston, Michael J. (eds.), *The Other Print Tradition. Essays on Chapbooks, Broad-sides and Related Ephemera*. New York: Garland, pp. 19-73.
- Schmidt, Rachel (1999). *Critical Images: The Canonization of Don Quixote Through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Warner, Marina (1990). «Mother Goose Tales: Female Fiction, Female Fact?», *Folklore*, 101, 1, pp. 3-25.

FIGURA 1  
Don Quijote, por Gustave Doré (1863)  
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes



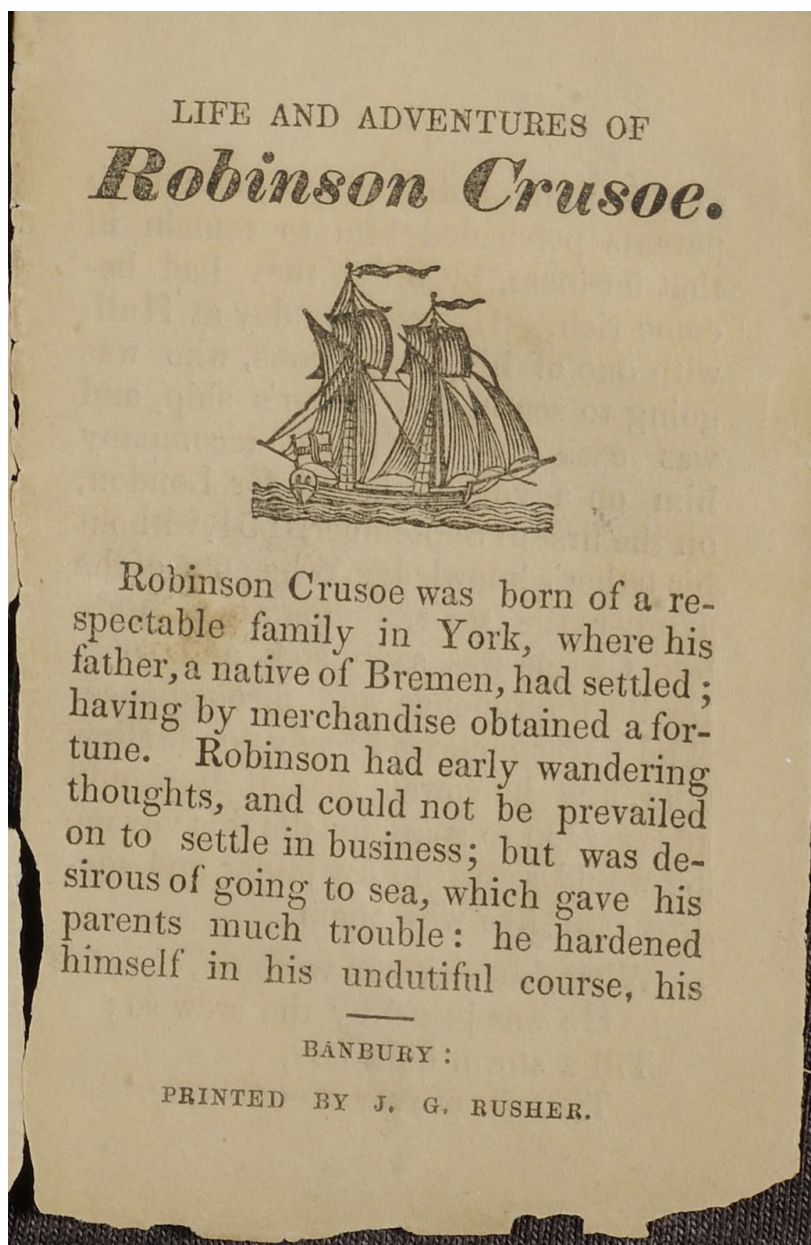
FIGURA 2  
Frontispicio a *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* (1697),  
de Charles Perrault  
Gallica  
Bibliothèque Nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURA 3

*Life and Adventures of Robinson Crusoe* (Banbury, J. G. Rusher)  
Chapbook de hacia 1840  
McGill Library



FIGURAS 4 A 9  
*Life and Adventures of Robinson Crusoe* (Banbury, J. G. Rusher)  
Chapbook de hacia 1840  
McGill Library



Fig. 4  
(pág. 5)



Fig. 5  
(pág. 7)



Fig. 6  
(pág. 9)



Fig. 7  
(pág. 11)

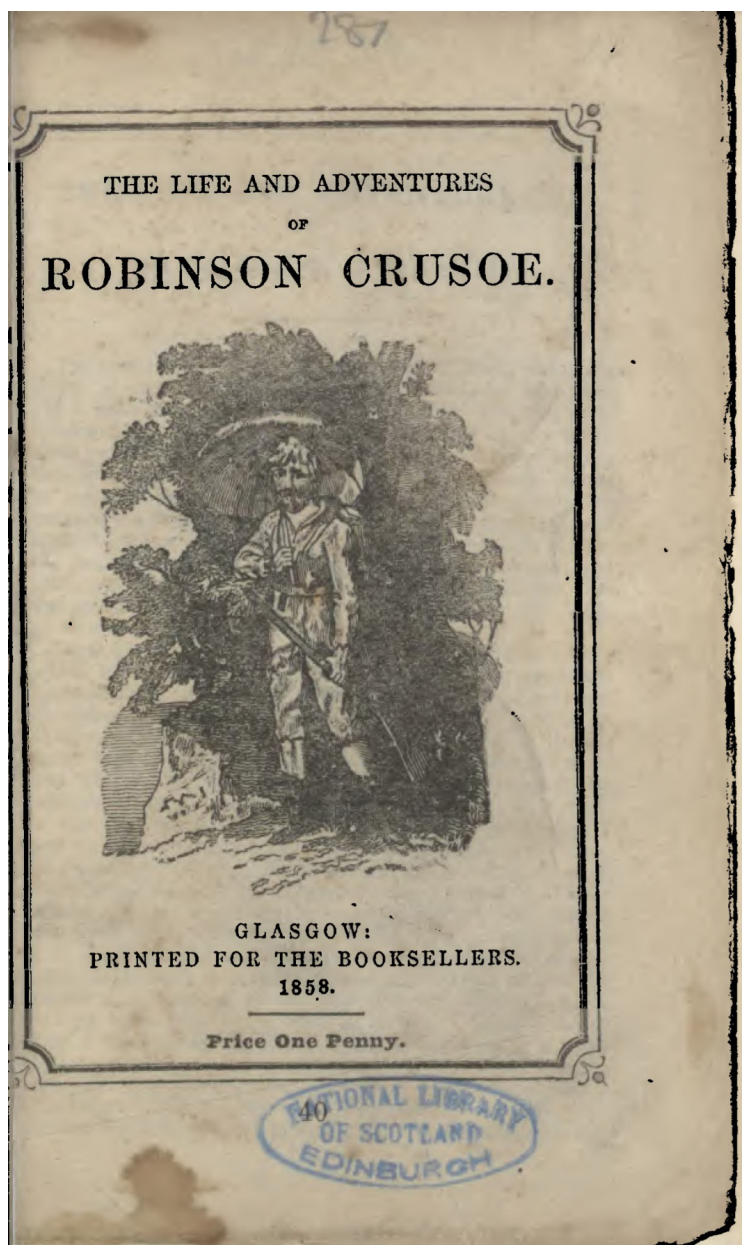


Fig. 8  
(pág. 13)



Fig. 9  
(pág. 15)

FIGURA 10  
*The Life and Adventures of Robison Crusoe*  
(Glasgow, 1858)  
Internet Archive

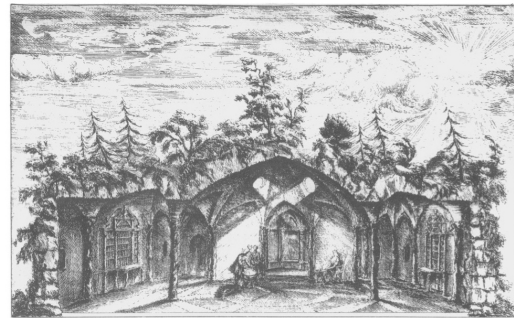


FIGURAS 11 A 13  
*Merlin's Cave*  
(diseños de William Kent, ca. 1735)  
(Colton, 1976)



FIGURE 2. William Kent, Merlin's Cave, Richmond Gardens, 1735. Engraving by T. Bonles from *Merlin: or, The British Inchanter and King Arthur, The British Worthy* (London, 1736).

Fig. 11  
exterior de Merlin's Cave



*The Section of MERLIN'S CAVE in the Royal Gardens at Richmond.*  
*Designed by MR. W. KENT*

FIGURE 4. William Kent, Interior of Merlin's Cave. Engraving by John Vardy after drawing by Kent. From Vardy, *Some Designs of Mr. Inigo Jones and Mr. William Kent* (London, 1744).

Fig. 12  
interior de Merlin's Cave



*The Inside of the CAVE in the Royal Gardens at Richmond.*  
FIGURE 5. Anonymous engraving, Interior of Merlin's Cave. From [Edmund Curtl], *The Rarities of Richmond* (London, 1736).

Fig. 13  
interior de Merlin's Cave  
con figuras

FIGURA 14  
*Retrato de Cervantes*  
William Kent (1738)  
Biblioteca Digital Hispánica  
Biblioteca Nacional de España



*RETRATO DE. CERVANTES DE SAAVEDRA  
POR EL MISMO.*

*W. Kent inven. et delin.*

*Vide Cervantes p. 1.*

*Geo. Vertue Londini Sculp.*

Biblioteca Nacional de España 

FIGURA 15  
*Cervantes-Hércules Musageta*  
(portada de John Vanderbank para la edición de Londres de 1738)  
Biblioteca Digital Hispánica  
Biblioteca Nacional de España



FIGURAS 16 Y 17

*Cervantes-Hércules Musageta* (William Kent, 1738)  
Biblioteca Digital Hispánica  
Biblioteca Nacional de España

*Primera salida de don Quijote* (Gustave Doré, 1863)  
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

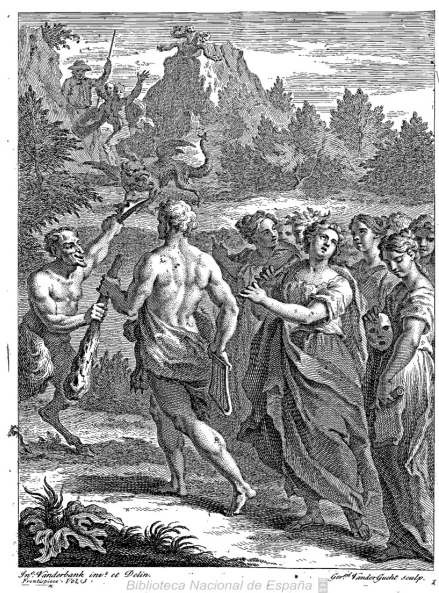


Figura 16  
Grabado de John Vanderbank



Figura 17  
Grabado de Gustave Doré

FIGURA 18  
Nuevas aleluyas de don Quijote dibujadas por Sancho Panza,  
litografía de Francisco Boronar y Satorre (siglo XIX)  
Biblioteca Digital Hispánica  
Biblioteca Nacional de España



FIGURA 19  
 Historia de tres hermanas  
 (versión en pliego de aleuyas de «La Cenicienta»)  
 Fundación Joaquín Díaz



FIGURA 20  
*Aventuras de don Quijote de La Mancha*  
(pliego de aleluyas, ca. 1896)  
Biblioteca Digital Hispánica  
Biblioteca Nacional de España



FIGURA 21  
*Aventuras de don Quijote de La Mancha*  
(pliego de aleluyas ca. 1896, viñeta de los molinos)  
Biblioteca Digital Hispánica  
Biblioteca Nacional de España





## ÍNDICE

### PREFACIO

#### AÑO 2020

Sylva i. Imaginación y fantasía

Sylva ii. Defensa de la fantasía

Sylva iii. Breve ética de la fantasía

#### AÑO 2021

Sylva iv. El imaginario del pobre. Cómo las clases populares se apropiaron la cultura literaria de las élites a través de las imágenes

