

**LA METÁFORA DE LA NIÑEZ COMO RECURSO LITERARIO: DE LA
CUENTÍSTICA DECIMONÓNICA A LA NARRATIVA DEL SIGLO XX**

Carmen Pérez-Muñoz

A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill
2009

Approved by:

Advisor: Dr. Juan Carlos González-Espitia

Reader: Dr. Oswaldo Estrada

Reader: Dr. Irene Gómez-Castellano

©2009

Carmen Pérez-Muñoz

ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

Carmen Pérez-Muñoz: La metáfora de la niñez como recurso literario: de la cuentística decimonónica a la narrativa del siglo XX

(Under the direction of Dr. Juan Carlos González-Espitia)

El presente estudio trasatlántico se centra en el análisis de los personajes niños en dos cuentos de finales del siglo XIX y una novela de finales del XX. El creciente auge de la literatura infantil desde la época decimonónica influyó en gran medida en los autores, que comenzaron a valerse de dichos personajes en sus escritos con la intención de presentar y criticar ciertos aspectos de las realidades sociales que los rodeaban. Mediante la comparación de dos épocas diferentes, se explora cómo dicho recurso ha ido desarrollándose hasta convertirse en una herramienta común para los autores, así como los diferentes fines para los que se utiliza.

DEDICATION

A mis padres, M. Carmen y José Manuel, y a mi hermano, Jose, por creer siempre en mí.

A Anderson, por su constante apoyo durante el desarrollo de este trabajo.

ACKNOWLEDGEMENTS

Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda de mi director, el Dr. Juan Carlos González-Espitia, sin sus comentarios y su continua fe en mí. Mención especial merecen también el Dr. Oswaldo Estrada y la Dra. Irene Gómez-Castellano, por su tiempo, su flexibilidad y su apoyo en todo este proceso.

La forma más sencilla de definir la literatura infantil es como el conjunto de narraciones escritas para lectores niños. Kimberley Reynolds señala en su libro *Children's Literature in the 1890s and the 1990s* que fue a finales del siglo XIX cuando el niño empezó a ser considerado no sólo como lector, sino también como ente separado de la población adulta.¹ Una de las características que mejor define a la literatura infantil, según afirman Clare Bradford y Valerie Coghlan en *Expectations and Experiences: Children, Childhood and Children's Literature* es que “it both reflects the social and cultural contexts in which it is produced, and also advocates ways of being in the world” (1). Una de las formas en que la literatura, no sólo la infantil, utiliza personajes infantiles es como nodos simbólicos, especialmente desde que Carl Jung (1875-1961) formuló sus teorías psicológicas que señalaban al niño como arquetipo.² Algunas de las características de este arquetipo incluyen el abandono, la compleción o la transformación. El presente estudio examina la manera en que la producción cuentística de finales del siglo XIX anticipa rasgos del uso de dichos personajes infantiles como indicadores de los profundos cambios en las sociedades contemporáneas a los autores, no sólo durante el siglo XIX, sino también en el XX.

¹ En las últimas décadas del siglo XIX la escolarización en gran parte de Europa se hizo obligatoria para niños entre 5 y 14 años, lo cual ayudó a establecer una definición del período de la infancia.

² Se entiende como “arquetipo” un aspecto humano común a todas las culturas y que se pasa generación tras generación mediante lo que Jung denomina el “inconsciente colectivo” en su obra *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (1934).

El estudio se llevará a cabo explorando los personajes niños en dos obras decimonónicas de la península y de Hispanoamérica: “¡Adiós, Cordera!” (1893) de Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901) y “La mañana de San Juan” (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Asimismo, para mostrar el caso en el siglo XX, se analiza el niño protagonista en la obra *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco (1939-).

La mayoría de los libros que estudian el concepto de “cuento” señalan la dificultad de definir y poner límites a este género literario. La primera dificultad radica en el hecho de que el significado del término ha ido cambiando con el tiempo, de manera que lo que llamamos cuento o relato hoy en día no es lo mismo que hace varios siglos. En su estudio de los cuentos titulado *Qué es el cuento*, Mariano Baquero Goyanes explica que:

una cosa es la aparición de la palabra *cuento* en la lengua castellana, y su utilización para designar relatos breves de tono popular y carácter oral, fundamentalmente; y otra, la aparición del género que solemos distinguir como *cuento literario*, precisamente para diferenciarlo del tradicional. (18)

El mismo Baquero Goyanes analiza la evolución del concepto de cuento desde la Edad Media en *El cuento español del siglo XIX*. Según explica el autor, aunque el género claramente existía en la literatura medieval, el término cuento no se usaba con frecuencia y, en su lugar, había otros términos más en consonancia con el carácter específico de la narración, como por ejemplo, fábula o apólogo. El Renacimiento dio luz a la novela, un término que incluía también escritos más cortos, y que limitó la palabra cuento a narraciones de carácter popular y de eventos triviales. Con la llegada del Romanticismo, la palabra se convirtió en sinónimo de leyenda o balada por el interés que los autores de este período tenían en el folklore y lo fantástico. Durante el siglo XIX, el vocablo sufrió sus cambios más importantes en significado y especificidad; los diferentes tipos de narración comenzaron a tener una designación propia (cuadro social, cuadro de costumbres...) y “cuento” terminó siendo utilizado casi exclusivamente para referirse a las

historias cortas para niños (21-74). Esta idea cambió cuando varios de los más renombrados novelistas de la época comenzaron a escribir este tipo de relato. Como consecuencia, el término empezó a perder sus implicaciones infantiles para incluir una variedad más amplia de significados. Otra de las consecuencias fue la creación de una relación entre cuento y novela, siendo considerado el primero una simple versión corta de la última. No obstante, como señala Baquero Goyanes,

aplicaron al cuento estrechas concepciones por las que se lo consideraba género menor, en función de sus escasas dimensiones, sin sospechar que en ellas —en las pocas páginas y aun líneas de un relato breve— pudiera haber tanta o más belleza, emoción y humanidad que en las muy abundantes de una novela. (*Qué es el cuento* 28)

Aunque parece aceptado que la extensión es una de las diferencias básicas entre cuento y novela, hay otros aspectos que deben ser considerados igualmente. Algunos de los más relevantes son su origen oral, intensidad y tiempo de lectura. El escritor argentino Mempo Giardinelli dijo con respecto al género del cuento:

suelo sostener que el cuento es un género indefinible, porque si se lo define se lo encorseta, se lo endurece. Prefiero pensar al cuento como un camino que se hace sin cesar, una acción perpetua de los seres humanos. No en vano toda la Historia de la Humanidad es una narración, primero oral, luego escrita.

Quizás esta libertad de forma fue el elemento que atrajo a tantos autores a escribir cuentos en diferentes momentos de sus carreras. Sin embargo, la falta de una definición específica hace más difícil la tarea de diferenciar lo que es o no un cuento. Aun así, hay acuerdo en algunas características comunes que los cuentos deben tener. La palabra *cuento* viene del latín *computum*, el sustantivo para el verbo *computare*, que significa contar o enumerar. Por eso, es necesario que el cuento narre un evento concreto. La relación entre contar una historia y el cálculo numérico o enumeración está claramente ejemplificado en la colección de *Las mil y una*

noches, en la que Schehrazada consigue posponer su ejecución noche tras noche contándole al rey un cuento, pero sin terminarlo.

Schehrazada y su estrategia conducen al siguiente rasgo de los cuentos, que es la brevedad. Según explica Luis Leal en su libro *Historia del cuento hispanoamericano*, algunos, como Enrique Anderson Imbert, identifican la concisión con un número específico de palabras: “de 100 a 2.000 palabras los muy cortos y de 2.000 a 30.000 los normales” (8); Edgar Allan Poe (1809-1849) lo entiende como un escrito lo suficientemente corto para ser leído en una sola sesión; H.G. Wells (1866-1946), por otro lado, lo limita a cincuenta minutos de lectura (Leal 7-8). Aunque cada crítico o escritor demuestra tener un concepto personal de extensión, parece estar claro que la cuestión de la brevedad está ligada a los orígenes orales del género. Hay constancia de una tradición narrativa oral en todas las culturas. El factor oral crea la necesidad de hacer que la historia pueda ser contada en una cantidad razonable de tiempo, suficiente para que el narrador cuente el suceso sin que el oyente llegue a aburrirse.

De acuerdo con Martha Elena Munguía en su estudio *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, este factor oral es fundamental para el desarrollo del género en Latinoamérica. Ella reconoce la influencia de la tradición española en el nacimiento del cuento hispanoamericano, pero también defiende que el componente oral es esencial para la creación de sus propios rasgos y la forma en que se relaciona con el mundo que representa. Munguía no está de acuerdo con los críticos que consideran que el cuento latinoamericano no llega a su mayoría de edad hasta el siglo XIX; en lugar de eso, señala que es necesario volver atrás en el tiempo para reconstruir el camino que el género ha seguido en este continente para comprender mejor su estado actual. Sin embargo, Naomi Lindstrom afirma que no hay mucho que pueda ser definido como cuento antes del siglo XIX si se tiene en cuenta que

Latin American intellectuals, however talented with words, found relatively little occasion to cultivate such an artistic form. The hectic succession of real-world dilemmas facing educated individuals impelled them toward more pragmatic forms of writing, documents intended to communicate meaning in an immediately useful way. (35)

Lindstron también considera que *El matadero* (1838?) de Esteban Echeverría (1805-1851) es la primera obra notable del género en Latinoamérica, ya que *El periquillo sarniento* (1816) de J. Joaquín Fernández de Lizardi (1776?-1827), que ha sido considerada como el primer cuento por algunos, es demasiado larga y encajaría mejor bajo la clasificación de novela. La misma confusión la sufrió el *Lazarillo de Tormes* (1554), que ha llegado a ser considerado colección de cuentos, novela corta y novela, como señala Baquero Goyanes (*Qué es el cuento* 44). Este desconcierto no es extraño, dada la mencionada relación entre novela y cuento. Aunque se puede afirmar que el cuento o el relato corto forman la base de la que parte la novela, existen elementos que los distinguen definitivamente como géneros separados. La diferencia primera es la extensión, aunque la dificultad de establecer unos parámetros definidos hace que este criterio sea ambiguo. Lo que sí diferencia ambos géneros es la intensidad³ y la índole de los asuntos que tratan, los cuales, tal y como explica Baquero Goyanes, “no suelen admitir fácilmente su ampliación novelesca” (*Qué es el cuento* 47). En otras palabras, un cuento no es una novela reducida, sino que es un tipo de narración diferente e independiente con temas y técnicas propios. Mientras que el novelista dispone de más espacio para caracterizar a los personajes y ofrecer detalles, el cuentista debe escoger más cuidadosamente las palabras que utiliza, los eventos que narra y cómo desarrollar la historia. Sin embargo, en cuanto a la cuestión de

³ Como señalaba Cortázar, “la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*”, en “Algunos aspectos del cuento”, originalmente publicado en *Diez años de la revista “Casa de las Américas”*, nº 60, julio 1970, La Habana. (178-186).

datación, no es necesario fijar un punto inicial exacto en el tiempo para afirmar que el desarrollo del cuento en América Latina es uno de los más productivos dentro de su literatura.

Durante el siglo XIX, los movimientos literarios que influyen en los cuentos tanto en España como en Hispanoamérica son básicamente los mismos: Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Simbolismo entre otros. Semejante correspondencia ofrece la posibilidad de establecer paralelismos entre ambas literaturas, aunque el enorme crecimiento del género en el continente americano y las muchas diferentes variaciones que comenzaron a surgir durante el siglo XX separarán definitivamente el cuento latinoamericano de su desarrollo en otras regiones.

Del mismo modo que el Romanticismo fue uno de los grandes promotores del desarrollo del cuento como género formal, también tuvo una enorme importancia en el nacimiento de la literatura infantil. Las características estéticas del Romanticismo, en especial el interés por la subjetividad individual y el favorecimiento de la fantasía, condujeron a un creciente interés en la figura del niño, que hasta poco antes había sido considerado meramente un adulto pequeño, una perspectiva filosófica que Alice Byrnes llama “miniature adult theory” (12). Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) se adelantó a su tiempo, afirmando que no se puede esperar que los niños usen la razón de igual forma que los adultos, sino que deben aprender mediante la experiencia. Entre los siglos XVIII y XIX, muchos libros fueron adaptados para el público más joven: *Los viajes de Gulliver* (1727), de Jonathan Swift (1667-1745); *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1659?-1731); *Cuentos de Shakespeare* (1807), de los hermanos Lamb (Charles: 1775-1834/ Mary: 1764-1847); y otros nuevos fueron escritos específicamente bajo ese formato: *Cuentos para la infancia y el hogar* (1812-1815), de los hermanos Grimm (Jakob: 1785-1863/Wilhelm: 1786-1859); *Cuentos pintados y Cuentos morales para niños formales* (1854), de Rafael Pombo (1833-1912); *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*

(1877), de Fernán Caballero (1796-1877); *El príncipe feliz y otras historias* (1888), de Oscar Wilde (1854-1900); *Auras de otoño. Cuentos para niños y niñas* (1897), de Julia de Asensi (1859-1921) y muchos otros. Incluso José Martí (1853-1895) fundó *La edad de oro* en 1889, una revista dedicada enteramente a las narraciones infantiles.

En este contexto de auge de los escritos para niños, algunas historias que no eran exactamente infantiles fueron incluidas bajo esta denominación [sólo como ejemplos, *Oliver Twist* (1837-1839), de Charles Dickens (1812-1870); *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898); *El mago de Oz* (1900), de Frank Baum (1856-1919)]. El hecho de tener protagonistas niños hizo que los críticos asumieran que fueron escritas para un público joven y no fue hasta décadas más tarde que se hizo evidente que había mucho más escondido tras la simplicidad de estas narraciones. Los autores habían comenzado a utilizar el estilo y la forma de la literatura infantil para tratar temas controvertidos de una manera más sutil. Los cuentos y los libros para niños compartían rasgos como la brevedad, la gramática simple o la posibilidad de incluir elementos fantásticos. Este hecho brindó a los autores una oportunidad incomparable para escribir acerca de cualquier tema que quisieran, puesto que en apariencia se trataba de inocentes historias para niños, pero en realidad eran narraciones de tejidos argumentales altamente sugerentes para el lector perspicaz.

Uno de los aspectos más utilizados por los autores fue la imagen del niño como representación de inocencia y, por consiguiente, de salvación. Sin embargo, la forma en que esta imaginación era utilizada también dependía de la tendencia literaria que el autor en cuestión escogiera. De esta manera, en las narraciones imbuidas de un carácter positivo y constructivo podemos encontrar personajes niños que restauran el orden y traen esperanza, mientras que las tendencias más negativas y funestas representan un niño incapaz de salvar o de ser salvado. Esta

corriente más umbría es la que siguen los dos autores decimonónicos que analizaré para mi estudio: el español Leopoldo Alas “Clarín” y el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera. La elección de estos autores no es aleatoria; los dos son considerados figuras representativas de la literatura peninsular y latinoamericana respectivamente. Ambos cultivaron diferentes géneros, entre ellos el cuento, y ambos tuvieron influencias de dos de los movimientos más importantes de finales de siglo: Naturalismo en Clarín y Modernismo en Gutiérrez Nájera. Con respecto a sus cuentos, los dos se valen de personajes niños para escribir un tipo de literatura no infantil que refleja, por un lado, los cambios en la sociedad finisecular de España y de México respectivamente y, por el otro, cómo dichos cambios también afectan las experiencias particulares de los individuos inmersos en esas sociedades. Mediante el uso de personajes infantiles, ambos autores manifiestan una mayor vulnerabilidad del ser humano ante el ambiente en el que se encuentra. Dentro de sus respectivas obras cuentísticas, “¡Adiós Cordera!”, de Clarín, y “La mañana de San Juan”, de Gutiérrez Nájera, son posiblemente de las más sobresalientes. En ambas encontramos personajes niños y la ya mencionada irrupción de la modernidad, como veremos en este estudio.

A pesar de que sólo publicó dos novelas, Clarín es considerado uno de los mejores novelistas españoles del siglo XIX. Aparte de su labor como novelista, fue crítico, periodista y cuentista. Con respecto a sus cuentos, Baquero Goyanes ha definido a Clarín como un “maestro del género” (*Del romanticismo al realismo* 182) y sus obras le sirven como ejemplos en numerosas ocasiones cuando teoriza sobre el tema. Clarín tenía una idea muy clara de la singularidad del género y criticó la profusión de toda suerte de escritores que escribían cuentos a finales del siglo XIX, incluyendo a muchos sin experiencia literaria que se habían lanzado sin reticencias a escribirlos:

El mal está en que muchos entienden que de la novela al cuento va lo mismo que del artículo a la noticia; [...] La relación no es la misma. El cuento no es más ni

menos arte que la novela: no es más difícil, como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa: es más difícil para el que no es *cuentista*. En general, sabe hacer cuentos el que es novelista de cierto género, no el que no es artista. Muchos particulares que hasta ahora jamás se habían creído con aptitudes para inventar fábulas en prosa con el nombre de novelas, *han roto* a escribir cuentos, como si en la vida hubieran hecho otra cosa. Creen que es más modesto el papel de cuentista y se atreven con él sin miedo. Es una aberración. El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un cuento como no hará una novela. (*Palique* 29)

En su estudio *Clarín en su obra ejemplar*, Gonzalo Sobejano afirma que es posible que la clara idea que tenía Clarín de lo que es un cuento sea la razón por la que, en lugar de seguir tendencias, ayudó a la forja de los rasgos que definían el género (79). En la introducción a su edición de “¡Adiós, Cordera!”, Francisco Muñoz Marquina hace una distinción básica entre los cuentos de Clarín, afirmando que suelen ser cómicos y satíricos o serios y reflexivos. Estos últimos, a los que pertenece “¡Adiós, Cordera!” (1893), tratan normalmente temas como el amor, la religión o las injusticias sociales. “¡Adiós, Cordera!” narra la historia de dos gemelos, Pinín y Rosa, que viven en el prao Somonte (en Asturias, al norte de España, en el camino de Oviedo a Gijón) con su padre y con su vieja vaca, Cordera. A causa de la miseria en la que se encuentran, el padre se ve forzado a vender a Cordera, que para ellos es un miembro de la familia más que un animal. Años después del triste evento, Rosa se enfrenta a la pérdida de su hermano, a quien ve partir hacia la guerra en el mismo tren en que se llevaron a Cordera al matadero, y se queda sola y sin esperanza.

A pesar de que Clarín llegó a negar su pertenencia a la corriente naturalista tal y como la definía Émile Zola (1840-1902), sus obras suelen contener los tres elementos naturalistas básicos que condicionan las acciones de los personajes y los eventos que tienen lugar: la influencia del medio ambiente, la herencia biológica y los instintos primarios. También es palpable la presencia del determinismo, que excluye al ser humano de su libre albedrío y lo convierte en víctima de su

herencia genética y de su entorno. Todos estos elementos pueden distinguirse en el cuento “¡Adiós, Cordera!” y son de importancia a la hora de analizar la visión que estos autores finiseculares tienen de la sociedad en que viven, la misma que representan en sus obras.

Por su parte, Manuel Gutiérrez Nájera fue una figura muy relevante en la literatura mexicana en particular y latinoamericana en general por ser uno de los precursores del Modernismo. Gutiérrez Nájera fue uno de los fundadores de la revista *Azul*, quizás el más destacado instrumento para la difusión del Modernismo en México. De hecho, Enrique Pupo-Walker le ha definido como “sin duda, el primer cuentista importante de la era modernista” (517). “La mañana de San Juan” se publicó en 1883 junto con otras historias que primero habían aparecido en periódicos desde 1877 en la colección *Cuentos frágiles*. El narrador cuenta la historia de dos hermanos, Carlos y Gabriel, que aprovechan que su madre duerme en la mañana del día de San Juan para ir a jugar a la presa. De forma accidental, uno de los niños cae al agua y su hermano trata de ayudarlo a salir desesperadamente. Sin embargo, la tragedia es inevitable y Carlos muere ahogado.

A pesar de que el Modernismo es el movimiento estético que mejor define a Gutiérrez Nájera, el autor sobrepasa sus límites y recibe la influencia de otros movimientos finiseculares como el Realismo o el Naturalismo. De hecho, “La mañana de San Juan” puede relacionarse fácilmente con el Naturalismo, ya que desde el comienzo del cuento la descripción de la naturaleza nos adelanta sutilmente lo que va a ocurrir, un hecho que implica la idea de determinismo que marcaba la corriente iniciada por Zola, así como la relación entre el hombre y el medio ambiente. Tal y como señala José Ismael Gutiérrez, Gutiérrez Nájera incluso rinde un

pequeño homenaje a Zola, el creador del Naturalismo francés, mencionando a Ninon (291): “Yo quisiera mirarte así cuando eres virgen, y besar las mejillas de Ninon” (Gutiérrez Nájera 180).⁴

Hay numerosos elementos que permiten enlazar estas dos historias. Para empezar, en ambas encontramos dos hermanos como protagonistas. En “¡Adiós, Cordera!” son gemelos, un recurso utilizado por Clarín para hacer más manifiesta la especial unión entre ambos niños y más trágica la separación final. En el caso del cuento de Gutiérrez Nájera, Carlos y Gabriel tienen siete y seis años respectivamente, edades cercanas que también implican una mayor complicidad entre los hermanos y una mayor crueldad en las consecuencias de la muerte de uno de ellos. Al presentar esta unión fraternal, ambos autores hacen más dramáticas y desgarradoras las desgracias que dichos personajes van a sufrir. Un análisis más exhaustivo de los personajes dentro de la unidad familiar muestra que en ambas historias existe una ausencia materna. En el cuento de Clarín, Pinín y Rosa no tienen madre porque ésta “murió extenuada de hambre y de trabajo” (*Cordera* 81). No sólo se observa la ausencia materna, sino que el autor da fe de la causa de la muerte de Chinta para hacer aún más palpable la miseria en que se halla la familia y, así, transmitir al lector su crítica hacia las condiciones sociales de la España rural de finales del siglo XIX. Gutiérrez Nájera, del otro lado, presenta una madre enferma que no puede vigilar lo que sus hijos hacen. En el caso de Gutiérrez Nájera en ningún momento se habla de la figura paterna, sólo la madre parece ser la encargada de cuidar de los niños y, por estar dormida y enferma, es más posible que la tragedia ocurra. Según John Day, este hecho guarda relación posiblemente con la rígida moral cristiana en la que Gutiérrez Nájera fue criado, y cuya idea de virtud femenina se remite al cumplimiento de las tareas domésticas y las de esposa (270). Así, el hecho

⁴ Ninon es el oyente ficticio de uno de los primeros libros de cuentos de Zola, *Contes à Ninon* (1864), y de otro posterior, *Nouveaux contes à Ninon* (1874).

de que la madre no esté en condiciones de guardar el hogar como le corresponde es visto como un elemento que propicia el desastre final.

También ligado al tema de lo femenino dentro de la obra de Gutiérrez Nájera, John Day señala que uno de los recursos del autor es el de dirigirse a la lectora más que al lector, invitando a participar de “la experiencia femenina” (270). En el caso de “La mañana de San Juan”, el narrador comienza dirigiéndose, no a una mujer, pero sí a una idea femenina: la mañana, concretamente a la del día de San Juan (“¡Oh, mañanita de San Juan [...] yo quisiera contemplarte al aire libre [...]!”), 178), y también termina el relato con una frase dedicada a ésta (“¡Oh, mañanita de San Juan! Tu blanco traje de novia tiene también manchas de sangre”, 186).

No sólo hay una ausencia materna en ambos casos, sino que la figura paterna no parece ser considerada por ninguno de los autores como válida o suficiente para encargarse de la familia. Desde el comienzo de “¡Adiós, Cordera!” están Pinín, Rosa y la vaca: “¡Eran tres, siempre los tres!” (75), pero no se menciona al padre hasta más tarde. Cuando es introducido en la narración es visto como un hombre incapaz de sacar adelante la insostenible situación en la que se encuentra su familia. Antón se ve obligado a vender a Cordera para poder pagar al señor dueño de las tierras en que vive, pero al mismo tiempo le pone un precio muy alto para que nadie quiera comprarla. Finalmente, cuando un aldeano le ofrece lo que pide, se encuentra sin excusas posibles para evitar la venta del animal. La venta de Cordera parece ser no sólo una tragedia en sí, sino una premonición del desastre final: la partida de Pinín a la guerra. Tras la partida de Cordera hay un salto temporal de años; cuando Pinín marcha, el narrador dice de Rosa :“¡Qué sola se quedaba!” (87), sin hacer referencia alguna al padre, quien no sabemos si aún vive. En Gutiérrez Nájera el padre de los niños no es ni siquiera mencionado, lo que indica que para el autor no representa un rol importante en el núcleo familiar. En cuanto a los roles femeninos y

masculinos, Day dice que “La mujer, a través de la tradición, ha representado los sentimientos, las emociones, lo irracional; en la mitología y la cultura occidental generalmente esta idea de la mujer se ha contrapuesto a la del hombre como la representación de lo racional” (267). Se puede decir que los niños protagonistas de estas historias tienen una carencia emocional debida a la ausencia materna al tiempo que están privados de la racionalidad representada por la figura paterna, que es incapaz de mejorar la situación de sus hijos en el cuento de Clarín o que está completamente ausente en la narración de Gutiérrez Nájera.

Esa racionalidad no está fuera del alcance de los protagonistas solamente por la impotencia o inexistencia de los padres, sino también por su condición de niños. El Romanticismo fue el responsable de la resonancia y la idealización del niño, ya no sólo como ser individual, sino por representar una época dorada, más pura según su visión, que el ser humano pierde a medida que va creciendo y madurando.⁵ Como dice Leslie Fiedler:

There is something both ambiguous and unprecedented about the cult of the child; indeed, the notion that a mere falling short of adulthood is a guarantee of insight and even innocence is a sophisticated view, a latter-day Pastoralism, which finds a Golden Age not in history but at the beginning of each lifetime. (22)

Fueron muchos poetas románticos los que decidieron volver a su yo niño para hablar de una época que representa un estado primigenio de la humanidad más inocente y cercano a la pureza, como el poeta inglés William Wordsworth (1770-1850), quien llegó a afirmar que el niño es el padre del hombre.⁶ Esta técnica de la vuelta a la infancia a través de la memoria y el recuerdo va

⁵ Bárbara B. Aponte explica en su artículo “El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano” que fueron las doctrinas de San Agustín las que favorecieron la nueva concepción de niño como ser incorrupto y puro. Dicha doctrina se desarrolló durante siglos y llegó a su máximo apogeo durante el siglo XIX gracias a las ideas románticas.

⁶ En el poema “Mi corazón da un brinco cuando observo” en *Poemas*. Madrid: Editora Nacional, 1976.

a sentar una base para el desarrollo de dicho recurso durante el siglo XX.⁷ Es un uso similar al de Clarín y Gutiérrez Nájera que se valen de la imagen de inocencia del niño, solo que el punto de vista adulto no es externo, como el de los narradores de los cuentos analizados, sino que es el mismo niño el que ahora echa la mirada atrás desde su yo adulto.

Normalmente, hay un punto en el desarrollo del niño que marca el comienzo de su vida adulta. En literatura muchos han definido tal proceso de maduración como “rito de iniciación”, un paso definitivo del mundo conocido y seguro a otro drásticamente distinto. En palabras de Leslie Fiedler,

An initiation is a fall through knowledge to maturity; behind it there persists the myth of the Garden of Eden, the assumption that to know good and evil is to be done with the joy of innocence and to take the burdens of work and childbearing and death. (22)

El conocimiento parece ser la clave de la pérdida de la inocencia; en el caso de los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera es el conocimiento de la muerte, la puesta en contacto entre los niños, entendidos como principio de la vida, y la muerte, final de ella, presentada a destiempo en dichos cuentos. En ambos relatos los niños pasan por experiencias traumáticas que les hacen ver la realidad de otra manera. Este cambio de perspectiva es más obvio en la descripción de la naturaleza. Debido a la idea de niñez como estado primigenio e incólume, el niño tiene frecuentemente una relación cercana con la naturaleza de la que prácticamente forma parte. Cabe destacar el hecho de que ambas historias se dan en un ambiente rural, pero en el que la modernidad se está abriendo paso poco a poco. En “¡Adiós, Cordera!” el prao Somonte es “un recorte triangular de terciopelo verde” (75) donde los niños juegan y están a su gusto, una especie de *locus amoenus*. La armonía del mundo natural se refleja igualmente en Pinín y Rosa:

⁷ Ricardo Fernández Romero publicó en 2007 su libro *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, en el cual estudia cómo desde finales del siglo XIX la vuelta a la infancia de los personajes comenzó a usarse como recurso literario.

Rodaban las nubes allá arriba, caían las sombras de los árboles y de las peñas en la loma y en la cañada, se acostaban los pájaros, empezaban a brillar algunas estrellas [...] y Pinín y Rosa, [...] teñida el alma de la dulce serenidad soñadora de la solemne y seria Naturaleza, callaban horas y horas [...] (78)

El uso de mayúscula ya revela la intención de Clarín de personificar a la naturaleza y hacerla una especie de madre metafórica para los huérfanos. No obstante, tras la venta de Cordera, todo ese retrato bucólico de los niños en consonancia con la naturaleza desaparece: “aquel día, el Somonte sin la *Cordera* parecía el desierto” (85). Tal imagen de desolación hace más evidente la importancia de Cordera para los niños, que parecen incluso entenderla como a cualquier otro ser racional. En cuanto a este elemento, Claudio Naranjo afirma que

The child [...] can understand the animals because he is one with the animal that he is; he has not become alienated from the ground of his biological being. The child, like the animal, is a creature of nature [...] Furthermore, he is a creature of nature in that he *is* nature. (35)

El mismo Clarín nos dice lo que piensa Cordera, racionaliza al animal como si de una persona se tratara. La vaca, parte de la naturaleza, es el elemento que une a Pinín y Rosa con el entorno; una vez que se la llevan, los niños parecen desfamiliarizados con ese ambiente, por lo que la pérdida de Cordera se convierte en el mencionado rito de iniciación de los gemelos. Cabe preguntarse si la muerte de la madre, que ocurre primero, no sería tal iniciación. Se puede argumentar que al ser más pequeños en aquel entonces, no comprendían enteramente lo que pasó. Además, la vaca se convirtió en una especie de sustituta de la madre perdida que les devolvió una estabilidad emocional que de nuevo perdieron cuando hubo que venderla. Más adelante, la separación de los gemelos es la realización final de que la muerte no es un hecho aislado, sino que es una realidad, quizás la única cosa de la que se puede estar seguro en la vida. Cuando Rosa y Pinín comprenden esto, pasan de la inocencia infantil a la etapa de madurez adulta.

El retrato que hace Gutiérrez Nájera del entorno en el que viven Carlos y Gabriel también comienza con un tono alegre y bucólico:

Pocas mañanas hay tan alegres, tan frescas, tan azules como esta mañana de San Juan. El cielo está muy limpio, “como si los ángeles lo hubieran lavado por la mañana”; llovió anoche y todavía cuelgan de las ramas brazaletes de rocío que se evaporan luego que el sol brilla, como los sueños luego que amanece; [...] (178)

Además, igual que Clarín, Gutiérrez Nájera personifica a la naturaleza: “También la naturaleza sale de la alberca con el cabello suelto y la garganta descubierta” (178), pero esa misma naturaleza descrita al comienzo es una premonición de la desgracia que está a punto de ocurrir. El uso de símbolos es una de las más distintivas características de los escritos modernistas; en este caso, hay una continua referencia al agua que no hace sino adelantar el ahogamiento de Carlos:

los insectos se ahogan en las gotas de agua que resbalan por las hojas, [...] los pájaros, que se emborrachan con agua, cantan mucho, y los niños del pueblo hunden su cara en la gran palangana de metal.[...] Vista desde una altura y a distancia, se diría que la presa es la enorme pupila azul de algún gigante, tendido a la bartola sobre el césped. ¡Y qué honda es la presa! (178-179)

Uno de los elementos más simbólicos de la historia es que ocurre precisamente en el día de San Juan, no sólo porque sea una festividad alegre, sino por la significación del agua. San Juan bautista purificaba a la gente mediante el agua; así, resulta irónico que Carlos, quien encarna la inocencia y la pureza, muera precisamente ahogado ese día. También es significativo que por ser día de fiesta todo el mundo esté descansando y nadie pueda ver lo que les pasa a los niños, excepto la “enorme pupila azul” de la presa.

Ambos espacios tienen algo más en común: la irrupción de la modernidad. Este elemento es de vital importancia en el análisis de ambas obras y en su influencia posterior en la narrativa con protagonistas infantiles. No sólo me refiero a la modernidad como progreso mecánico, sino a la evolución en los cambios sociopolíticos y económicos que los autores observaban a su

alrededor y que plasmaron y criticaron en sus obras. En Gutiérrez Nájera no tenemos un lago o un río, sino una presa, algo hecho por el hombre que rompe el paisaje natural en el que se da la acción. Éstas “apresan” literalmente el agua, le quitan su libertad para utilizarla con fines específicos del mundo moderno: para racionarla en época de sequía o para producir energía, por ejemplo. Así, el elemento que simboliza la vida se convierte mediante la presa en una especie de laguna Estigia moderna creada por el hombre que conduce a Carlos a su muerte. Aplicando de nuevo la simbología antes mencionada, el agua que fluye en el río suele simbolizar la vida; pero en la presa el agua no se mueve, sino que está estancada, evocando una idea más relacionada con la muerte. Además, ha sido adornada con ramos de zempazúchil, que es una planta decorativa y medicinal que también se relaciona con la muerte. Aunque el entorno es rural, el factor que favorece la tragedia es uno de origen humano y no natural.

La modernidad se presenta de forma mucho más directa en el cuento de Clarín. Para empezar, la imagen del bucólico prado es interrumpida por el poste del telégrafo, símbolo fálico de la modernidad impuesta por el estado, que para Pinín y Rosa representa “el ancho mundo desconocido, misterioso, temible, eternamente ignorado” (75-76). El poste provoca en los niños miedo pero también curiosidad, pero no en Cordera, quien no lo ve como un facilitador para la comunicación, sino como un elemento inútil. De esta manera, resulta cómico que cuando Clarín da la opinión de la vaca sobre el tema, dice que ésta “se abstenía de toda comunicación con el mundo civilizado”, como si ella decidiese que fuera así.

El otro elemento que representa el progreso industrial es el tren, el “formidable monstruo”, “la gran culebra de hierro” (*Cordera* 78). Al principio, causó mucha emoción en los niños y terror en la vaca y, con el paso del tiempo, los niños fueron perdiendo el interés y la vaca fue perdiendo el miedo. Este cambio es similar al que ocurre con el paisaje natural, que es

percibido de forma distinta tras la venta de Cordera; cuando el evento ocurre, Pinín y Rosa “miraban con rencor la vía, el telégrafo, los símbolos de aquel mundo enemigo” (86). Ese mismo tren que se lleva a Cordera al matadero es el que años más tarde se lleva a Pinín a la guerra, sugiriendo que ambos van a tener el mismo fin. De esta manera, vaca y niño, animal y ser humano, se ven reducidos a un mismo nivel frente al mundo moderno del que ambos son víctimas. Así es cómo los elementos que simbolizan la modernidad y el progreso van ligados a una idea de destrucción y muerte y forman parte de las causas que traen las desgracias de los personajes.

El punto de vista lóbrego desde el que escriben los autores se manifiesta en la manera en que los niños de las historias no logran salvarse. En ambos casos, uno de ellos muere (o se sabe que su destino es la muerte) y el otro queda atrás como testigo impotente, como víctima que da testimonio, incapaz de salvar a su hermano. Para los que quedan atrás, la pérdida del otro es el ya mencionado rito de iniciación que los marca de por vida. Cabe destacar el hecho de que el personaje niño solía utilizarse precisamente como portador de salvación y redención en la época romántica, pero a medida que avanzaba el siglo las tendencias más negativas fueron las que determinaron las imágenes infantiles en los autores como víctimas. Byrnes afirma que “childhood is not just a time of life, but a state of being”, por lo que la condena a la que los escritores someten a sus personajes niños simboliza, no una condena de la infancia, sino del ser humano en ese momento de la historia. El momento histórico en el que Clarín y Gutiérrez Nájera escribieron los cuentos “¡Adiós, Cordera!” y “La mañana de San Juan” es una época de cambios en todos los niveles. Ambos reflejan en mayor o menor grado dichos cambios y su influjo en los seres humanos. La vulnerabilidad del hombre se expresa a través de protagonistas infantiles que no tienen el poder ni el conocimiento para enfrentarse a la nueva realidad.

Los profundos cambios en Europa que iniciaron la época moderna comenzaron a mediados del siglo XVIII con la revolución industrial, cuyas primeras consecuencias fueron económicas (como el desarrollo del capitalismo) y demográficas (como las migraciones del campo a la ciudad); poco a poco, a medida que avanza el siglo XIX, se van distinguiendo otros resultados de carácter social (el surgimiento de la clase proletaria) y también ambiental (el deterioro y destrucción de los paisajes naturales). Uno de los cambios que la revolución industrial provocó, como explica Hugh Cunningham en *Children and Childhood in Western Society since 1500*, es que propició la transformación de la idea de niñez: al principio, los niños trabajaban en las fábricas igual que los adultos, pero esta práctica fue condenada con el tiempo y se decidió que la infancia era una época para estar en la escuela aprendiendo y no en la fábrica trabajando (89). Tal época de cambios en tantos niveles produce una sensación de inestabilidad que también se ve reflejada en la política. España venía sufriendo una crisis política desde comienzos de siglo; tras el absolutismo de Fernando VII y el fracaso de la primera República, llegó la época de la Restauración, ofreciendo cierta estabilidad al país, pero con la necesidad de enfrentarse a los problemas socioeconómicos y a la guerra con Estados Unidos. En 1898 España pierde sus últimas colonias en América, un hecho que produce gran pesimismo en la sociedad y que se muestra en la producción artística y literaria de la época.

Por su parte, el México de finales del XIX era el del llamado Porfiriato, el régimen de Porfirio Díaz que duró hasta 1911, cuando se inició la Revolución Mexicana. Uno de los aspectos más importantes de la política de Díaz fue la modernización del país. Gran parte del presupuesto se destinó a proyectos como el ferrocarril, el telégrafo, la electricidad, o el teléfono entre otros. El presidente favorecía la inversión de capital extranjero en el país, especialmente de Francia. Esta conexión con los galos fue uno de los elementos que propició la entrada de las

corrientes artísticas francesas en México que tanto influyeron en movimientos tan importantes como el Modernismo.

Si bien Francia era una de las potencias mundiales a finales del siglo XIX, a lo largo del XX Estados Unidos se convirtió gradualmente en el país más influyente en México. De nuevo, la modernidad y el progreso son las razones principales para que el país del norte sobresaliera de entre todos los demás y se pusiera a la cabeza. México es precisamente uno de los más claros ejemplos de cómo el modelo de vida americano se fue estableciendo paulatinamente en el resto del mundo. Tras la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, Estados Unidos y México firmaron el “programa bracero”, un acuerdo laboral temporal que permitía a los mexicanos cruzar la frontera para trabajar, especialmente en la zona de California. Dicho acuerdo fue uno de los ingredientes de la creciente relación entre los dos países y sólo una de las instancias de la influencia estadounidense en el mundo hispano.

La década de los años cuarenta es la que utiliza José Emilio Pacheco como escenario de su novela corta *Las batallas en el desierto*. Pacheco es ensayista, traductor, novelista, cuentista y poeta; de hecho, es considerado uno de los más importantes poetas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Ha sido profesor en universidades de México, Estados Unidos, Reino Unido, y Canadá. Ha ganado numerosos premios y entre sus méritos destaca el pertenecer a El Colegio Nacional, una institución mexicana que agrupa a los más destacados científicos, artistas y literatos. *Las batallas en el desierto* fue publicada unos cien años después de los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera analizados anteriormente. A pesar del prolongado lapso de tiempo que los separa, esta narración guarda muchos elementos en común con estos cuentos. Para empezar, de nuevo el protagonista es un niño; Pacheco se vale de la primera persona para contar la historia de Carlitos, un mexicano que vivió su infancia en el México de transición de los cuarenta.

Mediante el recurso del recuerdo, Carlitos relata cómo se enamoró de Mariana, la madre de uno de sus amigos del colegio, y cómo este evento produjo una especie de escándalo en su familia. No obstante, esta simple trama esconde descripciones de un México cada vez más influido por Estados Unidos, una crítica a la rápida modernización y una caricatura de la sociedad mexicana de entonces. No es Pacheco el único que se vale de esta técnica del uso del recuerdo durante el siglo XX, sino que otros importantes autores hispanoamericanos usaron también la memoria de la infancia para contar una historia, como Julio Cortázar (1914-1984) en *Rayuela* (1963) o Reinaldo Arenas (1943-1990) en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982). Cabe preguntarse cómo se vale Pacheco de este recurso de la vuelta a la infancia y con qué propósito. Es necesario aclarar, en primer lugar, que no se trata de un recurso explotado únicamente en esta novela, sino que como afirma César Ferreira, se trata de una constante en la obra literaria del autor:

No es nuevo en el mundo narrativo y poético de Pacheco el tema del tiempo: su paso fugaz e inexorable constituye uno de los ejes centrales de su universo literario. Los títulos de sus libros [...] revelan una obsesiva preocupación literaria del autor en torno al tema y, en definitiva, le proporciona una unidad indivisible a su importante obra. (325)

Pacheco decide evitar una crítica directa a la realidad presente de México; tampoco mira atrás de una manera nostálgica e idealizada permeada por la noción de que “cualquier tiempo pasado fue mejor”. En lugar de tomar uno de estos dos caminos, el autor decide llevar al lector de la mano de Carlitos a través de un viaje entre pasado y presente, que le permite ver la situación de entonces y la de ahora desde un prisma distinto.

Carina González introduce en su artículo “El presente es un pasado: Juan Villoro y la escritura de la infancia” la idea de nostalgia reflexiva, contrapuesta a la nostalgia más tradicional, en el sentido de que mediante la primera el sujeto que reflexiona mira atrás y saca conclusiones,

entiende mejor su situación presente; mientras que la nostalgia tradicional no es más que un lamento, un llanto por la pérdida de algo irrecuperable que no volverá a repetirse. La noción de nostalgia reflexiva que González defiende está directamente relacionada con las teorías de Peter Coveney, a quien cita en su artículo, sobre el uso de la infancia en la literatura: “el siglo XIX es el momento crucial en el que se recupera esta instancia de la vida personal, no como tiempo cronológico, sino como un espacio donde reflexionar acerca del presente” (26). Esa aproximación es la que se vio en los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera, cuyos personajes niños nos introducían a un momento histórico concreto con la intención de reflejar los cambios sociales que se estaban produciendo entonces. Más recientemente, a finales del siglo XX, la figura del niño se fue convirtiendo en un tema de gran interés. Margarida Morgado analiza en uno de sus artículos el personaje del niño dentro de la ficción y menciona la novela *The Child in Time*, cuyo tema dice haberse convertido en esencial durante los 80:

A child is no more principally physically concrete, but the discursive production of adults interested mainly in relieving their pasts or using the child to articulate fears and wishes. From the point of view of the adults in the narrative, the life and feelings of the child are worth narrating and reflecting upon because they are irreconcilable with public life, despite being articulated by specialists and politicians in the public sphere. (247)

El niño, Carlitos, aunque ya no existe en el presente (ahora es Carlos), sigue estando presente en la vida adulta, ya no como un ente físico, sino como un recuerdo, una idea o evocación de sentimientos y pensamientos pasados que desafía el mundo presente de Carlos. Por el contrario, en los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera no se sabe lo que termina ocurriendo con la mayoría de los personajes. Se sabe que Pinín se va a la guerra, pero no qué pasa allí o qué ocurre con Rosa. Se sabe que Carlos muere, pero no lo que ocurre con su hermano Gabriel. Este hecho viene determinado por la característica de la brevedad del cuento que no permite un desarrollo de la

historia tan exhaustivo como el de la novela. Ya decía Julio Cortázar que la novela se asemeja a una película, mientras que el cuento es más cercano a la fotografía.⁸

No obstante, todas las historias tienen algo en común: algo le sucede a alguien, a quien podemos considerar el héroe de la historia: Pinín y Rosa en “¡Adiós, Cordera!” o Carlos y Gabriel en “La mañana de San Juan”. En *Las batallas en el desierto* el héroe es Carlitos, un niño de unos once años, de clase media baja que vive con su familia en la Colonia Roma en la Ciudad de México. La novela encierra en sus pocas páginas una gran cantidad de contenido social y político: “Pacheco regularly uses the strategy of employing seemingly trivial, anecdotal material in order to force the reader to construct an extremely complex social vision” (Moorhead-Rosenberg 14). De esta manera, se entremezcla el contenido social con el contenido literario. Pacheco, al igual que Clarín o Gutiérrez Nájera, sencillamente utiliza un recurso, reinventando el concepto del rito iniciático que se asocia con el héroe. Desde la literatura greco-romana hasta nuestros días, los héroes han de enfrentarse a una serie de controversias que deben superar, frecuentemente a lo largo de un viaje. Desde Ulises en la *Odisea* hasta Frodo en *El señor de los anillos* y pasando por el mismo don Quijote, los protagonistas se ven inmersos en una jornada que los pone a prueba, los hace cambiar, y les enseña algo.⁹ Pero Carlitos, al igual que los protagonistas en los cuentos, no puede considerarse un héroe convencional. Para empezar, es un niño, y eso ya le predispone a no poder ser considerado un héroe como lo fue Ulises, tal y como afirma Leslie Fiedler: “Children were, symbolically speaking, beside the point. It was no more possible to conceive of a child as hero than of a peasant in the same role” (“The invention of the

⁸ Esta idea se encuentra en “Algunos aspectos del cuento”.

⁹ En literatura, el desarrollo de los protagonistas (físico, psicológico, social o moral) desde la infancia a la madurez dio luz al género del *bildungsroman*, el cual puede conectarse con la novela de Pacheco, la cual narra el proceso de maduración de Carlitos a diferentes niveles.

child” 23). Joanne M. Golden, en su libro *The Narrative Symbol in Childhood Literature*, hace una división entre los viajes por lugares que son familiares para el protagonista en oposición a los lugares desconocidos. Esta dicotomía puede ser aplicada a *Las batallas en el desierto*, dado que la infancia de Carlitos es conocida para el Carlos adulto, pero dado que ahora entiende cosas que antes no entendía, puede verse también como una vuelta a un pasado desconocido. Igual ocurre con Pinín y Rosa en el cuento de Clarín, cuando tras la venta de cordera el prao Somonte les parece un lugar ajeno. Florence Moorhead-Rosenberg afirma además que el mismo concepto de héroe comienza a ser cuestionable, ya que no se sabe con certeza si es posible aplicar la idea de heroísmo greco-romano a México o a otras culturas (12). González sostiene que dado que el niño prefigura al adulto, las narraciones del pasado también marcan los hechos heroicos del futuro. No obstante, a pesar de que Pacheco mantiene un tono épico (claramente irónico) durante la novela, la historia no tiene ninguna de las características de la épica clásica, como el sacrificio o la ayuda de deidades u otros personajes de autoridad superior.

Por el contrario, Carlitos es casi rechazado por su propia familia que lo tacha de no ser normal por el simple hecho de estar enamorado de una mujer mayor que él: “Nunca pensé que fueras un monstruo. [...] Este niño no es normal” (41). Se ve por parte de sus padres una especie de miedo, no sólo a lo que Carlitos es, sino en qué puede llegar a convertirse: “Children are feared for their inherent capacity to cross boundaries and question authority, and the family is attacked because the state realizes that the home is the training ground for subversion” (Browning 80). Lo irónico es que Carlitos no cambia; a pesar del paso del tiempo, sigue pensando en Mariana, y cuando se entera de su supuesta muerte, comienza una desesperada búsqueda para asegurarse de que no es verdad lo que su compañero Rosales le ha dicho.

Mientras que Clarín y Gutiérrez Nájera casi no describen a las familias de los niños protagonistas de sus cuentos, Pacheco lo hace de una forma más detallada en el pasaje en que Carlitos retrata a su familia a través de las lecturas que cada uno realiza:

Héctor leía *Mi lucha*, libros sobre el mariscal Rommel, [...] *Memorias de una ninfómana*, novelitas pornográficas [...] Mi padre devoraba *Cómo ganar amigos e influir en los negocios*, *El dominio de sí mismo* [...] Mi madre escuchaba todas las radionovelas de la XEW [...] y a veces descansaba leyendo algo de Hugo Wast o M. Delly. (Pacheco 50-51)

En cuanto a la autoridad, padres y profesores son las mayores autoridades para un niño de la edad de Carlitos. César Ferreira afirma que “La escuela y la figura de autoridad del profesor representa el primer espacio de aprendizaje y socialización para el niño” (328); es por eso que cuando su familia se entera de que huyó de la escuela para ir a ver a Mariana, todos se echan las manos a la cabeza pensando que está loco o que es un perverso. En los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera no hay referencia alguna a la escuela, pero sí a la familia como autoridad. Sin embargo, la ya mencionada ausencia materna y la irrelevancia de la figura paterna, que anticipan la presencia de la muerte, señalan el fracaso de la estructura familiar en la implementación de normas sociales.

Algo que separa los cuentos de la novela de Pacheco es el tono. Mientras que Clarín y Gutiérrez Nájera optan por uno negativo y determinista, Pacheco se vale de la ironía y la burla para llevar a cabo su crítica. En cierta ocasión, dice Carlitos: “Cuando escuché que se había endrogado creí que Héctor debía dinero, pues en mi casa siempre se les llamó drogas a las deudas. (En ese sentido mi padre era el perfecto drogadicto)” (52). En estas dos cómicas frases descubrimos cosas importantes, como el problema de Héctor o el hecho de que su familia debe dinero. La actitud de desprecio que siente la madre de Carlitos por los amigos de su hijo, a los que llama “pelados”, se vuelve más irónica con el descubrimiento de que su propia familia tiene

deudas, y de que no es algo nuevo. Este componente satírico no está presente en ninguno de los cuentos finiseculares analizados, el tono en aquellos es mucho más serio. La forma en que Pacheco deja ver los problemas económicos de la familia dista mucho de la manera en que Clarín lo hace, cuando llega incluso a narrar la muerte de la madre de Pinín y Rosa a causa de su extrema pobreza. Otra muestra del recurso disolvente de la burla de Pacheco está en el título de la obra, que parece hacer referencia a algún evento heroico y de gran magnitud, cuando no es más que las peleas de unos niños en el patio del colegio. Moorhead-Rosenberg considera que Pacheco combinó el recurso épico y el del recuerdo para “defamiliarize and then bring a greater clarity of focus to a number of social issues and characteristics of post-WWII and contemporary Mexico” (13). El hecho de que use una perspectiva un tanto cómica es de nuevo una técnica para hacer menos evidente la representación de un México en transición que también resulta cómico con la perspectiva del tiempo.¹⁰

Al igual que los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera representan a España y México a finales del siglo XIX, Pacheco usa el viaje hacia atrás en el tiempo para contarnos la historia de Carlitos y también la historia de su familia y la historia de México: “in viewing narrative events, it is important to consider not only what happens in a particular event but also how the events are connected or the causal relations between events” (Golden 17). Es por esto que el contexto familiar y social en el que se encuentra Carlitos es extremadamente importante en su formación de adulto; incluso su madre está preocupada por el ambiente en el que su hijo se mueve y con quién se relaciona, porque piensa que dependiendo de eso seguirá un camino “recto” o no. Dicha

¹⁰ Es la cuestión del tiempo la que representa el viaje de Carlos-Carlitos: el suyo no es un trayecto en el espacio, sino en el tiempo. A través de este proceso que podemos considerar su rito de paso, el Carlos-adulto consigue un mejor entendimiento de su lugar en la sociedad, cosa de la que el Carlitos-niño no era consciente. La idea de la vuelta a la infancia como espacio reflexivo confirma que el héroe está llevando a cabo un trayecto cuyos frutos van a ser ideas, reflexiones y sentimientos.

visión es la misma que tenían los naturalistas decimonónicos, quienes pensaban que el ambiente que rodea a un individuo marca su personalidad. Tal visión puede resultar para el lector contemporáneo un tanto simplista, pues la cantidad de elementos que influyen en la formación de la personalidad es innumerable y puede ser afectada por otro número infinito de circunstancias.

Sin embargo, la madre de Carlitos está muy preocupada, por ejemplo, por el colegio al que asiste su hijo, al punto de llegar a culpar a esa institución del comportamiento del niño, una posición que apoya la anterior idea de la escuela como principal influencia en el desarrollo de la madurez social. El argumento es lógico para ella, que vive en un mundo basado en la apariencia, pero prueba ser incorrecto ya que Héctor, el hermano mayor de Carlitos, aunque es un joven problemático en muchos sentidos, termina siendo un buen estudiante en la Universidad de Chicago. No obstante, la madre de Carlitos, tras su comportamiento “poco adecuado”, le reclama también “¿Cuándo has visto aquí malos ejemplos? Dime que fue Héctor quien te indujo a esta barbaridad” (41). El niño no es visto como capaz de tomar decisiones, capaz de pensar, de tener sentimientos, sino que todo lo que hace es supuestamente imitación de un modelo. González afirma que no es casualidad que muchos de estos protagonistas sean descritos en el momento del despertar sexual. Notamos un cambio precisamente en este sentido entre el comienzo del libro, cuando el cura trata de sonsacarle más sobre su encuentro con Mariana, y el final, cuando confiesa que se masturba sin mucho remordimiento. El desarrollo sexual va paralelo con el proceso de maduración, así como guarda relación directa con la noción de transgredir barreras, en este caso, una barrera religiosa o moral.

Mientras todos piensan que Carlitos tiene un problema o no es normal, él no comprende tanta preocupación por algo tan corriente y simple como un enamoramiento: “De modo, pensé, que si eres niño no tienes derecho a que te gusten las mujeres. Y si no aceptas la imposición se

forma el gran escándalo y hasta te juzgan de loco. Qué injusto” (42). Morgado, con respecto al tema de la familia y su relación con el niño, argumenta:

The family and the obvious connection it has acquired with the study of the child has to be approached as a cultural and historical ideological concept that changes in time. [...] The modern or nuclear family is, according to Edward Shorter, a unit that depends on the presence of the child. (249)

Es sugerente la idea que destaca Ferreira acerca de que Pacheco utiliza una simple anécdota como el enamoramiento de Carlitos para cuestionar los frágiles valores familiares, políticos y sociales que influyen en el desarrollo de Carlitos, y que también representan la identidad del México en vías de modernización que el texto retrata (325). No está de más este cuestionamiento; la madre de Carlitos, por ejemplo, presenta una doble moral al repudiar la escuela a la que asiste su hijo, los amigos que tiene (a los que desprecia por razones nada sólidas, como ser hijos de una pareja divorciada), pero acepta el hecho de que su marido tenga una amante y dos hijos ilegítimos. Ésta es una madre muy diferente de la de Pinín y Rosa, que muere extenuada, o la de Carlos y Gabriel, que se encuentra enferma. La verdadera preocupación de la madre de Carlitos son las apariencias por encima de la realidad.

No se debe olvidar, por otra parte, el concepto antes mencionado de los eventos que se influyen mutuamente. La historia de Carlitos no está aislada, sino que va enlazada a la historia de su familia, que a su vez se enlaza con la historia de México. El episodio de Carlitos y Mariana es sólo el eje, la excusa del narrador para volver la vista atrás y darse cuenta de cómo han cambiado las cosas para él, para su familia y para México: “Este interés por lo minúsculo es también una estrategia narrativa, ya que a través de los detalles se narra la Historia que circula en los márgenes. [...] el pasado no se encuentra descargado de crítica y, por esta razón, la elección de los detalles no es arbitraria” (González 29). Por eso, Pacheco incluye a veces oraciones sueltas, a veces párrafos completos, que retratan el México de la infancia de Carlos:

Decían los periódicos: El mundo atraviesa por un momento angustioso. El espectro de la guerra final se pone en el horizonte. [...] Nuestros libros de texto afirmaban: Visto en el mapa, México tiene forma de cornucopia o cuerno de la abundancia. Para el impensable año dos mil se auguraba – sin especificar cómo íbamos a lograrlo – un porvenir de plenitud y bienestar universales. [...] A nadie le faltaría nada. (11)

Resulta irónico que pasados más de veinte años desde la publicación de la novela, México aún no ha alcanzado la soñada modernidad y el bienestar universal. Ese mismo concepto de lo moderno como la panacea es el que se observa en “¡Adiós, Cordera!”; sin embargo, en lugar de ser el remedio a los problemas, termina siendo un problema por sí mismo. Al fin y al cabo, el mundo moderno sigue favoreciendo a los poderosos (como el dueño de las tierras del cuento de Clarín) y oprimiendo a los menos afortunados. Pacheco se ríe del proceso de modernización que finalmente no llegó a ningún sitio porque, como dice Ferreira “La degenerada modernidad mexicana no es más que un espejismo” (327). De la misma manera que la madre de Carlos vive en un mundo de apariencias, el progreso y desarrollo de México no era más que una idea atractiva y que daba sensación de seguridad en una década marcada por la Guerra Mundial y sus consecuencias, pero no por ello más real. Es precisamente la guerra otro elemento que une la novela de Pacheco con los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera. En “¡Adiós, Cordera!” es la guerra carlista la que provoca la separación de los gemelos; en “La mañana de San Juan”, Carlos cae al agua al tratar de poner en el agua sus barquitos “tan grandes como los de Guatemala”, haciendo referencia al conflicto que este país tuvo con México por cuestiones fronterizas; por último, el vertiginoso cambio que se está dando en la sociedad en la que vive Carlitos viene dado en gran parte por la Segunda Guerra Mundial y las secuelas que produjo.

Pacheco también hace un inteligente movimiento al presentar a Carlitos en una circunstancia paralela a la de México: del mismo modo en que la modernización suponía una creciente influencia americana en las vidas de los mexicanos, Carlitos es perfectamente

consciente de las diferencias sociales tras visitar las casas de Harry Atherton, su amigo norteamericano, y la de Rosales, quien representa la clase social más baja de México. Mientras que la casa de Atherton tenía “billar subterráneo, piscina, biblioteca... cancha de tenis, seis baños...” (24), Rosales “Vivía en una vecindad apuntalada con vigas. Los caños inservibles anegaban el patio. En el agua verdosa flotaba mierda” (25-26). En ese espacio intermedio entre el lujo de Atherton y la miseria de Rosales se encuentra Carlitos, del mismo modo en que México se halla en un proceso entre la modernidad y el confort americanos y el atraso y ruralidad del México profundo. La familia de Carlitos está en una búsqueda de un lugar entre la clase más privilegiada y por eso trata de asemejarse en lo que más puede al ideal moderno americano; su misma familia está pasando también por un rito de iniciación: “Carlos’ narration of his journey back to himself constitutes one type of epic voyage, along the way, and not by chance, he also narrates the upward mobility of his family, its passage from the middle to upper middle class” (Moorhead-Rosenberg 17). Siguiendo la analogía, el intento de modernización en el que se encontraba inmerso el país es el mismo que los padres de Carlitos hacen por salir de su posición intermedia, de ese limbo social, y hacerse un hueco en el estrato superior: “Their economic journey can be mapped along various routes, all suggested by and contained within Carlitos’ narration of his encounter with Mariana, and his family reaction to it” (Moorhead-Rosenberg 19). De esta manera, es la historia de Carlitos y Mariana la que representa el hilo conductor del resto de historias paralelas que encontramos en la novela. La estrategia de Pacheco es la del uso del niño, para quien lo más importante es precisamente ese amor, y no ningún otro de los problemas socio-económicos que marcaban las vidas de los mexicanos en esta época. Es por eso que su punto de vista desvía nuestra atención, y el verdadero contenido crítico-social de la obra se revela de una forma sutil en lugar de ser el principal foco de atención.

De este modo, puede que Pacheco estuviera utilizando el recurso del personaje-niño del mismo modo en que lo hace Reinaldo Arenas en *El palacio de las blanquísimas mofetas*. De acuerdo con Browning, Arenas se vale de la niñez para hablar de la lucha contra la opresión y demostrar lo engañados que estamos por el concepto romántico del período de la infancia (64). Moorhead-Rosenberg, en relación con este aspecto de la visión romántica de la niñez opina que Carlos, en ocasiones, presenta en sus palabras una mezcla de nostalgia y añoranza de un pasado que no va a volver con cierto alivio pues el pasado ya ha terminado. No puede olvidarse, de todas formas, la poca constancia del narrador que salta de Carlos a Carlitos continuamente, de manera que a veces no sabemos exactamente de quién es el punto de vista que estamos leyendo.

Mientras que Clarín y Gutiérrez Nájera se valían del uso de símbolos para criticar la modernización y los cambios que se estaban produciendo en sus respectivos países (el tren, el palo del telégrafo, o la presa), Pacheco se vale del lenguaje de Carlitos. Empezando por su vocabulario, Pacheco consigue desde las primeras páginas convencernos de que es un niño de poca edad el que nos cuenta la historia. El niño-narrador le da al lector una sensación de veracidad e inocencia de la que carece un narrador adulto; pero Carlitos no es un niño-narrador, sino un adulto rememorando su yo-niño, por lo que tal veracidad y tal inocencia son cuestionables. Aun así, la simpatía que despierta Carlitos en el lector es clave para Pacheco cuando trata temas controvertidos, pues en boca del niño resultan más ligeros.

Uno de los eventos más importantes que marcan los años cuarenta es la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, un niño como Carlitos no entiende las connotaciones políticas del conflicto bélico y lo asocia con la ficción, en este caso las películas, y simplifica el concepto como las batallas entre buenos y malos: “Yo no entendía nada: la guerra, cualquier guerra, me resultaba algo con lo que se hacen películas. En ella tarde o temprano ganan los buenos

(¿quiénes son los buenos?) (16). Sólo un niño piensa en estos términos. Sin embargo, añade la pregunta irónica al final, preguntándose quiénes son los buenos, dando a entender que las divisiones y las etiquetas no están tan claras.

En otra ocasión, Carlitos menciona a Sara P. de Madero, la viuda del antiguo presidente de México tras la revolución. Cuando la ve, piensa: “Me parecía imposible ver de lejos a una persona de quien hablaban los libros de historia, protagonista de cosas ocurridas cuarenta años atrás” (33). Es sabido que los niños tienen un concepto de tiempo diferente y que la mayoría de ellos no son conscientes de la existencia de la vida antes de ellos. El pasado más remoto es aquel que su memoria puede recordar. Teniendo esto en cuenta, es curioso cómo en varias ocasiones Carlitos trata de “crear memoria”, hace un esfuerzo por mantener ciertos momentos en su mente y no olvidarlos: “me dije: Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual” (31). Esta conciencia que de repente invade a Carlitos parece demasiado madura para él, parece una influencia del Carlos adulto. Posiblemente nunca pensó esas palabras, pero la imagen de un lugar o momento en el pasado, una avenida por ejemplo, se quedó en su mente y, desde su yo-adulto, reinventa el pasado.¹¹ De la misma manera, los cuentos de Clarín y Gutiérrez Nájera ayudan a crear memoria; dejan constancia escrita de cómo era la vida en el campo a finales del XIX, cómo la modernidad afectó esa vida y, mediante

¹¹ En relación con el tema de la memoria, hay varias ocasiones en la novela en las que Carlitos recita una lista de verbos. La primera vez, habla de su experiencia en la escuela con Mondragón y el pretérito pluscuamperfecto: “Hubiera o hubiese amado, hubieras o hubieses amado...” (36). Este es el concepto de memoria de un niño, no como un recuerdo del pasado, sino como la habilidad de retener una información que le hará falta. Nótese que el verbo que conjuga es precisamente el verbo amar. Más adelante, describiendo la rutina de su padre tratando de aprender inglés, recita: “be, was/were, been; have, had, had...” (47), de manera que se pasa del español al inglés, reflejo de la influencia americana en su familia y, por extensión, en México en general.

el ya mencionado uso simbólico de los niños, cómo predomina un sentimiento negativo frente a los cambios que se estaban dando en la sociedad.

Pacheco hace uso de la ironía en conjunción con la simplicidad del narrador-niño para presentar su visión de México, que en definitiva no ha cambiado tanto, sino que parece seguir estancado en ese espacio intermedio entre lo pasado y lo presente. Como dice Rafael Olea Franco, “La ironía es el recurso estructural por excelencia de toda sátira, ya que posibilita la evaluación negativa indispensable para la constitución del género” (209). Por esa razón, Pacheco termina la obra con las mismas palabras con las que la empieza: “Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo y las palabras exactas” (67), sólo que ahora estas palabras parecen tener un tinte negativo, una alusión a la pérdida y la desaparición: “Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa...” (67). Carlitos ya no tiene un objeto que le recuerde ese pasado que ha narrado, sino que todo ha desaparecido. No obstante, Carlos-Carlitos decide contar su historia, para tener un objeto real que represente ese pasado que ya no puede volver y encerrar en sus palabras a Carlitos y lo que aconteció durante su infancia con la ya muerta Mariana en la ya transformada colonia Roma.

La misma estructura circular se observa en Gutiérrez Nájera; el comienzo de la historia está plagado de imágenes de agua y descripciones cromáticas y el final describe el ahogamiento de Carlos y la evocación del blanco vestido de novia teñido de sangre. En Clarín, la descripción inicial del prao Somonte incluye los extraños elementos del tren y el palo del telégrafo, que son las mismas imágenes que están presentes cuando Rosa ve cómo su hermano es llevado a la guerra en ese mismo tren. Byrnes defiende que en las historias para niños hay un arquetipo de la

vuelta final al hogar (63), pero en el caso de estas historias, la vuelta al estado original resulta imposible, por lo que quedan separadas de la subdivisión de historias o cuentos para niños. Se aprecia en esta estructura cíclica la presencia del determinismo y de una actitud negativa frente a la idea de progreso. A pesar del uso del humor a lo largo de la obra de Pacheco, el final desvela un sentimiento de pérdida igual al que encontramos en los cuentos de los autores del diecinueve. Dicha pérdida es parte del rito de iniciación por el que pasan todos los personajes.

Los tres autores del presente estudio se valen de protagonistas infantiles para sus obras con la intención de retratar su visión de sus respectivas realidades en un período concreto. A pesar del espacio de tiempo que separa las tres narraciones, y aún cuando los cuentos y la novela tienen estilos diferentes, en todos existe un rito de iniciación de los protagonistas marcado por la nostalgia y la pérdida. En todos ellos, la muerte es la portadora de la desgracia de los personajes, que se ven inermes ante su llegada. El hecho de ser niños enfatiza su fragilidad ante la muerte, que suele venir de la mano del progreso y la modernización. Todos estos elementos, desarrollados con mayor plenitud en el siglo XX, fueron originalmente utilizados por los cuentistas de finales del siglo XIX, porque tanto los unos como el otro reaccionan ante los vertiginosos cambios de los que estaban siendo testigos. Así, temas tan importantes de la literatura del siglo XX como la identidad y la memoria encontraron en el niño-héroe un recurso a explotar. La figura infantil no sólo permitía tratar temas controvertidos, sino que brindaba la oportunidad de desarrollar más profundamente la psicología de los personajes, que rememorando su pasado y su infancia encuentran las herramientas para cuestionar, criticar y llegar a entender mejor el presente.

BIBLIOGRAPHY

- Las mil y una noches*. Trans. Vicente Blasco Ibáñez. Valencia: Prometeo, 1889.
- Alas, Leopoldo. (Clarín). *¡Adiós, Cordera! y otros relatos*. Ed. Francisco Muñoz Marquina. Madrid: Editorial Burdeos, 1988.
- . *Palique*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1893.
- Aponte, Bárbara B. "El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano." *Hispanic Review*, Vol. 51, no. 2 (spring, 1983): 129-146.
- Arenas, Reinaldo. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- Asensi, Julia de. *Auras de otoño. Cuentos para niños y niñas*. Barcelona: Establecimiento Editorial de Antonio J. Bastinos, 1910.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español. Del romanticismo al realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- . *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes," 1949.
- . *¿Qué es el cuento?* Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.
- Baum, Frank L. *El mago de Oz*. Madrid: Alianza, 2003.
- Caballero, Fernán [Cecilia Böhl de Faber]. *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*. Madrid: T. Fortanet, 1887.
- Bradford, Clare & Coghlan, Valerie, eds. *Expectations and Experiences: Children, Childhood and Children's Literature*. Lichfield, Staffordshire: Pied Piper Pub., 2007.
- Browning, Richard L. *Childhood and the Nation in Latin American Literature: Allende, Reinaldo Arenas, Bosch, Bryce Echenique, Cortázar, Manuel Galván, Federico Gamboa, S. Ocampo, Peri Rossi, Salurrué*. New York: P. Lang, 2001.
- Byrnes, Alice. *The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults*. New York: P. Lang, 1995.
- Carroll, Lewis [Charles Lutwidge Dodgson]. *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Akal, 1984.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española: Asociación de Academias de la Lengua Española: Alfaguara, 2004.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." *Diez años de la revista "Casa de las Américas"*, no. 60, julio 1970, La Habana.

- . *Rayuela*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Cunningham, Hugh. *Children and Childhood in Western Society since 1500*. London; New York: Longman, 1995.
- Day, John F. "La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera." *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, PA (RI). 1989 Jan.-June, 55: 251-272.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Santo Domingo: Tobogan, 2008.
- Echeverría, Esteban. *El matadero; La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El periquillo sarniento*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Fernández Romero, Ricardo. *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Ferreira, César. "Entre el recuerdo y la escritura: *Las batallas en el desierto* de José E. Pacheco." Epos: Revista de filología, no. 10 (1994): 323-336.
- Fiedler, Leslie A. "From Redemption to Initiation." *The New Leader* 26 May 1958: 20-23.
- . "The Invention of the Child." *The New Leader* 31 Mar 1958: 22-24.
- Fulk, Randal C. "Form and Style in the Short Stories of Manuel Gutiérrez Nájera." *Hispanic Journal* 10, no. 1 (fall 1988): 127-32.
- Giardinelli, Mempo. "El cuento como género literario en América Latina." Ciudad Seva. López Nieves, Luis. 11 de diciembre de 2003.
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/giardine.htm>>
- Golden, Joanne M. *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Explorations in the Construction of Text*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1990.
- González, Carina. "El presente es un pasado: Juan Villoro y la escritura de la infancia." *Revista de literatura mexicana contemporánea*, Vol. 12, no. 29 (2006): 25-32.
- Grimm, Jakob & Wilhelm. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner & Mandala, 2006.
- Gutiérrez, José Ismael. *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción*. New York: Peter Lang, 1999.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. "La mañana de San Juan" in *Mexican short stories – Cuentos mexicanos*. Ed. and trans. Stanley Appelbaum. Mineola, N.Y.: Dover, 2007
- Homero. *La Odisea*. México, D.F.: Grijalbo: Mondadori, 2007.

- Jung, Carl G. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trans. Carmen Gauger. Madrid: Trotta, 2002.
- Lamb, Charles & Mary. *Cuentos de Shakespeare*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. México: Ediciones De Andrea, 1971.
- Lindstrom, Naomi. "The Spanish American Short Story from Echeverría to Quiroga." Ed. Margaret Sayers Peden. *The Latin American Short Story. A Critical History*. Boston: Twayne Publishers, 1983. 35-70.
- Martí, José. *La edad de oro*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Moorhead-Rosenberg, Florence. "Message in a Bottle: Tricks of Time in 'Las batallas en el desierto', by José Emilio Pacheco." *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 53, no. 1 (1999): 11-28.
- Morgado, Margarida. "A Loss beyond Imagining: Child Disappearance in Fiction." *The Yearbook of English Studies*, Vol. 32. Children in Literature (2002): 244-259.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002.
- Naranjo, Claudio. *The Divine Child and the Hero. Inner Meaning in Children's Literature*. Nevada City, CA: Gateways/IDHHB Publishers, 1999.
- Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México, D.F.: Colegio de México; Monterrey, Nuevo León: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- Pacheco, José E. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 1981.
- Pombo, Rafael. *Cuentos pintados y morales para niños formales*. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 1997.
- Pupo Walker, Enrique. "El cuento modernista: su evolución y características" en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ed. Luis Íñigo Madrigal. Tomo 2. Madrid: Cátedra, 1992.
- Reynolds, Kimberley. *Children's Literature in the 1890s and the 1990s*. Plymouth, U.K.: Northcote House in association with the British Council, 1994.
- Sobejano, Gonzalo. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Editorial Castalia, 1985.
- Swift, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948
- Tolkien, J.R.R. *El señor de los anillos*. Barcelona: Minotauro, 1984.
- Wilde, Oscar. *El príncipe feliz y otras historias*. England: Alhambra Longman, 1990.

Wordsworth, William. *Poemas*. Madrid: Editora Nacional, 1976.

Zola, Émile. *Contes à Ninon*. Paris: Bibliothèque Charpentier: Eugène Fasquelle Editeur, 1902.

---. *Nouveaux contes à Ninon*. Paris: Charpentier, 1921.