



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

Centro de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Historia

TESIS QUE PRESENTA

**BIAGIO GRILLO**

PARA OBTENER EL GRADO DE "DOCTOR EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES":

**EL NIÑO Y LA GORGONA.**

**LA MIRADA FICCIONAL DE LA NIÑEZ SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO  
CONTRADISCURSO LITERARIO EN CAMPOBELLO, CALVINO Y CORREA**

**COMITÉ TUTORIAL:**

Dr. Andrés Reyes Rodríguez

Dra. Maria José Martínez Gutiérrez

Dr. Rodrigo Alejandro De la O

Aguascalientes, Ags., 18 de octubre de 2021



**Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera**  
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

---

P R E S E N T E

Por medio del presente como **TUTOR** designado del estudiante **BIAGIO GRILLO** con ID **199158** quien realizó *la tesis* titulada: **EL NIÑO Y LA GORGONA. LA MIRADA FICCIONAL DE LA NIÑEZ SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO CONTRADISCURSO LITERARIO EN CAMPOBELLO, CALVINO Y CORREA**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que **él** pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
"Se Lumen Proferre"

**Aguascalientes, Ags., a 8 de septiembre de 2021**

**Dr. Andrés Reyes Rodríguez**



c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

CARTA DE VOTO APROBATORIO  
INDIVIDUAL

**Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera**

DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente como **TUTORA** designada del estudiante **BIAGIO GRILLO** con ID **199158** quien realizó **la tesis** titulada: **EL NIÑO Y LA GORGONA. LA MIRADA FICCIONAL DE LA NIÑEZ SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO CONTRADISCURSO LITERARIO EN CAMPOBELLO, CALVINO Y CORREA**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que **él** pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

“Se Lumen Proferre”

Aguascalientes, Ags., a 15 de septiembre de 2021

*Dra. Maria José Martínez Gutiérrez*

MARIA JOSE MARTINEZ GUTIERREZ  
-  
18205188K

Firmado digitalmente por  
MARIA JOSE MARTINEZ GUTIERREZ -  
18205188K  
Fecha: 2021.10.08  
13:25:47 +02'00'

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

**Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera**  
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

---

P R E S E N T E

Por medio del presente como **TUTOR** designado del estudiante **BIAGIO GRILLO** con ID **199158** quien realizó *la tesis* titulada: **EL NIÑO Y LA GORGONA. LA MIRADA FICCIONAL DE LA NIÑEZ SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO CONTRADISCURSO LITERARIO EN CAMPOBELLO, CALVINO Y CORREA**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que **él** pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**

**“Se Lumen Proferre”**

**Aguascalientes, Ags., a 15 de septiembre de 2021**

  
**Dr. Rodrigo Alejandro De la O Torres**

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 11/10/2021

NOMBRE: Biagio Grillo ID 199158

PROGRAMA: Doctorado en Estudios Socioculturales LGAC (del posgrado): Historia social y cultural

TIPO DE TRABAJO: ( X ) Tesis ( ) Trabajo Práctico

TÍTULO: EL NIÑO Y LA GORGONA. LA MIRADA FICCIONAL DE LA NIÑEZ SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO CONTRADISCURSO LITERARIO EN CAMPOBELLO, CALVINO Y CORREA

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): La investigación aporta el rescate histórico-cultural de la perspectiva ficcional infantil como fuente para una hermenéutica inédita y marginal de la guerra civil.

INDICAR SI NO N.A. (NO APLICA) SEGÚN CORRESPONDA:

<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>	
SI	El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI	Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>	
SI	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
SI	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
SI	Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor
SI	Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
SI	Coincide con el título y objetivo registrado
SI	Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI	Tiene el CVU del Conacyt actualizado
SI	Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
<i>En caso de Tesis por artículos científicos publicados</i>	
	Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
	El estudiante es el primer autor
	El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
	La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Si

No

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado:


FIRMAS

Elaboró:

\* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN:

  
Dr. Andrés Reyes Rodríguez

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:

  
Dr. Salvador De León Vázquez

\* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

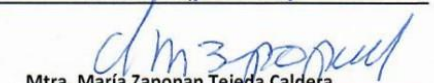
Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

  
Dr. Alfredo López Ferreira

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

  
Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera

**Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado**

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: .... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

Cd. Juárez, Chihuahua, a 26 de diciembre de 2020  
Comunicación Núm. 11-07/12/-2020  
Asunto: Artículo se publica

**Biagio Grillo**  
Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Presente. -

Estimado autor:

Sirva este conducto para hacer constar que el artículo titulado:

**Literatura de la guerra civil: la niñez como espejo hermenéutico para la comprensión histórica**

con su autoría, será publicada en el volumen **30 Número 60, julio-diciembre 2021**, de *Nóesis, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* del Instituto de Ciencias Sociales y Administración de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Me es grato quedar de usted reiterándole mis congratulaciones y respeto.

Atentamente



**Dr. José de Jesús Cortés Vera**  
*Editor responsable de Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*  
*Clasificada como competente internacional*  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
Instituto de Ciencias Sociales y Administración

## Agradecimientos

En términos institucionales, mi agradecimiento a mi alma mater de adopción, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, y al CONACYT por hacer posible este proceso de formación como investigador.

En términos académicos, en primer lugar, mi agradecimiento a mi comité tutorial por el apoyo y el seguimiento recibido, en un diálogo enriquecedor e interdisciplinario ya desde los primeros esbozos de la investigación: mil gracias al Dr. Andrés Reyes Rodríguez, a la Dra. Josebe Martínez y al Dr. Rodrigo Alejandro De la O Torres. Asimismo, mi agradecimiento a la Dra. Yolanda Padilla Rangel y a la Dra. Blanca Elena Sanz Martín, quienes también me acompañaron, en calidad de sinodales, con notas críticas puntuales. Finalmente, mi agradecimiento a todos los docentes e investigadores que complementaron con clases, debates e intercambio de visiones mi aventura en el posgrado: en particular, muchas gracias a la Dra. María Eugenia Patino López y al Dr. Salvador de León Vázquez.

Por último, pero no menos importante, un gracias de corazón a la Mtra. Alejandra Eudave Patiño, mi esposa, mi primera (y paciente) lectora. Gracias también a mi hermano Giancarlo Grillo y a Cristian Greco por donarme su tiempo y tomarse la molestia de consultar e enviarme, desde Italia, fuentes escaneadas a las cuales la pandemia me impedía de acceder. Asimismo gracias al Dr. Juan Carlos Jáuregui por la generosidad con la cual me abrió las puertas de su casa y me permitió acceder al archivo familiar. Finalmente, gracias al Mtro. Mario Antonio Frausto Grande y a la Dra. Marcela Patricia Zárate Fernández, por haber sido interlocutores apasionados y competentes acerca de temas claves de este trabajo.

A todos ustedes, muchas gracias: esta investigación guarda, inevitablemente, huellas de nuestros encuentros, contactos y conversaciones.



A Alejandra

Julito aprende nuestro idioma después de habernos enseñado el suyo.  
Y su facultad de aprender es mayor que la nuestra de olvidar. Son muchas las  
voces que nos ha dado y de las cuales no podemos deshacernos

(J. Sabines, *Julito*)



## Índice general

Resumen .....	4
Abstract .....	5
Introducción .....	6
Parte I: planteamiento, justificación y antecedentes del problema	
1 Planteamiento del problema y preguntas de investigación.....	17
2 Justificación .....	26
3 Antecedentes. Estado de la cuestión .....	30
3.1 Novelas y niños frente a la Revolución mexicana .....	30
3.2 Novelas y niños frente a la Guerra partisana italiana .....	33
3.3 Novelas y niños frente a la Guerra civil española .....	35
3.4 Ubicación de la investigación en el estado de la cuestión.....	37
Parte II: marco teórico, metodológico y conceptual	
4 Marco teórico.....	40
4.1 Discursos y contradiscursos .....	41
4.2 Mitopoiésis y apocalipsis de la historia .....	45
4.3 El yo frente a la historia: re-escritura de lo vivido en lo narrado .....	49
4.4 La mirada del niño sobre la historia: emociones y significación .....	57
4.5 La mirada del niño sobre la historia: distanciamiento.....	60
4.6 Guerra civil .....	63
4.7 Historia cultural y uso de la literatura como fuente.....	70
5 Marco metodológico .....	82
6 Marco conceptual .....	89
6.1 Discurso y contradiscurso.....	90
6.2 La mirada y el punto de vista .....	90
6.3 La voz.....	93
6.4 Autor “real” .....	94
6.5 El narrador.....	95
6.6 El narratario.....	95

6.7	Escenario .....	96
Parte III: Discusión de resultados		
7	Las voces tras la ficción: Campobello, Calvino, Correa.....	98
7.1	Campobello y sus “relatos de la lucha” revolucionaria. ....	102
7.2	Calvino y sus “senderos” literarios de la guerra partisana.....	110
7.3	Correa y su guerra civil recordada .....	118
8	Umbrales: comienzos y finales de novelas .....	124
8.1	Entrada de <i>Cartucho</i> .....	128
8.2	Entrada de <i>El sendero de los nidos de araña</i> .....	131
8.3	Entrada de <i>Cerezas</i> .....	135
8.4	Salida de <i>Cartucho</i> .....	137
8.5	Salida de <i>El sendero de los nidos de araña</i> .....	139
8.6	Salida de <i>Cerezas</i> .....	142
9	Niños en el discurso. Discursos en el niño.....	145
9.1	<i>Cartucho</i> : la Revolución de la niña que dice “yo” y su voz .....	152
9.2	<i>El sendero</i> : la Guerra partisana del niño Pin y su voz.....	162
9.3	<i>Cerezas</i> : la Guerra civil de Aurora y sus voces.....	171
10	Ojos de niños: la construcción narrativa de la mirada sobre la guerra civil .....	176
10.1	Con ojos de niña: la construcción de la mirada en <i>Cartucho</i> .....	180
10.2	Con ojos de niño-viejo: la construcción de la mirada en <i>El sendero</i> .....	187
10.3	Con los ojos del recuerdo: la construcción de la mirada en <i>Cerezas</i> .....	199
11	Más allá de los umbrales: miradas literarias y contradiscurso .....	206
11.1	Narración y contradiscurso en <i>Cartucho</i> .....	210
11.1.1	La venganza de una “injuria” en <i>Cartucho</i> .....	213
11.1.2	La representación no icónica de la multitud en <i>Cartucho</i> .....	221
11.1.3	La “levedad” en <i>Cartucho</i> .....	223
11.1.4	El contradiscurso femenino en <i>Cartucho</i> .....	225
11.2	Narración y contradiscurso en <i>El sendero de los nidos de araña</i> .....	228
11.2.1	Imágenes del enemigo “melancólico” y del partisano “marginal” en <i>El sendero</i> 234	
11.2.2	La fábula frente a la historia en <i>El sendero</i> ... ..	254

11.3 Narración y contradiscurso en <i>Cerezas</i> .....	263
11.3.1 El recuerdo republicano como esperanza frustrada en <i>Cerezas</i> .....	266
11.3.2 El testimonio ocular como contradiscurso emotivo en <i>Cerezas</i> .....	269
Conclusiones .....	279
Referencias .....	289
Anexo .....	306



## Resumen

La presente investigación apunta a un ejercicio de comprensión histórica del fenómeno guerra civil, al recuperar la significación que la mirada ficcional infantil aporta como contradiscurso en la propuesta literaria de autores como Nellie Campobello, Italo Calvino y Aurora Correa. Las novelas de estos tres autores coinciden al encontrar en el protagonismo de unos sujetos infantiles su clave estratégica (narrativa, memorial y discursiva).

En un enfoque cualitativo e interdisciplinario, esta investigación se asienta metodológicamente en la Literatura comparada para presentar el análisis de los elementos textuales y extra-textuales que fundamentan el testimonio de la experiencia subjetiva y situada del acontecimiento, así como de un discurso alternativo en contraposición a la síntesis fundacional de la historia oficial. Las tres novelas históricas son asumidas como fuentes para la reconstrucción de la atmósfera significativa del referente histórico, y las perspectivas infantiles se suman hasta conformar una mirada estereoscópica sobre el fenómeno bélico complejo: en *Cartucho*, la niña que dice “yo” desnuda la retórica institucional de la Revolución mexicana en su fase civil (1913-1920); en *Il sentiero dei nidi di ragno*, Pin acecha a la humanidad en armas en el contexto de la Guerra partisana italiana (1943-1945); en *Cerezas*, Aurora-niña recupera la memoria de la Guerra civil española (1936-1939) desde la distancia inconforme del exilio.

Esta mirada ficcional abre grietas en la coherencia del relato oficial y encarna la instancia de un contradiscurso, incluyendo otras voces y otros puntos de vista olvidados (o silenciados) El extrañamiento epistemológico del niño esboza entonces un puente hermenéutico entre Literatura e Historia, a través de una enunciación literaria que es narración *desde abajo*, y fija su significación en elementos textuales fundamentales como la “voz” y la función emotiva del lenguaje.

**Palabras clave:** niñez; contradiscurso; guerra civil, historia cultural, literatura comparada.

## Abstract

This research aims at an exercise in historical understanding of the civil war phenomenon, by recovering the significance that the children's fictional view contributes as a counter-discourse in the literary proposal of authors such as Nellie Campobello, Italo Calvino and Aurora Correa. The novels of these three authors coincide in finding their strategic key (narrative, memorial and discursive) in the prominence of childish subjects.

In a qualitative and interdisciplinary approach, this research is methodologically based on Comparative Literature, to present the analysis of the textual and extra-textual elements that support the testimony of the subjective and situated experience of the event, as well as an alternative discourse as opposed to the foundational synthesis of official history. The three historical novels are assumed as sources for the reconstruction of the significant atmosphere of the historical referent, and the children perspectives are added to form a stereoscopic look at the complex warlike phenomenon: in *Cartucho*, the little girl who says "I" denude the institutional rhetoric of the Mexican Revolution in its civil phase (1913-1920); in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Pin watches humanity in arms in the context of the Italian Partisan War (1943-1945); in *Cerezas*, Aurora-child recovers the memory of the Spanish Civil War (1936-1939) from the dissatisfied distance of exile.

This fictional view opens fissures in the coherence of the official history and embodies the instance of a counter-discourse, including other voices and other forgotten (or silenced) points of view. The epistemological defamiliarization of the child then outlines a hermeneutical bridge between Literature and History, through a literary enunciation that is narration *from below*, and fixes its significance in fundamental textual elements such as the "voice" and the emotional function of language.

**Keywords:** Childhood, Counter-discourse; Civil War, Cultural History, Comparative Literature.

## Introducción

Un acontecimiento existe bajo la condición de que sea visto, vivido y atestiguado por un sujeto. En caso contrario, como en la aporía zen del árbol que cae en un bosque cuando no hay nadie que pueda oírlo, sería un *ruido* inexistente. De esta forma, el mismo acontecimiento viene a ser mediado por una o más subjetividades que, siempre situadas, están sujetas a múltiples paradigmas de la que podemos llamar “realidad” o “realidad histórica” y, en fin, se traduce en lenguaje, en discurso, para ser interpretado y comprendido. Dichas subjetividades asumen un papel especialmente revelador frente a un acontecimiento problemático y complejo como lo es una guerra civil, es decir, frente a un evento que –más allá de su dimensión político-bélica– involucra conflictos de emociones<sup>1</sup> y percepciones íntimas por parte los actores involucrados, inclusive hasta muchas décadas más tarde.

La guerra civil, que es el objeto central de esta investigación, configura siempre –en sincronía o en diacronía– un acontecimiento: lo configura como parte de la historia de una nación (como *res gestae*); lo configura también en la descripción científica del historiador o en el recuerdo que marca la biografía personal y emocional de quienes lo vivieron (como *historia rerum gestarum*, o como *Geschichte*, diría Droysen). En cuanto acontecimiento, incorpora el significado de un parteaguas, y marca en la materialidad del tiempo un antes y un después. Como nos recuerda Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*, un acontecimiento no es “un hecho, un dato histórico cualquiera” (1985, p. 401), sino

---

<sup>1</sup> En esta investigación, abogo a las emociones como una dimensión analítica de la enunciación narrativa (y de su función emotiva) para iluminar la presencia de un entramado emocional que concurre a la construcción literaria de una voz ficcional frente al evento guerra civil. A partir de lo anterior, recorro aquí al término “emoción” como a un hiperónimo que incluye otras acepciones, como “afecto” o “sentimiento”, pertenecientes a un campo semántico común, pero diferente en su ontología, así como puesto en evidencia, en la actualidad, por las Ciencias sociales. Para discriminar la heterogeneidad de estos diferentes conceptos, en el marco del llamado *Affective Turn*, resultan útiles las síntesis de Barbara H. Rosenwein (2002), Alí Lara y Giazú Enciso Domínguez (2013) y María Bjerg (2019).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

un evento que desempeña un importante papel narrativo aún activo. Asimismo, en su acontecer, la guerra civil no deja de ser narrada, transmitida, rescrita: esto significa, en palabras de Hans-Georg Gadamer, que su texto “no está nunca concluido por completo, ni está nunca fijado definitivamente por escrito” (Koselleck y Gadamer, 1997, p. 104), o incluso, en palabras de Michel de Certeau (citado en Dosse, 2012), que “un acontecimiento no es lo que podemos ver o saber de él, sino lo que él llega a ser (y en primer lugar para nosotros)” (p. 19).

Así, en la actualidad de un debate que trasciende lo académico, las guerras civiles como *texto abierto* siguen poblando los imaginarios y las narraciones del presente. Podemos verlo, por ejemplo, en la tensión que se vivió el 24 de octubre de 2019 en España al momento de la exhumación y remoción del cuerpo de Franco de El Valle de los Caídos, el monumento fúnebre construido por presos políticos en honor a los caídos del bando nacional durante la Guerra civil española (Junquera y Cué, 2019). Podemos verlo, también, en la violenta protesta campesina en Ciudad de México, en diciembre de 2019, por la exposición en el Palacio de Bellas Artes de un retrato desnudo y en tacones del general Emiliano Zapata (Guevara, 2019). Podemos verlo, finalmente, en Italia en la primavera de 2020, cuando la contingencia por el virus Covid-19 se volvía un nuevo pretexto para la cíclica provocación de la derecha en ocasión de la celebración del 25 de abril: más que a los partisanos de la Resistencia –afirmaban– habría que recordar a los *caídos* del virus (Di Santo, 2020).

Otras subjetividades, como recuerda Elizabeth Jelin (2002), construyen la memoria y la experiencia del pasado desde el presente. Y si la amnistía generalmente oficializa el desenlace del evento, en el nombre de una pragmática normalización de la vida civil, eso vale sólo sobre un plano jurídico. La guerra civil no deja de poblar los lugares de la memoria como las narraciones que, desde la actualidad del presente, siguen inquietas en la búsqueda de significados históricos, políticos y “crean sentido porque se revisten de una fuerte carga afectiva” (Fleury y Conill, 2004, p. 111).



Por otra parte, también hay una construcción situada en un presente que es sincrónico al evento, al punto de nublar la vivencia de sus testigos bajo el *polvo de la historia*, como en la experiencia ficcional del héroe stendhaliano en Waterloo. En 1839, en *La cartuja de Parma*, Stendhal postula la afasia cognitiva del actor en la coyuntura del evento histórico, instaurando el paradigma de la imposibilidad de un testimonio por parte de cualquier sujeto que participe del evento mismo, porque supuestamente sesgado por sus sentidos y emociones. Este paradigma será asunto casi de forma dogmática por mucho tiempo y por buena parte de los escritores de literatura y de historia, en línea con los preceptos del positivismo y de la escuela rankeana. A la inversa, una de las premisas de esta investigación, fue que la literatura permite recuperar el yo del testimonio, su sentir del aura del evento, gracias a una reflexividad y a una ficcionalización que permite a posteriori colmar los huecos cognoscitivos, y “elaborar” el trauma (LaCapra, 2005). No se niega que la dramática sincronidad del evento implica un obstáculo para la comprensión, pero tras ese *polvo* cuenta inclusive esa incertidumbre.

De esto debieron ser conscientes Nellie Campobello, Italo Calvino y Aurora Correa cuando –transcurrida una distancia relativa que los psicoanalistas llamarían *latencia*– escribieron las novelas que delimitan el corpus de esta investigación. Como escribe el mismo Calvino en “Ricordo di una battaglia”, casi en una involuntaria réplica a Stendhal, “Nella battaglia il ricordo di ciò che non ho visto può trovare un ordine e un senso più preciso di ciò che ho veramente vissuto, senza le sensazioni confuse che ingombrano tutto il ricordo” [En la batalla el recuerdo de lo que no vi puede encontrar un orden y un significado más exacto de lo que de verdad viví, sin las sensaciones confusas que dificultan todo el recuerdo] (Calvino, 2019, p. 55).

Ahí es donde la literatura guarda el potencial de devolver una dimensión humana al enjambre de individuos presentes en el escenario de guerra, con sus sentimientos y afectos, en su confusión o seguridad ideológica, en la pasividad o activismo de su participación, en la mano que violentamente quita una vida o en un cuerpo que despide su último aliento, en el corazón que sueña con un mañana

reaccionario o, viceversa, utópico. En calidad de investigador, al recuperar esa *humanidad* literaria, pude acercarme a la guerra civil en la pluralidad de sus dimensiones superpuestas: como el nigromante, evocado por Mario Domenichelli (2006), la fuente literaria complementa la labor historiográfica en su acecho de la complejidad, y evocar la memoria de los protagonistas, el desencanto frente al actualizarse del mañana, la inconformidad frente a la narración y a la síntesis de aquel mismo pasado, el credo de una lucha de clase, la dramaticidad de un conflicto fratricida convertido en religión civil, la geografía de un territorio que contraponen centros y periferias.

Sin olvidar, entonces, las diferentes subjetividades en juego, en esta investigación apunté a un ejercicio de comprensión de la categoría “guerra civil”. Intenté convocar diferentes narraciones en un diálogo con las *verdades* de la Historia y en contraste con el gran relato de la historia oficial, explorando la trama de significaciones que de ella ha tejido una pluralidad de sujetos que no se conforman con un papel de *figurantes*. Esta contribución podría hacerse a partir de una Historia oral, de una Historia intelectual o a través de una genealogía de las ideas de la guerra civil (como, por ejemplo, lo hace brillantemente David Armitage, 2018). Elegí hacerlo aquí como Historia cultural, recuperando las significaciones y el valor testimonial que la novela, como dispositivo discursivo y emocional, puede exhibir. Del universo literario observable, delimité la investigación a tres novelas que –en mi perspectiva– merecen el adjetivo de *históricas*, es decir, narraciones capaces de poner crítica y problemáticamente en tela de juicio al fenómeno guerra civil y su complejidad y, de esta forma, desarmar las burdas simplificaciones de la historia oficial con la propuesta de un contradiscurso (Angenot, 1998, 2010).

Estas tres novelas –*Cartucho* de Nellie Campobello, *Los senderos de nidos de araña* de Italo Calvino y *Cerezas* de Aurora Correa– cumplen con una búsqueda de significados individuales y colectivos (búsqueda que une en un diálogo a los autores “reales” como a los narradores, a los niños que en la ficción de la novela viven el evento histórico y, virtualmente, a los lectores). Como argumento a lo largo de los once capítulos de esta investigación, en dichas novelas lo literario y lo

estético se cargan discursivamente de un valor político, ético y social para contar lo que se puede definir –en palabras de Renato Prada Oropeza (2001)– como “*algo ya acontecido*, es decir, previo al discurso que lo refiere” (p. 114): esto es, para contar algo que, entre memorias y revisionismos, entre Literatura e Historia, sigue aconteciendo. De acuerdo con lo anterior, la novela –en su ser el género textual más representativo de la modernidad– permite visibilizar la “experiencia” íntima y significativa de los actores involucrados (Scott, 2001), de su alteridad, en su naturaleza discursiva y como proceso político de construcción histórico-identitaria. Tal visibilización de la historia responde, también, a la necesidad humana de *ver* para conocer y comprender (Pitocco, 2013). Pero, ¿cuál es el acontecimiento bélico que estas novelas nos permiten *ver*? ¿De qué dan testimonio?

Cada novela del *corpus* corresponde a la manifestación específica de una guerra civil: a la *Revolución mexicana* (en la fase más explícitamente *civil* del conflicto, entre 1913 y 1920)<sup>2</sup>, al trienio bélico de la *Guerra civil española* (1936-1939), y al bienio de la *Resistencia italiana* (1943-1945). Se trata de conflictos civiles que se ubican en la primera mitad del siglo XX, o sea en un momento coyuntural que –como recuerda Carlo Galli (2004)– conoce la progresiva deformación de las lógicas, de las formas y de los espacios políticos de la edad moderna. En efecto, en los tres casos, el fondo histórico muestra el borrarse de las diferencias entre militares y civiles, entre enemigos y criminales. El conflicto se convierte así en violencia generalizada: estas guerras civiles hunden sus significados en la frontera identitaria del *nosotros*, es decir, en la misma definición de ciudadanía y en sus implícitas relaciones espirituales (Ranzato, 1994). Todas estas dimensiones se vuelven narrativa en el diálogo entre Historia, Literatura y memoria, y se condensan en la experiencia de sus testigos. Pero, ¿quién juega aquí el papel de testigo?

---

<sup>2</sup> Considero aquí “guerra civil” a la fase de la Revolución mexicana que va del asesinato del presidente Francisco I. Madero, el 22 de febrero de 1913, hasta el asesinato de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920, con énfasis en los enfrentamientos entre Carranza y Pancho Villa en el Norte y entre Carranza y Emiliano Zapata en el Sur del País.

En las tres novelas, la mirada al pasado se construye a través del protagonismo narrativo de un personaje infantil que re-escribe en la otredad de la ficción una experiencia vital de los autores “reales” en la guerra civil. Pin y las dos niñas encarnan, como sujetos, una fundamental estrategia narrativa que autoriza un discurso capaz de extrañar y desarmar la épica retórica de la guerra. Ese niño, como no *civis* y como no beligerante, es el sujeto de una voz y de una mirada no autorizada, porque está afuera de los límites del discurso social (Angenot, 1998, 2010). Su testimonio, entonces, queda marcado por la alteridad de su ser subalterno: como observa Gilles Deleuze, para el sujeto infantil, es “imposible producir un enunciado sin que sea rechazado hacia una malla interpretativa ya formada y codificada. El niño no puede escapar de ella: está «derrotado» de antemano” (2008, p. 95). A partir de lo anterior, el sujeto infantil está inscrito en una voz y una mirada ontológicamente distante del referente: es *un niño frente a la Gorgona*. Las novelas instauran un intercambio narrativo de miradas, y ese peculiar protagonista desafía al referente bélico y, por ende, su monstruosidad *petrificadora* que pretendería volver inefable su experiencia. Sin embargo, como en el antiguo mito de Perseo recuperado por Italo Calvino (2012), el niño mira a la Guerra-Gorgona, pero indirectamente (desde la *levedad* de su distanciamiento).

Por lo tanto, desafiando los valores y los móviles del mundo adulto en el escenario del conflicto, el sujeto-niño observa –en una narración como mimesis de la realidad–, mas no se limita a lo verosímil: destaca la esencia histórica, vivencial y emocional del acontecimiento “guerra civil”. La construcción de esta mirada ficcional e infantil apunta, en este sentido, a la comprensión del fenómeno, a través de la exposición narrativa de la complejidad y de las contradicciones del conflicto, aunque sin resolverlas o anularlas, es decir, como una *verdad* plural y no monológica. En una operación práctica, abierta a la significación del potencial lector, se traduce así un problema históricamente complejo desde un “ángulo inesperado” (Bourdieu, 2005): aquí reside su valor crítico y reflexivo.

A partir de todo lo anterior, resultará clara para el lector mi postura acerca del valor potencial de fuente de los repertorios literarios o artísticos para la

reconstrucción de la Historia contemporánea. Ésta postura radica, por un lado, en la apertura metodológica que historiadores como Marc Bloch mostraban ya desde principios de siglos XX. Por otro lado, también radica en mi experiencia personal de lector, es decir, en esa dimensión eminentemente humana que cierta construcción literaria es capaz de brindar, al dialogar con la producción historiográfica y al complementar la comprensión de eventos identitariamente significativos. Dicha literatura se vuelve fuente en la labor cualitativa del historiador porque explora –desde una perspectiva emocional y cotidiana– las razones profundas de esos mismos acontecimientos (razones que deben ser la ocasión para una reflexión e investigación profunda)<sup>3</sup>.

No toda novela de tema histórico, claro está, explora de la misma forma esas emociones: existe toda una tradición de narraciones que caen en maniqueísmos morales, o sea en aquella contraposición radical entre buenos y malos que, lamentablemente, acaba ofreciendo argumentos retóricos al revisionismo partidario. Entonces, la novela puede volverse una indispensable herramienta crítica –inquieta e insurrecta– en contraposición a los avatares míticos y épicos de la historia oficial, aunque sin caer en el relativismo (ya que las disciplinas históricas cuentan con datos cuya evidencia es irrefutable, más allá de cualquier dimensión discursiva).

De aquí que las novelas de Campobello, Calvino y Correa –como en la metáfora de *Maus* de Art Spiegelman (2000)– *sangran historia*, y cada una enlaza su entramado narrativo con una historia de diferente naturaleza, no escrita y más íntima, en la vivencia de un lector concreto y de una biblioteca concreta. Esos libros, como decía Borges, son una extensión de la memoria y de la imaginación. Una parte ineludible de la propia experiencia del mundo, agregaría yo. Como investigador migrante trasplantado en México, esta vivencia se funda en una

---

<sup>3</sup> En mi experiencia personal de lector, por ejemplo, descubría en las páginas de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo la carga emotiva de las luchas patrióticas que llevarían a la unificación política de Italia. Así, también, descubría el sacrificio y las motivaciones de la lucha partisana en las páginas de *Uomini e no* de Elio Vittorini y de *Il partigiano Johnny* de Beppe Fenoglio.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

biblioteca personal que se volvió una biblioteca itinerante y casi virtual: no descansa sobre estantes fijos, sino en cajas de cartón a un océano de distancia. A esta biblioteca recurrí, en estos seis semestres, para dejarme guiar en mi investigación. Y algunos de sus volúmenes han viajado desde el viejo continente hasta regresar a mis manos.

Entre los volúmenes de esta biblioteca se encuentra *Il sentiero dei nidi di ragno*. Al abrirlo, en su anteportada, encuentro una dedicatoria escrita en pluma azul, un aforismo tal vez: "bisogna imparare ad amare gli uomini solo perchè sono uomini" [Es necesario aprender a amar a los hombres sólo porque son hombres]. El epígrafe no tiene firma y no logro recordar quien pudo escribir esas palabras. El misterio queda irresuelto, pero no importa. Me pregunto qué relación esa frase puede tener con la novela y, si la tiene, que relación puede tener con mi trabajo de investigación. Tal vez no tenga ninguna. O tal vez sea un útil aviso al lector (ahora en calidad de investigador): ¡Cuidado! Al hablar de guerras civiles no olvides que, detrás de todos los horrores de la guerra y de su retórica está el hombre, allá, desnudo como aquel mítico emperador tras su traje. Otro libro, ahora en mis manos, es *Cartucho*: como recuerda el sugerente epígrafe de la autora, hubo que tener en cuenta la diferencia (ontológica y epistémica, más que textual) entre "cuentos", "cuentos verdaderos", "leyendas" y "leyendas fabricadas". Finalmente, está *Cerezas*, que leo mientras en mis oídos resuena el canto de la *XV Brigada*: un libro que descubrí gracias a la recomendación de un buen amigo, y un texto que me ofreció el horizonte nuevo e inesperado de una autora entrañable y lamentablemente olvidada por la crítica).

Estimado lector: todo lo anterior fija las premisas y el proceso de esta investigación, en un intento de *navegar* entre los peligrosos mares de la complejidad. En este itinerario crítico, mi compromiso fue el de ensayar una vía de acceso a la novela histórica como fuente, en una perspectiva interdisciplinaria, participando de un cambio de paradigma que la Historiografía va confirmando. En el paso del rankeano "así como realmente pasó" (*wie es eigentlich gewesen ist*) a la diferente epistemología histórica del "así como se sintió" (*wie es sich eigentlich*

*fühlte*)<sup>4</sup>, esta investigación recupera una dimensión *kairológica* de la experiencia, en un ejercicio reflexivo que abre un diálogo interdiscursivo con la Historia y su memoria narrativa.

En esta investigación, analizo la guerra civil, ahondando en la visión infantil y ficcional de unas novelas que construyen un discurso literario y testimonial como contradiscurso. En la primera parte, en los capítulos 1, 2 y 3, planteo el problema de investigación y asimismo su justificación y ubicación en el estado del arte.

En la segunda parte, construyo el marco teórico de la investigación. En primera instancia, en los apartados 4.1 y 4.2, el énfasis está en la antítesis entre *discurso* y *contradiscurso*, a partir de la propuesta de Marc Angenot y de la idea de *mitopoiesis* de Roland Barthes. En segunda instancia, en los apartados 4.3, 4.4 y 4.5, pongo en tela de juicio la fachada de objetividad científica que niega el valor testimonial en el discurso del *yo*, valiéndome de las nuevas teorías de las emociones y de las perspectivas de propioceptividad y exteroceptividad que María Isabel Filinich sugiere desde el campo del análisis literario. En este sentido, el “yo” que las novelas del *corpus* asientan en un protagonista infantil reivindica una significación situada (en la peculiaridad de sus emociones y a través de su distanciamiento). En tercera instancia, en el apartado 4.6, reviso la compleja definición de “guerra civil” a través de las propuestas teóricas de David Armitage, Stathēs N. Kalyvas, Giorgio Agamben y Gabriele Ranzato. En el apartado 4.7, exploro el panorama crítico del debate sobre el uso de la literatura como fuente y su potencial de interacción con las disciplinas históricas. A partir de lo anterior, en el capítulo 5, explicito las estrategias metodológicas que adopto para una lectura crítica y tematólogica de las novelas del *corpus* en un diálogo estratégico entre Literatura comparada, Análisis del discurso e Historia cultural. Finalmente, la segunda parte se completa con el capítulo 6 y con las coordenadas conceptuales de la investigación.

---

<sup>4</sup> Agradezco al profesor Marco Antonio Velázquez Delgado de la Universidad Autónoma de Aguascalientes el apoyo con este juego de palabras en un idioma para mi desconocido.

En la tercera parte, me centro en el análisis individual y comparativo de cada novela, con la intención de explorar la existencia –bajo su densidad discursiva– de una significación común y transnacional del conflicto civil (una significación fundada en una mirada ficcional infantil, pero también en la epistemología y en la experiencia situada de los autores). De aquí que, en el capítulo 7, presento un apunte biográfico de los tres autores de las novelas, es decir, su voz y su vivencia tras la ficción narrada. En el capítulo 8, analizo la presencia del contradiscurso en los umbrales de entrada y de salida de las novelas, indentificando estos como lugares textuales claves que muestran la estrategia narrativa y discursiva de los autores. En los capítulos 9 y 10, analizo de forma comparativa la construcción de la voz y de la mirada de los niños protagonistas y su epistemología situada como puente hermenéutico hacia la comprensión del acontecimiento histórico. Finalmente, en el capítulo 11, analizo el contradiscurso de cada novela en el corte sincrónico y en el el contexto discursivo de la literatura nacional y coeva.



**Parte I: planteamiento, justificación y antecedentes del problema**



## 1 Planteamiento del problema y preguntas de investigación.

El objeto de estudio de esta investigación es la construcción literaria de las guerras civiles del siglo XX –específicamente en México, España e Italia– a partir de la mirada de unos personajes literarios infantiles que algunas novelas históricas presentan, con el objetivo (implícito o declarado) de ofrecer un contradiscurso a las versiones de la historia oficial. En este sentido, esta investigación parte de una dimensión narrativa, pero apunta a insertarse en el gran debate que problematiza y cuestiona el papel de las fuentes literarias dentro de las disciplinas históricas (y de la historia cultural, en particular).

Asumo aquí la relevancia de la literatura como fuente cuando esta a) se ofrece como ejercicio de comprensión del fenómeno histórico desde lo ficcional; y b) se remite a una Historia *menor* basada en una cotidianidad que, aunque menos visible, guarda en sí un significado humano y subjetivo del evento.

En relación con lo anterior, toda literatura puede ser fuente, dependiendo del objeto de investigación y de las preguntas del investigador. Sin embargo, no toda la literatura es literatura histórica, a pesar de ciertas definiciones que apuntan a un sentido muy amplio y exageradamente *inclusivo*, como en Menton (1993). Toda narración (ficcional o no) se ubica necesariamente en un espacio y un tiempo, es decir, en la historia, inclusive en el caso del espacio-tiempo indefinido de las fábulas: desde el íncipit, desde el mágico “había una vez”, el lector es llamado a reubicarse en el tiempo, so pena de perder toda posibilidad de participación con la narración. En cambio, en lo que aquí considero novela histórica (y que encuentra sus primeros antecedentes en las novelas de Walter Scott y Alessandro Manzoni en el siglo XIX), el fondo histórico no juega un papel simplemente narrativo o deíctico, es –al contrario– el escenario significativo de una historia *desde abajo*.

De acuerdo con lo anterior, Esta investigación apunta, a partir de la cooperación entre Historia y fuentes literarias, a una co-construcción del sentido histórico, recuperando por un lado esa apertura interdisciplinaria ya auspiciada por

los Annales (a partir de los años treinta del siglo pasado) y reafirmada en términos de transdisciplinariedad en la actualidad del debate sobre lo cualitativo, frente a la complejidad posmoderna (Klein, 2004; Jablonka, 2016). Por otro lado, aspira a contribuir a las perspectivas de la Historia cultural (Burke, 2014; Chartier, 2005b).

Considero que la literatura tiende generalmente a hacer vivir (o revivir) al lector la experiencia de mundos posibles, en muchos casos en coincidencia con eventos históricos. Imaginamos entonces, a partir de un hipotético “había una vez”, de ser en primera persona testigos en el escenario de una guerra, una guerra civil, además, en otras palabras, un escenario trágico y problemático que ve enfrentarse –confusamente– familiares, vecinos y, más en general, paisanos. Ahora, en un esfuerzo adicional, imaginémonos como niños-testigos de esa misma guerra civil: habrá seguramente cambios en nuestra forma de interpretar y significar lo que vemos. Esta particular mirada infantil sobre la guerra civil fue efectivamente adoptada por algunos novelistas a partir del siglo XX, con la introducción de personajes de niños que (desde la ficción) narran para recrear la *atmósfera* del evento histórico, desde un punto de vista que quiere ser alternativo a las tradiciones históricas oficiales. Esta construcción, que desde lo narrativo mira hacia la Historia, asume aún más significado frente a la ausencia, señalada por Giorgio Agamben (2018), de un estudio adecuado, desde una perspectiva histórica o político-filosófica, sobre la guerra civil en sí, más allá de sus manifestaciones particulares: una ausencia probablemente debida a la naturaleza perturbadora del fenómeno. A partir de estas premisas e inquietudes, se define el problema de esta investigación.

Considero que, en el discurso patriótico oficialista, la guerra civil tiende generalmente a matizarse como evento histórico, sacrificando su complejidad y su esencial valor fundacional en el nombre de una construcción ideológica conciliadora, dirigida a ocultar su problemática naturaleza conflictiva y fratricida. Aparecen, por lo tanto, máscaras ideológicas aplicadas *a posteriori*: en el discurso histórico dominante se habla de “Revolución” en el caso mexicano, de “Resistencia”, “guerra partisana” o “guerra de liberación” en el caso italiano, y de

“cruzada”, “guerra de liberación” o “glorioso alzamiento”<sup>5</sup> en el caso español. Frente al *olvido* intencional de las razones, de ese sentir y del clima del evento, es oportuno recuperar el papel de la novela histórica como alternativa en la construcción simbólica de un discurso y como construcción semiótica de sentidos: la guerra civil puede ser leída, entonces, como un escenario vivo y significativo.

En esta investigación, la guerra civil encuentra sus escenarios físicos en el México revolucionario, en la España republicana y en la Italia de las luchas partisanas, es decir, entre 1910 y 1945. Sin embargo, esta investigación no quiere ser un ejercicio de comprensión histórica de unas específicas guerras civiles y por esta razón se adopta la perspectiva comparada de la tematología (junto con el análisis del discurso). De aquí que esta investigación se enfocará en la figura de los niños dentro de las novelas históricas como testigos del aura del conflicto. Vale la pena subrayar que la elección de uno o más personajes infantiles por parte del autor no es ciertamente casual. Al contrario, responde a una lógica que desde los estudios literarios podemos definir como *extrañamiento* (o *distanciamiento*), al elegir un punto de vista que es insólito porque recae en una mirada peculiar (*ingenua*, desencantada o fantasiosa) y quiere ser alternativa a la visión adulta de la guerra.

Dentro de las respectivas novelas, los niños-personajes actúan y se mueven, desde *abajo* y desde *adentro*, en una guerra civil que no es simplemente una ambientación histórica (o sea una pura necesidad u ocurrencia narrativa), sino un escenario *vivo* y posible que ofrece al lector (y por ende al historiador) un punto de vista y una mirada alternativos para reflexionar historiográficamente. Dentro de la narración, esta mirada (del niño o de la niña) favorece la construcción de un

---

<sup>5</sup> Como afirma Paloma Aguilar Fernández (1996), bajo el régimen franquista, en los años Cuarenta y Cincuenta, el discurso oficial “intenta transmitir la imagen de que no se ha luchado contra un enemigo interno, contra un español, sino que los «nacionales» se han enfrentado a fuerzas extranjeras (de ahí el término «guerra de Liberación» y los símiles que se establecen, muy frecuentemente, con la Guerra de Independencia contra los franceses). En el mejor de los casos, el enemigo es un antiespañol, un traidor de la patria que se ha confabulado con la mayor potencia comunista, la URSS, para instaurar la dictadura del proletariado en España” (pp. 100-101). Hasta finales de los años Cincuenta se empieza a hablar de “guerra civil”.

discurso histórico que se desvincula de la postura ideológica oficial como de la tendencia a una peligrosa contraposición maniquea.

La categoría analítica niño-personaje reduce a algunos ejemplos, pero significativos, el *corpus* de novelas de las guerras civiles. En primer lugar, conforma el *corpus* la novela *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*, escrita por Nellie Campobello y publicada en su primera edición en 1931, que relata con los ojos y la voz de una niña (*alter ego* narrativo de la autora) la Revolución mexicana en el norte villista del País. La autora ofrece una construcción alternativa de la imagen de Revolución mexicana, otro ejemplo de guerra civil *enmascarada*, aportando a la reconstrucción del clima local de las luchas armadas personalísticas y *fratricidas* de los diferentes caudillos. En *Cartucho*, la “realidad” es observada desde el punto de vista de una niña y, como comenta Juan Bautista Aguilar, se relatan “fusilamientos, desplazamientos, hambres e incendios” en contraposición con una “historia nacional que edificaba supuestos héroes y falsos ídolos” (2007, p. 12) . La misma autora, años más tarde, afirmará a propósito de las narraciones de *Cartucho*:

Son verdades históricas, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial; caso igual para mi pequeño corazón, que lloraba sin lágrimas (Campobello, 2017, p. 347).

Campobello parece afirmar aquí el valor testimonial de su novela, sugiriendo la integral identificación entre el yo de la autora y su personaje (identificación que, en esta investigación, asumiré de todos modos como ficcional).

En segundo lugar, está la novela *Il sentiero dei nidi di ragno* (*El sendero de los nidos de araña*), escrita por Italo Calvino y publicada en 1947, en la inmediata posguerra, que relata el ambiente de la lucha de los partisanos italianos al final de la segunda guerra mundial (1943-1945), desde la mirada participante del pequeño Pin. El autor narra, sobre la base de su experiencia artesana, el clima post-bélico, el fervor y las esperanzas vivas de aquellos años de transformación de la vida civil

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tras la guerra y las dos décadas fascistas. Como el mismo autor precisa en el prólogo a la edición de 1964, la narración no apunta a un cuadro celebrativo o *hagiográfico* de la Resistencia: recurre a una atmósfera casi de fábula a través del punto de vista de un niño, de la ingenuidad y el asombro típico de su edad, frente al mundo de los adultos y de la guerra. La mirada de Pin, el niño protagonista, corresponde a la técnica narrativa del distanciamiento, o de “levedad” por usar un mismo concepto del autor (Calvino, 2012), es decir, no se trata de una mirada directa sino de un espejo indirecto de esa misma realidad.

En tercer lugar está *Cerezas*, novela autobiográfica escrita por Aurora Correa y publicada en México en 2008, que relata desde la madurez el recuerdo de la experiencia vivida como una niña durante la Guerra Civil en Barcelona, antes de su exilio en tierra mexicana. Entre nostalgia e ironía, la autora, pone en escena el conflicto desde la óptica infantil y desenmascara las múltiples facetas de la guerra en una narración que se hace, como diría Isabelle Gräfin Deym, “lugar de contra-memoria” (2007, p. 182).

Se trata de novelas desencantadas que trazan un cuadro realista, sin negar los ideales en juego, y sin olvidar la presencia de una “zona gris” (Levi, 2007). Estas narraciones, además, aunque desde lo ficcional, pueden considerarse testimoniales por la relación biográfica que liga los autores a la experiencia de la guerra civil y por su intencionalidad ética. En efecto, Nellie Campobello (1900-1986) vive de niña-adolescente, junto con su familia, las luchas revolucionarias de los villistas en el norte del País. Aurora Correa (1930-2008) vive de niña la Guerra civil española en su tierra natal y tiene apenas siete años cuando, en 1937, junto con otros niños españoles se marcha para unas *vacaciones* en tierra mexicana que acabarán convirtiéndose en el exilio de toda la vida. Italo Calvino (1923-1985), en cambio, no vive de niño la experiencia de la guerra civil (tenía dieciséis años al momento del comienzo de la Segunda guerra mundial). Sin embargo, tras el armisticio del 1943 y la sucesiva constitución por parte de Mussolini de la República social, no responde al llamado a las armas de la generación de 1923 y se esconde en los montes: se hará luego partisano con el nombre de guerra de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

*Santiago*. Estas tres experiencias son la premisa ética para la ficcionalización de la infancia en sus respectivas novelas de la guerra civil: los tres autores mencionados logran así –a través de la narración literaria de la Historia– hacer revivir en sus páginas el pasado para hacerlo presente, y reconstruir una significación contextual a un tiempo, a un ambiente concreto, a una historia del individuo y de la comunidad. Si, como afirmaba Benedetto Croce (2001), la historia es siempre historia contemporánea, porque el evento histórico se alimenta de un interés que es siempre vivo hacia el evento mismo, entonces también se puede afirmar que la novela histórica puede ser historia contemporánea.

Es clave, dentro de las narraciones seleccionadas para esta investigación, la figura del niño. Este –sea que aparezca como una presencia ficcional (en Calvino y Campobello), o memorial (en Correa)– juega siempre el papel de testigo: el personaje vive y construye una mirada sobre la atmósfera del evento, directamente (como narrador) o indirectamente (como observador extrañado, a través del relato del narrador). Falta en estas narraciones, es importante aclararlo, el interés para una definición cuidadosa de los sujetos infantiles (o más en general de la niñez): estos son simplemente nombrados como tales o como tales son *leídos* implícitamente por el lector. Se puede decir que estos niños-personajes están presentes según una *función predicativa*, y no como individuos sociales (más allá de las exigencias narrativas).

El niño es un no *civis*, es decir, es –por definición– excluido de la ciudadanía y en este sentido de la misma guerra civil. Su mirada heteróclita sobre la guerra permite un cambio de focalización: del campo de batalla, *masculino* y *adulto*, a lo femenino del hogar, con la Historia que irrumpe forzosamente adentro de las casas (Portelli, 2019). De aquí que, en esta investigación, asumo al niño como sujeto en construcción y, consecuentemente, como vehículo de una visión por distanciamiento que marca su alteridad frente al mundo adulto (y su visión). En línea con la metáfora dramatúrgica de Erving Goffman, el niño se caracteriza por un papel desestabilizador y puede jugar en contra de su equipo: la mirada del niño sobre la guerra civil delata –desde la ficción– una *verdad* alternativa, así como el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

niño del cuento de Hans Christian Andersen que revela la *evidente* desnudez del emperador. Porque a los niños los adultos les pueden pedir no mirar, desviarla esa mirada o, mejor, cerrar silenciosamente los ojos frente a las bombas, frente a los cadáveres y la sangre, frente al horror, en fin. Pero la mirada del niño –como en las tres novelas– puede rebelarse, desobedecer y romper narrativamente ese *silencio*.

El problema que aquí se pretende investigar es entonces la *construcción* del discurso de la guerra civil a partir de una dimensión literaria e infantil, trascendiendo las diferencias históricas entre uno y otro fenómeno particular. Frente a la literatura, la guerra civil encuentra –más allá de las armas– un fundamental campo de batalla en el tejido emocional de las consciencias individuales y colectivas.

En esta investigación, pongo énfasis en el concepto de *construcción*, alineándome a las tendencias recientes de los estudios culturales, en oposición al más tradicional concepto de representación, ya que este último se funda en una visión pasiva de la producción cultural según la cual “las imágenes y los textos se limitan a reflejar o imitar a la realidad social” (Burke, 2014, p. 97): como precisa Peter Burke, tras el *giro lingüístico*, el concepto de *representación* entra en crisis dentro de las Ciencias sociales y frente a la afirmación de la noción de *discurso* como práctica constructiva. Este giro me permite pensar en la imagen oficial de la guerra civil como una construcción instrumental a otra, más amplia, es decir, la de *nación* –en el sentido de Hobsbawm y Ranger (2002) y de Anderson (1993). De aquí, al hablar de *construcción*, es posible exhibir un rol activo de los sujetos (como lo son, por supuesto, los autores de las novelas) dentro de los que Jorge González define *frentes culturales*, o sea “espacios o arenas de lucha, que son generadas mediante un trabajo de elaboración discursiva que traza la dinámica de diferentes tensiones y conflictos localizados” (2001, p. 19).

Derivado de lo anterior, esta es la principal pregunta de investigación:



¿Cómo se configura, a partir de la novela histórica y de la mirada ficcional del niño, un *contradiscurso literario* transnacional sobre la guerra civil?

Y las secundarias:

1. ¿Cuáles aspectos de la enunciación literaria de esos discursos participan de la significación del referente historiográfico?
2. ¿Cuáles son las emociones que emergen en las narraciones a partir de esa forma de experimentar la realidad?
3. ¿De qué manera –a partir de la mirada ficcional del niño– las novelas concurren a definir una significación común dentro del espacio simbólico de la guerra civil?
4. ¿La mirada ficcional del niño construye, desde la novela histórica, un *contradiscurso*, es decir una *ruptura dóxica* en la malla sociodiscursiva o acaba reiterando los lugares comunes del discurso hegemónico?

Hablo aquí de “contradiscurso”, avanzando la hipótesis que la existencia de un “discurso” histórico oficial (un discurso que, como todo discurso, está construido) implica la posible existencia de un discurso alternativo y contrario. Este término hace referencia a un discurso que surge en oposición, antítesis y resistencia a las posturas dominantes, al *instituir* nuevas subjetividades. Su conceptualización teórica se encuentra en Marc Angenot (1998, 2010). Angenot habla de “*Discurso social*” en una perspectiva omnicomprensiva y totalizante que se acerca, por un lado, al concepto de *episteme* propuesto por Foucault y, por el otro, a la idea de hegemonía cultural propuesta por Gramsci. Angenot habla de una “*dominancia interdiscursiva*” que determina “las maneras de conocer y de significar lo conocido” (2010, p. 28) y de una “hegemonía discursiva” (partícipe de una más general hegemonía cultural), a partir de la cual el discurso social se traduce en textos y establece la “legitimidad del sentido” (p. 29).

En la propuesta de Angenot, la literatura participa y es parte del todo que es el Discurso social para lograr *estabilidad* y *homeostasis* por parte de la hegemonía.

Esta hegemonía, para Angenot (como ya antes para Gramsci), tiene una relación directa con el Estado en su faceta de control de la esfera pública, aunque no se puede considerar propiedad exclusiva de una clase dominante. ¿Se puede entonces considerar a la narrativa histórica oficialista como inmanente al discurso social hegemónico que, *discursivamente*, produce la sociedad como un todo sin conflictos? Sí, de acuerdo con Angenot, dado que el mismo discurso social establece el destinatario implícito del discurso y otorga al mismo tiempo el *derecho de palabra*, derecho del cual generalmente quedan excluidos los locos, las mujeres y los niños. En el sentido de mi investigación, desde la ficción narrativa, el punto de vista del niño apuntaría a redirigir la mirada sobre la Historia, allá donde el discurso social hegemónico obra “para ocultar, para desviar la mirada, ya que sirve para legitimar y para producir consenso” (2010, p. 47). Sin embargo, aclara Angenot (1998), un cambio de perspectiva no implicaría, por sí solo, la configuración de un contradiscurso, o sea –en otras palabras– una resignificación antitética al discurso hegemónico: el Discurso social admite cierta heteronimia<sup>6</sup>.

Con el objetivo de encontrar respuesta a estas preguntas de investigación, asumo las novelas i) como un recurso discursivo ficcional, pero conscientemente dirigido a la descripción de lo que se puede definir el *aura* del evento guerra civil; y ii) como contradiscurso, es decir, como discurso posiblemente alternativo a la historia oficial.

---

<sup>6</sup> “En la hegemonía todo es aprovechable. Por lo tanto, corresponde distinguir a priori las rupturas reales que se volverían incompatibles con las dominantes de la época y las rupturas ostentatorias y superficiales que contribuyen a la ideología misma de la originalidad. De forma tal que el «novelista escandaloso» puede no hacer más que confirmas bajo cuerda de los lugares comunes más remanidos, [...] en plena dependencia de las ideas que atacan” (Angenot, 1998, p. 33).

## 2 Justificación

El siglo XX fue un siglo de guerras y de guerras civiles. Estas últimas fueron frecuentemente ancladas en el imaginario común y en la memoria histórica oficial bajo etiquetas que apuntan a cubrir su naturaleza de conflictos intestinos en favor de una retórica nacionalista, heroica e ideológica sobrepuesta *a posteriori*. Esta retórica parece neutralizar toda la complejidad del fenómeno, retratando con amplias pinceladas maniqueas, donde todo es heroísmo o todo es *fascismo* (específicamente, en la guerra civil de España e Italia), o es un *à plat* patriótico en el nombre de la *raza* (en el caso de la Revolución mexicana). Bajo el peso de esta retórica y de su estrategia del olvido, el tiempo acaba limando toda especificidad y se homologa cualquier diferencia. En la memoria histórica oficialmente construida se va perdiendo, por ejemplo, toda diferencia entre *villistas*, *zapatistas* y *carrancistas*, entre *republicanos* y *falangistas*, entre *partisanos* y *republicanos*. La simplificación en la Historia crea metarrelatos sólo en apariencia incluyentes y, con frecuencia, conlleva peligros de revisionismo.

Así el discurso oficial de la historia invade y significa monolíticamente los espacios públicos, los libros de educación básica, los museos y los rituales conmemorativos. Significa, en fin, nuestra historia y nuestra identidad. Pero, habría que preguntarse de qué nos sirve esa historia que es tan *selectiva*, porque epopeya de héroes-santos selectos. Es una historia seguramente funcional al discurso histórico hegemónico y su invención de un *nosotros* como marco legitimador de toda política. No deja de resonar, sin embargo, la provocativa pregunta de Néstor García Canclini frente a la foto de la estatua ecuestre de Emiliano Zapata, a la entrada de la ciudad de Cuernavaca (e, idealmente, desde un lugar cualquiera de la República mexicana): “¿Contra qué lucha ahora?” (1990, p. 273). Tal vez no sea un exceso retórico contestar que lucha en contra del olvido de las otras voces, de las otras “huellas del pasado”, como diría Elizabeth Jelin: la voz de los olvidados “no constituyen «memoria», a menos que sean evocadas y

ubicadas en un marco que les dé sentido” (2002, p. 30). Este sentido del *otro*, subjetivo y olvidado, es parte del sentido mismo de la Historia. Evocarlo le corresponde al historiador, al escritor y al científico social: cada uno desde su diferente mirada y epistemología, desde su terreno disciplinario, desde su campo de batalla, aunque de igual manera frente al tiempo y su eterna fuga, frente al polvo de los acontecimientos que fagocita los aspectos más eminentemente humanos, es decir, las emociones vividas y los testimonios vivos y directos (sean estos ficcionales o “no”).

De aquí la importancia de incluir a la novela histórica (como a otros medios artísticos y culturales) en la mirada del científico social para la reconstrucción, pero también para la socialización del conocimiento. No hay que olvidar la fuerza evocativa de la imagen: como recuerda Francesco Pitocco (2013), la multitud de los hombres necesita “ver” para saber, para comprender. Y como no siempre podemos “ver” el pasado, por la distancia o por el mismo *polvo* de la batalla, necesitamos recuperar las miradas de quien lo hizo y las palabras con las cuales lo narraron. Sin estas, ni aquella *ogredad*<sup>7</sup> que –en palabras de Marc Bloch (2001)– caracteriza y guía al buen historiador sería suficiente para *olfatear* y reconstruir el aura del evento.

Es, finalmente, deber del investigador rescatar la memoria del olvido para las nuevas y futuras generaciones, frente al riesgo del revisionismo y a la *praxis* de lo que podemos llamar *reduccionismo*. En particular, en el caso de la guerra civil es necesario un análisis histórico de las motivaciones, más allá de las fuertes pasiones ideológicas que la animaron. En este sentido, es imperativo recordar la advertencia de Primo Levi (2007), desde su dramática experiencia en el Lager: el rechazo del maniqueísmo moral y de la contraposición Bien-Mal frente a la innegable existencia de una “*zona gris*” que no permite una separación radical entre *nosotros* y *ellos*. De manera que la literatura puede ser de gran ayuda, especialmente cuando el autor apunta, con una narración consciente, a recrear el

---

<sup>7</sup> Escribe Bloch, en su *Apología de la historia*: “El buen historiador se parece al ogro de la leyenda. Ahí donde olfatea carne humana, ahí sabe que está su presa” (2001, p. 57).

clima y los ánimos de esos tiempos. O cuando aspira, como diría Martha Nussbaum (1997), a una “justicia poética”.

Emblemático, para mí, es el caso de la llamada *Resistenza* italiana, es decir, la organización y la lucha de guerrilla de los partisanos que, después de la caída de Mussolini en 1943, pelearon para liberar Italia del nazi-fascismo en una guerra civil que vio enfrentarse pasiones e ideologías opuestas, a veces en el núcleo de las mismas familias, en una angustia que Beppe Fenoglio (2003) resume en *Il partigiano Johnny* a través de la metáfora de la ruleta (en la cual el azar puede decidir la salvación de un hijo y la condena del otro<sup>8</sup>). Sin embargo, en su lucha, los partisanos jamás hablaron de *resistencia*: esta expresión, al contrario, era usada por sus adversarios fascistas, los *republiquinos* (Romitelli, 2004, p. 119). Además, sólo recientemente, la historiografía ha empezado a mirar a la *Resistenza* como una guerra civil entre italianos en frentes contrapuestos (Bobbio y Pavone, 2015).

Pero, se han escrito infinitas páginas sobre cada una de estas guerras civiles. Entonces, ¿por qué, muchas décadas después, una vez más las guerras civiles? ¿Por qué seguir analizándolas? ¿Por qué todavía la Revolución mexicana, la Guerra Civil Española y la Guerra partisana italiana? ¿Por qué desde las novelas? Esas luchas, a pesar de sus distancias temporales y espaciales, parecen haber compartido un complejo de motivaciones y una reflexión que fue un deseo democrático de *utopía*. A pesar de la *normalización* obrada por la historia oficial, esas mismas luchas fueron experiencias fundacionales de la democracia en sus respectivas realidades geo-políticas y, hoy en día, guardan un valor civil que tiene todavía mucho que decir, si no se deja de lado ese deseo vivo de construir un futuro mejor, democrático y justo (que caracterizó algunos bandos de esas guerras civiles).

---

<sup>8</sup> “Finché la guerra durò, i due fratelli non ebbero modo di urtarsi, ma il 25 luglio prima e più l’8 settembre essi si lacerarono. L’altro non era stato particolarmente acceso durante tutta la guerra, e Kyra era troppo ragazzo. Ma dopo l’8 settembre il maggiore cambiò, s’infuocò, eruttò, fu tra i primi fascisti e più determinati e sanguinari. Tiranneggiava lo sconvolto Kyra, fanatizzandolo invano finché questo salì nei partigiani piangendo, lasciando i genitori con l’angoscia di quei due gettoni, l’uno sul rosso e l’altro sul nero, nell’avviata, frizzante roulette” (Fenoglio, 2003, p. 159).

En un intento de contribuir al ya amplio debate crítico, esta investigación agrega una perspectiva, hasta el momento, inexplorada: el análisis literario comparado de la guerra civil. En primer lugar, la comparación permite superar, metodológicamente, la supuesta “singularidad” y “superlatividad” del evento (Todorov, 2000). En segundo lugar, autoriza la recuperación –a partir de la narrativa histórica– del *aura* de aquellos momentos, complementando sus significados desde la mirada alternativa que algunos sujetos infantiles, como personajes literarios, ofrecen. Finalmente, como escribe Peter Burke, “Las memorias del conflicto son también los conflictos de la memoria” (2014, p. 89). Y esto vale aún más frente a una guerra civil, cual problema histórico-político profundamente ligado a aspectos identitarios y emocionales: la literatura y sus estrategias de extrañamiento parecen ofrecer aquí un puente (transdisciplinario) para la comprensión historiográfica, una comprensión que se suma al trabajo de todos aquellos historiadores que se desvinculan del discurso oficial y de sus mitopoiesis en el nombre de la complejidad.

En esta investigación, me centro en los discursos y en los contradiscursos (histórico-literarios y oficial-memorialistas, *subjetivos* y objetivantes) y asimismo en sus conflictos. Analizo y reconstruyo discursos, pero no porque todo se reduzca radical y únicamente a un nivel discursivo (en el sentido relativo de Hayden White y de los narrativistas). Sino porque la misma Ciencia (como aquí la literatura) es un discurso en lucha para la *verdad*.

### 3 Antecedentes. Estado de la cuestión

Esta investigación, al enfocarse en el discurso literario frente a la guerra civil, se inserta en un estado del arte amplio y multinodal. Las intersecciones que define el panorama crítico son las novelas históricas, la guerra civil como referente histórico y la figura del niño (o de la niña) como perspectiva y estrategia narrativa. Así, dentro y fuera de estas novelas, es decir, en una mirada analítica que de lo literario se abre a lo interdisciplinario (y transdisciplinario) de las ciencias sociales, la producción crítica inherente se centra en i) el horizonte crítico-literario de las novelas que componen la muestra (al cual se suma la crítica de otras propuestas narrativas cercanas por su temática y por su referente histórico); ii) la figura del niño más allá de la ficción y como campo de investigación historiográfica.

#### 3.1 Novelas y niños frente a la Revolución mexicana

Como relato de la Revolución mexicana, *Cartucho* de Nellie Campobello ha tenido en las últimas décadas un gran interés entre los críticos, sobre todo por la problematización de la relación entre Historia, memoria y narrativa que la autora propone implícitamente. La novela<sup>9</sup>, por su problemática adscripción a un preciso subgénero textual, tiende hacia los extremos de la autoficción (Jansen, 2014) y de la memoria (Matthews, 1997). Su estructura narrativa, por ejemplo, es leída desde

---

<sup>9</sup> Varios críticos han puesto en tela de juicio la pertenencia de *Cartucho* al género novelístico, dada su estructura fragmentada en cuadros y viñetas de la Revolución y una extensión mucho más limitada respecto al modelo clásico de la novela en aquella época. Otros, desde Antonio Leal Castro hasta críticos más recientes, la reconocen como parte del canon de la llamada *Novela de la Revolución*, pero evidencian en ella un estilo y un valor artístico deficitario. Sin embargo, en una mirada desde el Siglo XXI, afirmo en este trabajo que *Cartucho* se puede considerar sin duda una novela. Además, sus presuntas limitaciones formales deben verse como características del canon inaugurado por Azuela en 1915 con *Los de abajo*: buena parte de las novelas del ciclo revolucionario aparecieron inicialmente en una publicación episódica, según dictaban las exigencias del medio periodístico en aquellos años. En palabras de Jaime Delgado (1955), la *Novela de la Revolución Mexicana* “ha creado su propio estilo, cortante, breve, directo y realista, en consonancia y armonía con la brevedad y rapidez argumentales” (p. 81).

la teoría autoficcional (Cuecuecha, 2015) o como un intento de representación anómica de la violencia (Avechuco, 2017). Sin embargo, la duda frente a la naturaleza híbrida de la obra lleva a la crítica de la intencional superposición del narrador textual y de la autora, como en el caso de Gustavo Faverón-Patriau: este último llega a definir *Cartucho* como un “esfuerzo consciente de reversión — negación — de una realidad histórica” (2003, p. 55).

Max Parra (1998) subraya la peculiaridad de la narración de Campobello que, al alejarse del canon inaugurado por Azuela y al acercarse a la oralidad, apunta a reflejar la visión de la gente en los márgenes de la guerra. El punto de partida es ciertamente (auto)biográfico, pero —como pone en evidencia Rodrigo García de la Sierna— en la autora esta perspectiva no es funcional a una “construcción monumental del yo”, al contrario, es la vía para una escritura que, en cuanto contramemoria, se hace ejercicio libertario y contrasta (polémicamente) “con la historia escrita por los usufructuarios políticos de la lucha revolucionaria” (2010, p. 200). Esta escritura define así una *literatura-umbral* que suma la oralidad al tono infantil y al tono rural. En este mismo sentido, Josebe Martínez (2017; 2019) analiza las estrategias formales y semánticas activas en la novela como el intento de ofrecer una historia alternativa, desde la vivencia personal como lugar de “contramemoria”, en un desafío al discurso hegemónico y su *ayer oficialista*.

La violencia, aspecto ciertamente fundamental de las guerras civiles, concurre a crear una imagen de la Revolución divergente respecto al discurso canónico y oficialista. En la lectura de Dulce Estévez (2014), la divergencia reside en la evolución de la niña hacia la pérdida de sensibilidad y su “deshumanización” frente a la violencia de la guerra. Se trata, no obstante, de una violencia que, a partir de la visión de la niña, puede adquirir una dimensión lúdica. De aquí que Brigitte Adriaensen (2017) propone un análisis de la violencia desde la perspectiva infantil, comparando el contexto revolucionario de *Cartucho* con el contexto contemporáneo de la narcoviencia (en la novela *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos): la crítica presenta un análisis centrado en la enunciación infantil, en la representación de la violencia y en el papel del juego. La perspectiva lúdica



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

en la representación de *Cartucho* es igualmente remarcada en las propuestas de Kristine Vanden Berghe (2010, 2012, 2013), a partir del estudio clásico del *Homo ludens* de Johan Huizinga: la guerra es vista como un juego y sus actores como jugadores.

La mirada sobre la Revolución mexicana desde la infancia está presente también en otros autores nacionales. Elena Garro, en su cuento “Nuestras vidas son los ríos”, narra *desde adentro* un episodio también presente en *Cartucho*, el del fusilamiento del general Rueda, y lo hace desde la perspectiva infantil y femenil de Leli, una niña nacida al final de la Revolución (Echenberg, 2016).

En clave no ficcional, y con una intención más marcadamente autobiográfica, la mirada infantil sobre la Revolución está presente también en Andrés Iduarte (1907-1984) y Juan Bustillo Oro (1904-1988). *Un niño en la revolución mexicana* es la novela autobiográfica de Iduarte (2010) que, desde el título, pone énfasis en la figura del niño: en su narración, el autor reanuda los senderos del recuerdo para retratar su niñez en los tiempos convulsos de la revolución. Por otra parte, En *México de mi infancia*, Bustillo Oro (1975) reconstruye retrospectivamente su infancia en correspondencia con la etapa revolucionaria del País.

Más allá de lo literario, los niños como sujetos históricos, a pesar de las diferentes representaciones oficiales de las guerras civiles, fueron de los más afectados por estas. Susana Sosenski y Mariana Osorio Gumá (2012) señalan a los niños menores de 10 años como los principales afectados por los conflictos de la revolución mexicana.

La niñez en el contexto del México revolucionario es un campo historiográfico poco explorado, de acuerdo con Eugenia Meyer (2000), quien se pregunta retóricamente dónde están los niños de la Revolución, señalando la *laguna* historiográfica que parece presentar a la Revolución “como exclusiva del mundo de los adultos”:

faltan respuestas a temas sustantivos como el sentido de "pérdida"; las consecuencias de la migración obligada por las condiciones de la guerra; la

vida en asentamientos humanos carentes de servicios; los problemas estructurales que agobiaron a la niñez: desnutrición, mortalidad, morbilidad, abandono, falta de seguridad, y el desamparo que generó la Guerra Civil de 1910 a 1920 (p. 441).

La investigación historiográfica de la infancia en una época de violencia, recuerda la autora, es finalmente un viaje a lo desconocido que implica un gran esfuerzo interdisciplinario.

En el caso de México, además, esta historia varía al cambiar los escenarios de la Revolución: Meyer (2000) explora el mundo de la niñez en los escenarios zapatistas, Beatriz Alcubierre y Tania Carreño (1996) en los escenarios del norte (terreno de lucha de los villistas y fondo de las narraciones de Campobello). Alcubierre (2018) remarca como a principios de siglo XX no estaba todavía definida la etapa de la niñez, sino en su diferencia respecto al adulto. Por otra parte, frente a la alta tasa de mortalidad infantil, el niño no se consideraba como “individuo con futuro” antes de los 6-7 años. Se trata, en fin, de un campo historiográfico que invita al uso de fuentes complementarias: la novela autobiográfica, en el caso de Sonsenki y Osorio (2012), para reconstruir aspectos de la niñez revolucionaria; los documentos fotográficos, en el caso de Meyer (1998), para describir lo que esos niños parecen decirnos desde una mirada fotográfica.

### **3.2 Novelas y niños frente a la Guerra partisana italiana**

Apenas dos años después del final de la Segunda guerra mundial, Italo Calvino (1923-1985) publica *I sentieri dei nidi di ragno*, su primera novela: es una narrativa que surge de la experiencia directa de la guerra civil y que sobrepone la imaginación a la memoria parcial y relativa (Lollini, 2006). Como años más tarde explicará el escritor, en el prólogo de la edición de 1964, es una novela anti-heroica, que critica la retórica de los que serán los revisionistas y los “sacerdotes”

de la Resistencia. Por esta razón, la novela ocupa una posición significativa en el contexto de la literatura posbélica (Scioli, 2016).

El autor italiano emprende un camino narrativo autónomo respecto a los cánones neorrealistas (Gremigni, 2011), pero al mismo tiempo produce una representación de la guerra situada en la infancia que es central en la poética neorrealista, y cinematográfica sobre todo (Nocentini, 2005). En esta centralidad de la figura infantil, Calvino condensa también una centralidad de la mirada, que es un elemento constante en toda su producción literaria, en una literatura que se ofrece como imagen visual para la mente del lector y se traduce en personajes que se caracterizan por ser observadores atentos del mundo y de la “realidad” (Belpoliti, 2006; De Caprio y Olivieri, 2000; Musarra, 2010) y –en un sentido metafórico– dotados de una “doble vista” (Ghidetti, 1987).

Algunas décadas más tarde, siempre en contexto italiano, aparecen otras propuestas narrativas que apelan a la mirada infantil: *Piccoli vagabondi* de Gianni Rodari (1920-1980), *Storie di uno scemo di guerra* de Ascanio Celestini (1972-) y *Uomini in grigio* de Carlo Greppi (1982-). Rodari (2019) no es nuevo en la exploración del mundo infantil, aunque en este caso recurre a una mirada insólitamente realista que se aleja de la fantasía y fabulación habitual: es la novela de formación de tres pequeños protagonistas que, obligados a abandonar su pobre pueblo natal, emprenden un viaje a través del País martirizado por la guerra. Por otro lado, entre memoria histórica y libre imaginación, Celestini (2006) retoma los recuerdos y los relatos paternos de la guerra para narrar la vivencia ficcional de un niño el 4 de junio de 1944, día de la liberación de Roma ocupada. En cambio, en una novela que nace de la investigación histórica de archivos judiciales, Greppi (2016) escribe una serie de relatos que retratan la guerra civil italiana desde lo vivido y desde quienes quedaron en los márgenes del conflicto: entre migrantes, policías y hombres *ordinarios*, aparece el personaje de Gino, un niño de once años que se esconde de la guerra refugiándose en un sótano.

### 3.3 Novelas y niños frente a la Guerra civil española

El diálogo conflictivo de la literatura con la Guerra civil española ha producido, en particular desde los años de la Transición, la publicación incesante de una narrativa de experiencias y memorias de la guerra, destinada a lectores adultos, así como a jóvenes y niños (Gräfin Deym, 2007). En este panorama figuran las propuestas de una primera generación de novelistas, que Josefina R. Aldecoa (1999) define como “niños del 36”, es decir, como aquellos escritores y narradores que al comienzo de la Guerra civil española tenían entre los 8 y los 12 años. A propósito de esta generación, escribe: “En distintos pueblos y ciudades, en una zona u otra del conflicto, los niños del 36 vivimos una misma experiencia que nunca hemos olvidado y que, de un modo u otro, nos ha influido a todos” (p. 7). En la producción literaria de esta generación, la guerra está evidentemente presente como tema y como telón de fondo. Además, a veces, ese pasado es narrado desde la perspectiva de un personaje entre la niñez y la adolescencia.

La voz más activa de esta primera generación de narradores de la Guerra civil española es la de Ana María Matute (1925-2014), la cual explora insistentemente el territorio de una infancia al borde de la adolescencia, y en su relación con los tiempos y el recuerdo de la guerra: en *Luciérnagas* (escrita en 1949, censurada y publicada sólo 42 años después), *Primera memoria* de 1959 y *Paraíso inhabitado* de 2008. A la misma generación pertenecen Miguel Delibes (1920-2010), Manuel Fernández Álvarez (1921-2010), Eduardo Haro Tecglen (1924-2005), Jesús Fernández Santos (1926-1988), Juan Goytisolo Gay (1931-2017) y Esther Tusquets (1936-2012).

En *Duelo en el Paraíso* de 1955, Goytisolo vuelve plural la mirada infantil sobre la guerra civil: tras la retirada de las tropas republicanas (en un pueblo que, con efectiva ironía, lleva el nombre de el Paraíso), los niños se adueñan de un cerro y empiezan a reproducir, a través de juegos brutales, las dinámicas de la guerra. Sin embargo, la presencia de los niños en la novela pierde peso y se reduce a un pretexto, dado que el énfasis de la narración recae en los adultos que viven la experiencia relatada.

En el cuento “El primo Rafael” (1958), Fernández Santos presenta, con ecos autobiográficos y neorrealistas, a Julio, un niño madrileño de una familia burguesa, y a una guerra que avanza bajo su mirada. La guerra sorprende a Julio y su familia en su veraneo en la sierra y finalmente los obliga a huir hasta Segovia. Es una guerra vista desde lejos y que, bajo la influencia del primo Rafael, asume los tonos de un juego prohibido, hecho de carreras a las trincheras, encuentros con soldados y recolección de balas.

En *Madera de héroe* de 1987, Delibes narra las aventuras de Gervasio García de la Lastra y de sus amigos al momento del inicio de la Guerra Civil. El protagonista, *alter ego* juvenil del autor, se caracteriza por un rasgo antibélico muy peculiar: se le erizan los pelos de la nuca al escuchar la música de una marcha militar.

En *Vientos de guerra* de 1995, primer capítulo de la trilogía *Dies Irae*, Fernández Álvarez hace dialogar a través de dos diarios, la voz de un niño testimonio del cerco de Oviedo y la voz de una mujer, desde el exilio francés, tras la caída del frente catalán.

En *El niño republicano* de 1996, Haro Tecglen narra la experiencia de un niño en la II República española, desde su mirada ilusionada hasta la pérdida de la patria.

En *La ventana daba al río* de 1963 de García Serrano, el efecto de extrañamiento no es dado por el filtro infantil sino, literalmente, por la distancia. El autor muestra las opiniones de diferentes espectadores extranjeros y españoles desde las ventanas de un hotel francés más allá de la frontera.

Por otro lado, en *Habíamos ganado la guerra* de 2007, Tusquets narra desde el punto de vista de los vencedores, desde la infancia de la protagonista hasta su adultez, desde la entrada de las tropas franquistas en Barcelona hasta su militancia en la Falange.

Una segunda generación de narradores de la guerra civil cuenta con las publicaciones de Almudena Grandes (1960-) y Martín Abrisketa (1967-). En *El lector de Julio Verne* de 2012, segundo capítulo de sus *Episodios de una guerra interminable*, Grandes nos relata de Nino, un niño de nueve años, hijo de un guardia civil, y de su encuentro con un forastero que marca un giro en su visión de la guerra. Mientras Abrisketa, en *La lengua de los secretos* de 2015, narra una guerra civil fantástica y dramática, desde el punto de vista de un niño de diez años, Martintxo, obligado a separarse de sus padres y a convertirse en un refugiado en los Alpes franceses.

Entre los narradores de la Guerra civil española ocupan un espacio particular los exiliados en tierra mexicana. Entre estos, en el cuento *El zopilote*, Max Aub (1903-1972) relata, el terror de un niño refugiado frente al vuelo de un zopilote que le hace revivir físicamente el drama de los bombardeos aéreos. Por otro lado, aunque en el olvido de la crítica, Aurora Correa (1930-2008) destaca entre los llamados “niños de Morelia”, es decir, entre la generación de aquellos niños que en pleno conflicto fueron enviados de *vacaciones* afuera de España y que más tarde se convertirán en refugiados de la guerra (Pla Brugat, 1985). En 2008, o sea 70 años después de la guerra, Correa publica su testimonio de la guerra: con sentimiento de nostalgia, la autora narra en la novela autobiográfica *Cerezas* los días de su niñez entre la fuga de la guerra y el viaje a un México que significará para ella el exilio y la reescritura de toda una vida.

### **3.4 Ubicación de la investigación en el estado de la cuestión**

La experiencia de la guerra civil, por su naturaleza problemática, es siempre un extraordinario tema de debate histórico y de una narración literaria que apunta a dar testimonios y reconstruir el sentido de esa experiencia como ejercicio de comprensión histórica.

Sobre cada una de las guerras civiles que las novelas de la muestra asumen como referente existen estudios descriptivos y análisis interpretativos. Sin

embargo, se trata de estudios con un enfoque generalmente delimitado a la especificidad de la Historia y de la cultura nacional y parecen faltar propuestas en el sentido de una perspectiva comparada desde los textos narrativos, como propuesto en esta investigación.

A partir del análisis comparativo, entonces, este proyecto apunta a enriquecer el debate al tratar estos fenómenos histórico-literarios en la perspectiva tematólogica, en un acercamiento a los textos y en la búsqueda de los sistemas de representaciones útiles para llegar a una más profunda comprensión del *milieu* cultural de cierta época (Malatesta, 2005a). En este sentido, las intersecciones de la niñez con otros ejes temáticos (la definición de “guerra civil”, la relación Historia-Literatura y el uso de la novela como fuente histórica, el efecto de extrañamiento y el planteamiento del yo en la narración) serán profundizados en los marcos teórico y metodológicos (capítulos 4 y 5).

**Parte II: marco teórico, metodológico y conceptual**





## 4 Marco teórico

La narración ficcional de la guerra civil, con sus múltiples y potenciales puntos de vista, rompe la pretensión monolítica de la verdad y pone énfasis en la dimensión discursiva de los sucesos. Así, la dimensión discursiva que las novelas del *corpus* ofrecen es vista en la relación dialéctica e interdiscursiva con el discurso histórico oficialista: hay que recordar que, como señala Steven Bermúdez Antúnez (2010), el discurso literario tiene capacidad de contener una pluralidad de otros discursos (como el histórico y el político, por ejemplo).

En este diálogo entre discursividades, se requiere, en primera instancia, recuperar la experiencia biográfica del yo del autor como momento fundacional y ético de la relativa narración ficcional (4.3). Se requiere también poner en evidencia la retórica oficialista y aglutinadora del Estado-nación, un discurso que neutraliza radicalmente las diferencias y los conflictos para consagrar una verdad totalizante y teleológica. En este sentido, las propuestas narrativas de los autores del *corpus* parecieran apuntar a la configuración de un discurso alternativo (4.1) y de una verdad que cuestiona y complejiza la interpretación histórica reduccionista y oficial del fenómeno guerra civil (4.2). Es decir, conformarían un contradiscurso (Angenot, 1998). En las tres novelas del *corpus*, y según la hipótesis de este trabajo, este contradiscurso es construido narrativamente a través de una mirada ficcional e infantil como dispositivo que instauro una perspectiva marcada por la propioceptividad (4.4) y por el distanciamiento (4.5), frente a un objeto renuente y complejo como lo es una guerra civil (4.6).

La pluralidad de estos aspectos y dimensiones del problema invita a complejizar –desde la teoría y desde las Ciencias sociales– el análisis de los textos literarios, superando una visión limitadamente estética o narratológica. De esta forma, la literatura, como fenómeno semiótico, puede aportar al conocimiento histórico y a su significación. De aquí que el análisis literario propuesto participa del ya largo debate sobre el uso interdisciplinario de la literatura como fuente (4.7), al recuperar la centralidad de la subjetividad como eje rector de la investigación

contemporánea (Esposito, 2009). De acuerdo con lo anterior, la teoría debe ser un aliado crítico apto para deconstruir los espejismos del *sentido común* y de las verdades históricas oficiales (así como su aparente naturalidad). Es decir, la teoría se suma a los estudios literarios y dirige la mirada crítica hacia esas *capas profundas* “que permiten ordenar la dispersión y caos de la superficie” (Aranda Delgado, 2021, p. 234). Esto implica, en palabras de Jonathan Culler, una teoría interdisciplinaria, analítica, especulativa y reflexiva como puente para un “análisis de las categorías que utilizamos para dar sentido a las cosas” (2004, p. 26) en literatura y en las demás prácticas discursivas. En este capítulo, intentaré aclarar las bases y los autores que conforman el marco teórico de mi trabajo y mi diálogo abierto con ellos.

#### **4.1 Discursos y contradiscursos**

De Bajtín a Foucault, hasta el llamado *linguistic turn*, la noción de “discurso” se ha vuelto central en las ciencias sociales. No lejos de esta tradición se sitúa la propuesta de Marc Angenot (1998, 2010) de un “Discurso social” que engloba la totalidad de lo dicho o hablado, entre determinadas coordenadas espacio-temporales, incluyendo todo lo impreso, más allá de la tradicional separación en campos autónomos (literarios, filosóficos, científicos, etc.).

En la perspectiva de Angenot (2010), cada dispositivo discursivo (y así una novela) es un hecho social, cultural y consecuentemente histórico. Cada sociedad, entonces, a partir de su dominancia interdiscursiva, determina globalmente las formas legítimas de conocer y significar. Esta legitimidad se desprende de una “hegemonía discursiva” (parte de una más general hegemonía cultural) que se refleja en la producción sociocultural de discursos y “apunta a la estabilidad y a la homeostasis” (p.33). La hegemonía discursiva tiene una relación directa con el Estado en su faceta de controlador de la esfera pública, aunque sin coincidir con las prerrogativas de una clase dominante. Es

la resultante sinérgica de un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y la homogeneización de las retóricas, de las tópicas y de las doxai. Estos mecanismos otorgan a lo que se dice y se escribe dosis de aceptabilidad, estratifican grados de legitimidad (Angenot, 1998, p. 30).

Según el teórico belga-canadiense, la hegemonía discursiva establece un destinatario implícito del discurso social a través de lo que él define como “*droit de regard*”. De acuerdo con lo anterior, los niños, los locos y las mujeres, entre otros, carecen de ese *derecho de palabra* y, consecuentemente, su discurso resulta marcado como ilegítimo o no plausible. De esta manera, la hegemonía engendra un *yo* y un *nosotros*, cerrándose de forma xenófoba al otro.

De aquí que no parece casual, por parte de los autores del *corpus* seleccionado, la elección de un sujeto infantil y, en caso de Campobello y Correa, de un sujeto infantil y femenino, como fuente de una mirada crítica sobre la guerra civil. Este punto de vista, infantil y ficcional, apunta a redirigir la mirada sobre la Historia, allá donde el discurso social hegemónico obra “para ocultar, para desviar la mirada, ya que sirve para legitimar y para producir consenso” (Angenot, 2010, p. 47).

Sin embargo, no todo discurso caracterizado por la crítica y la alteridad produce efectivamente la ruptura del discurso social. Su disrupción puede limitarse a la apariencia de una “novedad ostentatoria”:

En la hegemonía todo es aprovechable. Por lo tanto corresponde distinguir a priori las rupturas reales que se volverían incompatibles con las dominantes de la época y las rupturas ostentatorias y superficiales que contribuyen a la ideología misma de la *originalidad*. De forma tal que el novelista «escandaloso» puede no hacer más que confirmas bajo cuerda de los lugares comunes más remanidos, [...] en plena dependencia de las ideas que atacan (Angenot, 1998: 33).

Entonces, el eventual valor contradiscursivo de un texto dependerá de su aceptabilidad histórica, en relación con “la economía discursiva *global*” (p. 45) de cierto momento histórico. Un discurso se configura como contradiscurso cuando, dentro del discurso social y afuera de la lógica hegemónica, crea agujeros discursivos que son *rupturas dóxicas* en las mallas sociodiscursivas. Así, una novela produce un contradiscurso no cuando simplemente diverge de la opinión hegemónica o propone innovaciones formales, sino cuando produce un hecho social e histórico “fuera de la aceptabilidad y de la inteligibilidad normal instituidas por la hegemonía” (p. 31).

Los contradiscursos, en fin, son discursos que se oponen, desde alguna perspectiva, a la tradición hegemónica discursiva y a sus criterios de legitimidad, inteligibilidad y aceptabilidad dentro de un determinado discurso social:

privados por la naturaleza de las cosas de *criterium* aceptados, de base dóxica, de lenguaje propio, improvisan sus marcos cognitivos, sus medios perlocutorios, persuasivos, y su estética con los recursos a su alcance y recurriendo a préstamos siempre abusivos y por lo tanto, en alguna medida, ridículos; los contradiscursos operan siempre en la torpeza de la ilegitimidad, del abuso del lenguaje (Angenot, 1998, pp. 42–43).

En su potencial controdiscursivo, la novela histórica cuestiona y se opone a lo memorial que produce una *realidad del olvido*, un olvido que –como afirma Ernest Renan (2000)– es fundamental en la creación y consolidación de una nación. Conjurar el olvido debería ser, entonces, una función ontológica de la novela (Angenot, 2010). Y el análisis del discurso social, como recuerda Mijaíl Bajtín (1989, 2012), puede encontrar en la novela su género textual principal.

En un nivel vivencial, en ciertas coyunturas históricas, la lucha discursiva es percibida como una lucha entre lenguajes y retórica diferentes. Así, frente a un discurso marcadamente retórico, la alternativa puede configurarse como una fuga, un desmarcarse de la retórica hacia la recuperación de una dimensión más experiencial y emocional. Emblemático, en este sentido, me parece el relato de las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

impresiones del joven Umberto Eco cuando, en el abril de 1945, asiste a la entrada de los partisanos a la ciudad liberada. La plaza –relata en *Il fascismo eterno*– estaba llena de banderas y la gente cantaba invocando el nombre de Mimo, el líder de la Resistencia local. Relata Eco:

Si fece vedere al balcone del municipio, appoggiato alle sue stampelle, pallido; cercò con una mano di calmare la folla. Io ero lì che aspettavo il suo discorso, visto che tutta la mia infanzia era stata segnata dai grandi discorsi storici di Mussolini, di cui a scuola imparavamo a memoria i passi più significativi. Silenzio. Mimo parlò con voce rauca, quasi non si sentiva. Disse: “Cittadini, amici. Dopo tanti dolorosi sacrifici... eccoci qui. Gloria ai caduti per la libertà.” Fu tutto. E tornò dentro. La folla gridava, i partigiani alzarono le loro armi e spararono in aria festosamente. Noi ragazzi ci precipitammo a raccogliere i bossoli, preziosi oggetti da collezione, ma avevo anche imparato che la libertà di parola significa libertà dalla retorica.

[Apareció en el balcón del municipio, apoyado en sus muletas, pálido; buscó con la mano aplacar a la muchedumbre. Yo estaba allí que esperaba su discurso, dado que toda mi infancia había sido marcada por los grandes discursos históricos de Mussolini, de los cuales en la escuela aprendíamos de memoria los pasajes más emblemáticos. Silencio. Mimo habló con voz ronca, casi no se escuchaba. Dijo: “Ciudadanos, amigos. Tras tantos sacrificios dolorosos... aquí estamos. Gloria para los caídos para la libertad.” Fue todo. Y volvió adentro. La muchedumbre gritaba, los partisanos levantaron las armas y dispararon festivamente al aire. Nosotros muchachos nos precipitamos a recoger los cartuchos, preciosos objetos de colección, pero había también aprendido que la libertad de palabra significa libertad de la retórica] (2018, pp. 12-13).

El discurso del partisano aparece sorpresivamente breve, conciso, libre de la grandilocuencia retórica de los discursos que toda esa generación había escuchado por años, en las escuelas, en las plazas y en las calles. Es un discurso que, en su sencillez, desconcierta, decepciona tal vez, invita a reunir a la carrera,

en esos cartuchos, la retórica latente hasta adquirir, con el tiempo, un nuevo significado para el observador-testigo. Como subraya Giovanni Falaschi (1976), un conflicto cultural igualmente dramático se sumaba al recién conflicto armado.

#### 4.2 Mitopoiésis y apocalipsis de la historia

En la perspectiva oficialista, la *historia* se vuelve instrumental y justificante ideológico con el objetivo de neutralizar las tensiones internas al Estado, en el nombre de una sociedad como totalidad:

La experiencia demuestra que la ciencia histórica desempeña un papel relativamente reducido en las naciones industrializadas del mundo contemporáneo, aquellas naciones ricas, prósperas, con débiles tensiones de lucha de clases y en las cuales los elementos históricos en la consciencia nacional están reducidos a unos cuantos *slogans* (Kula, 1984, p. 85).

Estos “*slogans*” conforman, en la perspectiva marxista de Kula, la “presión de la historia”<sup>10</sup> (p. 121), una lente *sociocostumbrista* a través de la cual los ciudadanos miran al ayer desde el presente: la iniciación al pasado encuentra en los salones de clase y en las plazas (arregladas para las conmemoraciones públicas) el lugar de su rito de paso, con la sistemática interiorización de aquellos valores *cívicos* reconocidos por la sociedad (y el rechazo de cualquier valor heterodoxo, desestabilizador y entonces *incivil*). En palabras de Giorgio Agamben (2001), los eslóganes se vuelven el proverbio de una humanidad que ha perdido la experiencia. Estos conforman los relatos heroicos de una unidad nacional

---

<sup>10</sup> “Definimos la presión de la historia como una influencia de la visión del pasado sobre la actitud de los contemporáneos, la cual se ejerce muy a menudo a través de los patrones sociocostumbristas forjados con base en la materia histórica, de los patrones de los comportamientos sociales e individuales en tal o cual situación, de los patrones de las virtudes y de los delitos, etcétera, los cuales son transmitidos a escala social por diferentes medios, entre los cuales sobresale la educación” (Kula, 1984, pp. 121–122).

presentada como *natural* y –por ende– *verdadera*. La narración de estas *verdades*, en el uso público de la historia, conforma un panteón de relatos mitopoiéticos (en el sentido de Barthes, 2010), es decir, un conjunto de lenguajes que tramitan su mensaje en forma de mitologías modernas y particulares dentro del Estado-nación.

Según Barthes, el típico esquema tridimensional *saussuriano* del significante-significado-signo, con el signo en función de síntesis del significante-significado, está a la base de la producción de mitos como “sistema semiológico segundo” (2010, p. 205): este sistema semiológico es redefinido por Barthes en la cadena forma-concepto-significación, con este último elemento que “designa y notifica, hace comprender e impone” (p. 208). En este sentido, ¿cómo se construye entonces el mito a partir de la Historia? ¿Es el mito funcional al discurso hegemónico?

Todo acontecimiento posee –como significante– una realidad sobre el plan sensorial: hay evidencia de su existencia, en lo vivido, e inclusive en lo material (en las fotos, en los manifiestos o documentos); posee una racionalidad y un significado propio. De aquí que, en su uso público, el discurso histórico convierte al acontecimiento en “forma”, reduciendo la densidad de los sentidos anteriores y convirtiéndolos en “una reserva instantánea de historia” (Barthes, 2010, p. 210). El acontecimiento pasa de ser un significante histórico a ser forma de *historicidad*, vehiculando un significado que no es ni simbólico ni latente, sino vívido, presente y natural para sus destinatarios. La significación, en fin, produce el mito o, más bien, es el mito mismo: es la *historicidad racializada* de la Revolución mexicana que se resume en el lema “México para los mexicanos” (Lomnitz, 2010), es la otra *historicidad*, instrumental e integradora, que homologa a los italianos y los españoles en armas a un común denominador generalista de combatientes para el glorioso futuro de la Nación (*partisanos = republiquinos, republicanos = falangistas*). Así que la mitopoiésis de la historia oficial se ofrece como “coartada” (Barthes, 2010), se hace valor. La guerra fratricida, como desvalor, no es simplemente negada: es deformada, resignificada y mitificada.

El mito *oficialista* del ayer se vuelve entonces fundamental en la transición hacia la nueva democracia y en su consolidación, limitando el desencanto frente a la utopía negada. La demanda de certidumbre de los ciudadanos (Lechner, 2014) necesita el abrazo coercitivo, pero tranquilizador de un Estado que se presenta como un *nosotros* identitariamente coherente. La versión oficialista de la historia, como servidor público del Estado, no es llamada a representar, sino a significar, a asumir frente al pueblo un valor casi apocalíptico (en su sentido etimológico, como revelación) y consecuentemente consolatorio: por esta razón, el juicio de la historia es un juicio que debe recaer en el historiador, así como en el poeta, en su lucha en contra del olvido, que es una “lucha contra la muerte” (Kula, 1984, p. 101). De aquí que la reflexión sobre la memoria se vuelve “un hermoso campo de batalla” (p. 26) en el cual se puede insertar la narración literaria, gracias a su capacidad potencial de suplir a una ausencia patológica de conciencia y, sobre todo, de ofrecer un contradiscurso que problematiza (en lugar de ofrecer consuelo).

En este sentido, es posible aplicar al discurso oficialista (y a la literatura alineada a sus mitos) la misma lectura que Umberto Eco (1998) ofrece de la narrativa *de consumo*, o sea como narraciones capaces de ejercer un efecto de purificación sobre el consumidor del discurso mismo. Se trata de un discurso paternalista que, en su retórica del orden, define y separa claramente el bien y el mal, por un lado, y enfrenta satisfactoriamente a los lectores, por el otro, sobre la posibilidad de sanar los conflictos internos a la sociedad, produciendo una gratificación final que sigue la teleología del “Todo acaba como se quería que acabara” (p. 17). En cambio, la narrativa que se opone a la visión oficialista, tendiendo a un contradiscurso, presenta una perspectiva siempre problemática que excluye conscientemente la catarsis, es decir, la conciliación del destinatario-lector consigo mismo. Asimismo, siguiendo con las categorías de Eco, se puede definir a los discursos oficialistas como “populares” (un adjetivo que en este contexto recuerda otro, morfológicamente cercano, el de *populista*): estos le encargan al lector la responsabilidad del juicio, al plantear la *paz* como resultado del conflicto. Al contrario, los contradiscursos dejan al destinatario “en guerra



conigo mismo” (p. 17): una *guerra* que es interior y al mismo tiempo refleja la compleja lucha para la memoria y en contra del olvido.

El discurso no hegemónico, al hablar desde el lugar de la alteridad y de la contramemoria, tiende a fracasar frente al mito del orden porque carece de un efecto de consuelo. Como recuerda Barthes, “El oprimido no es nada, en él sólo se encuentra un habla, la de su emancipación; el opresor es todo, su palabra es rica, multiforme, suelta, dispone de todos los grados posibles de dignidad: tiene la exclusividad del metalenguaje” (2010, p. 245). En lo testimonial como en lo ficcional, el contradiscurso se presenta, entonces, como una lucha quijotesca, pero necesaria para la subjetividad (una subjetividad inquieta e incómoda frente al discurso nacional y sus mitos).

La historia como contradiscurso, antes de pensar irrumpir en la *malla sociodiscursiva* (Angenot, 1998, 2010), encuentra su momento disruptivo en la subjetividad del *yo* y en la memoria vivida (*Erlebnisse*). Substrayéndose del polvo indiferenciado del evento, el relato subjetivo que aspira a ser contradiscurso se desmarca de la imposibilidad de la experiencia sugerida por Fabrizio del Dongo en la novela stendhaliana. En *La cartuja de Parma*, Stendhal nos relata la experiencia directa (y cercana) de Waterloo como el sesgo de la corporeidad, como cautiverio de los sentidos que fracasan en su intento de comprensión: a los ojos del héroe stendhaliano, la historia (la gran Historia que acontece frente a él y lo convierte en protagonista) se reduce a un nubarrón de polvo que hace todo igualmente oscuro e impenetrable. El *yo*, frente a la historia, como en el hechizo del *Lupus in fabula*, aparece condenado al silencio de la incompreensión.

Un siglo más tarde de Stendhal, sin embargo, otras experiencias de literatura contemporánea rompen ese hechizo. El *yo* vuelve a aparecer en el discurso. Es así, por ejemplo, en Nellie Campobello, Italo Calvino y Aurora Correa frente a la Revolución mexicana, a la Guerra civil española y a la Guerra partisana italiana. La ruptura del hechizo pasa por la reconsideración del tiempo y de su cronología, por la oposición de una temporalidad personal subjetiva, casi *bergsoniana*, a la linealidad de *Kronos* y su inasible fuga: es el redescubrimiento del tiempo

*kairológico*<sup>11</sup> de la experiencia y su temporalidad individual frente a un evento que marca definitivamente un antes y un después en la biografía existencial de quien lo vive. Y, como afirma Kermode (2004), esta reestructuración de un tiempo como mera sucesión es el *momento* del novelista, un momento capaz de dar significado al hombre común.

Lo vivido, entonces, cuenta (en toda la valencia semántica del verbo “contar”). Pero, en el contraste con el sempiterno mito positivista de la objetividad, esa subjetividad no deja de suscitar sospechas. De aquí que Campobello, Calvino y Correa recurren, en el juego de espejos de la ficción narrativa, a una mirada *ingenua* sobre el evento, desde el distanciamiento situado de un sujeto infantil: el niño y la niña observan desde su extrañamiento, desde su ser formalmente ajenos al mundo de los adultos y de la guerra, y traducen en palabras el objeto-evento observado.

#### **4.3 El yo frente a la historia: re-escritura de lo vivido en lo narrado**

La lectura de una obra narrativa implica, a partir del “había una vez”, la existencia de un *pacto narrativo* con el lector (Martínez Bonati, 2001): la aceptación de la verdad narrativa expuesta a lo largo de la narración como *conditio sine qua non* que posibilita la lectura. De esta forma, podemos como lectores gozar de las hazañas más increíbles y fantásticas sin preocuparnos de verosimilitud o cercanía con el mundo que diariamente conocemos. Pero, en el multiverso de experiencias virtuales que la literatura ofrece al lector, hay relatos y mundos tan reflexivos que pueden ser asumidos como un testimonio o por lo menos –recorriendo a una

---

<sup>11</sup> A lo largo de este trabajo recurro al término “kairológico” al referirme a una cronología que es antropocéntrica, porque subjetiva e íntima, para el actor frente a un acontecimiento significativo que marca un *antes* y un *después* en la temporalidad de la historia y de la vivencia individual. *Kairos* viene del griego y, como explica François Dosse (2013), “tenía la facultad de conjugar *Aión* y *Cronos* para significar la realización de un acto en el momento oportuno que no convenía dejar pasar. La divinidad que representaba a *Kairos* era un efebo de espesa cabellera, al cual se debía tomarlo por los cabellos para aprovechar la ocasión. El éxito de esa operación permitía actuar con eficacia, dominar la situación y, al tomarla con las manos en su núcleo, ocurría un cambio radical” (p. 16).

tesis tesis tesis tesis tesis

formula frecuente— inspirados en hechos *reales*. En estos casos, puede el lector cuestionarse y preguntarse si —tras la ficción— existe una correspondencia entre el autor y el narrador del relato, entre vida y obra, es decir, si lo que se lee tenga algún estatuto de verdad. Esta puede ser una duda ingenua, heredera de los Alfonso Quijano o de las Emma Bovary. Pero, más allá de los extremos de la sinrazón y de una confusión quijotesca entre un mundo narrativo y un mundo de la vida, sigue —a mí parecer— sin una solución satisfactoria la cuestión, problemática, de la relación entre vida y obra en la narrativa ficcional.

A principios del siglo XX, dicha cuestión ha sido central en la crítica literaria psicoanalítica. De Freud en adelante, la obra se ha visto como la huella (involuntaria) de los traumas, de las pulsiones, del inconsciente del sujeto-autor y de su psique: la obra literaria se configura, en esta perspectiva, como la explicación retrospectiva y reveladora de una transferencia en el proceso de creación personal no consciente del autor. En la crítica marxista, por otro lado, el enfoque está en el texto, en el rastreo de la ideología directa o indirecta del autor. En la crítica existencialista de marca sartriana, en cambio, la obra es leída como compromiso político para el cambio social. En otro extremo, en los sesentas, se encuentra la crítica estructuralista, con la conocida postura de Roland Barthes que desaparece al autor, lo reduce a mera gestualidad en favor de la actividad lectora: la relación autor-obra se vuelve inconsistente dado que el texto, en cuanto serie infinita de citas, es visto como expresión de una lengua y de una cultura (no de una subjetividad autoral). Sin embargo, esta postura polémica deja aquí espacio para una duda más: ¿asumir la desaparición del autor y la permanencia del texto implica, en todos casos, la irrelevancia de las motivaciones del sujeto-escritor? Sería una postura, a mí parecer, reduccionista. Aún sin limitar la actividad significativa del lector, ¿no deben interesar, en una perspectiva de Historia cultural, las razones históricas (aunque individuales, subjetivas) de tal acto? Una respuesta negativa significaría refutar la presencia de cualquier fuerza ilocutiva en el texto literario, rebajándolo a la dimensión unívoca de lo locutivo (casi como si fuera un monólogo o la página de un diario en un cajón bajo llave).

Como nos sugiere el “*poeta fingidor*”<sup>12</sup> de Pessoa, el autor finge sentir el dolor que de veras siente. Desde el punto de vista autoral, ¿cómo se relacionan estos dos diferentes niveles de ficción? ¿Qué pasa cuando ese sentir del autor tiene su referente en el *aura* de un momento histórico específico (y en su significación sociocultural)? ¿Es posible explorar coincidencias entre la vivencia biográfica del autor y su obra sin recaer en explicaciones psicoanalíticas?

En las novelas de Campobello, Calvino y Correa no se puede hablar de identificación autor-personaje o autor-narrador. (Tampoco en el caso de *Cartucho*, en donde la autora se asume a sí misma en el disfraz de una niñez *verdadera* y coincidente con su infancia en el tiempo de la Revolución). Pero, al mismo tiempo, parece evidente, en todos ellos, la presencia de una base biográfica que, si no apunta a una traducción factual en las páginas de sus novelas, expresa una motivación ético-política que el acto de escritura les adscribe. Esta motivación encuentra su causa y origen en la historia vital del sujeto-autor, es decir, en la historia que se hace “experiencia vivida” (*Erlebnis*). Y, a partir de esa experiencia subjetiva, introduce en la narración un “pacto fantasmático” (Lejeune, 1991, p. 59). Se vinculan así dos niveles teóricos aparentemente incompatibles, o sea lo textual con lo extra-textual.

¿Cómo relacionar, entonces, en un nivel textual estos dos entes y sus diferentes estatutos ontológicos? Mi propuesta es que la relación se pueda instaurar como intertextualidad y como *re-escritura* ética, asumiendo en primer lugar la experiencia vital del autor como un texto. Del *homo vivens* en su propio texto y en su tiempo humano, al *homo narrans* de un segundo texto; de la historia vivida a la *poiesis* de una historia narrada. De esta forma, en la dialéctica mismidad-ipseidad, en el texto de su vida, cada autor es ya identitariamente un personaje parte de una trama como totalidad: “La persona, entendida como

---

<sup>12</sup> En el poema *Autopsicografía* –en la traducción de Miguel Ángel Flores– Pessoa escribe: “El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / Que hasta finge que es dolor / El dolor que de veras siente.// Y quienes leen lo que escribe, / En el dolor leído sienten bien, / No los dos que él tuvo, / Pero solo él que ellos no tienen.// Y así por las vías rueda / Gira, para entretener la razón, / Este tren de cuerda / Que se llama corazón (2004, p. 144).

personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada” (Ricoeur, 2006, p. 147).

En este sentido, se puede reconocer en estas novelas una relación intertextual (y motivacional) con el pretérito autobiográfico del autor (coyuntural a un momento histórico emblemático). El pasado es asumido como hipotexto<sup>13</sup>, como referencia identificante. Y la historia propia de un sujeto puede ser relatada, por su articularse en una temporalidad y una narratividad, esto es en una identidad narrativa (Ricoeur, 2006): el sujeto-autor –de acuerdo con la propuesta de la hermenéutica reflexiva ricoeuriana– interpreta narrativamente para llegar a la comprensión del sí, en un acto de escritura como “quiasmo entre historia y ficción” (p. 107). Pensar la vida como un texto permite superar la fragmentación de esferas y dominios que afecta al sujeto de la modernidad, para que la vida pueda ser “valorada y concebida como un todo” (Macintyre, 2004, p. 270). Sin embargo, como sugiere Bajtín (2012), la correlación entre autor y personaje no se da sobre un plano estético, sino exclusivamente sobre un plano ético: de esta forma vida y arte, hombre y artista, pueden unirse en una unidad de sentido (es decir, en una unidad responsable, ni mecánica ni ingenua). En la intertextualidad fundada por la *re-escritura*, el autor (en cuanto hombre-artista) es llamado a responder por lo “vividio y comprendido en el arte”, de manera que esta comprensión “no permanezca sin acción en la vida” (p. 11).

Bajtín (2012) nos presenta la imagen de un autor en constante búsqueda de definición, en el diálogo correlativo con su personaje (como individuo moral en busca de personajes). El autor, entonces, como sujeto vivo y como “yo” de la enunciación, se somete a una prueba de existencia, comprobándose en la presencia de su personaje (visible, aunque de tinta sobre papel). Se trata, según el crítico ruso, de una operación de “autoobjetivación” que lleva el autor a ser otro, a ser personaje (sin que este último regrese al yo). Cuando autor y personaje

---

<sup>13</sup> En *Palimpsestos*, Genette (1989b) define “*hipotexto*” cualquier texto originario del cual deriva un segundo texto (*hipertexto*) con una consecuente relación de intertextualidad.

coinciden autobiográficamente, el autor muestra una actitud directa con respecto a su personaje, es decir, se ubica “fuera de su propia personalidad”, se vive a sí mismo “en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida”. Esto significa que el autor “debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro” (Bajtín, 2012, p. 24). Viceversa, cuando no se da plenamente este proceso (el cual Bajtín define “extraposición”), la actitud del autor resulta comprometida generando tres casos. En el primer caso, el personaje se apropia del autor, de manera que

La orientación emocional y volitiva del personaje, su postura ética y cognoscitiva posee tanto prestigio para el autor, que este no puede dejar de ver el mundo de objetos sin usar la visión de su personaje, no puede dejar de vivenciar los sucesos de la vida del personaje internamente; el autor no puede encontrar un punto de apoyo válido y estable fuera del personaje (p. 26).

En el segundo caso, el autor se posesiona de su personaje: el autor “introduce en él momentos conclusivos”, como su reflejo “en el alma o en el discurso del héroe” (p. 28). En el último caso, el personaje es su propio autor, y la superposición de las dos personas se hace irresoluble: el personaje “comprende su vida estéticamente, [...] es autosuficiente y concluido de una manera total” (p. 28).

En esta dialéctica autor-personaje, la reflexión se hace memoria, y conjuga lo individual con lo colectivo: el pasado entreteje un hipertexto complejo. Pero, ¿cómo se articula narrativamente esa complejidad? ¿Cómo se traspone la vivencia subjetiva del evento histórico en una nueva narración? ¿Cómo, en el caso de Campobello, Calvino y Correa? La vivencia traumática de un evento como una guerra civil conforma en sus personajes, consciente o inconscientemente, morfologías coherentes, sintaxis comunes y significados que, aunque no unitarios u homogéneos, reclaman una interpretación compartida y solidaria. En este pasado, el sujeto no actúa textualmente un guion (como en la metáfora medieval del *Theatrum mundi*), ni se puede decir que sea el autor de su propio texto vital: no

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

es autor, sino coautor del sentido de su propio texto (Macintyre, 2004), o –en términos aristotélicos– un *synáition* (Ricoeur, 2006), dada la interdependencia de sus acciones y la experiencia compartida de los acontecimientos. Es propio en las intersecciones y en los cruces con otros textos vitales, con otros sujetos, que esta coautoría se hace evidente:

[...] las historias vividas de unos se imbrican en las historias de los demás. Episodios enteros de mi vida forman parte de la historia de la vida de los otros, de mis padres, de mis amigos, de mis compañeros de trabajo y de ocio (Ricoeur, 2006, p. 163).

La autoría de la vida-hipotexto reside entonces en la Historia misma (no como espíritu, en el sentido hegeliano, sino como condensación de múltiples experiencias). Y el texto se hace necesariamente dialógico y polifónico, como nos sugiere Rigoberta Menchú que, en su autobiografía, convierte en coral la voz de su yo (Beverley, 2013). El sujeto-escritor es *tema* de una historia que es propia, pero –al mismo tiempo– esa propia historia de vida “está siempre embebida en la de aquellas comunidades de las que derivo mi identidad” (Macintyre, 2004, p. 291). De aquí que, frente a una guerra que involucra toda una comunidad en su contemporaneidad y, más tarde, en su mirada retrospectiva desde el presente, ¿el texto vital no se vuelve un entramado de personajes en un único escenario histórico? ¿No fija la guerra un nuevo comienzo en esa trama? Esto se vuelve aún más evidente cuando la narración ficcional de esa guerra recurre a la infancia como comienzo, como íncipit. Así, parafraseando a Antonio Machado<sup>14</sup>, se puede decir que para Campobello la infancia son recuerdos de una calle duranguense, para Calvino son recuerdos grabados en los senderos de una montaña italiana, para Correa son recuerdos catalanes con sabor a cereza. Y en el “huerto” de esa infancia ficcional maduran narrativamente los frutos de una experiencia vivida y de

---

<sup>14</sup> En su poema *Retrato*, Antonio Machado escribe: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero” (1971, p. 73).

las razones para contarla. Es una infancia narrante que se hace *fábula*<sup>15</sup> para relatar, a partir de un texto experiencial que le preexiste, más allá de la paradoja que su etimología presenta: “*infantia*”, hay que recordarlo, designa la incapacidad de hablar.

La dimensión narrativa permite la experiencia del texto vital y su comprensión a partir del sí. Por esta razón, en la narración dramática de la vida del sujeto, la guerra civil constituye un giro o –pensando en las funciones de Propp (2010)– lo que se puede definir como una *marca*. De eso deriva una experiencia fundacional del yo, cual punto de no regreso que ratifica un antes y un después, en fin, un cambio existencial (un cambio que, en la *re-escritura*, se volverá luego premisa y requisito para una nueva ficción). Se podría objetar, sin embargo, de acuerdo con el diagnóstico de Walter Benjamin (2010), que la experiencia humana de la guerra no sea traducible por la expropiación de la experiencia misma y por el consecuente mutismo al cual el individuo queda sometido. Pero, ¿no ofrece la ficción, en la alteridad de un personaje como otro inmerso en una historia similar, un antídoto para esta imposibilidad expresiva? ¿No representa la ficción la vía –elegida por numerosos narradores contemporáneos– para traducir en experiencia el pasado (individual y colectivo)? Ese filtro narrativo pareciera rescatar la experiencia del cautiverio de la incomunicabilidad y de la autorreferencialidad del *stream of consciousness*. Y así, también, exonerarla de la valoración deslegitimadora de una ciencia moderna en búsqueda de datos verificables y cuantificables. La experiencia, en cuanto íntima y vivida, supera su potencial mutismo al fijarse en un texto. A través de lo poético, la experiencia encuentra finalmente su expresión, dando paso a “lo que de otro modo se hubiera sumergido en el vórtice de la vida sin llamar nuestra atención” (Dilthey, 2014, p. 63). De la vida anímica a la vida textual, en una conexión de vida: “Cada verso de un poema vuelve a ser «retransformado» en vida en virtud de la interna conexión dentro de la vivencia de donde surgió el poema.” (p. 205).

---

<sup>15</sup> Recordatorio para el lector: en narratología, “*fábula*” es la historia en su sucesión lógica y temporal, y puede o no coincidir con la temporalidad y el orden arbitrario de la narración (que generalmente se define como “trama”).



Si no se considera lo anterior, entonces la elección del punto de vista infantil por parte del autor se reduce a un simple pretexto literario o, en extremo, a una artimaña para privar de cualquier responsabilidad la voz y la mirada propia. La hipótesis de una re-escritura devuelve, en cambio, la atención al sujeto-creador (a pesar de su presunta *muerte* semiológica) y a su intencionalidad narrativa. No significa asignar prioridad a la experiencia biográfica en detrimento de otros aspectos textuales, sino reconocer la relevancia contextual de esta dimensión en un análisis complejo de la obra literaria como totalidad. Significa también reconocer que la temporalidad narrativa del texto se ofrece al lector potencial como historia, por lo menos en el sentido de Giorgio Agamben (2001), es decir, como tiempo humano, significativo, resultado de la distancia diferencial entre diacronía y sincronía.

Finalmente, cuando la historia contada se conecta a la historia vivida, la literatura trasciende el nivel cultural y profesional de la práctica: adquiere el valor de instrumento cognoscitivo, de una búsqueda, de una investigación dirigida hacia el interior, al sí mismo, pero al mismo tiempo hacia lo exterior, a la significación de un momento histórico y a la reflexión corresponsable que involucra otras voces contemporáneas en diálogo. Esta literatura, al hacerse re-escritura, adquiere el valor de misión y exige un esfuerzo de rigor y de presencia (Bo, 1939) a través del cual las verdades del pasado nutren el futuro (y cada posible actualización de aquel mismo pasado, desde el presente). En el sentido de Paul Ricoeur (2006), la literatura se vuelve, de esta forma, “un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento en las que el relato pone a prueba los recursos de variación de la identidad narrativa” (pp. 147-148). Así, la re-escritura configura el destierro del sujeto-autor de su propia vida para construir, en la ficción, la alteridad de un sujeto que es otro, aunque también el mismo, como *ego in fabula*.

#### 4.4 La mirada del niño sobre la historia: emociones y significación

La mirada ficcional del niño demarca un específico punto de vista en el intento de neutralizar el discurso oficialista y reduccionista de la historia (desde un yo que es ficcional, pero igualmente testimonial). En la ficción, ese yo se vuelve un antídoto para desarmar el riesgo orwelliano de un “ministerio de la verdad” y se vuelve duda desestabilizante frente a la pretensión fundacional y falsamente incluyente de los eslóganes patrios. La historia, nos dice, no es fría materialización de un destino o providencia: es la suma problemática de diferentes perspectivas, de diferentes experiencias *vivas*, de diferentes *yo*.

En esta pluralidad de perspectivas, la búsqueda de la *verdad* no se limita a un plano lingüístico-discursivo, sino que involucra múltiples centros perceptivos que complejizan la mirada del observador sobre el referente. Por lo tanto, hay una perspectiva que será marcada por su exteroceptividad cuando la mirada apunta a la geografía humana del referente, a la deixis peculiar del escenario físico de la guerra civil, es decir, al espacio del hogar, de las calles, del ferrocarril, de los cerros y de los montes. Pero hay también, no menos importante, una visión propioceptiva, desde la interioridad del yo, desde su emotividad y su corporeidad, como lugar de significación que socaba la significación hegemónica y *objetiva*, y restituye una dimensión humana al acontecimiento. Lo exterior y lo interior de la mirada median entonces la *verdad* observada, la filtran y la hacen híbrida (Filinich, 2013), en un sentido casi posmoderno (aunque no relativista).

La aprehensión del acontecimiento genera en el testigo una respuesta compleja que involucra lo fisiológico, lo psicológico y lo sociocultural (Cromby, 2012; Timmermann López, 2015; Bjerg, 2019) como dimensiones de las emociones que median y construyen experiencias subjetivas y colectivas frente a una transformación de la propia “realidad” (Sartre, 2015). En este sentido, vale para toda *emoción* lo que Rossana Reguillo escribe a propósito del miedo, es decir, es “siempre una experiencia individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida” (2000, párr. 19). Cuando es el niño quien juega el papel de testigo, sin embargo, se activa potencialmente una significación no

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

acondicionada por la dimensión cultural y se abre el paso a sentidos no alineados a la visión adulta y oficial.

La complejidad de la emoción se suma entonces a la complejidad del acontecimiento que la produce. Frente a la guerra civil como acontecimiento hay emociones previsiblemente comunes, como el miedo político y social que deriva de una situación de inseguridad, del riesgo de la muerte y de la pérdida (Delumeau, 2002; Timmermann López, 2015). Por otro lado, la subjetividad del testigo no siempre cumple con lo previsible o, viceversa, esa complejidad se traduce en una multiplicidad borrosa de emociones diferentes y de difícil definición. De esta forma, la emoción se vuelve una vía subjetiva para el conocimiento histórico: el sentir individual se inscribe en la corporeidad y en la memoria, como “*embodied thoughts*” (Rosaldo, 1984, p. 143) hasta complementar dialógicamente el testimonio de los archivos y de las demás voces a disposición del historiador. Esa atmósfera puede traducirse en lenguaje y adquiere un valor cognoscitivo.

En la re-escritura de la experiencia vital, la emoción literaria es construida (Bermúdez Antúnez, 2010). De manera que la emoción es el evento dentro del evento, la significación íntima y propioceptiva abierta (frente al acontecimiento externo al sujeto) que se hace experiencia a partir del procesamiento de la información y a través de la reflexividad del discurso que la visibiliza. Una vez rastreada la presencia (o la ausencia) de ciertas emociones en un texto y en su lenguaje, el objeto de investigación deja ver preguntas y aspectos sugerentes: la misma subjetividad es invitada así a co-construir un conocimiento nuevo frente a un objeto que rehúye de las delimitaciones estáticas de la comprensión.

A partir de la dimensión narrativa de las acciones y de las palabras de los personajes, los tres textos del *corpus* vislumbran un contexto emocional común. Estas emociones son expresión de un yo infantil e individual que asume el papel de observador y de testigo. Su observación se dirige a un escenario que (a su pesar) incluye su yo y a los otros yo que lo habitan, conformando un referente complejo y renuente. Frente a dicho referente, el entramado emocional y su experiencia invitan a rehuir de una mirada que, recuperando la metáfora cinegética

de Ibáñez (1991) se puede definir “sedentaria”, esto es una mirada condenada a una aprehensión sólo parcial y limitada. Al contrario, la mirada que el autor construye para su personaje-observador apunta más bien a una mirada “nómada”, predadora, que acecha el objeto en su fuga, hasta hallar “lo que hay de subjetivo en el objeto y lo que hay de objetivo en el sujeto” (p. 46). Acecha, entonces, la mirada del niño desde su *ingenuidad* y desde su emocionalidad todavía no sujeta a la construcción social del sentido; acecha una guerra civil que en su complejidad dificulta la comprensión, por la visión fragmentada de los múltiples actores involucrados y por la visión oficialista que, *desde arriba*, produce narrativas instrumentalmente sintéticas. De esta manera, aunque lejanos en los espacios y en el tiempo de sus respectivas narraciones, los niños de Campobello, Calvino y Correa conforman una mirada plural y sinecdóquica, heteróclita y compleja, sobre la guerra civil y su significación, es decir –en términos de Fontanille (1994)– una observación múltiple sobre un objeto potencialmente único. La homogeneidad del discurso, que la mirada sobre el referente produce, y la emoción inspira, pone además énfasis en el origen de la voz del emisor y sus modalidades.

La guerra civil, resignificada a través de la mirada del niño, muestra su naturaleza de evento abierto en la memoria y en el presente. Analizada como acontecimiento, a partir de la ficción literaria y del discurso que ella construye, la guerra civil deja ver sentidos históricos complementarios (de otros modos sumergidos por las narraciones oficiales). La recuperación de estos otros sentidos pasa, como dicho, también por el análisis de la dimensión emocional que los textos enuncian a lo largo de sus narraciones. En este sentido, el niño encarna un papel peculiar. En primer lugar, autoriza una mirada potencialmente libre de retórica y esencialmente *humana*, porque se encuentra relativamente distanciada de las partes en conflicto y merodea el evento (sin llegar a definirlo). En segundo lugar, desde el punto de vista del niño emergen significaciones sentidas de forma casi *natural*, porque son situadas en la marginalidad de un sujeto *in fieri* y entonces, todavía no influenciado por emociones social y culturalmente construidas.

Las emociones (a veces explícitas y otras veces sedimentadas tras la densidad social, política y moral de la guerra narrada) son aquí el resultado de una re-escritura centrada en la ficción de niños testigos del evento, como trasposición de lo que el autor “real”, como sujeto histórico y como ser sintiente, vivió en su corporeidad en la sincronía del acontecimiento. En la aprehensión ética de lo vivido como individuo, más tarde, las emociones configuran experiencias literarias y permanecen en la memoria hasta entretejer un diálogo compartido y colectivo que se hace memoria (trascendiendo lo intraindividual y abogando a una dimensión sociocultural de la historia). La escritura ficcional complementa así la escritura historiográfica.

#### **4.5 La mirada del niño sobre la historia: distanciamiento.**

En Campobello, Calvino y Correa el niño-personaje provoca un efecto artístico-literario, el de *extrañamiento* (o *distanciamiento*), cuya primera teorización se debe a Víktor Shklovski y a los formalistas rusos, entre los años Diez y Veinte del siglo XX. Los formalistas definen al distanciamiento como desautomatización: la imagen se vuelve un procedimiento poético “que no explica lo desconocido a través de lo conocido, sino que, como otros recursos, puede hacer justo lo contrario, convertir lo habitual en extraño” (Hellín, 2016, p. 465). Así, para Shklovski, la finalidad del arte reside en la producción intencional de un efecto de alejamiento de la percepción habitual: esto sería posible a través de la “complicación de las formas”, por un lado, y por el *distanciamiento*, por el otro (Ginzburg, 2011). Más tarde, Bertolt Brecht –en la propuesta de un teatro épico que se contraponía al teatro burgués– relee a la desautomatización de los formalistas como un “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt* o *V-Effekt*) que pone énfasis en la recepción crítica del público-destinario: en el escenario, el dramaturgo alemán apunta a presentar situaciones cotidianas y comunes de la clase obrera como socialmente significativas, rompiendo –al mismo tiempo– su aparente naturalidad y fatalidad (Hellín, 2016). En palabras de Brecht, se trata de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Hallar una forma de presentación en la que lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales (1972, p. 51).

En este recorrido que va desde la desautomatización a Brecht, Hellín evidencia la intersección y la relación íntima de los diferentes sistemas (políticos, sociales e históricos) con la literatura.

Por otro lado, desde una perspectiva filosófica-hermenéutica, Luis Puelles (2017) describe al extrañamiento como experiencia representativa de la modernidad, a partir de la mitad del siglo XIX, en la relación problemática del arte (visual, sobre todo) y de la *verdad*, como conocimiento y creación. La imagen moderna surge insurrecta (y fantasmal), problematizando la identificación, prolongando la mirada del receptor y –sobre todo– “afirmando lo visible contra lo evidente” (p. 34) por sus propiedades de opacidad, de ambigüedad (como *obra abierta*) y de fascinación (que nos impide ver y entender). En su extrañamiento de la imagen, según Puelles, la representación se produce con el sacrificio de la *presencia*.

De acuerdo con lo anterior, la conceptualización teórica de la noción de extrañamiento es evidentemente moderna. Sin embargo, como muestra Carlo Ginzburg (2011), en un recorrido a través de las ideas que va desde el siglo II hasta la edad contemporánea, su uso literario es mucho más antiguo. Ginzburg identifica una primera aparición del concepto en los escritos de Marco Aurelio. En sus *Pensamientos*, el emperador –siguiendo la lección de su maestro, el estoico Epicteto– afirmaba la necesidad de distanciarse de las cosas mundanas, de superar la representación, para acercarse a la esencia de las cosas mismas y captar su verdadero principio causal.

En el Renacimiento, el carnalesco es una forma de distanciamiento, a través de figuras animales antropomorfas o de hombres animalizados que sirven para

re bajar retóricamente la autoridad del rey. Por otra parte, Antonio Guevara, predicador en la corte de Carlos V, escribe una supuesta traducción al español del texto de Marco Aurelio (el *Libro áureo*, de 1528) que es la ocasión de avanzar críticas a la conquista de América, desde la voz de Mileno, un campesino *sabio*. A estas figuras de *críticos* por distanciamiento se agregará en el siglo XVII, la del *nativo*, el cual se caracteriza por su *incapacidad* de ver la realidad con ojos occidentales (sobre esta figura, escribió largamente Montaigne, en sus *Ensayos*). Más tarde, en siglo XVIII, en el cuento *Micromegas*, Voltaire elige como protagonista a un gigante proveniente de Sirio y el distanciamiento se hace interestelar: “Il suo occhio volutamente opaco e stupefatto trasformó le tasse, la guerra, la messa in una serie di gesti insensati, assurdi, privi di legittimitá” [Su ojo conscientemente opaco y sorprendido transformó los impuestos, la guerra, la misa en una serie de gestos sin sentido, absurdos, sin legitimidad] (Ginzburg, 2011, pp. 27–28). Un siglo más tarde, en el cuento *Kholstomer* (Historia de un caballo), Tolstói hace escuchar al lector la voz de un caballo y sus meditaciones sobre la propiedad privada. En *Kholstomer*, Shklovski identificaba un perfecto ejemplo de distanciamiento: a partir de la mirada alternativa de un caballo, Tolstói ponía entre paréntesis los significados habituales.

Así, el salvaje, el campesino, el alienígena y el caballo ofrecen un punto de vista crítico, extrañado, sobre la sociedad, más allá de percepción convencional: “Capire meno, essere ingenui, restare stupefatti sono reazioni che ci possono portare a vedere di piú, ad afferrare qualcosa di piú profondo, di piú vicino alla natura” [Entender menos, ser ingenuos, quedar asombrados son reacciones que nos pueden llevar a ver más a captar más a fondo, más cercanos a la naturaleza] (p. 25).

Ivan Jablonka aclara que la estrategia de extrañamiento no es exclusiva de la perspectiva literaria. Frente a su objeto de estudio, el investigador-historiador elige implícitamente esa distancia estratégica como ficción de método para “abordar con ojo crítico lo que conocemos de memoria”, como destierro voluntario y “proceso de desfamiliarización” (2016, p. 206), como asombro epistemológico –en fin– que

produce una relectura. Jablonka rastrea entonces esta función de extrañamiento en historiadores antiguos y modernos, de Heródoto de Halicarnaso (el cual, con cierto gusto por lo exótico, narra detalles y curiosidades de las lejanas tierras árabes y egipcias) a Augustin Thierry (que, al recuperar la ortografía teutónica de los reyes francos, extraña y recuerda que no hablaban francés).

La relación niños-extrañamiento parece relevante inclusive en el ámbito pedagógico, como demuestra la propuesta educativa de Sandra Arango (2019): en la vivencia lúdico-narrativa del escenario escolar, los niños subvierten la “realidad esperada” y experimentan colectivamente el extrañamiento de una realidad *fantástica*.

Por otro lado, en sus seis propuestas para el siguiente milenio, Calvino (2012) habla de la *levedad* como un valor literario fundamental que presenta cierta proximidad con la técnica del distanciamiento. Recuperando el mito de Medusa y de Perseo, Calvino piensa en una narrativa que no mira al referente de forma directa, sino de reflejo, como la imagen de la Gorgona en el escudo del héroe clásico, y esto le permite restar pesadez a la realidad a representar.

#### **4.6 Guerra civil**

A lo largo de este trabajo introductorio, hablé de *guerras civiles*. Mirando al estado de la cuestión, una definición teórica y una contextualización crítica del concepto, no resulta nada sencillo.

Generalmente no hablamos de guerra civil. Y cuando, raramente, lo hacemos, es de la guerra de los otros que hablamos, de la guerra de los *nadies* retratados por Galeano, es decir, de luchas que se consuman más allá de la comfortable frontera del *nosotros* que nos resguarda y reconforta. Y ahí es donde la admisión de encontrarse frente a una guerra civil –en la sincronía vivencial del evento, como en la crítica del ayer– se vuelve indisociable de la percepción subjetiva de sus actores (Ranzato, 1994).



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para evitar esta admisión (y los consecuentes problemas ético-políticos) se recurre a otras etiquetas y categorías que *a posteriori* nos permiten evadir del malestar y de la incomodidad de reconocer en la historia de nuestra sociedad un acontecimiento que resulta difamatorio por su naturaleza divisoria y conflictiva. La identidad de ciudadano, como hijo de una Nación, se funda sobre la contraposición retórica y romántica a un *ellos*, a un enemigo que suele ser externo y, entonces, ajeno (moral y físicamente) respecto al *nosotros*. Más problemáticas, por otra parte, son la toma de consciencia y la admisión de un enemigo interno, y de los problemas morales que implica el matar a un conciudadano (Bobbio y Pavone, 2015). La génesis de este enemigo, cual *extranjero interno*, está en la traición de esa común experiencia vital que lo lleva afuera del *nosotros* y justifica la auspiciada exhibición pública de su cadáver (Isnenghi, 1994). Así, haciendo eco del discurso oficialista que nos re-presenta como una Sociedad y un Estado (monolítico y homogéneo), ese ayer conflictivo es narrado según una teleología patria y coherente, recurriendo a etiquetas más gloriosas: se habla de *Revoluciones*, de *Resistencia*, de guerras de *Independencia* o de *Secesión*.

A pesar de su relevancia, no hablamos de guerra civil. Aún así, como afirma el *Centre for the Study of Civil War* de Oslo, la guerra civil fue en el pasado, y lo es hoy todavía, la forma dominante de conflicto armado. Se trata de guerras que marcan un impacto aún más violento que las guerras interestatales, con consecuencias graves a nivel social, económico, ambiental y humanitario, y asimismo en las memorias y en sus políticas. De manera que la guerra civil conoce una tendencial afasia, en el mundo académico y en las Ciencias sociales<sup>16</sup>, por su profunda problematicidad que dificulta a una definición crítica y teórica del mismo fenómeno histórico en su complejidad. Debido a esto, resultan escasas las reflexiones teóricas sobre la naturaleza de la guerra civil en sí, más allá de los debates particulares, nacionales, sobre manifestaciones específicas.

Giorgio Agamben (2018) subraya la tendencial (y errónea) superposición del concepto de guerra civil con el de *revolución*. Se trata, en realidad, de dos

---

<sup>16</sup> "Yet civil war is less studied than interstate war" (Peace Research Institute Oslo, s/f)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

conceptos no coincidentes, como aclaraba ya Hannah Arendt en la tesis de *On Revolution*: la guerra civil no se caracterizaría por la aspiración a un comienzo radicalmente nuevo que es, en cambio, propio de una revolución. Sin embargo, tampoco la tesis de Arendt aparece como definitiva, ya que deja de lado ciertas cuestiones teóricas: no disipa, por ejemplo, la ambigüedad de conflictos, como la Revolución mexicana, en su fase civil (1913-1920) o la Resistencia italiana (1943-1945), que parecen guiadas por una evidente esperanza de cambio. Con todo esto, la problematicidad del concepto y de su adopción no reside únicamente en sus materializaciones y en las morfologías de los fenómenos, cuanto en un plano discursivo que involucra y socava las ideas de comunidad, autoridad y soberanía, suponiéndolas en crisis:

Las guerras civiles tienen origen en profundas y mortíferas divisiones, pero también exponen identidades y rasgos comunes. Llamar «civil» a una guerra es reconocer la familiaridad de los enemigos en tanto miembros de una misma comunidad, esto es, no extranjeros, sino conciudadanos (Armitage, 2018).

De aquí que definir “civil” una guerra tiene siempre un valor político (y también moral). En la perspectiva de un gobierno *legítimo*, será generalmente vista como una insurrección y sus actores como *rebeldes*. Por lo contrario, estos últimos tampoco hablarán de guerra civil: su lucha se explicitará bajo el concepto de revolución.

Frente a esta opacidad conceptual, una posible definición de “guerra civil” encuentra las diferentes propuestas de Giorgio Agamben, David Armitage, Stathēs N. Kalyvas y Gabriele Ranzato.

Agamben (2018) examina dos manifestaciones de la guerra civil en la historia, considerándolas como “le due facce di uno stesso paradigma politico” [las dos caras de un mismo paradigma político] (p. 12), es decir, la *Stasis* en la Grecia clásica, como afirmación de la necesidad de la guerra civil, y en el pensamiento moderno de Hobbes, como la necesidad de su exclusión.

En la primera cara, que además es el primer ejemplo conocido de guerra civil, se hace ya evidente la ambivalencia del fenómeno, dentro de la democracia griega: como atestigua Platón, en su diálogo *Las leyes*, al que mataba a un consanguíneo durante la *Stasis* se le consideraba *katharos* (puro), a la par de quien mataba a un enemigo. En este marco político, según las leyes de Solón, la *Stasis* implicaba, en su comienzo, la obligación directa para el ciudadano de tomar partido, so pena de la privación de los derechos civiles (*atimia*). Sin embargo, una vez concluida la guerra civil, se decretaba la amnistía, que no significaba la remoción del pasado, sino “un invito a non fare un cattivo uso della memoria” [una invitación a no hacer un mal uso de la memoria] (p. 29). De aquí la ambigüedad del fenómeno. Como afirma el mismo Agamben, “da una parte, non prendervi parte è politicamente colpevole, dall'altra, dimenticarla una volta finita è un dovere politico” [por un lado, no tomar parte en ella es políticamente criminal, y por el otro, olvidarla una vez terminada es un deber político] (p. 28).

En su cara moderna, es decir, en el análisis político del *Leviatán* (1651), Hobbes recurre de forma no coincidente a los conceptos de *populus* y *multitudo*: la soberanía del *populus* necesita como condición su escisión en una multitud y en un pueblo. Una vez elegido a un soberano, obligándose con un pacto a conferir el poder, la multitud se disuelve. El pacto que crea el Leviatán marca el pasaje de la *disunited multitude*, típica del Estado de naturaleza, a *dissoluta multitudo*. La *dissoluta multitudo* no puede legalmente cambiar el pacto existente, porque cualquier intento de regresar al estadio inicial comportaría la guerra civil. Entonces, en la perspectiva de Hobbes, el sujeto de la guerra civil no sería el pueblo sino la *dissoluta multitudo*. Por otra parte, la guerra intestina no implica necesariamente la disolución del Estado: tal disolución se da sólo en el caso de la victoria de la multitud, con un regreso del *Common-wealth* al estado de naturaleza y de la *dissoluta multitudo* a la *disunited multitude*. “Il *body political* –concluye el filósofo italiano– puó soltanto dissolversi in moltitudine e il Leviatano convivere fino alla fine con Behemoth, con la possibilità della guerra civile” [El *body political* puede sólo disolverse en multitud y el Leviatán convivir hasta el final con Behemoth, con la posibilidad de la guerra civil] (p. 72).

David Armitage, en una perspectiva de *longue durée*, describe una genealogía de las ideas que conforman el concepto de “guerra civil” frente la confusión contextual y particular del fenómeno. Su objetivo es investigar “el origen de concepciones tan incompatibles entre sí, qué han significado y cómo han surgido en la experiencia de quienes han vivido situaciones a las que así se ha denominado o de quienes han intentado comprenderlas en el pasado” (2018). El historiador británico presenta las concepciones actuales de la guerra civil como el resultado de una narración milenaria que desde los romanos llega hasta los debates del siglo XXI: decisiva es la guerra civil en Roma que, como *bellum civile*, es la *invención* que configura la narración que influenciará el pensamiento político de los siguientes siglos. En diacronía, serán los debates de la época romana a determinar de forma decisiva la manera de concebir la guerra.

Sucesivamente, en la edad moderna, esas narraciones surgidas en Roma conocen un *giro* semántico. A partir de la Ilustración, las guerras civiles *exitosas* serán etiquetadas como “revoluciones”, marcando una contraposición entre los dos conceptos. En el siglo XIX, la Guerra de Secesión (Guerra civil norteamericana) marcará otro cambio, con los primeros intentos de una definición jurídica del fenómeno para mitigar su gravedad. En ese entonces –según el autor– se registra la ampliación de la idea de comunidad, y su extensión empieza a ser concebida más allá de las fronteras nacionales. Finalmente, al final de la Guerra Fría, se registra –según Armitage– el giro más reciente, con las Ciencias sociales que juegan un papel central en la búsqueda de una definición como herramienta de análisis de los conflictos en curso, animadas sobre todo por los emergentes procesos de descolonización.

De una definición histórico-genealógica, pasamos con Kalyvas (2009) a una definición que pone énfasis en el carácter cambiante de la guerra civil, cuya caracterización fluctúa entre la jurisdicción territorial y la fuerza técnico-bélica puesta en el campo. El autor griego define la guerra civil como la “lucha armada dentro de los límites de una entidad soberana reconocida, entre partes sujetas a una autoridad común al inicio de las hostilidades” (p. 197).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sin embargo, esta definición dinámica pierde valor descriptivo cuando el escenario de la guerra civil falta de un efectivo *reconocimiento* y, consecuentemente, se vuelven borrosas las fronteras entre una guerra intraestatal y una guerra entre Estados:

El choque armado inicial, después de la invasión, se puede considerar como el equivalente de una guerra interestatal, mientras que el conflicto armado que estalla después de que este territorio ha sido conquistado puede ser pensado como la aproximación de la guerra civil (p.197).

Según el autor, además, la guerra civil se ha manifestado bajo tres diferentes formas, que pueden ser clasificadas en base a sus *tecnologías de la rebelión*. Se habla de guerras civiles convencionales en el caso de una intervención militar directa, o bien a través de frentes bien definidos o por el choque de las columnas armadas” (p. 197). La proximidad en términos de tecnología bélica entre las diferentes partes en armas define el conflicto como “simétrico”, como generalmente ocurre en las guerras civiles entre la mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX.

En segunda instancia, se habla de guerras civiles irregulares en el caso de aquellos conflictos que, basados en la guerrilla, se vuelven frecuentes a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. Se definen irregulares en cuanto “expresión de la asimetría entre los estados y los rebeldes: aunque los rebeldes tienen la capacidad militar para desafiar al Estado, carecen de la capacidad para confrontarlo de una manera directa y frontal” (p. 198).

En tercera instancia, se habla en algunos casos de guerras civiles “simétricas no convencionales”, fenómeno que aparece en la pos-Guerra Fría. En esta clase de conflicto, “los estados no son capaces (o, en algunos casos, no quieren) de desplegar una fuerza militar organizada contra los insurgentes mal equipados de forma realista y sistemática, los dos lados coinciden en un bajo nivel de capacidad militar” (p.198).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Desde un punto de vista territorial y sobre todo ideológico, en cambio, se puede hablar de “guerra partisana” frente a la “movilización de la población en grupos rebeldes que combaten detrás de la primera línea contra un invasor o una ocupación militar” (p. 202). Como en el caso de la *Resistenza* italiana (1943-1945) que opuso en el norte de Italia la población partesana a la ocupación de los nazis y de las milicias fascistas de Salò (Bobbio y Pavone, 2015), en este tipo de conflicto es la motivación ideológica que moviliza masivamente a la población. En su *Teoría del partisano*, Carl Schmitt definía los partisanos según dos tipos ideales: por un lado, “defensor autóctono de su tierra natal” y, por el otro, los “el activista revolucionario en un plan de agresión mundial” (Schmitt, 1966, p. 44).

Ranzato (1994) fija en la finalidad del conflicto el parámetro clave para una definición de guerra civil que permita, claramente, distinguir esta de todos los demás fenómenos de violencia interna dentro de una dimensión estatal. Esta finalidad es, en extrema síntesis, siempre la conquista del poder y del “monopolio de la violencia”: “Il proposito dei contendenti, per poter parlare di guerra civile, deve essere quello di imporre su tutto il territorio statale [...] il proprio monopolio, *alternativo* e *sostitutivo* rispetto a quello dell'altra parte” [El propósito de los contendientes, para poder hablar de guerra civil, debe ser el de imponerse sobre la totalidad del territorio estatal [...] el propio monopolio, *alternativo* y *sustitutivo* respecto al de la otra parte] (p. XXXVI). Esta finalidad está retóricamente vinculada a una *causa* como contenedor general, como *matrioska*, de las diferentes tensiones y conflictos implícitos.

La guerra civil, su historia, conlleva “el dolor de dos milenios”, un dolor todavía vivo, que “continúa perturbando nuestra política incluso hoy” (Armitage, 2018). Es entonces necesario problematizar el tema en toda su complejidad y densidad histórica. Por un lado, es necesario rastrear históricamente –como lo hace Armitage– sus cambios en el tiempo y su genealogía. Por el otro, paralelamente al quehacer historiográfico, puede servir explorar las narraciones literarias para captar –desde la subjetividad y las experiencias de quién vivió el acontecimiento– su sentido íntimo y situado.

Hoy, como recuerda Giorgio Agamben (2018), después de los hechos del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, la forma que la guerra civil ha asumido a escala mundial es la del terrorismo, como “guerra civil global”, en referencia a la lucha transnacional y terrorista de al-Qaeda en contra de las naciones occidentales. A nivel político, la guerra civil convierte al *estado de excepción* en el paradigma permanente de la vida política contemporánea. En este sentido, según Michael Hardt y Antonio Negri (2004), la constante amenaza de la violencia genera, de hecho, la suspensión de la democracia. Por otro lado, ya en los años noventa, Hans Magnus Enzensberger (1994) afirmaba de forma provocadora que, superada la tensión atómica de la Guerra Fría, la nueva lógica política resulta marcada por el regreso al mundo hobbesiano de la guerra de todos contra todos.

Independientemente de su lejanía en el tiempo, desde el presente, las políticas de la memoria piden una reflexión sobre la guerra civil que sigue siendo problemática y generalmente en conflicto con la narración de la historia oficial. Porque, como, escribe Armitage, “los controvertidos pasados de la guerra civil continuarán produciendo múltiples futuros” (2018).

#### **4.7 Historia cultural y uso de la literatura como fuente.**

Este proyecto se adscribe a la Historia cultural al enfocarse en la interdiscursividad de lo literario y lo histórico, en las diferentes (y contrastantes) modalidades de construcción del sentido de la guerra civil y en los criterios sociales y políticos de legitimización de esos mismos discursos. Hay en esta investigación un intento de comprensión más allá de la narración oficial de la historia y sus explicaciones reduccionistas, un intento de escucha *desde abajo*, desde lo ficcional, que permita visualizar las múltiples facetas y perspectivas que complejizan el fenómeno histórico. Es decir, en palabras de Roger Chartier (2005b), de comprender

a la vez, cómo las representaciones y los discursos construyen las relaciones de dominación y cómo son ellas mismos dependientes de los

recursos desiguales y de los intereses contrarios que separan a aquellos cuyo poder legitiman de aquéllos cuya sujeción aseguran —o deben asegurar (p. 37).

En el análisis de las fuentes literarias, la observación detectivesca del investigador puede divisar el producirse de las que Carlo Ginzburg llama “narraciones”, o sea “istanze mediatrici tra domande e fonti che influiscono profondamente [...] sul modo con cui i dati storici vengono raccolti, eliminati, interpretati – e infine, naturalmente narrati” [instancias mediadoras entre preguntas y fuentes que influyen profundamente [...] en la forma en que los datos históricos son recopilados, eliminados, interpretados y, finalmente, narrados] (2000, pp. 122–123).

Las novelas históricas de la muestra presentan la voluntad de negociar o romper la aparente naturaleza homogénea de la representación de la guerra civil, reescribiendo la historia cultural de la guerra y de la violencia bajo la lente ficcional de niños-observadores. La presencia de estos textos narrativos, entonces, solicita un análisis crítico que cuestione su propósito memorial, contradiscursivo, performativo o aclare —como señala Peter Burke— si quieren persuadir al lector a emprender “un determinado curso de acción” (2014, p. 36), o también —como señala Chartier— si sus estructuras formales inscriben “los deseos y las posibilidades del público al que apuntan” (2005a, p. 60). Sin recaer en relativismos, esas narraciones nos recuerdan cómo un acontecimiento puede ser visto desde puntos de vista que son diferentes porque surgen de experiencias y biografías diferentes, y porque son históricamente determinados.

En un entramado de *hechos* y *quimeras* (Meyer, 2010), la narrativa histórica puede acercarse a la verdad siempre fragmentaria de los estudios históricos. Y, a veces, lo hace con énfasis en las acciones concretas y en el sentir de actores sociales y colectividades que juegan (en la especificidad de una sociedad y de un momento histórico) un papel subalterno, secundario y consecuentemente *olvidado* por la Historia política: la novela histórica se configura, por lo tanto, como historia *desde abajo* (Muñoz Molina, 2016).



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Como en la metáfora del nigromante sugerida por Mario Domenichelli (2006), esas voces, rescatadas del pasado, son evocadas como voces desde el Más allá en el análisis y en la escritura (del historiador como del novelista). En esta operación, cada testimonio es un fragmento que se conecta al macro-texto cultural de su pertenencia, en el sentido de la antropología cultural de Clifford Geertz y de la poética cultural del *New Historicism*. Esta conexión de la narrativa histórica con las perspectivas de las Ciencias sociales es confirmada por autoras como Patricia Riosalido Villar (2014) y Valeria Grinberg Pla (2001): la primera explora la propuesta de las novelas históricas de los ochentas y la considera en línea con el reto posmodernista; la segunda señala cómo las novelas históricas latinoamericanas de finales del siglo XX parecieran reaccionar a la polémica de Hayden White sobre la historia y su narración y, así, alejarse del contenido y de las formas tradicionales.

Al mismo tiempo, la novela histórica puede apelar a la dimensión conflictiva de los diferentes discursos. Por un lado, señala la coexistencia o contraposición interdiscursiva de narraciones hegemónicas y narraciones alternativas de un mismo fenómeno histórico: así, por ejemplo, Yovany Arroyave Rave (2014) propone un análisis contrastivo de una fuente literaria (*Los cortejos de diablo* de Germán Espinosa) y una fuente histórica oficial (*Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada* de Diana Luz Ceballos Gómez) para demostrar que las narraciones, a pesar de sus diferencias fenomenológicas, apuntan a una misma realidad ontológica. Por otro lado, se puede apuntar a manifestar el choque entre discursos dotados de diferente legitimidad y autoridad social: así, por ejemplo, en referencia al contexto latinoamericano, Raúl Crisafio (2019) subraya la presencia simultánea de narraciones múltiples y heteróclitas como zonas de conflicto interculturales e intraculturales: narraciones cultas y populares, escritas y orales, del recuerdo y del olvido.

Este énfasis de la literatura en la experiencia subjetiva, emotiva y discursiva del evento ofrece, como afirmado por Edoardo Esposito (2019), un *discurso humano* que conlleva siempre cierta historicidad y cierta *cualidad histórica* (no siempre

explícita en el texto). Esta cualidad participa en la definición de su valor literario: como las noticias sobre la peste en Defoe, o sobre la insurrección de Paris en Hugo. Dicha *historicidad* puede contar con una función fundamental presente en la literatura, y más en general en las artes, es decir, una función de filtro para la comprensión: como manifiesta Melania Mazzucco (2019), desde su experiencia de escritora de novelas documentales, el evento histórico puede ser *leído y asimilado* por la colectividad a través de lo literario. Esta posible lectura, en la perspectiva marxista de Witold Kula (1984), tiene la potencialidad de suplir a una patológica ausencia de conciencia histórica frente a un uso público y pragmático de la historia como neutralización de las tensiones internas. Por otro lado, Maria Malatesta promueve el acercamiento consciente a los textos narrativos para buscar en estos “una maggiore comprensione delle culture di un determinato periodo” [una mayor comprensión de las culturas de un determinado período] (2005a, p. 699). La novela, según Malatesta, no sólo es fuente y discurso sino sobre todo el *testigo* del *aura* de una época o momento histórico: así que la autora puede leer desde un punto de vista historiográfico la novela *Jeder stirbt für sich allein* de Hans Fallada, demostrando cómo la novela contemporánea puede tener el valor de fuente al aclarar las ideas y el sentir *íntimo* de los protagonistas frente a la historia (2005b). El historiador debe, entonces, saber leer el *sentido* profundo que el texto literario presenta, moviéndose –como sugiere Paolo Favilli (2019)– entre un paradigma de la retórica (como análisis de las formas) y un paradigma de historicización (como contextualización histórica de las fuentes y de esas mismas formas). Las fuentes literarias se vuelven, en este sentido, un recurso para la reconstrucción de las dinámicas histórico-culturales en las intersecciones entre estructuras. La literatura busca lo verdadero “in una costruzione policromatica che tramite il gioco delle linee e dei colori mette in evidenza le diverse prospettive” [en una construcción policromática que a través del juego de líneas y colores ponga en evidencia las diferentes perspectivas] (p. 216).

Esa *aura* de la época, ese *sentido* se vuelve la tarea más significativa para el historiador, en detrimento de una crítica textual de lo literario que fija su objetivo en el examen de su verosimilitud histórica: este tipo de análisis sería una operación

vacía de significado, que no agrega perspectivas cognoscitivas en un ámbito ya recurrido por la historiografía. En palabras de Enriqueta Vila Vilar, el historiador “busca en la obra literaria el testimonio vivo de una sociedad, la manifestación de unas creencias, de unas mentalidades que el autor refleja y frente a las cuales toma partido, bien directamente o bien a través de sus personajes” (2009, p. 1).

En esta perspectiva, existe ya una larga tradición que delibera en favor de un uso metodológico de las artes como fuentes. En la modernidad, una primera apertura interdisciplinaria se encuentra ya en Marc Bloch y en los *Annales*: “Nuestro arte, nuestros monumentos literarios están llenos de los ecos del pasado; nuestros hombres de acción siempre tienen en los labios sus lecciones, reales o imaginarias” (Bloch, 2001, p. 42). Se abre así un posible camino para la inclusión de la literatura y del arte en el quehacer del historiador, superando la tradicional visión diplomática del archivo, de herencia rankeana. De aquí que será el mismo objeto de investigación a sugerir la tipología de sus fuentes entre una amplia (y heterogénea) pluralidad de alternativas. Por otro lado, como señalado por Dorothy Burton Skårdal (1984), la distinción entre registros *duros* o *blandos* es un vestigio anacrónico de la visión hegemónica de lo cuantitativo.

Varias décadas más tarde, esta apertura entra efectivamente a ser parte de la práctica historiográfica. Juan Avilés Farré, por ejemplo, analiza desde el punto de vista historiográfico a un clásico de la literatura rusa y mundial como *Crimen y Castigo*, buscando en Dostoyevski los elementos olvidados por la historia oficial, es decir, “pistas” acerca de “la manera en que se experimentaban íntimamente en una época los distintos aspectos de la vida” (2010, pp. 337–338), y así los sentimientos, las ideas, las costumbres, los modos de vida. Francisco Fuster García (2011) analiza la novela *El árbol de la vida* de Baroja como texto paradigmático para el estudio de la historia de España en el umbral entre los siglos XIX y XX. A partir del trabajo de Fuster, Roberto Pastor Cristóbal (2014) subraya la utilidad de la literatura para la didáctica de la historia.

Pero, ¿cómo validar la investigación histórica desde la literatura? En el debate no se encuentra una respuesta unívoca. José Mariano Leyva (2016), por ejemplo,

propone dos tareas preliminares: la indagación en profundidad del contexto de las fuentes y la comparación para contrastar las *mentiras*. Isabella Zanni Rosiello (2013), en cambio, sugiere la decontextualización de las fuentes narrativas para luego englobar los textos en un discurso propiamente historiográfico. Por otro lado, desde la perspectiva de su trabajo sobre prácticas y representaciones, Roger Chartier (2014) sugiere tres vías para acercarse historiográficamente a los textos, es decir, “para «historizar» nuestra lectura de los textos literarios” (2014, p. 131). Una primera forma de acercarse es la de reconstruir la *percepción* del mismo texto en su época; una segunda, que va en dirección del concepto de negociación propuesto por el *New Historicism*, pretende destacar las relaciones entre el texto, los rituales y las prácticas; y la tercera (la más cercana a la propuesta de esta investigación) versa sobre el análisis de los discursos vehiculados por la literatura dentro su propia época.

También Edvard Bull (citado en Burton, 1984) ofrece una orientación para el uso de fuentes históricas no convencionales, al afirmar que la literatura puede proporcionar información relevante sobre las formas de vidas del pasado, o sea “conventional and typical attitudes, opinions, and moral values” (p. 78). Su propuesta ofrece sugerencias interesantes:

- i) considerar que no existe una conexión directa entre la calidad literaria de la obra y su utilidad como fuente para la historia;
- ii) en un texto autobiográfico, la descripción del entorno se puede evaluar sobre el plano de la memoria;
- iii) frecuentemente, los personajes principales son una creación más libre, más ficcional (al expresar la visión del autor), mientras que los personajes secundarios tienen la función de hacer verosímil y realista el contexto de la narración;
- iv) frecuentemente, los elementos literarios centrales en la obra son los más distantes de la “realidad” histórica del referente;
- v) una obra literaria por sí sola no es más que un informe (*report*) y no es suficiente para ofrecer una información certera (de aquí, añadido, se

asume la importancia de la comparación para una perspectiva historiográfica)

vi) el escritor es siempre una persona atípica (y es más atípica cuanto más literario es su *background*).

Es de las décadas 1970-1980, sin embargo, la apertura más radical y polémica: a partir del llamado *linguistic turn*, y sucesivamente de lo que Natalie Zemon Davis (citada en Avilés, 2010) define “giro hacia la literatura”, se volvió a encender el debate en torno a la relación (o cooperación) de Literatura e Historia dentro del ejercicio historiográfico, generando respuestas y posturas muy diferentes, pero igualmente caracterizada por el énfasis en lo retórico. Tras estos giros, propios del posmodernismo, autores como Hayden White, Roger Chartier, Paul Veyne y Paul Ricoeur, entre otros, sacudieron “con vehemencia el estatuto epistémico y ontológico de la ciencia histórica” (Arroyave, 2014, p. 28). Y, en reacción a las pretensiones objetivistas de la ciencia histórica, estos autores subrayaban como la historia sea eminentemente escrita por un narrador y en una dimensión que es narrativa y retórica, hasta afirmar con Veyne (1984) que la historia es una novela verdadera. Se pone entonces en tela de juicio la epistemología misma de la disciplina, postulando la complementariedad de historia y ficción, y así mismo, con Paul Ricoeur la coexistencia de un tiempo *mortal* y de un tiempo *cósmico*:

la respuesta de la historia es la reinscripción del primero sobre el segundo por medio de conectores específicos como el calendario, la sucesión de generaciones o los documentos en tanto que restos, vestigios o huellas, mientras que la respuesta de la ficción es inventar variaciones imaginarias relacionadas con la fisura que separa las dos perspectivas del tiempo (Vila Vilar, 2009, p. 2).

En otro extremo, Hayden White llegaba a negar la posibilidad epistémica de la investigación histórica frente a un inalcanzable paradigma de verdad. Según White, si en un primer nivel, explícito, el trabajo histórico es construido sobre los datos, en un segundo nivel implícito (*meta histórico*) se funda en la narración y es en consecuencia literario, por su naturaleza poético-retórica (Cabrera, 2005).

Más allá de estas posturas radicales, el debate se ha ido orientando hacia la consciencia de la cercanía y complementariedad de los lenguajes de la historia y de la literatura, pero afirmando –al mismo tiempo– sus diferencias epistemológicas. Para el hombre, como sujeto de conocimiento, la memoria es la principal premisa. Así, por un lado, la historia busca marcas de verdad y, por el otro, la literatura busca marcas de ficción imaginativa, aunque siempre desde un común culto de la memoria (Asor Rosa, 2019). A esta primera diferencia, Paolo Favilli agrega otra como norma social, una diferencia que generalmente deja al historiador desubicado frente a las fuentes literarias, al perder las coordenadas disciplinarias de su competencia: el historiador deberá buscar la comprensión del texto literario recorriendo al panorama cognoscitivo externo al texto mismo, reconstruyendo (sobre el ejemplo del paradigma indiciario de Ginzburg) “reticoli di fili a partire da tracce” [entramados de hilos a partir de huellas] (2019, p. 28).

Recién, en una genealogía de los conceptos de Literatura e Historia (y de su relación), Ivan Jablonka rastrea los orígenes milenarios de la disputa –muchos siglos antes de las provocaciones del *linguistic turn*, y antes de la transición disciplinaria y *objetivista* de las Ciencias sociales en el siglo XIX– en la oposición entre “historia nuda” e “historia ornata” (2016, p. 34). El historiador francés sintetiza el debate, reconociendo la posibilidad de razonar históricamente y explicar la realidad desde la literatura para proponer, en una perspectiva epistemológica, la necesaria convergencia de la literatura en la escritura de la historia y de las Ciencias Sociales.

Por otra parte, no faltan posturas más conservadoras que se oponen a esta apertura interdisciplinaria. Un ejemplo puede ser la de Gerardo Morales y Victor Manuel Bañuelos: los autores, a partir de un uso incierto de conceptos literarios, describen la diferencia entre las dos realidades en términos de veracidad (para la Historia) y verosimilitud (para la Literatura), señalando el estatus de ésta última como simbólico y consecuentemente *sesgado*. De aquí que afirman que el ensayo histórico es una obra “abierta y sin finalizar”, porque favorece el diálogo y aporta al debate, mientras que la novela sería “una obra cerrada y finalizada” (2017, p. 277).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Es curioso que la crítica sea planteada en estos términos: ya hace décadas, Umberto Eco y los estudios semióticos han planteado la necesaria lectura de los textos narrativos como obras abiertas, reconociendo el papel cooperativo del lector como *lector in fabula*. Otro ejemplo, en este sentido, está en el proyecto interdisciplinario, coordinado por David Miklos, que reúne reflexiones historiográficas desde los documentales y la investigación periodística, hasta la novela: Miklos (2016) habla de “camas separadas”, de un *maridaje* siempre problemático entre historia y formas literarias, pero, en general, se reflexiona alrededor un concepto confuso de novela histórica (es decir, se asume la novela en una relación apenas circunstancial con el evento histórico, como mero fondo). Sin embargo, entre los historiadores participantes no faltan algunas importantes aperturas. La más significativas se encuentran en Jean Meyer y Antonio Saborit: Meyer (2016) relata, como historiador, su personal y prolífico encuentro con la literatura y, en particular, con los textos de Solzhenitsyn, al momento de reconstruir en profundidad la historia de Rusia; Saborit (2016) subraya que es necesario para el historiador empaparse del lenguaje poético de su tiempo, cruzando las fronteras arbitrarias entre los géneros.

Al relacionarse con la historia, la literatura toca otro tema de la Historia cultural: la política de la memoria. La emergencia de la categoría “memoria” en el campo historiográfico (como categoría metahistórica y como *sustrato* problemático y subjetivo de la Historia) es un fenómeno contemporáneo y reciente (Traverso, 2007). Este tema empieza a adquirir centralidad a partir de los dramáticos testimonios de Auschwitz y, sucesivamente, por la actualidad de los debates acerca de las guerras, los genocidios y las represiones acontecidas en América Latina, África y otras *periferias* del mundo. De aquí surge la figura del *testigo*, cuyo primer ejemplo es el sobreviviente del *Lager*, el *salvado* del cual habla Primo Levi (2007), abriendo la que Annette Wierviorka define como la “era de los testigos” (Dosse, 2012). Así, a partir del testimonio vivencial del testigo, por un lado se apunta a enriquecer el relato histórico “con las vivencias de sus actores” (Traverso, 2007, p. 17); por el otro, se responde a la *hambre* posmoderna de “realidad” y la memoria se hace antídoto en contra de la pérdida de identidad tras

el fin de las grandes narrativas (Wu Ming 2, 2014). Por otra parte, Johann G. Droysen (citado en Canfora, 2010) ya recordaba que el contenido del yo es mediado por la memoria y se vuelve un resultado histórico.

En referencia a este contexto, Tzvetan Todorov (2000) distingue dos posibles lecturas de la memoria. Hay una lectura literal, “intransitiva”, que se enfoca en las causas, en las consecuencias y en el sufrimiento provocado por el acontecimiento, pero no va más allá. Hay, por otro lado, una lectura ejemplar que sublima el dolor trasladándolo a la esfera pública, lo generaliza como *exemplum* y modelo de acción para el presente. La memoria ejemplar es “potencialmente liberadora”: “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (p. 22). De manera cerca a esta perspectiva, Richard Rorty (citado en Beverley, 2013) describe dos vías para la narración testimonial. La primera vía es la heroica, “contando la historia de su contribución a una comunidad” (sea ésta real o ficcional); la segunda (que busca presentarse como *objetiva*) ve la descripción “de sí mismos como que se encuentran en una relación entre esa realidad y su tribu o su nación o su grupo imaginario de compañeros” (p. 3).

Según Wu Ming 2, la literatura, como la memoria, apunta a una verdad intersubjetiva y no referencial, a través de ejemplos y particulares. La *verdad poética* de una novela histórica residiría, entonces, en la crítica a los estereotipos narrativamente construidos sobre cierto periodo histórico: “Il suo scopo é falsificare la narrazione dominante, mostrarne le stratificazioni, sostituire allo stereotipo il conflitto” [Su fin es falsificar la narración dominante, hacer patentes sus estratificaciones, sustituir al estereotipo por el conflicto] (2014, p. 29).

Elizabeth Jelin habla de *trabajos* de la memoria, centrándose, en primer lugar, en los procesos dialógicos de memorias individuales y subjetividades que configuran la lucha en contra del *olvido* y para la construcción del sentido. En este diálogo conflictivo, la memoria es siempre construida desde el presente: “el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras”



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

(2002, p. 12). De aquí que la memoria debe ser *historizada*, conscientes de que el sentido del pasado cambia históricamente, en paralelo a la reflexión sobre la identidad, sobre todo en momentos que representan una crisis para la colectividad. Los traumas de la historia implican *rupturas* de las rutinas e involucran las emociones de los sujetos en búsqueda de sentidos. Las emociones, en efecto, dejan marcas en la memoria: “El acontecimiento o el momento cobra entonces una vigencia asociada a emociones y afectos, que impulsan una búsqueda de sentido” (p. 27). El sentido activo (y político) del evento promueve de esta forma la construcción de la memoria.

John Beverley subraya la importancia de la voz subjetiva del otro y su memoria, recordando que esa subjetividad y su discursividad no van en detrimento de la verdad, “dado que la sociedad en sí misma no es una esencia anterior a la representación, sino una consecuencia de las luchas por representar y sobrerrepresentar” (2013, p. 353). Por otro lado, Gayatri Spivak (1998), en su célebre ensayo *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*, denuncia la violencia epistémica a la cual está sujeta la voz del subalterno y su dificultad/imposibilidad de ser entendida.

La memoria histórica, en su dimensión colectiva, requiere también un análisis a partir de las emociones, como afirman Edwin G. Mayoral Sánchez y Francisco J. Delgado Aguilar, “para dotar de significado al pasado/presente” (2017, p. 61). Los autores proponen “pensar en el afecto o emoción como una categoría de análisis histórico, tales como la clase, etnia, raza o género, que son transversales a los procesos sociales” (p. 64), sobre todo en relación a temas de política y poder. La definición de lo que es una emoción es un tema todavía abierto: se recuerdan aquí, en particular, el *bosquejo* propuesto por Jean-Paul Sartre (2015), desde la filosofía y la crítica psicológica, y las sugerentes lecturas de Martha C. Nussbaum (2008; 1997), desde una postura ética clásica, y de Sara Ahmed (2015), desde la perspectiva político-cultural. La relevancia de esta categoría en los estudios históricos es de gran actualidad: el conocimiento debe incluir también las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pasiones, las emociones y los valores; no puede limitarse al procesamiento de la información (LaCapra citado en Jelin, 2002).

En el campo literario, la teoría de la recepción –de Hans-Robert Jauss en adelante– ha puesto énfasis en la emoción, pero limitadamente, a la experiencia emocional del lector, es decir, como realidad extratextual. Sin embargo, como afirma Bermúdez Antúnez, las emociones juegan un papel central en el proceso comunicativo de la literatura y, por lo tanto, deben ser parte de una consciente teoría literaria. Los teóricos literarios deben fijarse en los procedimientos retóricos y textuales efectivos para la implementación y construcción, por parte del autor, de las emociones dentro del texto mismo: “A la teoría literaria le debe interesar saber cómo se producen emociones dentro del mundo ficcional y cómo los mundos ficcionales son capaces de activar emociones en los lectores, teniendo en consideración que tales mundos, empíricamente, no existen” (2010, p. 157). El mismo autor presenta, entonces, tres posibles estrategias “para vivificar el poso emocional de una obra” (p. 163), en su construcción narrativa: a) como enunciación directa del narrador o del narrador-personaje; b) como visibilización indirecta, a través de lo que los personajes ven y piensan; c) como presentación de una creencia derivada de los comportamientos de otros personajes.

## 5 Marco metodológico

Este estudio delimita un espacio y un tiempo no contiguos, pero temáticamente interconectados al ser el referente construido, narrativamente, a partir de la mirada ficcional de un observador-niño. Cada mirada apunta a la experiencia particular de una guerra civil (específica en sus coordenadas espacio-temporales, en su desarrollo y en sus actores, e inscrita en un texto como muestra individual e irreplicable). Sin embargo, en su conjunto, los diferentes puntos de vista conforman una mirada plural, tendencialmente estereoscópica, sobre un mismo fenómeno y su clasificación (que supera las particularidades en favor de la fijación del concepto). Esta pluralidad se da en la yuxtaposición simbólica de la segunda fase de la Revolución mexicana (1913-1920), de la Guerra civil española (1936-1939) y de la Guerra partisana o Resistencia italiana (1943-45), respectivamente en la propuesta narrativa de Campobello, Correa y Calvino.

A partir de lo dicho, elegí las tres novelas como muestra, entre el amplio *corpus* de novelas históricas de su respectiva guerra civil, según dos principales criterios:

- i) el niño<sup>17</sup> que como personaje-testigo vive el evento desde su alteridad y su peculiar punto de vista;
- ii) una experiencia biográfica directa de los autores de las novelas en el escenario trágico de la guerra civil como premisa ética de su escritura.

De aquí que la muestra se conforma por los siguientes textos:

- *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), de Nellie Campobello, para la Revolución mexicana;

---

<sup>17</sup> En las novelas del *corpus*, el protagonista coincide con lo que el lector occidental, desde su sentido común, definiría como niño o niña. Estos *niños* no son presentados desde una perspectiva jurídica, es decir, como menores de edad frente a la ley, sino en el sentido de su desarrollo físico, psicológico y cognoscitivo. La niña que en *Cartucho* dice “yo” tiene entre siete y ocho años, Pin en *El sendero de los nidos de araña* tiene 10, mientras que Aurora tiene 7 en *Cerezas*: de acuerdo con Papalia et al. (2012), los tres protagonistas viven su etapa de niñez media, sucesiva a la niñez temprana (3-6 años) y anterior a la adolescencia (11-20 años).

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- *El sendero de los nidos de araña* (1947), de Italo Calvino, para la Guerra partisana italiana;
  - *Cerezas* (2008), de Aurora Correa, para la Guerra civil española;

La premisa metodológica para este trabajo es que la literatura puede aportar al discurso histórico, complementando con la reconstrucción de una significación desde la subjetividad (aunque ficcionales) de sus testigos. En este sentido, el *Quijote* o *Pedro Páramo*, como dos ejemplos entre una infinidad de otros posibles, pueden volverse una fuente histórica complementaria gracias a las preguntas reveladoras del historiador y a las *huellas* que estas develan. Hasta una obra de ciencia ficción puede visibilizar la experiencia individual en una perspectiva histórica, como en la lectura que Joan W. Scott (2001) propone a partir de las páginas de *The Motion of Light in Water*, novela escrita por Samuel Delany.

La ficción no obstaculiza la posibilidad de acceder a una representación histórica realista, ni se limita a lo *verosímil*. Al contrario, abre el camino hacia perspectivas interpretativas ajenas al trabajo historiográfico tradicional. Como recuerda Marc Bloch, muchos acontecimientos históricos son observados o “en momentos de violenta agitación emotiva” o por testigos tomados por sorpresa o despreocupados por “aquellos rasgos a los que, con razón, el historiador atribuiría hoy en día un interés preponderante” (2001, p. 114). Así la ficción permite al novelista rellenar conscientemente esos espacios vacíos y sus significados, “elaborando” el trauma individual y colectivo (LaCapra, 2005).

A partir de lo anterior, mi estrategia para el uso documental e historiográfico de los textos se centrará:

- en la indagación en profundidad del contexto de las fuentes literarias del *corpus* (Leyva, 2016);
- en la búsqueda del *aura* como representación narrativa del evento histórico (Malatesta, 2005a);
- en el análisis del texto a la luz de los discursos vehiculados por la literatura dentro su propia época (Chartier, 2014);

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- en la consideración del niño o de la niña como probable reflejo de la visión autoral, en cuanto personaje principal (Bull, citado en Burton, 1984);
  - en la revisión de aspectos y temas literariamente secundarios (que podrían en cambio tener relevancia histórica) (Bull, citado en Burton, 1984);
  - en el examen de las potencialidades contradiscursivas de los textos respecto a la *doxa* del discurso social hegemónico (Angenot, 1998, 2010).

En un análisis que es necesariamente cualitativo, este trabajo problematiza la imagen discursiva que literariamente se construye de la guerra civil en un ejercicio de comprensión historiográfica. Las novelas serán analizadas en una perspectiva comparativa con el objetivo de describir la (eventual) coincidencia de una significación común y transnacional del referente histórico, más allá de las especificidades. Habrá entre ellas evidentes diferencias formales y no formales. Pero, por otro lado, hay dos relevantes puntos de partida en común: i) la propuesta de un discurso y de una narración conscientemente alternativa al reduccionismo de la historia oficial, ii) la elección de una mirada infantil como punto de vista narrativo y hermenéutico.

En un primer nivel, a partir del análisis de elementos textuales, investigo la realidad discursiva de cada texto y los atributos que en la narración configuran una voz, una mirada y un valor testimonial. En el análisis del texto se muestra la particular narrativa que la experiencia histórica individual produce en contraposición al relato oficialista. No trato, sin embargo, de analizar el valor apofántico del discurso implícito o explícito en las narraciones, ni de constatar su objetividad histórica en contraposición a ese mismo discurso histórico oficialista. El objetivo es analizar el potencial valor contradiscursivo de los textos, con énfasis en:

- La mirada del personaje como observador sobre los múltiples aspectos del objeto “guerra civil” y cómo, a partir de esa mirada, ese objeto “se carga de sentido” (Todorov, 1971, p. 23). Esto implica, en términos jakobsonianos, el análisis de la función referencial de los enunciados narrativos;

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

- La voz (en el sentido de Filinich, 2013) que informa sobre las emociones de quien habla. En esta expresión textual la función referencial permanece, pero es delimitada y resignificada desde el *yo* del personaje-emisor. Además, gracias a la literariedad del texto, esas emociones tienden a presentarse bajo un orden inteligible (que esas mismas no suelen tener en la realidad extratextual del *mundo de la vida*) y a contribuir a la significación global del texto. En términos jakobsonianos, hablaríamos aquí de función emotiva o expresiva: las emociones se vuelven objeto de observación por el mismo personaje (y eventualmente por el narratario).

- El proceso de enunciación como dimensión discursiva relacionada con el contexto histórico, social y cultural del emisor-enunciador en tanto que actor en diálogo (o conflicto) con una red pre-existente de discursos (Filinich, 2013). En este sentido, es relevante analizar a partir de las características que este proceso implica, esto es considerar desde donde el emisor habla, para quién, en qué momento, con qué autoridad y con qué impacto sobre la comunidad (Jelin, 2002);

- El narrador, como emisor del discurso, es decir, como presencia implícita en el texto examinado y no como autor “real” (aunque sin olvidar la evidente interferencia y superposición que los textos en examen presentan).

- El narratario, como destinatario del discurso implícito de la narración y, entonces, como remitente de ese potencial contradiscurso (dejando en segundo plano la figura abstracta de un lector “real” y su estética de la percepción). Esto implica, en términos jakobsonianos, el análisis de la función apelativa.

Sucesivamente, en un análisis comparativo investigo la presencia de una intertextualidad y una mirada común, y –de aquí– la oportunidad de recuperar (desde la ficción y la experiencia narrativa) una lectura del fenómeno “guerra civil”. Para lograrlo, recorro a la metodología de la Literatura comparada y, en particular, a la tematología.

El estudio discursivo se funda, entonces, sobre los datos empíricos en su realidad textual-novelística. Su unidad mínima de análisis es el enunciado. Su

unidad intermedia es el texto de la novela, como combinación de enunciados y unidad comunicativa. Su unidad máxima es la interrelación e intertextualidad de los diferentes textos con base en la temalogía del niño-testigo de la guerra civil.

La temalogía, en cuanto Literatura comparada, permite un espacio dialógico que trasciende la dimensión estética y mira a lo político, a lo histórico-cultural, a la otredad y a la subalternidad. Esta búsqueda de significados y significaciones estuvo presente desde los orígenes de la disciplina, ya desde el siglo XIX, cuando surgió como parte del clima europeísta de la época, en el afán de superar los particularismos nacionales. Hoy en día, la perspectiva de la Literatura comparada responde a un llamado al multiculturalismo y a la interculturalidad, en línea con una preocupación presente en la actualidad de las Ciencias Sociales y de los Estudios socioculturales. De aquí que su análisis tiende a moverse de un plano estrictamente literario, asentándose en un plano más teórico, conceptual e interdisciplinario:

Esta globalidad, que antes se entendía como el canon occidental, se ha convertido ahora en una globalidad no tanto estética como ideológica, por la cual se aceptan como objeto de estudio de los comparatistas no sólo las relaciones entre textos de diferentes naciones de variado origen cultural, sino también las relaciones de textos literarios con el cine, las artes plásticas, la arquitectura, etc. (Garrigós González, 2004, p. 8).

De manera que, en el debate actual, la Literatura comparada se asocia a ejercicios de deconstrucción, por un lado, y al análisis de las relaciones interdiscursivas (en particular, con el *regreso* a lo político), por el otro. Así, por ejemplo, Cristina Naupert Naumann (2014) investiga la literatura *politizada* que fija su *tertium comparationis* en momentos histórico-políticos de transición y de cambio de régimen (como en la España posfranquista o en la Alemania tras la caída del muro). En esta perspectiva, como afirma Gerald Gillespie, la comparación permite reunir un conocimiento útil “para examinar el funcionamiento de cualquier polisistema en cualquier lugar del mundo, tanto en lo que concierne a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sus rasgos locales, como a las relaciones simbólicas que existen o han existido con polisistemas internos, contiguos o más remotos” (1998, p. 177).

Según Claudio Guillén (1985), una de las mayores autoridades del campo, la disciplina debe presentar una mirada *supranacional* y seguir uno de los tres posibles enfoques: a) estudios genéticos; b) estudios desde una mirada socio-económica; c) estudios a partir de un campo teórico (como en el caso de esta investigación). De aquí que mi análisis recupera claves de interpretación del discurso desde los aportes de las Ciencias Sociales (como las relaciones de poder entre narraciones y discursos) y el análisis textual se complejiza teóricamente.

Por otra parte, en línea con al paradigma cualitativo, el comparatista debe reconocer la necesidad de considerar su subjetividad de investigador y el papel de ésta en la construcción y en el análisis de los textos, de acuerdo con la coherente reflexión contemporánea sobre la relación cognoscitiva de sujeto y objeto (o de sujeto y sujeto):

the comparatist in the age of multiculturalism reads herself or himself as a site of contradiction and contamination, distrusts all guides that offer to decode the exotic other, and refuses to become a detached observer exercising a free-floating, disengaged intelligence (Bernheimer, 1995, p. 13).

Personalmente, considero que la tematólogía ofrece una metodología flexible y apta para el tipo de análisis propuesto. En extrema síntesis, se puede definir la tematólogía como el análisis comparativo de textos originados en contextos literarios y culturales diferentes, pero acomunados por temas o motivos literarios: en mi caso, el tema común es dado por la elección del niño como personaje-testigo ficcional frente a la guerra civil. En un nivel preliminar, mi análisis apunta a encuadrar al perfil de los personajes-niños que encarnan una voz y una mirada: aunque sin olvidar su dimensión ficcional y su función estratégica dentro de lo literario, pongo en evidencia –cuando posible– las principales variables sociales (género, edad, condición socio-económica). En un siguiente nivel de análisis, examino los escenarios físicos y morales de las novelas, es decir, las acciones



narradas, la imagen de la infancia (como espacio separado, alternativo, dentro del escenario de la guerra), las emociones exhibidas por los sujetos infantiles y, en fin, las *razones* de la lucha.



**6 Marco conceptual**



En este capítulo presento una recopilación de los conceptos clave para la presente investigación, a partir de su síntesis teórica.

## **6.1 Discurso y contradiscurso**

El discurso es socialmente constituido, pero también constitutivo: “ayuda a mantener y reproducir el status quo social” y al mismo tiempo “ayuda a transformarlo” (Calsamiglia y Tusón, 2001, p. 15). De acuerdo con Angenot (1998, 2010) el discurso es un conjunto de coordinadas (y estrategias) históricas que regulan la posibilidad de la enunciación, mientras que el contradiscurso infringe dicha posibilidad al conformar fracturas en la continuidad de la malla sociodiscursiva.

## **6.2 La mirada y el punto de vista**

La mirada, de acuerdo con María Isabel Filinich (2013), se define como el punto de vista que desde la situación narrativa ofrece una visión de los hechos. Este punto de vista es explicado por Jacques Fontanille (1994) como un juego interactivo entre sujeto y objeto. De aquí que se postula como igualmente activa la participación del objeto y la producción de dos efectos separados:

- a) por un lado, la fuente de la percepción como “efecto sujeto”;
- b) por otro lado, la meta de la percepción como “efecto-objeto”.

Además, siempre según Fontanille, el punto de vista deictiza el espacio (sea esto concreto o abstracto, exterior o interior). En cambio, Algirdas J. Greimas recurre al concepto de *percepción*, presentado como “el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación” (1987, p. 13).

Esta mirada sobre el objeto-informante produce una aprehensión siempre parcial, según un hiato que “funda la búsqueda incolmable, imperfecta, del sujeto que tiende a la captación más adecuada de un objeto siempre incompleto”

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

(Filinich, 2013, p. 187). Tal imperfección supone, por parte del sujeto, dos estrategias opuestas en el examen del objeto:

- i) como secuencia y suma de puntos de vista
- ii) como parte por el todo (operación sinecdóquica).

Viceversa, en términos de Gérard Genette (1989a), la falta de un ángulo específico de observación determina la llamada “focalización cero”.

El objeto (al cual el sujeto mira, señalando el punto de vista) puede ser:  
a) un espacio exterior (en un acto *exteroceptivo*), es decir, “el interior de una vivienda, las calles de una ciudad, el paisaje circundante, etc” (Filinich, 2013, p. 188);

b) un mundo interior (en un acto *interoceptivo*) que puede ser “cerrado a toda observación y sólo inferible por los actos perceptibles; o bien, ser pasible de una observación limitada; o bien, ser objeto de una mirada trascendente” (p. 191).

En el contacto de ambos (espacio exterior-mundo interior), “el sujeto perceptivo se centra en su propio cuerpo (propioceptividad) como espacio de mediación, de frontera, entre la captación del mundo exterior (exteroceptividad) y la captación del mundo interior (interoceptividad) (p. 196).

Debido a lo anterior, la mediación del cuerpo “añade categorías propioceptivas que permiten homogeneizar, por efecto del cuerpo sintiente, lo interoceptivo y lo exteroceptivo” y “obliga a plantear una fase tensiva previa a la aprehensión de toda significación” (p.197). Esta tensividad se suma a la sensibilidad, sobre todo en los extremos de las pasiones violentas, “como una fractura del discurso” y como “factor de heterogeneidad” (Greimas y Fontanille, 2017, p. 18). La percepción desde el cuerpo revela el efecto pasional del discurso.

En la percepción, o sea en la interacción sujeto-objeto, el objeto puede ofrecerse como un informador abierto o renuente. Asimismo, el sujeto-observador puede ser único o múltiple (en presencia de varios puntos de vista). El objeto es único cuando “genera una imagen homogénea, integrada”, es múltiple cuando “da

lugar a una imagen heterogénea, disgregada” (Filinich, 2013, p. 203). Además, cierto ángulo de enfoque puede convertir la misma mirada en un acontecimiento y evocar, contra la visión sinóptica, una visión estereoscópica y un efecto *Rashomon* (Tacca, 1973; Todorov, 1971): de esta forma, la visión plural describe la complejidad del fenómeno, y ésta pluralidad permite al lector enfocarse en el personaje, dado que ya conoce la historia.

De aquí derivan cuatro posibilidades de interacción sujeto-objeto. En el primer caso, Observador único / Objeto único (que Fontanille define tipo *integrador*) se produce una mirada ubicua, un punto de vista omnicompreensivo y una imagen homogénea del objeto. El segundo caso, Observador único / Objeto múltiple (que Fontanille define tipo *reclusivo*) presenta un observador constante, pero una percepción tendencialmente incompatible. El tercer caso, Observador múltiple / Objeto único (que Fontanille define tipo *inclusivo*) presenta una variedad de puntos de vista sobre un mismo objeto –y, consecuentemente, ángulos cambiantes– pero una imagen homogénea. El cuarto y último caso es el del Observador múltiple / Objeto múltiple (que Fontanille define tipo *exclusivo*).

El punto de vista, según Óscar Tacca (1973), como perspectiva asumida, da orden a un mundo y asume en la novela dos modos fundamentales: un primer modo ve al narrador externo a los acontecimientos narrados (con una narración generalmente en tercera persona); un segundo modo ve la participación directa del narrador como i) protagonista y con una visión monoscópica, ii) como personaje secundario, y iii) personaje-testigo.

Tzvetan Todorov (1971) define “visiones” a las diferentes formas de percepción presentes en una narración, es decir, a las relaciones entre un él-personaje, sujeto del enunciado, y un yo-narrador, sujeto de la enunciación. A partir de la propuesta de Poutillon, el autor búlgaro presenta tres tipos de visión:

- Visión “por detrás”, narrador > personajes (narrador omnisciente);
- Visión “con”, narrador = personajes (en 1ª o 3ª persona, aunque siempre desde el punto de vista de un personaje frente a los acontecimientos);

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Visión “por fuera”, narrador < personajes (en el caso, poco frecuente, de un narrador testigo que no sabe ni quiere saber nada).

Finalmente, como recuerda Luca Blengino (2014), la ubicación de la mirada entre los extremos de la objetividad y de la subjetividad determina la dimensión y la profundidad descriptiva del relato.

### 6.3 La voz

La “voz” es la forma verbal de la significación que aparece en el acto de la comunicación y de la expresión. De acuerdo con Raúl Dorra, es el procesamiento de la sustancia fónica, como modulación que le confiere al habla “su disposición pasional” hasta “introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante” (1997, p. 20). De manera similar, Todorov (1971) habla de “registros de la palabra” en cuanto representación (aspecto literal) y narración (aspecto referencial, con el evento que se presenta “por sí mismo”).

La voz, respecto a los hechos, ejerce diferentes funciones (Filinich, 2013):

- expresa cercanía o distancia,
- presenta un tono (irónico, altivo, ingenuo, desinteresado, etc.)
- muestra una actitud moral (de comprensión, condena, complacencia, etc.)
- exhibe una apreciación veredictiva (duda, incredulidad, certeza).

Según John Lyons (1989), a partir de los principios de necesidad y posibilidad, la voz presenta una modalidad alética, epistémica y deóntica.

Un enunciado aléticamente modalizado tiene que ver con la verdad necesaria o contingente de las proposiciones: será aléticamente necesaria (verdad necesaria) o aléticamente posible (proposición no necesariamente verdadera).

Un enunciado epistémicamente modalizado compromete explícitamente al hablante con la verdad especulativa, deductiva o presuntiva de sus proposiciones. De aquí que predicados como *saber* o similares implican una facticidad. Viceversa,

son predicados no factivos *creer* y *pensar* (el hablante no se compromete con la verdad o falsedad de sus enunciados).

Un enunciado deónticamente modalizado tiene que ver no con actos sino con un posible estado futuro consecuente a un acto (de forma cercana al concepto de “*Speech Act*” de John L. Austin y John Searle). Esta modalidad se relaciona a la intención, al deseo y a la voluntad.

#### 6.4 Autor “real”

El autor es una presencia extratextual que se dirige a un lector potencial, es decir, a un destinatario *in absentia* (Calsamiglia y Tusón, 2001). En tanto que “producto cultural significativo y estable” (Bajtín, 2012, p. 18), el autor crea un mundo ficcional, aunque fundado sobre el tácito acuerdo con el lector (Martínez Bonati, 2001): este último asumirá sus enunciados como reales cual premisa para imaginar lógicamente (y a partir del lenguaje) el mundo que la narración postula. En cuanto *homo scriptor*, es quien *da la cara*. Asume la palabra, la autoría, el relato” (Tacca, 1973, p. 35) y habla a través del narrador, pero es textualmente indefinido: “El texto escrito, y sobre todo impreso, no nos informa sobre su autor que, en principio, está ausente en el momento de la percepción (Todorov, 1971, p. 33).

Su subjetividad existe en cuanto escritor de una obra: “es al mismo tiempo una exterioridad y una interioridad, se sitúa en la intersección entre hombre y obra” (Filinich, 2013, p. 39). En su propia obra, el autor se manifiesta según tres posibilidades:

- en forma *explícita*, cuando habla en su nombre, como creador de un específico universo ficcional, con una voz efectiva. En este caso, apela a un lector explícito, señalando la perspectiva que éste *debe* adoptar;

- en forma *implícita*, cuando se manifiesta limitadamente a sus elecciones estilísticas, formales y gráfica: su voz es la escritura. En este caso, apela a un lector implícito, destinatario de sus estrategias textuales;

- en forma *ficcionalizada*, cuando asume el estatus de personaje (o de personaje-narrador o de personaje-narratario) dentro del universo por él creado, borrando la frontera entre enunciación “real” y ficcional, y asignando una voz propia a un ente ficcional. El narrador ficcionalizado puede apelar, en algunos casos, a un lector igualmente ficcionalizado que participa como lector-narratario.

## 6.5 El narrador

El narrador es el autor *ideal* que se ubica en el plan de la enunciación y no en el plano del enunciado (Tacca, 1973). En la situación comunicativa asume el yo de la enunciación. De esta forma, se plantea como sujeto y se define a partir de la destinación, ya que se dirige a un tú que es el narratario del cual se busca la transformación a través de su *verbalización* (Filinich, 2013): su voz configura el nivel diegético de la historia.

Su presencia puede ser: *explícita* cuando i) destina a otro su discurso, ii) usa una voz plena y distinta de las voces de los personajes; *implícita* cuando i) destina a otro su discurso, ii) usa una voz ambivalente que se confunde con la de los personajes en el uso del discurso indirecto libre; *virtual* cuando i) destina a otro su discurso, ii) pero carece de una voz que lo manifiesta y deja que los personajes se expresen: “no habla sino que muestra” (Filinich, 2013).

## 6.6 El narratario

El narratario es el *oyente*, el destinatario intratextual de la narración (diferente del lector “real”). Su figura puede ser *explícita* (por ejemplo, en las narraciones en segunda persona), cuando es apelado directamente como interlocutor. Es *Implícita*



–y es el caso más frecuente– cuando no es directamente apelado. En este último caso, Filinich recupera la propuesta de Pierce, y señala un listado de elementos como manifestación de su presencia:

a) Pasajes del relato que, sin estar en segunda persona, implican al narratario: expresiones impersonales, pronombres indefinidos, primera persona plural; b) pasajes presentados en forma de preguntas o pseudopreguntas que indican el género de curiosidad que anima al narratario o el tipo de problemas que se plantea; c) pasajes que se presentan en forma de negación y que contradicen creencias del narratario, disipando sus preocupaciones; d) pasajes donde figura un término con valor demostrativo, el cual remite a otro texto que sería conocido por el narrador y el narratario; e) las comparaciones y analogías, que suponen el conocimiento del segundo término de comparación por parte del narratario el; f) las “sobrejustificaciones”, es decir, las explicaciones y motivaciones del narrador a nivel del metalenguaje, del metarrelato: excusas del narrador por tener que interrumpir su relato, por no lograr describir bien un sentimiento (2013, p. 71).

Finalmente, el narratario puede ser *virtual* en ausencia de todo rasgo que lo identifique (*grado cero* del narratario).

## 6.7 Escenario

A partir de Erving Goffman y de su metáfora dramática, el espacio vivo de la actuación de los personajes se configura como un *escenario*. Este término

se suele utilizar en los estudios discursivos para referirse, a través de esa metáfora teatral o cinematográfica, a los elementos físicos en los que se produce un determinado evento comunicativo, es decir, básicamente, el espacio y el tiempo y su organización (Calsamiglia y Tusón, 2001, p. 101).

**Parte III: Discusión de resultados**



## 7 Las voces tras la ficción: Campobello, Calvino, Correa

¿A quién le corresponde dictar la sentencia  
cuando el que está en el banquillo es el juez?  
H. Melville (*Moby Dick*)

Entre el niño y la Gorgona, en su intercambio interrogativo de miradas, queda sumergida una vorágine de significados cuya densidad pone en tela de juicio aspectos históricos, discursivos, socio-culturales y emocionales. En el caso de las novelas de la muestra, a dicha densidad van sumadas concluyentes relaciones biográficas. En efecto, lo biográfico del evento histórico aparece aún más relevante cuando coincide con la infancia, dado que “Las impresiones tempranas tienden a construir una visión natural del mundo” (Karl Mannheim citado en Aguilar Fernández, 1996, p. 30). Desde su ficción, entonces, la mirada del protagonista infantil demanda una dimensión narrativa *a posteriori*, porque cuando una guerra civil estalla sanciona la exasperación del diálogo (Delgado, 1994), y así la afasia de lo humano, en favor de la retórica bélica de las armas y de la violencia. De manera que el lenguaje y el discurso son pospuestos hasta el final del conflicto y hasta el momento de la pacificación institucional. Antes de ese final, y desde su pluralidad, los sujetos habitan el escenario del evento y lo experimentan en carne propia, interiorizando su vivencia y grabando en el cuerpo y en la mente sus traumas, sus emociones, así como sus acciones y esperanzas. Observamos, en este sentido, cómo las voces de estos sujetos y observadores quedan desplazadas, aguardando la ocasión de narrar y expresar lo vivido y, sin embargo, no hay garantía alguna de que a estas voces se les reconozca en el futuro cercano alguna autoridad. Como demuestran los discursos posbélicos en la hora de la transición hacia la *normalización* democrática, muchas de estas voces serán invalidadas, silenciadas y alejadas en el laberinto de su propia otredad. Estas subjetividades, casi reproduciendo la paradoja pirandelliana de los personajes en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

busca de autor, transitan por ese mismo escenario reclamando un espacio y una audiencia para recordar su experiencia.

Esta experiencia, por lo tanto, como memoria más la herida que en el sujeto dejó (Calvino, 2005), se hace lenguaje a través de un personaje infantil que juega un específico papel de *testigo*. El concepto de “testigo”, como recuerda Giorgio Agamben (2019) se declinaba, en el mundo antiguo, en dos diferentes palabras. La primera palabra era “*testis*” que en latín, con un valor jurídico, designaba a la persona que en un proceso o en una disputa ejercía el papel de *tercero*, es decir, alguien no involucrado en los hechos y, por ende, neutral y fiable. Por otro lado, de forma diferente, la palabra “*superstes*” designaba al sobreviviente<sup>18</sup>, cuyo testimonio era subjetivo, parcial y finalmente grabado con tinta emocional indeleble en la epidermis de sus propias experiencias de vida. En esta segunda acepción, claramente se inscribe la participación (vivencial y estética) de Nellie Campobello, Italo Calvino y Aurora Correa: en su respectiva guerra civil, los tres autores no son terceros y, a partir de un ejercicio narrativo y testimonial, reclaman un espacio intersticial y contradiscursivo para narrar lo que la guerra fue y lo que de ella resta.

A propósito de la experiencia del trauma, Dominick LaCapra (2005) habla de dos formas de recordar, las cuales conviven y se alternan interactuando como procesos en la memoria de los testigos. Una primera forma, el *acting out*, es la repetición compulsiva de la vivencia que como *fantasma* acosa al sujeto. La segunda forma, la *elaboración*, es la distancia crítica con la cual el individuo discrimina ese pasado (del presente y del futuro) sin que esto “equivalga a traicionar la confianza ni el amor” y sin que “implique simplemente olvidar a los muertos o ser arrastrado por las preocupaciones del presente” (p. 158). Las dos memorias de las cuales habla LaCapra pueden confluir en el testimonio de una escritura que complementa la historicidad del acontecimiento con lo memorial o con el registro ficcional en la literatura. Este tipo de escritura implica un valor terapéutico no sólo para el sujeto-testigo, sino también para la sociedad en su

---

<sup>18</sup> El “*superstes*” del siglo XX, tras el trauma de Auschwitz, es en palabras de Primo Levi (2007), el “salvado”, es decir, aquel que sobrevivió al evento y lleva consigo la memoria y el dilema testimonial de los “hundidos”.

conjunto (transcendiendo la imposible voluntad conciliatoria de quien confunde el perdón con el olvido, la amnesia con la amnistía).

De aquí que, como hipertexto, la escritura del testigo hace transitar por el filtro de la ficción un fragmento de experiencia y, así, sus sentidos y significados. De esta forma, el texto configura un puente epistémico entre un pasado que sigue vivo y el presente de la enunciación al cual se sobrepone, abriendo huecos e interferencias: la guerra misma se vuelve finalmente un acontecimiento discursivo y asienta el compromiso de una referencia colectiva para significar el pasado desde adentro y como potencial contradiscurso. En este sentido, el contexto biográfico influye en el contenido comunicativo de la novela y también en su función, *visibilizando* –como diría Joan W. Scott (2001)– la experiencia no prescindible del otro y su relación con un tiempo y un escenario que lo inscribe. Como afirma Myriam Jimeno, “Recuperar la experiencia mediante el relato testimonial hace posible el tránsito entre esta como acto único, subjetivo, y como experiencia social” (2008, p. 287).

La guerra fue experimentada, en sus respectivas coordenadas geográficas e históricas, por los escritores Nellie Campobello, Italo Calvino y Aurora Correa, desde su infancia o desde su juventud. Tras sus voces se ubica la guerra civil como hipotexto y como acontecimiento que precede la escritura y el discurso. Esa guerra (como contexto físico, histórico y moral) permanece en la retina de sus testigos hasta encarnarse, a través de un acto narrativo y ficcional, en la figura de niño-testigos del evento. Esa guerra involucra al pretérito como memoria del sujeto que enuncia y fija las circunstancias de enunciación. Sin embargo, como recuerda Judith Butler en su lectura de Emmanuel Lévinas, “La situación discursiva no es lo que se dice o, incluso, lo decible” (2006, p. 175): ésta depende de una demanda no deseada de la que el sujeto queda cautivo. Es entonces a partir de esa demanda ética que la experiencia biográfica del conflicto bélico puede ser reescrita para construir una significación alternativa a la grande narrativa fundacional y consolatoria de la historia oficial.

Estos *trabajos de la memoria* (Jelin, 2002), previos y paralelos a la escritura testimonial, acechan los recuerdos de la guerra civil (en México, España e Italia) y abren el diálogo con otras voces desde una subjetividad que es resistente (como en *El sendero de los nidos de araña* y en *Cerezas*) o inconforme (como en *Cartucho*), pero siempre contrahegemónica. El narrador-testigo relata una experiencia que tiene una valencia testimonial y reclama, desde la ficción, la autoridad de una voz. El registro ficcional juega entonces un papel epistémico fundamental, ya que su *verdad* no está en la minuciosidad del dato y de los detalles, sino el juego de espejos de un *como si* que va elaborando en la página escrita el clima histórico del evento y su vivencia emotiva y cognitiva. Esta *verdad* es ficcional “sin perder su autenticidad y precisamente en su desmesura reside la verdad del testigo” (Martínez, 2019). De aquí que el autor puede expresar una comprensión del fenómeno histórico que –en un sentido heideggeriano– nace de una relación auténtica y concreta con las cosas y de su consecuente apropiación (Calveiro, 2006). En esta perspectiva, a partir de esta apropiación individual, se ofrecen las premisas para un conocimiento dialógico e interdiscursivo (tanto literario como histórico).

En este sentido, a través del proceso de ficcionalización, el autor puede finalmente aprehender lo experimentado (Das, 2008) y entregarlo a la comprensión de una comunidad dispuesta a la escucha, mediante una construcción literaria y discursiva. En el caso de Calvino la ficción es patente: no existió como tal, afuera de la realidad narrativa construida, ningún Pin, ningún *Cugino*, ningún *Dritto* y, sin embargo, la novela va más allá de la ficción: estos personajes son como “notas” del pentagrama (Calvino, 2005) allá donde la música de la novela es la historia misma. En el caso de Campobello y Correa el contrato con el lector es más ambiguo, gracias a la primera persona de la niña-narradora que ilusoriamente anula la distancia entre el personaje que enuncia y el autor real. Pero, en ninguno de los tres casos se puede asumir una transparencia entre el discurso y la “realidad”, entre la experiencia vivida y la obra: la naturaleza (auto)biográfica de una novela no excluye el aporte de la ficción. Al contrario, como nos recuerda François Dosse (2007), la ficción es necesaria para devolver la

complejidad de la vida “real”, su riqueza, frente a las *lagunas* documentarias y a los *huecos temporales* de la memoria. La ficción es finalmente necesaria y no rebaja el valor potencial de la novela, lo acrece: el testimonio está inscrito en una novela (una construcción textual), en un acto de escritura literaria, en la *verdad* histórica del acontecimiento, en la *autoridad* de un sujeto que –a través de la ficción– narra lo que ha experimentado u observado en primera persona (Beverley, 2002) y, virtualmente, en la experiencia de tercer orden<sup>19</sup> que está abierta al lector.

A partir de esta pluralidad de voces y miradas sobre un acontecimiento, la literatura apunta a la construcción de la memoria desde la dimensión *ética* e *intersubjetiva* de la escritura (Lollini, 2006). Esta narrativa se funda en la experiencia y la reflexividad del testigo: no se limita a la representación de la historia, sino visibiliza la complejidad y las significaciones del evento (forzando los límites de lo decible). Por esta razón, aunque sin caer en la confusión quijotesca entre los diferentes planos de la “realidad”, dichas escrituras testimoniales requieren el apunte biográfico de sus autores “reales” y el examen de aquellas experiencias vivenciales en el contexto de la guerra que fundamentan y validan la narración. Sólo a partir de esta apropiación, el lector (como el investigador) puede reconocer, tras la artesanía literaria, el valor testimonial, histórico y cultural de esas heridas narrativas.

### **7.1 Campobello y sus “relatos de la lucha” revolucionaria.**

La trama biográfica de la vida de Nellie Campobello parece presentar matices novelescos. Hay una Nellie nacida el 7 de noviembre de 1900 en Villa Ocampo (Durango), en el norte de México, bautizada como Francisca e hija de Rafaela Luna. Pero hay también una Nellie que volvería a nacer como niña en plena revolución, en una operación de auto-ficcionalización que con ciertas variaciones

---

<sup>19</sup> La premisa testimonial de dichos textos invita a los lectores a una lectura no pasiva (Eco, 2006), es decir, a una lectura intersubjetiva construida a partir de la interpretación del relato del testigo y de su re-interpretación.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

mantendrá por el resto de su vida: “A los cuatro años –contaría la autora, en una entrevista, años más tarde– se me notaba, impresa en el rostro, la tragedia de la Revolución” (Carballo, 1994, p. 378). El final de su vida tendrá igualmente un epílogo dramáticamente novelesco: a los 84 años desapareció, “se esfumó en el aire” (Poniatowska, 2006, p. 183); sólo hasta 1999 una investigación policiaca revelará que había sido secuestrada por el matrimonio de una ex alumna. La autora había muerto el 9 de julio de 1986 en Villa de Obregón (Hidalgo).

Más allá de este halo de ficción y drama, sabemos que a la edad de once o doce años, Nellie se muda con la madre y los hermanos a Hidalgo del Parral, Chihuahua, justo cuando se intensifica la fase armada de la Revolución en el Norte (Matthews, 1997; Bautista, 2007; Martínez, 2019). Su casa se encuentra en el número 21 de la calle Segunda del Rayo, calle que será escenario de la guerra y protagonizará años más tarde la geografía narrativa de *Cartucho*. Aquí en 1911 nace su hermana María Soledad Luna, la “Gloriecita” de la novela y futura primera *ballerina* de la Escuela Nacional de Danza.

En 1923 se muda a la Ciudad de México con Gloria y otros cuatro hermanos. Es en la capital donde adopta el apellido del supuesto padre de Gloria, Campbell (más tarde mexicanizado en Campobello). Aquí ingresa al Colegio inglés y descubre su gran pasión para la danza y el ballet que la llevará a ser bailarina, promotora cultural del ballet, coreógrafa, maestra y finalmente directora de la Escuela Nacional de Danza (cuyo cargo cubrió de 1937 hasta 1984). Nellie Campobello fue, sin duda, una personalidad relevante de la política cultural del México posrevolucionario (Matthews, 1997) a pesar de ser “una mujer pobre, autodidacta y provinciana” (Martínez, 2019, p. 15). En noviembre de 1931 las hermanas Campobello, junto con Carlos Gonzáles, realizaron las coreografías para el ballet *30-30*, un cuadro plástico de la Revolución con tres mil niños de primaria representando al pueblo mexicano en armas.

El perfil artístico de Nellie Campobello se completa con su actividad de escritora. En un arte dimorfo, danza y escritura aparecen no como paralelos sino complementarios: lo atestigua, por ejemplo, el influjo dancístico en la estructura



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

narrativa de los capítulos-estampas y en lo coreográfico de sus escenas. Una escritura que, en palabras de Mary Louise Pratt, es danza “improvisada e interrumpida” (2004, p. 177). En cuanto a su producción narrativa, ésta se centra –con un estilo original– en tres diferentes prosas que relatan la atmósfera íntima del País en tiempos de la Revolución. La primera es la novela *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, que la autora publica en 1931, en Jalapa (Veracruz), y que define como su *travesura* más grande, con 33 estampas, para la editorial Ediciones Integrales. En 1940 publica la segunda edición ampliada (y corregida) con 56 capítulos, para la editorial EDIAPSA, bajo la supervisión del amigo escritor Martín Luis Guzmán<sup>20</sup>. En 1960 Antonio Castro y Leal, prosiguiendo el trabajo crítico de Berta Gamboa de Camino, incluirá *Cartucho* como única novela de autoría femenina en el *corpus* de la *novela de la Revolución*.

En *Cartucho*, destaca la mirada de la niña protagonista, en la cual se aglutina la infancia del personaje-narrador y la misma infancia *ficcionalizada* de la autora. La autora duranguense construye así el punto de vista peculiar de una niña que, marcado por distanciamiento, logra acercarse sin retórica a la realidad violenta y fratricida de la Revolución, grabando su inconformidad respecto a “una historia nacional que edificaba supuestos héroes y falsos ídolos” (Aguilar, 2006, p. 12). *Cartucho*, como declara años más tarde Nellie Campobello, apunta a vengar una “injuria” (Carballo, 1994). Esta injuria coincide con la *leyenda negra* del villismo, la exclusión por parte del discurso oficial del *Centauro del norte* del panteón nacional y el estigma de los villistas bajo la etiqueta de bandoleros: “sin haberlos visto, los imaginaban sin Dios y sin ley” (Campobello, 2017, p. 356). La novela se presenta entonces, en palabras de Daniel Avechuco, “como contrapeso de la maniobra estatal de relegar a la figura de Pancho Villa” (2017, p. 72). Sin embargo, la novela no presenta una abierta apología del villismo (como lo serán sus *Apuntes* sobre el

---

<sup>20</sup> Un importante cotejo filológico de las dos primeras ediciones de *Cartucho* (1931 y 1940) se encuentra en el estudio de Blanca Rodríguez (1998): “los treinta y tres relatos originales del primer *Cartucho* habían sufrido en su mayoría cambios en su lenguaje, hecho que también se reflejó en la organización o estructura de los relatos y a veces en la eliminación de la subjetividad del narrador, en particular la autobiográfica; se borraron, además, sucesos o menciones histórico-políticas, fueran reales o no, y por último se eliminó algún motivo estético por cuestiones, supusimos, de índole moral (pp. 159-160).”

General): aunque los hombres de Villa están retratados con pinceladas más benevolentes, afectuosas inclusive, éstos aparecen sumisos al mismo enredado caos de la guerra civil revolucionaria. La guerra en la narración es exhibida sin tonos épicos. Es una guerra de paisanos contra paisanos, de vecinos contra vecinos, y Villa es uno de ellos (casi como *primus inter pares*, como héroe principal en el fondo, pero uno entre muchos<sup>21</sup>). En este sentido, el discurso que *Cartucho* configura es un contradiscurso, un discurso que se opone al descrédito de Villa y a partir de eso abre a una re-significación de la Revolución en toda su complejidad y sin maniqueísmos:

La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de la calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irá cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados (Campobello, 2017, p. 111).

El conflicto representado en el escenario de la calle Segunda del Rayo y de Hidalgo del Parral pone en escena la guerra para señalar otra conflictualidad, coeva al tiempo de la escritura: señala el conflicto, ahora discursivo e ideológico, entre el relato –fundacional y monolítico– de las instituciones y los otros –múltiples– relatos subjetivos, heterodoxos y apócrifos. En esto recae, principalmente, la originalidad de la propuesta de Campobello en *Cartucho*: en el reclamo de la autoridad que su voz rebelde posee, a pesar de su ser “niña”, mujer, y de hablar desde las periferias del País.

En 1937 publica *Las manos de Mamá*, un retrato cariñoso, en diecisiete relatos, de la madre, *Ella*, a más de una década de su fallecimiento. En el recuerdo de la hija, la figura materna aparece aquí protectora, casi una mujer-ángel, pero al mismo tiempo heroica dentro y fuera del hogar, encargada por sí sola de la

---

<sup>21</sup> Rafael Olea Franco (2012) confirma la ausencia en *Cartucho* de un discurso marcadamente apologético de Pancho Villa. El *caudillo* es claramente identificable en la novela, sin embargo, de él “no se describen las acciones nobles o deleznales que propiciaron su admisión en los registros historiográficos del heroísmo o la infamia” (p. 511).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sobrevivencia de los hijos frente a la violencia de la guerra civil. En su segunda edición, *Las manos de mamá* fue ilustrada por José Clemente Orozco. En 1940 publica *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, una apología de la memoria del caudillo, a partir de los apuntes militares del mismo general (recibidos en manos de su viuda, Austreberta Rentería) y de los testimonios recogidos entre los *dorados* villistas. También fue escritora de poesía: en 1929 publica su primer poemario, *Francisca Yo! Versos*, y casi 30 años más tarde, en 1957, publica *Tres poemas*.

En 1960 se publica *Mis libros*, una recopilación y revisión crítica de sus textos. En el prólogo, la escritora duranguense deja a la posteridad su personal reflexión sobre su infancia, sobre la época vivida y sobre su producción literaria. En un monólogo que alterna notas de lirismo y de crítica, la autora presenta su escritura como un deber civil, frente a la “proscripción” de los hombres letrados y del discurso oficial: en sus palabras, viene “a deshacer mitos” (Campobello, 2017, p. 375). Se trata, entonces, de una escritura necesaria, que da cabida a la que define como “verdad histórica”: una *verdad* situada en México, en la Revolución, y atestiguada por sus ojos de niña, así como en otros escenarios, en otras guerras, otras miradas han relatado. Sin embargo, traducir narrativamente todas aquellas imágenes de la Revolución presentes en su cabeza, y en la forma que sus héroes (principalmente Villas y sus hombres) merecían, no fue una tarea sencilla. Fue posible –nos refiere– sólo gracias a una disciplina constante, pero necesaria:

Nosotros, los hijos de los verdaderos revolucionarios, tenemos la obligación de hablar y pedir que se descorra la cortina. La historia lo pide así, pues nuestra patria no es propiedad de unos cuantos, carrancistas, obregonistas o callistas. Mi verdad es hija del medio que hasta ayer nos envolvió, es reflejo de una presencia que fue permanente e indestructible en apariencia, de una presencia que por muchos años nos oprimió. De ahí que se hayan escrito libros que dicen las verdades ocultas, y seguirán apareciendo muchos más, y seguirán cayendo ídolos que ayer se apropiaron los triunfos ajenos (Campobello, 2017, p. 375).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Como se puede observar, la práctica de la escritura configura, en Nellie Campobello, una interlocución inquieta con el pasado y una lucha discursiva. La experiencia personal del yo echa raíces en los territorios de la ficción y la autora exhibe una mirada iconoclasta que huye de lo canónico. Esta misma mirada complica, conscientemente, la comprensión del referente histórico en un País “donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas” (Campobello, 2017, p. 97). La autora, entonces, puede referirse “a la entraña de las cosas, de las personas” y “ver con ojos limpios” (Carballo, 1994, p. 383). De esta forma, la revolución como evento histórico se *aniña* porque es producto de una mirada desafiante, *traviesa*. Tras la tela invisible de la narración oficial, la Revolución revela su desnudez, su naturaleza fratricida y su sastrería retórica. Así, el pasado subjetivo enuncia, narrativamente, la precariedad de la pretendida identidad y la inestabilidad del *nosotros* mexicano como *á plat* semiótico: “el cuerpo nacional, como el cuerpo de los retratados no existe como tal, está destruido, desmembrado, no hay un México, no hay un ser mexicano” (Martínez, 2017, p. 169). Y esta precariedad pareciera reflejarse en la forma de la escritura, en una estética fragmentaria (en contraste con la narración oficial, monolítica y unívoca) que deja entrever otras dimensiones, otras densidades, debajo de la superficie. Y se refleja, también, al enunciar la naturaleza *comanche*<sup>22</sup> de su escritura, como declaración de la alteridad de su voz.

En *Cartucho*, el evento histórico pasa por el crisol de la vivencia individual y fragmenta la pluralidad de sentidos y la pesadez de su retórica. En una mirada indirecta, retrospectiva pero aún viva; la misma historia se enrarece: como diría Calvino (2012), se le resta *peso*. En este sentido, esos cuerpos fusilados y sus anécdotas fugaces invaden el escenario con levedad, sollevados por la modulación lírica de las descripciones, y vencen la gravedad de la muerte que quisiera arrastrarlos al polvo y al olvido, para inmiscuirlos con la *verdad* única de un México

---

<sup>22</sup> En el prólogo a *Mis libros*, Nellie Campobello escribe “Si fuera posible escribir estas verdades con puntas de flechas pulidas por las manos cobrizas de comanches en guerra, lo haría, y lo haría sólo por el gusto de sentirme en el paisaje donde aún se respira la libertad heredada de nuestros ancestros” (Campobello, 2017, p. 339).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

en transición. La narración aspira entonces a la protesta del contradiscurso. La mirada del sujeto infantil y femenino, aunque ficcional, desafía la institucionalización de la Historia como mito fundador.

Nellie Campobello escribe un texto literario, no historiográfico, sin embargo, está clara en su producción novelística la aspiración al diálogo crítico con el pasado, la inconformidad con la visión hegemónica desde el presente. Esta postura determina una fuga de lo canónico más allá del nivel discursivo: el sentido del pasado y de la historia que la autora construye se refleja en la forma y en la estructura de la narración. Falta, en *Cartucho*, una verdadera trama y una figura efectivamente protagónica. No obstante, fragmento tras fragmento, el mismo evento histórico está ahí presente moldeándose como trama, a partir de lo que en la página se enuncia y a partir de lo que queda no dicho, rellenado –en ausencia– por la memoria colectiva. Así, es la perspectiva peculiar de la niña la que hilvana y da sentido a las apariciones efímeras de los diferentes personajes y sus (igualmente efímeras) acciones en el campo de batalla. Es ella, en esta perspectiva, la verdadera protagonista: hay un testimonio que es interno, pero al mismo tiempo externo, porque situado en la alteridad de la niñez, al margen del *nosotros* ciudadano y de la *ratio* del adulto. De manera que esta distancia le confiere, aún desde la ficción, una visión histórica, original y precursora. De esta forma, estas peculiaridades estético-formales –que llevan algunos críticos a negar la naturaleza novelística del texto– son exactamente lo que la hacen novela: una novela histórica.

Respecto a su referente histórico, la escritura de Campobello rompe la visión lineal, diacrónica del tiempo. La narración no se sustenta en fechas y cuando, en cambio, éstas aparecen son ofuscadas intencionalmente por la escritura misma: "Fue el 4, era septiembre, ¿de qué año?" (Campobello, 2017, p. 162). Hay un tiempo inconexo que refleja el desorden del recuerdo y de la emoción. Los sucesos no se perfilan según secuencias temporales o causales, se encierran en la circularidad kairológica de la impresión que éstos dejan bajo la mirada de la niña observante y narradora: "Conocí el lugar donde había muerto José Beltrán, no

supe por qué, ni cuándo, pero ya nunca se me olvidó” (p. 126). Probablemente, la narración refleja la misma circularidad del mundo rural y campesino: es la circularidad de lo que se ve de día, cuando la niña está presente y su observación es activa, y se interrumpe, en una elipsis cotidiana, al llegar la noche. Es, en fin, la circularidad del mundo en guerra, en los márgenes del campo de batalla, aunque cerca lo suficiente para que la cotidianidad de todos sus habitantes se vea afectada: la precariedad y la presencia acechante de la muerte impide pensar en el mañana y en el más próximo futuro. Como retomando el ejemplo de Heródoto, la escritura devuelve la experiencia (individual y colectiva) en el ritmo de las descripciones, trazando los retratos físicos (e indirectamente morales) de los actores y de los escenarios. Aún así, esta dimensión colectiva de la narración no se traduce en anonimato: al contrario, como en una microhistoria, rompe la continuidad del relato histórico normativo y evidencia el potencial cognoscitivo, regional e individual, de la *anomalía* y de la *incoherencia*. De esta manera, el cambio de escala, con una historia *desde abajo* y *desde adentro*, ofrece la clave de lectura para decodificar lo que aparecía como *mudo*, o sea neutralizado en el contexto institucional de su tiempo.

En *Cartucho*, desde el escenario ficcional de la Revolución, toda presencia relata y todo relato aspira a ser *verdad histórica*. Y la *verdad* de los hombres en armas se complementa con las otras *verdades* de las mujeres, fueran estas coronelas (como Nacha Cenicero) o de guardia de sus respectivos hogares: “los no-ciudadanos en *Cartucho* –es decir, la niña y las mujeres– son co-productoras de la Historia entendida como el relato público de los hechos” (Pratt, 2004, p. 165). Todos traen consigo su relato, pero cada personaje cede su voz a la ficción de la niña y la apodera. Central se vuelve, entonces, el papel del testigo y el valor del testimonio (sobre todo de aquellos que pasaron sin dejar rastro, si no en el recuerdo y en la imaginación de una niña de ficción). La voz ficcional de esa niña le permite a la autora conjurar el olvido, rescatar la presencia del subalterno: se vuelve “nigromante” (Domenichelli, 2006), y encuentra en la literatura un valioso aliado para la construcción de un diálogo polifónico con el pasado. Desde la vivencia personal, la escritora norteaña señala así la posibilidad (y el deber) de un

punto de vista alternativo para narrar la historia de una forma relacional. La discursividad de la novela no puede sustituir el discurso histórico y su cientificidad, ni los archivos y sus numerosas evidencias documentales: sólo afirma la necesidad ética y complementaria de la construcción subjetiva, experiencial y emotiva, de las otras voces.

## 7.2 Calvino y sus “senderos” literarios de la guerra partisana

La biografía de Italo Calvino es la historia de un escritor e intelectual italiano, pero nacido en el Nuevo Mundo, y ciudadano de honor de reinos de fábula que lo hacen descendiente de caballeros inexistentes, aristócratas demediados y residentes del mundo de los árboles. Nace el 15 de octubre de 1923 en Santiago de las Vegas, en la provincia de La Habana (Cuba), donde el padre dirigía una estación experimental de agricultura. A la edad de dos años llega a Italia con sus padres, en la ciudad de Sanremo, donde transcurre su infancia y juventud. Siguiendo las huellas paternas, años más tarde ingresa a la Facultad de Agraria de la Universidad de Turín en 1941 y de la Universidad de Florencia en 1943.

Tras el armisticio del 8 de septiembre de 1943 y la sucesiva ocupación alemana de Sanremo, Calvino desierta la leva de la Republica de Saló: por esta razón sus padres serán tomados como rehenes. Vive, en clandestinidad, un momento de soledad y de lecturas que incidirá en su formación ética y de escritor (Barenghi y Falchetto, 2005), y lo animará a unirse a las filas partisanas, con el nombre de batalla de *Santiago*: se alista a la brigada garibaldina “Felice Cascione”, una brigada partisana organizada por el Partido Comunista Italiano (PCI) y activa en los Alpes Marítimos, entre Italia noroccidental y Francia. Calvino tenía entonces 21 años. Como recordará, casi treinta años más tarde, en el relato “Ricordo di una battaglia”, durante su actividad partisana toma parte como *portamunizioni* [porteador de municiones] en la batalla de Baiardo, el 17 de marzo de 1945.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Después del abril de 1945, con la liberación de Italia, se muda a Turín y se inscribe a la Facultad de Letras, tomando consciencia de su curiosidad hacia la historia y los hombres más que hacia la naturaleza (Ponti, 1991). En Turín, desde una *gélida* buhardilla (Calvino, 1989) se dedica a la escritura: como narrador y crítico literario colabora con *Il Politecnico* (importante revista de política y cultura que bajo la dirección de Elio Vittorini anima el debate cultural entre 1945 y 1947); como activista del PCI, escribe para el periódico *L'Unità*. Su adscripción al Partido comunista terminará, tras un progresivo alejamiento, después de la invasión soviética de Hungría en 1956.

En diciembre de 1946 termina su primera novela, *I sentieri dei nidi di ragno*, ambientada en la recién guerra partisana. Después de un primer rechazo por la editorial Mondadori, gracias al apoyo de Cesare Pavese, la novela es publicada a principios de 1947 por la editorial Einaudi con un buen éxito de ventas (Barengi y Falchetto, 2005). La novela no presenta una escritura de la “inmediatez”, en el sentido definido por Franco Fortini (2016), es decir, como aquella literatura *directamente resistencial* que en la sincronidad de la guerra se publicaba en los periódicos clandestinos de las diferentes brigadas partisanas. La novela es escrita en apenas veinte días (Calvino, 1996) y, en efecto, de la narrativa resistencial, parece conservar la urgencia y la necesidad de narrar, como hecho “fisiológico, esistenziale, collettivo” [fisiológico, existencial, colectivo] antes que artístico (Calvino, 2005, p. VI): una necesidad que es *fisiológica* porque es consecuencia de una vitalidad y de una fuerza que el éxito de la guerra acababa de inscribir en la consciencia de los sujetos que la habían vivido; es *existencial* en cuanto definición de una nueva forma cívica y política comprometida para la ciudadanía, en radical discontinuidad con el pasado; es *colectiva* porque se funda en la matriz común de una experiencia generacional que definía expectativas hacia el mañana (como hacia el ayer) y que –antes que por medio de la escritura– se expresaba en la oralidad de los encuentros y de las voces del horizonte cotidiano<sup>23</sup>. Esta

---

<sup>23</sup> En 1960, en una variación de la famosa fórmula de Carl von Clausewitz, Italo Calvino escribía: “Nella politica attiva mi trovai immerso naturalmente, alla Liberazione, proseguendo sulla spinta della Resistenza. [...] Da quel momento in poi vedevamo la nostra vita civile come la continuazione della lotta partigiana con altri mezzi; la disfatta militare del fascismo non era che un presupposto



necesidad de escribir trasciende lo literario, porque –como aclarará el autor en la prefacio de 1964– “in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*” [en realidad los elementos extraliterarios estaban ahí tan presentes e indiscutibles que parecían un dato natural; todo se presentaba como un problema de poética, cómo transformar en obra literaria aquel mundo que para nosotros era *el mundo*] (Calvino, 2005, p. VIII).

En una carta al amigo Eugenio Scalfari describe la novela como “un' esperienza di malvagità e schifo umani, ma con una speranza di redenzione quasi cristiana (terrena, però), più dichiarata che raggiunta. Un romanzo terribilmente mio, una rischiosa aspirazione di serenità” [una experiencia de maldad y asco humanos, con una esperanza de redención casi cristiana (¡pero terrenal!), más declarada que lograda. Una novela terriblemente mía, una arriesgada aspiración de serenidad] (Calvino, 1989). A partir de esta *redención* esperada, la novela se hunde en la memoria viva y recién de la guerra, en la tensión entre un pretérito fascista todavía cercano que debía ser negado (aunque no olvidado) y la esperanza de una nueva realidad finalmente *humana*. De esta tensión es testigo el niño Pin, en la ficción que conforma su escenario narrativo y como trasposición de la experiencia que los diferentes personajes comparten (según diferentes niveles de “realidad”) con Calvino y los demás partisanos de los Alpes Marítimos.

La novela fija una oportunidad testimonial, a partir del deber ético de narrar lo que la guerra partisana había sido para sus testigos y actores<sup>24</sup>. De aquí que, en el nivel de la poética, esta premisa comporta “una più matura consapevolezza nelle

---

[...][En la política activa me encontré inmerso de manera natural, en la Liberación, permaneciendo el impulso de la Resistencia. [...] A partir de ese momento, veíamos nuestra vida civil como la continuación de la lucha partisana por otros medios; la derrota militar del fascismo no era más que una simple premisa] (Calvino, 1996, p. 155).

<sup>24</sup> En el ya citado prefacio, aclara Calvino: “Per fortuna scrivere non è solo un fatto letterario, ma anche *altro*. [...] Questo *altro*, nelle mie preoccupazioni d'allora, era una definizione di cos'era stata la guerra partigiana” [Por suerte, escribir no es sólo un hecho literario, sino algo más. [...] Este algo más, en mis inquietudes de ese entonces, era una definición de qué había sido la guerra partisana] (Calvino, 2005, p. XVIII).

scelte enunciative fondamentali, poiché coinvolge l'io del narratore e il sistema dei personaggi in un più complesso rapporto fra oggettività e invenzione, strutture extratestuali e strutture testuali" [una más madura toma de consciencia en las elecciones enunciativas fundamentales, ya que involucra al yo del narrador y al sistema de los personajes en una más compleja relación entre objetividad e invención, entre estructuras extratextuales y estructuras textuales] (Ponti, 1991, p. 39). La narración así resulta de la búsqueda de un lenguaje y de una narración apta para recrear el clima y la *verdad* del acontecimiento. Italo Calvino encuentra una estrategia efectiva: sitúa la mirada en un niño, en un pícaro en los márgenes del conflicto y de su humanidad. Desde esta particular visión fenomenológica del mundo, desde su focalización ficcional, la narración acecha un sentido plural de la *Resistenza*. Este *sentido* implica superar las limitaciones de la escritura autobiográfica y sus disonancias (emotivas y moralistas) para explorar la esencia del acontecimiento, cual denominador común de todos sus actores:

tutto doveva essere visto dagli occhi di un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse ai margini della guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo... (Calvino, 2005, p. XII).

[todo tenía que ser visto desde la mirada de un niño, en un ambiente de traviesos y vagabundos. Inventé una historia que quedara en los márgenes de la guerra partisana, de sus heroísmos y sacrificios, pero que al mismo tiempo presentara su color, su sabor áspero, su ritmo...]

Pin se vuelve entonces un sujeto activo de la historia (Milanini, 1985) y da paso a una narración que no se limita a la representación, sino dice más de lo que normalmente dicen los hombres de su tiempo (Lollini, 2006). De esta forma, el sentido de la historia de Pin refleja el sentido de historia del mismo acontecimiento: la extrañeza de Pin es la misma del lector frente a cualquier narración *mítica* de la guerra civil que borre lo contradictorio y lo complejo de la realidad histórica.

La historia, como evento abierto en el presente de la memoria está evidentemente presente en el texto de la novela y se asienta en la humanidad del escenario de la guerra, es decir, en lo concreto de cuerpos y pensamientos situados. De igual forma, la dimensión política y bélica deja ver su complejidad histórica no a través de su abstracción, sino en su determinación antropocéntrica en rostros y sujetos, como partes imprescindibles del todo y como *primacía* sobre las cosas (Calligaris, 1985). De aquí que la guerra permite observar con ojo científico lo humano, acercando estratégicamente la lente de la narración a los diferentes personajes en juego, hasta captar su esencia y su metafórica ascosidad (como las luciérnagas del epílogo, que de cerca revelan su esencia de bichos repulsivos). Es así que el teatro humano del recién pasado, al estar filtrado por la mirada infantil, no parece diferente de una hostería: áspero, como el humo y el vino que vuelven los ojos llorosos y llenan la garganta de enojo. De esta historia, natural y hecha de cotidianidad (Martelli, 2007), deriva otra dimensión kairológica que es como una vieja canción triste que llega a los huesos y hace bajar solemnemente la mirada. Esa canción se conforma por la pluralidad de los significados y de los *furores* que se suman (y se restan) hasta plasmar un sentido general, una partitura que es la historia misma, como “movimento d’uomini nei suoi multiformi aspetti, di vita di comunità, di battaglia, di orgoglio, di pidocchi” [movimiento de hombres en sus multiformes aspectos, de vida de comunidad, de batalla, de orgullo, de piojos] (p. 13). El sentido final de la historia centrifuga las diferentes notas subjetivas en una pluralidad de lenguajes hasta un movimiento final, en el cual, como afirma el comisario Kim, cada gesto cuenta y permite “utilizzare anche la miseria umana, utilizzarla contro se stessa, per la nostra redenzione” [aprovechar incluso la miseria humana, aprovecharla en contra de sí misma, para nuestra redención] (Calvino, 2005, p. 115).

En Calvino, entonces, la historia se manifiesta como una y dúplice, en dimensiones concéntricas y complementarias. Se funda en la experiencia imprescindible del testigo directo y así en la significación que la vivencia individual construye. Ésta, sin embargo, en cuanto *parcial*, necesita de la pluralidad de las experiencias para comunicar su sentido general y profundo (Falaschi, 1971). En //

*sentiero dei nidi di ragno* esta dimensión se encarna y se integra narrativamente en dos figuras: en Pin, el niño protagonista, y en el comisario Kim que protagoniza el intermedio del capítulo IX.

Pin espía la historia como espía al mundo enigmático de los adultos (para él sólo parcialmente comprensible). De esta forma –en su distanciamiento– el dato histórico aparece enrarecido, por la atmósfera que colinda con la fábula y por las limitaciones epistémicas del sujeto infantil, en favor de una narración que –como afirma Claudio Milanini (2001)– se ofrece como relato ejemplar e interrogación existencial. Por esta razón, el espacio-tiempo de la novela puede ser impreciso y ambiguo y, al mismo tiempo –como observa Annalisa Ponti (1991)– *matizado* e *historizado*. A través de la focalización infantil, la guerra es mostrada, pero sacrificando parte de su referencialidad al ser enunciada por medio de un lenguaje inevitablemente opaco y potencialmente engañoso, como esas palabras misteriosas que Pin va descubriendo y erróneamente dota de significados personales. A partir de lo anterior, como contrapunto, el distanciamiento infantil le permite al narrador convertir estratégicamente la riqueza inmanente de las palabras en el reflejo de una potencial polisemia de puntos de vista subjetivos. Así que la comprensión de la historia debe pasar por la toma de consciencia de la imposibilidad de un juicio unívoco.

De aquí que la hermenéutica del acontecimiento requiere la apertura dialógica a otros sujetos y otras voces que participan en el entretejido de la significación plural. Pero estas palabras *otras* serán finalmente reunidas a través de la capacidad poética (o *antipoética*, como tal vez diría Nicanor Parra): el sujeto infantil puede re-nombrar al mundo y consecuentemente a la historia, hasta lograr una mirada que es comprensiva y no aspira a ser única ni *exhaustiva*. De esta forma, esta misma mirada discute con las *verdades* rígidas, rebelándose y sugiriendo una lectura diferente entre una pluralidad potencial, casi estereoscópica, de otras lecturas. Si el discurso oficial (con sus hagiografías o revisionismos, con su retórica y populismos) aplana toda visión inconforme e invalida la centralidad del sujeto (Martelli, 2007), la presencia de Pin demanda la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

posibilidad de un contradiscurso desde los senderos personales de la imaginación y de la significación.

El comisario Kim, por otro lado, encarna el sentido comprensivo de la historia y la necesidad implícita de reconocer el acontecimiento como “rito de paso” (Bieńkowska, 2009), es decir, como momento fundacional, pero bajo la condición de una narrativa que no sacrifique la complejidad. Cuenta entonces inclusive la humanidad del fascista, del traidor y del soldado nazi, aunque como “mostruose desviazioni” [monstruosas desviaciones] (Calvino, 2005, p. 107), rehuyendo al reduccionismo de una contraposición radical y maniquea entre los dos bandos en armas. Al contrario, al dejar en claro el lado correcto de la historia, la narración pone énfasis en la *peligrosa* cercanía entre el *bien* y el *mal* (Ponti, 1991). Por contraste, la lectura maniquea del conflicto está presente, con tono irónico, en el texto, y encarnada en la figura del partisano-carabinero, el cual hace recaer sobre los estudiantes toda la culpa de la guerra. En este sentido, en el *pantano* del escenario histórico, en ningún caso parece existir una naturaleza inocente y edénica del hombre (Milanini, 1985): es la historia que dota de sentido y de valor las razones y a las elecciones individuales de los diferentes actores activos.

En la novela, la historia de la guerra partisana es finalmente rarefacta, investigada en su sentido esencial a través de personajes ficcionales, pero jamás traicionada en su facticidad: es una historia ficcional, aunque no ficticia. Así Pin –el niño pícaro y *carnavalesco* que rompe la separación jerárquica entre infancia y adultez en el nombre de la común humanidad, y habla el lenguaje irrespetuoso de la plaza– encarna el símbolo de una necesaria oposición al culto oficial del pasado bélico. Así Kim, el comisario estudiante de medicina, por otra parte, analiza a la humanidad desde la lógica, como “una macina di cellule in moto” [un molinillo de células en movimiento] (Calvino, 2005, p. 107), y encarna en sí la reflexión intelectual sobre la historia que rescata y vuelve corales los sentidos individuales (Milanini, 1985). Ambos son pedazos de historia que miran y relatan otros pedazos de una misma historia.

El mismo referente histórico estará presente, con diferentes matices, en toda la abundante producción literaria de Italo Calvino. En 1949, publica su segunda obra, *Ultimo viene il corvo (Por último, el cuervo)*, que declina la misma atmósfera reflexiva de la guerra civil reuniendo treinta cuentos (escritos entre 1945 y 1949). Ya en estas primeras publicaciones, como señala Carlo Ossola (2016), aparece en Calvino las tendencias complementarias de realismo y fantástico, verosímil y probable, que delinea sus *series narrativas*. A una serie narrativa prevalentemente realista pertenecen *La giornata di uno scrutatore* (1963, *La jornada de un escrutador*) y la ya señalada narrativa resistencial.

En los años Cincuenta, en cambio, su producción se concentra en un ambiente más evidentemente fabulístico (aunque con ciertos registro éticos y filosóficos), con las novelas *Il visconte dimezzato* (1952, *El vizconde demediado*), *Il barone rampante* (1957, *El barón rampante*), *Il cavaliere inesistente* (1959, *El caballero inexistente*), a las cuales se suma *Fiabe italiane* (1956, *Cuentos populares italianos*) que es el resultado de la ordenación y reescritura de doscientos cuentos de hada recolectados en las diferentes regiones de Italia. Los cuentos *Le Cosmicomiche* (1965, *Las cósmicas*) y *Ti con zero* (1967, *Tiempo cero*) pertenecen a una poética humorística que explora narrativamente las paradojas y las aporías de la realidad, con cierta influencia de Raymond Queneau y del grupo francés del *Oulipo*. A otra serie, filosófica, como “viaggio dello sguardo” [viaje de la mirada] sobre la complejidad (Ossola, 2016, p. 9), pertenecen las novelas *Le città invisibili* (1972, *Las ciudades invisibles*), *Il castello dei destini incrociati* (1973, *El castillo de los destinos cruzados*) y *Palomar* (1983), y así los relatos de *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963, *Marcovaldo*). A parte, como novela semiótica y meta-literaria que juega con el papel cooperativo del lector, destaca la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979, *Si una noche de invierno un viajero*).

A lo largo de un constante debate crítico que reflexiona sobre las relaciones entre la literatura, la sociedad y la política, Calvino es también autor de numerosos ensayos. Entre estos, sobresalen sus propuestas para el nuevo milenio (1988, *Six*

*Memos for the Next Millennium*) escritas para un ciclo de de lecciones en la Universidad de Harvard que jamás impartirá a causa de una repentina hemorragia cerebral que lo llevará a la muerte en 1985.

### 7.3 Correa y su guerra civil recordada

Aurora Correa nace el 10 de febrero de 1930 en un barrio de migrantes del sur, en Barcelona, en la ciudad española en donde se ubica una gran estatua de Colón, y murió en 2008 en el mismo *Nuevo Mundo* que el dedo marmóreo de esa estatua señala. La *dolça Catalunya* fue la patria de su infancia, hasta que el precipitar de la Guerra Civil en 1937 lleva a sus padres a la decisión de enviarla de *vacaciones* a México en la espera de una victoria republicana que jamás llegará. Aurora tiene entonces 7 años y viaja con su hermano Raúl de 9 años, con su hermana mayor Mitzi de 12 y un contingente de otros casi quinientos niños. En México, en donde las *vacaciones* se convertirán en el exilio de toda una vida, será finalmente una de los llamados *niños de Morelia*:

La República nos llamó *hijos del pueblo*, la prensa mexicana nos bautizó *huerfanitos de la guerra*, el Presidente Cárdenas nos otorgó el título entrañable de *hijos adoptivos de la patria* y la vida nos convirtió en los niños de Morelia que es como figuramos y así lo registraron los libros de historia [...] (Correa, 2008, p. 244).

México –como escribe en su última novela– será para Aurora Correa el lugar de su segundo nacimiento. Durante estas *vacaciones*, se registra para la autora el pasaje de la infancia a la adolescencia, en una etapa que recordará como un “doctorado en picaresca” (Correa, 2008, p. 209), y que más tarde será relatada con la mediación de la literatura.

Tras cuatro aventureros años en el internado de Morelia es separada de sus hermanos y enviada a Puebla bajo el cuidado de las religiosas ursulinas:

Perdí la abundancia de la hortaliza y la sabrosura de la huerta de mi hogar, y gané hambre y maltrato en el internado de Morelia. Cuando salí, cuatro años después, gocé la abundancia de la mesa, la calidez de la alcoba, las delicadezas de la amistad y los ensueños de los cuentos bíblicos en el internado del Colegio de Puebla (Correa, 2000, p. 62).

Con su *maleta de cartón*, en una dolorosa sucesión de adioses, vive hasta los 17 años en diferentes internados-hospicios. Aquí, descubre su amor por las letras y sobre todo por las palabras, entre la lectura de las vidas ejemplares de los santos y del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*:

Me enamoré de las palabras. Todavía no encuentro lectura de historias y cuentos que superen la historia y el encanto de las palabras: su origen, sus metamorfosis, sus galas, sus significaciones; las familias, ascendientes y descendientes, la sonoridad, la cadencia y el ritmo, las purificaciones o los envilecimientos que el uso les da, sus oscuridades, sus destinos... música, poesía, forma, color. [...] Palabras. Mi pasión deleitable. Las compañeras fieles de mi vida, en las buenas, mejores, excelsas, sublimes, y en las zozobrantas, crueles, desoladoras horas (Correa, 2000, p. 146).

Esta pasión y su relación privilegiada con el lenguaje caracterizan su futura vida profesional que la ve desempeñarse como correctora de estilo, traductora, redactora, actriz radiofónica, guionista y naturalmente, como escritora. Su carrera literaria comienza, como narradora, con la publicación en 1966 de una breve biografía para la Secretaría de Educación Pública, *Agustina Ramírez. Heroína del pueblo*, y, como poeta, publica algunos escritos en revistas y periódicos. En los años noventa publica varios libros que, por el público de lectores al cual se dirigen, “entran de lleno en la categoría de literatura juvenil” (Cañamares et al., 2013): estos son la novelas *La muerte de James Dean*, en 1991, y *Ha*, en 1992.

Una escritura más abiertamente autobiográfica, como herida abierta y testimonio, aparece en los años de la madurez. Como atestigua la carta que en enero de 2002 dirige a José Luis Rodríguez Zapatero, en ese entonces Secretario



del PSOE (Partido Socialista Obrero Español), esta etapa coincide con un posicionamiento consciente hacia el pasado trágico de su País de origen y su consecuente exilio:

Al perder la guerra, las vacaciones de los niños de Morelia se prolongaron sin fin. Yo quiero que usted sepa que algunos de estos niños regresaron a España, pero la mayoría permanecieron en México, y que los que aún viven son como heridas viejas del dolor reciente de España, porque ninguno de sus gobiernos democráticos los ha reconocido como niños de la guerra (Anexo A).

En *Te beso buenas noches*, novela de 1997 publicada por la editorial SM, Correa recupera literariamente los fragmentos de las memorias de la segunda etapa de sus *vacaciones*, de internado en internado, entre Puebla, Orizaba y Ciudad de México, y los convierte en un cuento para dormir dirigido al nieto Alonsillo, el cual es al mismo tiempo el destinatario real y el narratario explícito de la obra. En 2008, la autora publica para el Instituto Cultural de Aguascalientes su última novela, *Cerezas*, dedicada a su segundo nieto, Hernán: la novela reúne los apuntes y las notas mecanoscritas de su infancia, desde la sincronía de la Guerra civil y el viaje a México a bordo del vapor *Mexique*, hasta los primeros años de exilio en el internado de Morelia. Muere pocos meses después, el 20 de noviembre de 2008, y *Cerezas* se vuelve su testamento literario y político.

En *Cerezas*, la escritura se sitúa en lo privado de los recuerdos que, grabados en notas y apuntes, encuentran una forma literaria en la protesta de un presente que no deja de estar inconforme con ese pasado y sus narraciones. Esta dimensión privada coincide con lo íntimo de un destinatario que implícitamente sigue escuchando el relato familiar empezado por *Te beso buenas noches*. Pero, como toda escritura del exilio, la narración se desmarca de los límites de lo privado hasta cruzar el umbral de lo plural, y reivindicar un valor ético y colectivo para su voz. En este sentido, el orden de la escritura reanuda los recuerdos en parte

confusos, y las notas escritas de la niñez lejana en el contexto problemático de la guerra, para perpetuar un testimonio *mestizo*.

La novela, de esta forma, apunta al referente histórico en una reflexión que excede el dato (y su auspiciada *exactitud*) hasta desenterrar el clima vivido y experimentado en aquellos años: “La desmemoria de los detalles escribe la novela de la historia” (Correa, 2008, p. 264). Desde su dimensión autobiográfica, la escritura muestra claramente una intención testimonial, aunque también la consciencia de lidiar con una distancia temporal y emocional que –en el terreno movedizo del recuerdo– traslada al registro ficcional todo lo vivido, mezclándolo “con el sentimiento de la derrota, la expulsión, el dolor de lo dejado, el horror de la guerra” (Ibarra Guerrero y Masera, 2017, p. 114). El testimonio de Correa, entonces, recupera el retrato de una niñez particular y, desde esa construcción narrativa, plantea un acto de enunciación que –aun a setenta años del conflicto– implica sobre todo afirmar la autoridad de una voz y consecuentemente de un discurso.

En un “entretejido constante de memoria y olvido” (Dosse, 2007, p. 25), la memoria factual dialoga con lo ficcional hasta devolver la riqueza narrativa de la experiencia vivida y su complejidad, a pesar de los huecos temporales y documentales. De aquí que la autora se pregunta “¿Dónde la memoria es historia? ¿Dónde, la imaginación?” (Correa, 2008, p. 157). El pasado es así finalmente reaprehendido desde el presente efímero del exilio, porque –como recuerda Josebe Martínez– en el destierro “no hay territorio para la historia”, sólo existe la memoria de una cotidianidad que “habitaba en cada casa, en cada madre y esposa que transmitía los ritos, los gestos, las normas del pasado, las costumbres, la tradición republicana” (2007, p. 17). En el caso de Aurora Correa, sin embargo, la posibilidad de esa memoria –que es inhabitada por la separación traumática del núcleo familiar originario– es consecuentemente re-escrita en un escenario diferente, ahora poblado por nuevos afectos, y en una dimensión colectiva y comunitaria. Como resultado, en la novela, la autora encuentra un espacio de memoria, trascendiendo las fronteras íntimas y corporales del trauma individual y

anclándose a la dimensión plural de un destino de exilio que la había acomunado a muchos otros hombres y mujeres (a partir de esos otros *españolitos* evocados en sus narraciones). El yo que narra, oscilando entre la enunciación adulta y la extrañeza construida de la niñez, penetra la voz de otros testigos que compartieron su destino y así su carga emocional, como las palabras de una vieja canción que secretamente guarda los registros vocales de todos aquellos que la cantaron en el pasado.

“En el hilo de zurcir memorias” (Correa, 2008, p. 209) se inserta la aguja de la narración y ésta se asienta en notas constantes de nostalgia, convocando figuras y elementos de un pretérito ya impalpable. El final del conflicto hizo definitiva la separación de ese ayer, incluyendo su querido árbol de cerezas “que también había perdido la guerra” (p. 250). Es la nostalgia heredada por “los vencidos vencedores de la República trasterrada<sup>25</sup> en México” (p. 270), como heredado es el lenguaje (referencial, pero también emotivo) que sirve para resignificar colectivamente el nuevo espacio vital del exilio, el cual es en última instancia el lugar de una abrupta separación del terruño, de los timbres y resonancias de la lengua materna, de una identidad en construcción. Es, decir, hay en Correa una literatura que nace de un pacto político, de un compromiso entre pasado y presente (Zárate Fernández, 2016), como ética del no olvido y subversión, desde una distancia que sitúa al autor en un espacio y un tiempo *otro* (como resumido por la metonimia del narrador infantil). Es una literatura que, además, nace como forma de catarsis para el yo que enuncia, pero no para el lector al cual se dirige, porque el pretérito narrado no deja de demandar justicia y –en el sentido de Umberto Eco (1998)– no podría ser *consolatorio*. Entonces, como el color ocre de las fotos que, en palabras de la autora, “convierte en arte a la ciencia” (Correa,

---

<sup>25</sup> El término “transterrado” fue acuñado por otro español exiliado en tierra mexicana, es decir, por el filósofo José Gaos (1994). Al “transtierro” también se refiere Aurora Correa en la ya mencionada carta a Zapatero: “Usted sabe que los republicanos perdieron la guerra en 1939; que miles de vencidos huyeron de España; que enseguida estalló la Segunda Guerra Mundial, que sepultó a Europa; que los españoles del éxodo y del llanto se resignaron a vivir en el trastierro, y que las vacaciones de los Niños de Morelia se prolongaron sin fin” (Anexo A).

2008, p. 81), así desde la distancia de la madurez, el relato convierte el recuerdo en testimonio: la novela se vuelve un recado simbólico, una narración metafóricamente entregada en una botella a las aguas del mar oceánico.



## 8 Umbrales: comienzos y finales de novelas<sup>26</sup>

Estamos a nueve kilómetros a retaguardia del frente  
E.M. Remarque (*Sin novedad en el frente*)

El comienzo marca el espacio de un *hechizo*: la escritura entrega una voz que rompe el silencio de lo no dicho y la continuidad del ya dicho. En este umbral, cada texto narrativo define un génesis, un cielo y una tierra particular como telón de fondo del relato que, de ahí en adelante, se ofrecerá a un potencial lector u oyente como clave de paso a un mundo diferente (a veces colindante, otras veces ontológicamente distante de aquello que se suele llamar *mundo real*). En el caso de la novela histórica, ese fondo es más que una genérica ambientación espacial y temporal: es la atmósfera significativa en la cual los personajes se moverán interrogativos hasta hacerse vehículos de nuevas significaciones y nuevas *verdades* particulares.

El narrador como entidad textual (abstracta o físicamente presente en el texto), refleja entonces un complejo de elecciones y estrategias narrativas: en primera instancia, está la elección de una historia particular que aísla y silencia la infinita multiplicidad de otras historias posibles, a partir de datos concretos o imaginados; en segunda instancia, está la elección de una forma precisa de iniciar esa historia. Como escribe el mismo Italo Calvino, el comienzo es siempre una separación, un alejarse de la indiferenciación circunstante: “se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles; y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial” (2012, p. 125).

En el umbral de acceso de las tres novelas analizadas no se asoman ni reyes ni héroes en sentido estricto. El protagonismo recae sobre un personaje infantil caracterizado por su acción de observador y, a su pesar, de testigo de un tiempo

---

<sup>26</sup> El presente capítulo fue publicado en forma de artículo el 5 de agosto de 2021. Está disponible como: Grillo, B. (2021). Liminalidad de una mirada infantil antibélica: Cartucho, Il sentiero dei nidi di ragno y Cerezas. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (23), 52–77. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.365>

problemático como la guerra civil. A veces, como es en el caso de Pin, por las circunstancias adversas de la vida, este personaje infantil y ficcional busca una participación activa en el conflicto, a imitación del inalcanzable mundo de los adultos. Otras veces, no es el niño-testigo que va hacia la guerra sino la guerra que va hacia él, traspasando la frontera del hogar y de lo cotidiano: como en los casos de la niña que dice “yo” en *Cartucho* y de la Aurora-niña de la narración autobiográfica de Correa. Por otro lado, el ingreso al mundo narrativo puede ser *in media res*, como en *Cartucho*, o gradual –sugiriendo una escala de observación que delinearé el entorno significativo de la historia– como en *El sendero de los nidos de araña* o, como en *Cerezas*, puede tomarse el tiempo de reanudar el recuerdo y mostrar como éste toma cuerpo en el sabor de un fruto antiguo y de una nostálgica copla familiar. Vemos como cada autor define su comienzo, y de ahí su historia particular, pero todos coinciden en plantear una perspectiva marcada por una focalización infantil y consecuentemente *distante*.

En dichas novelas, frente al escenario de la guerra civil, la separación del comienzo implica el retrato ambiguo de sentimientos y significaciones humanas capturadas en su movediza inestabilidad, es decir, en su constante fluctuar entre construcción y destrucción. El punto de vista infantil no atenúa esa inestabilidad: al contrario, prepara el terreno para *desnudar* y exhibir su evidencia. Más adelante, la mirada del niño y de la niña intentará englobar –dialógicamente– la multiplicidad de las otras miradas sobre el referente.

En el caso de *Cartucho*, el comienzo es abrupto: en pocas líneas se introduce al héroe epónimo de la novela justo antes de su sucumbir ante la muerte, ante la guerra, según un esquema narrativo que se presentará reiteradamente a lo largo de la narración para fijar la imagen plural y fratricida del conflicto llamado Revolución mexicana. De igual manera, introduce la voz de la enunciación situada en una protagonista infantil y su mirada peculiar sobre el evento histórico. Esos ojos de niña extrañan y filtran la complejidad del referente con tonos líricos *ingenuos* y a veces oníricos. El cielo y la tierra de *Cartucho* comienzan entonces a coincidir, vagamente, con un pueblo mexicano norteño, lugar de enfrentamientos

armados (entre carrancistas y villistas) y con la dimensión doméstica de su observación.

En el caso de *El sendero de los nidos de araña*, el comienzo traza un paisaje urbano y popular, visual y olfatorio, en el cual la lucha simbólica de la luz para ganar el espacio de los callejones, casi impenetrables, es paralela a la lucha para subsistir de una humanidad al borde de la pobreza y de la guerra. Esta lucha es también la lucha de Pin. El niño protagonista exhibe una voz que incomoda al resonar para afirmar su existencia. Y exhibe también una mirada que filtra, de forma inconsciente, la “realidad” civil de una población profundamente desgarrada entre el deseo de resistir, el de sacar el mejor provecho de la ocupación o el más primitivo deseo de sobrevivir. El cielo y la tierra de *El sendero de los nidos de araña* insinúan el retrato de un pueblo italiano norteño y costero, entre un horizonte que por el mar se abre hacia la guerra, más lejana y mundial, y otro horizonte que se pierde en las crestas de los montes rebeldes.

En el caso de *Cerezas*, el comienzo se encarga de activar la conexión del “yo” narrador con las vivencias del pasado y con el acto performativo de la escritura. La primera enunciación, como en círculos concéntricos en el estanque de la memoria, encuentra sentimientos de melancolía y los libera en la página. El cielo y la tierra de *Cerezas* son todavía indefinidos, porque afuera de un horizonte físico o sensible: es el flujo indistinto del tiempo y del espacio ceñido por el recuerdo y cuchicheado con acentos españoles y líricos.

Diametralmente opuesto al primer umbral está el final. Cada narración llega a su final (inclusive en el caso de narraciones con final abierto o incierto), decretando el fin de ese *hechizo* inicial con una *coda*, un movimiento final. La historia, ya narrada, se dispersa, engrosando la totalidad de las historias, pero tal vez sublimándose en la corporeidad verbal y no verbal del lector. El final cumple el propósito implícito en la frontera del comienzo y consume la tensión desplegada a lo largo de la narración. Es un momento fundamental porque, como brillantemente nos enseña Frank Kermode (2004), toda narración es construida progresivamente a partir del “sentido del final” (y hacia este).

El cierre de *Cartucho* inscribe un desplazamiento. De la mirada subjetiva y sincrónica sobre el evento se pasa al tiempo del recuerdo y de la memoria colectiva. Es el recuerdo de una batalla decisiva para los villistas y el destino del Parral y de sus habitantes, un recuerdo que alegra la voz de la enunciación y le permite soñar con la restauración de una dimensión humana de la existencia.

El cierre de *El sendero de los nidos de araña* lleva a cumplimiento el deseo de una verdadera amistad, un encuentro en un espacio mágico y personal desde el cual construir finalmente una identidad. Desde ahí, Pin y *Cugino* muestran la necesidad de hallar la escala correcta para ver al mundo, no como exclusión de una pluralidad contradictoria de perspectivas, sino como expresión de libertad.

El cierre de *Cerezas* retrata la guerra desde el interior del espacio íntimo y familiar que se convierte en adiós, desde una elección que impone la fragmentación de los afectos en el nombre de una esperanza y de un futuro. Para la protagonista narradora, como para otros centenares de niños, ese final representa el desenlace forzado de la etapa infantil y, a pesar de todo, la iniciación a una vida migrante lejos de casa.

Aquí, en las novelas del *corpus*, el fin de la narración coincide con el fin de la experiencia ficcional narrada. Pero no coincide con el final del evento. Esta brecha deja fluctuar el potencial de la resignificación histórica en el destinatario-lector. Recuperando la metáfora kermodiana, el comienzo y el final son como el *tic* y el *tac* del reloj que enmarcan un *silencio* como espacio narrativo. Dentro de este intervalo, la narración confiere sentido a la existencia de los personajes que enmarca y al evento que está en el fondo. Y permite –como recuerda Umberto Eco (1998)– la catarsis de una reconciliación final o viceversa la *carga* de una problematización potencialmente infinita, con un ojo abierto más allá de las páginas de papel. Es el final de una historia de la guerra civil frente a un final que, discursivamente, jamás dejará de ser escrito. Así, entre los dos umbrales, Campobello, Calvino y Correa parecen invitar al destinatario de su discurso a una operación doble: leer la historia, el pasado, con una mirada crítica y adulta,



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

aunque sin alejarse de la potencial significación infantil, para instaurar una relación nueva con la Historia y con el mundo.

Por lo dicho, el comienzo y el final son momentos esenciales de toda narración porque implican el materializarse de un mundo verbal y discursivo: como propone el mismo Calvino, permiten reflexiones que van más allá de lo literario “pero que sólo la literatura puede <expresar>” (2012, p. 126). Y son esenciales, sobre todo, en las tres novelas aquí analizadas: porque invocan a sus protagonistas infantiles, *in limine*, es decir, en los umbrales de una historia y de una guerra que en su discurso hegemónico no deja de atrincherarse en un territorio declaradamente *adulto* (y *masculino*). Objetivo de este capítulo será entonces, examinar la configuración de los respectivos discursos ya en los umbrales de los textos: en sus comienzos y en sus finales.

### 8.1 Entrada de *Cartucho*

La guerra civil-revolución aparece en el escenario textual desde el íncipit, en la sinécdoque de una tercera persona masculina, “ÉL”:

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”, dije yo jugando debajo de una mesa. Cartucho se quitó un gran sombrero que traía y con los ojos medio cerrados dijo: “Adiós”. Cayó simpático, ¡era un cartucho! (Campobello, 2017, p. 99).

Este “Él” es un revolucionario que no dice su nombre, pero adquiere uno en la fantasía infantil-popular y ese mismo nombrará la entera novela: “Cayó simpático, ¡era un cartucho!”. La vía de acceso a la narración es dada por el medio material y cotidiano de unas camisas que son llevadas a la casa, dejando entrever la presencia decisiva, aunque todavía implícita, de la madre. La madre de la niña, aquí, aparece como el trámite entre el espacio protegido del hogar y la guerra de afuera. En primer lugar, su acción de coser botones permite el encuentro entre la

niña y otra subjetividad, peculiar de la guerra y antes ajena a la intimidad de la casa. De manera que este contacto crea una nueva relación de familiaridad, de hermandad (y de juego, con la niña más pequeña de la casa). Así, cuando Cartucho no regresa, días más tardes será la misma madre la que preguntará por él y lo sumará a la lista de los fallecidos: “Unos días más. Él no vino; Mamá preguntó” (Campobello, 2017, p. 99).

La niña es representada en medio de una actividad lúdica y de un cambio de perspectiva que subraya su otredad respecto al mundo de los adultos: “jugando debajo de la mesa”. Al mismo tiempo, la protagonista pronuncia oraciones sorprendidas que parecen reflejar el lenguaje proverbial de la sabiduría popular o familiar (“El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”). El juego, tras algunas líneas, reaparece como contrapunto poético e irónico de lo bélico, pero posible y serio como la guerra misma (Vanden Berghe, 2010): es un paseo a caballo por la calle de la Segunda del Rayo, es Gloriecita tiernamente agarrada en los brazos del combatiente en descanso y las *zapatitas* improvisadas con pañuelos. El contrapunto es la llegada de los carrancistas, con el “30-30 abrazado”, en el fuego del cerro y en las balas descargadas apenas más allá de la esquina. Aquí, a esta altura del texto, la guerra civil adquiere presencia física en el escenario, mas este giro sorprendidamente no es abrupto, al punto que el soldado empieza a disparar sin soltar a la niña de sus brazos: lo bélico y lo cotidiano se compenetran sin mostrar discontinuidad alguna.

De aquí que la guerra puede presentar su faceta de muerte en la rigidez de un cuerpo doblado sobre su rifle y de una canción única que, en su ausencia, con él se va. La muerte, además, muestra el poder de deshacer el nombre verdadero a las cosas muertas: así Cartucho ya no será Cartucho, sino un anónimo y simpático soldado villista. Por otro lado, la muerte llama en causa a la vecindad y activa la memoria colectiva de una comunidad que se deslinda de los límites urbanos, rompiendo lo monológico de las voces *autorizadas*. Esta memoria, aquí, es personificada por José Ruiz, “de allá de Balleza” (Campobello, 2017, p. 99), pero es una memoria en diálogo que se hace oralidad e Historia. Este José, que

atestigua y explica la desaparición del soldado, es definido filósofo porque piensa “con la Biblia en la punta del rifle” (p. 99). La presencia simultánea de Biblia y rifle en un contexto bélico no sería nada sorprendente, sin embargo, aquí parece sugerir, en primer lugar, la apelación a una justicia superior como guía de los actores del conflicto (y en oposición a los detractores de la Revolución). En segunda instancia, la biblia y el rifle podrían aludir a una doble, y antitética, discursividad: a un discurso *desde arriba*, autoritario y canónico, y a otro discurso *desde abajo*, “real” y forjado con la sangre y la pólvora en campo de batalla.

Central en el texto es la mirada del personaje que dice “yo”. Esta concurre y se fusiona con otras miradas, que quedan secundarias, en el fondo, pero que ejercen efectos relevantes en la principal. Es una mirada infantil y femenina que inscribe la guerra en la perspectiva de una historia *matria* (en el sentido de Luis González y González), es decir, de una historia más *femenina*, que replantea el discrimen entre espacio público y privado mientras que el conflicto invade el hogar. Y es una mirada que revela la guerra como referente. No se trata, sin embargo, de un referente abstracto o lejano. Está presente y ausente al mismo tiempo, es un “esa” que engloba pluralidades de “él” que aparecen, de forma efímera, en el contexto vivo que ese “yo” observa. Así la guerra, como referente-objeto, se carga de un sentido melancólico, sobre todo en las palabras de la niña que cierran el primer capítulo-fragmento: “El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos” (pp. 99-100).

De este hombre del Norte, Cartucho, no nos queda casi nada. No conocemos sus motivaciones o las razones de su lucha. Apenas intuimos su juventud y su probable pobreza. A lo largo del fragmento, la niña –como “yo” que enuncia– define narrativamente una relación con ese “él” del personaje. Asimismo, esta relación textual sugiere, entre líneas, posibles significaciones que trascienden el mismo texto y su naturaleza meramente literaria. Frente a la imagen de su muerte, frente al final irrevocable de la Revolución vivida por un simple soldado que de esta forma encuentra “lo que quería”, la mirada de la niña mitiga lo heroico, revelándolo simplemente humano y, por ende, transitorio como una canción que

jamás será cantada otra vez: “No hay más que una canción y ésta era la que cantaba Cartucho” (p. 99). ¿De qué canción se trataba? ¿Qué significado puede tener esta canción? En apariencia, el texto no da respuesta, sólo nos dice que es una canción que nadie más volverá a cantar o escuchar. Entonces, como alegoría de la misma vida del soldado, esa canción pareciera reafirmar el anonimato de una presencia que no encontrará su trasposición musical en un corrido popular y, por esta razón, será condenada al olvido. De aquí que la evocación de esta canción sirve para activar un valor contradiscursivo que será constante a lo largo de toda la narración de Campobello, a través de la visualización significativa de la masa revolucionaria: como soldado raso, es decir, como partícula sin nombre del Leviatán revolucionario, Cartucho no sería destinado a ser incluido en el cuento oficial de la Revolución; sin embargo, su presencia es rescatada sobre el plano narrativo porque el valor colectivo de la experiencia bélica no cancela la individualidad de sus actores. De esta forma, la narración se hunde “en las minucias, en los rincones, en la anonimia, en lo sobrentendido” de la historia (Aguilar Mora, 2005, p. 18).

En este sentido, el primer umbral de la novela plantea una finalidad que no es solamente estética, sino sobre todo ética, al recuperar lo cualitativo de la subjetividad de los diferentes personajes que desfilan bajo la mirada de la niña-testigo y al alejarse discursivamente del canon de una Novela de la Revolución que reducía “a los sujetos en objetos” (Martínez, 2017, p. 169). Además, en su calidad de villista y de personaje epónimo, la presencia del soldado Cartucho también enfatiza la *travesura* intencional de la novela, en su recuperar el protagonismo villista en la revolución como “contrapeso” (Avechuco, 2017) del discurso oficial que tachaba de *bandido* a la figura de Pancho Villa.

## 8.2 Entrada de *El sendero de los nidos de araña*

El telón se abre a la vista sobre una porción diminuta y marginal de mundo. Hay un callejón (*carruggio*) tan estrecho y largo que permite sólo ocasionalmente el paso al sol: cuando sus rayos logran pasar, deben descender por todo lo largo de los muros fríos hasta alcanzar la humanidad que protagoniza la narración, recalcando así, epistémicamente, la inevitable parcialidad de toda mirada (Milanini, 1985, p. 529). En la escena, el olor pasa del aroma mediterráneo de albahaca y orégano de las ventanas, al perfume de la ropa al sol, hasta el hedor de los orinales de los mulos. Un grito rompe entonces el silencio, levantando un coro discordante de voces e insultos. Es Pin, un niño ayudante del taller de un tal *Pietromagro*. Con irreverencia, reclama dentro del escenario su derecho a existir, con la voz áspera de un niño-viejo:

Di' Celestino, sta' un po' zitto, bel vestito nuovo che hai. E di', quel furto di stoffa ai Moli Nuovi, poi, non si sa ancora chi sia stato? Be', che c'entra. Ciao Carolina, meno male quella volta. Sì, quella volta meno male tuo marito che non ha guardato sotto il letto. Anche tu, Pasca, m'han detto che è successo proprio al tuo paese. Sì, che Garibaldi ci ha portato il sapone e i tuoi paesani se lo son mangiato. Mangiasapone, Pasca, mondoboia, lo sapete quanto costa il sapone?.

[A ver Celestino, calla un poco, ¡linda la ropa nueva que traes! Y dime, ese robo de tela en los Muelles Nuevos, todavía no se supo quién fue, ¿eh? Bueno, nada que ver. Hola Carolina, ¡qué suerte aquella vez! Sí, qué suerte aquella vez que tu marido no miró debajo de la cama. Y tú también Pasca, me dijeron lo que pasó justo en tu pueblo. Sí, que Garibaldi les llevó el jabón y tus paisanos se lo tragaron. Comejabón, Pasca, carajo, ¿saben ustedes en cuánto sale el jabón?] (Calvino, 2005, pp. 3–4).

Este niño es un huracán de burlas. Deambulando y cantando por la calle, se mofa de todo y de todos: del *hambre* de unos, de la infidelidad de otros, o de sus formas de arreglársela en un mundo de miseria. Pero Pin también canta: canta canciones de libertad, canciones de presos, que todos escuchan en sagrado silencio y con los ojos bajos, o canciones pícaras, que alegran la gente.

Pin es huérfano de madre e hijo de un marinero que desde ya hace mucho tiempo se ha olvidado de regresar a ese puerto. El niño tiene una hermana mayor y, a través de ella, la guerra muestra por primera vez su presencia: “La sera, ogni due giorni, dalla sorella di Pin viene il marinaio tedesco” [La noche, cada dos días, a la casa de la hermana de Pin, va el marinero alemán] (p. 5). Ese adjetivo, “tedesco” [alemán] es al principio sólo alusivo, una sospecha. Y, de hecho, por un momento pareciera un blanco más de las burlas del niño. No obstante, ese marinero lleva consigo la guerra, en la periferia del campo de batalla (sea cual sea): en lo rasurado de su cabeza, en las dos cintas negras del gorro militar (que lo hacen ver ridículo a los ojos del niño) y en la gran pistola *alemana* en la cadera. Frick es el nombre del marinero (así le llama la hermana de Pin desde la ventana) y éste dejó su familia en Hamburgo, ciudad ahora tragada por las bombas (según nos dice la voz externa del narrador). Es entonces una gran guerra, tan cercana que acecha a los callejones estrechos y sus habitantes y, al mismo tiempo, lejana. Sin embargo, no para Pin: para él, la guerra es sólo una historia más de la cual le hablan los adultos y tiene el sabor amargo de los cigarrillos que el militar con complicidad le regala. Por esta razón no entiende por qué la gente a su alrededor le insulta llamándole “*ruffiano*”<sup>27</sup> [rufián].

No obstante, todo cambia de repente con la segunda pista que el texto ofrece de la guerra, ahora en la figura enigmática de un desconocido, delgado y serio, y en la epifanía de una palabra prohibida: *gap*<sup>28</sup>. De manera que, entrando a la hostería, Pin se encuentra con un muro de espaldas que no responde a sus bromas, solamente lo mira de vez en cuando, como de reojo. Luego llegan las palabras, pero no se trata de los mismos insultos de siempre y Pin lo entiende. El tono es cambiado, se vuelve un lenguaje violento, de rechazo:

---

<sup>27</sup> El texto italiano juega con la polisemia de la palabra: Pin es aquí denigrado por el trabajo de su hermana prostituta, pero, “rufián” denota también la actitud de quien adula o se somete por interés personal. Esta segunda acepción, en el contexto de la ocupación nazista, implica para el niño la sospecha de colaboracionismo con los nazi-fascistas.

<sup>28</sup> Los *gap* (Grupos de Acción Patriótica) fueron, a partir de la salida de Italia de la Guerra mundial, en 1943, grupos armados activos clandestinamente en las ciudades en contra del ejército de ocupación alemán y de los llamados *repubblichini* (los fascistas de la República de Salò).

Il Giraffa volta un po' il collo verso di lui e fa:

- Vai via, noi con chi se la fa coi tedeschi non abbiamo nulla da spartire.

- Va a finire, - dice Gian l'Autista, - che diventerete pezzi grossi del fascio, tu e tua sorella, con le vostre relazioni.

[...] - Quando viene il giorno che cambia tutto, mi capisci? tua sorella la facciamo girare rasata e nuda come una gallina spennata... E per te... per te studiamo un servizio che non te lo sogni neppure.

[El Jirafa voltea un poco el cuello hacia él y dice:

- Vete ya, nosotros no tenemos nada que ver con quien se junta con los alemanes.

- Seguro, - dice Gian el Chofér, - que se convertirán en peces gordos fascistas, tú y tu hermana, con sus relaciones.

[...] – Cuando llegue el día que cambiará todo, ¿me entiendes? tu hermana la echamos a la calle rapada y desnuda como una gallina desplumada... Y para ti... para ti pensaremos en un servicio que ni te puedes imaginar] (p. 10).

Como un vuelo de avispas en su cara. Pin no pierde el control, se muerde los labios y reitera su ser ajeno a los alemanes, a la guerra, a todo. Hasta a su hermana. Pero el desconocido llama al orden y sus miradas silenciadas parecen llegar a un acuerdo:

- Di', – fa Miscèl, – hai visto che pistola ha il marinaio?

- Un boia di pistola, ha, - risponde Pin.

- Ben, fa Miscèl, - tu ci porterai quella pistola.

[- Dime, – pregunta Miscèl, – ¿La pistola del marinero, la viste?

- Un demonio de pistola, tiene, - responde Pin.

- Bien, dice Miscèl, - tú nos traerás esa pistola] (p. 11).

La conversación define entonces un *nosotros* del cual Pin podrá ser parte o del cual será excluido para siempre. Que robe o no la pistola del alemán, ya no habrá vuelta atrás: “Pin vorrebbe riprovinciare a fare lo scemo, ma improvvisamente si sente bambino in mezzo ai grandi e rimane sullo stipite della porta” [Pin quisiera volver a hacerse el tonto, pero de repente se siente un niño entre los grandes y se queda en el umbral de la puerta] (p. 12).

Esa puerta de la hostería es también el límite de una infancia a la cual ya no pertenece ni podrá pertenecer. La guerra lo ha alcanzado y aún más se revela como una de esas historias de sangre y cuerpos desnudos. Más bien, esta vez es una historia que trae consigo algo nuevo: palabras desconocidas y mistericas, así como la profecía de un día en el cual todo cambiará.

### 8.3 Entrada de Cerezas

El primer umbral del texto nos ubica en marzo, tiempo de una primavera todavía tibia y precoz. No hay evocación directa de la guerra en el comienzo, sino una fuga de la cronicidad hacia un pasado ya remoto que, en la mirada infantil de la protagonista, apenas configura un ayer (Kermode, 2004). De aquí que, en esta escritura que reanuda la memoria 70 años después, lo bélico es una visión retrospectiva que pone entre paréntesis la cotidianidad y la nostalgia de una infancia recordada. Entonces, con un acento andaluz, la narración abre la escena a través de una voz mayor dirigida a una niña, que es ausente, porque está entretenida en sus travesuras habituales: “¡Nena... nena...!” (Correa, 2008, p. 11). La voz es de la abuela Dolores. La niña que dice “yo” debería encontrarse en el patio, limpiando el gallinero y la conejera, así por lo menos afirma su mamá (Madre). La protagonista, sin embargo, está arriba de un cerezo escogiendo pendientes entre las frutas apenas menos verdes, levantando las protestas del mundo adulto a su alrededor. Allí, en esa huerta catalana, está en escena el juego de rol de un sujeto infantil que desafía, con su imaginación lúdica, a la “sapiencia del siglo” de los adultos, que conoce y disciplina el tiempo de la cosecha:



- ¡No las cortes! ¿No entiendes?

No la obedezco y corto las menos verdes, que cuelgo en mis orejas. Ladeo mi carita picaruela:

- ¿Cómo me veo, abuela?
- Como un chimpancé de Orán (p. 11).

Esta actitud *rebelde* de la protagonista prefigura el acto insurrecto y postrero de relatar la guerra desde el desajuste de una mirada infantil, cuando la narración seguirá el hilo melancólico del recuerdo y de las notas de viejas coplas y canciones infantiles. Y esta niñez recuperada se tiñe del sabor denso de las cerezas y de su secreto gozo: “No recuerdo deleite mayor que colgarme esas perlas rojas a reventar para comerlas despacito con mis dientes de leche e irlas remplazando por otros pares” (p. 14). Esas cerezas, que nombran la novela, están presentes además de forma gráfica en la página, como un elemento paratextual que hilvana los recuerdos de la niñez y los desenvuelve como hilo de metáforas vivas de la memoria: sus huesos serán utópicamente sembrados en los cráteres de las bombas, en el océano Atlántico y, finalmente, en tierra mexicana.

Como las magdalenas para Proust, las cerezas actualizan el recuerdo y anclan la memoria a un momento perceptivo del pasado que la narración “elabora” (LaCapra, 2005): ese sabor nostálgico es el génesis de una narración que traza un cuadro familiar fantasmal, en la consciencia de la voz narradora y autobiográfica –ahora adulta– de que el avance de la historia y de la guerra le negará si no su propiedad, “sí su usufructo” (Correa, 2008, p. 15).

De aquí que ese territorio del recuerdo, poblado por los nombres familiares y por sus gestos, prefigura narrativamente el futuro duelo del sujeto: la imagen de la madre en el acto de separar con religioso cuidado los preciosos frutos del cerezo, la del padre sentado a leer el periódico, y la de los juegos que los hermanos comparten con un chivo, sólo representan un punto de partida que será resignificado por el desencadenarse del conflicto. Asimismo, la escuela que la niña Aurora anhela empezar será pospuesta y resignificada en un aprendizaje

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

diferente, picaresco, a partir del trauma de la separación y del exilio, junto con otros 500 niños españoles. En este sentido, en su umbral de entrada, Cerezas sintoniza el recuerdo de una niña cualquiera en una tierra catalana, en un tiempo todavía indefinido que, sin embargo, pronto será connotado por la corrupción bélica de las bombas, del mercado negro y de los aviones que rompen la continuidad del cielo y de la fenomenología del sujeto infantil. Aquí la guerra está ausente, todavía, como la malicia en una niña (sobre todo en una niña *rampante* que prácticamente vive encima de su cerezo).

#### 8.4 Salida de *Cartucho*

Zapatito blanco, zapatito azul...  
Dime, ¿en qué bando estás tú?

En el umbral de salida, la guerra civil ocupa enteramente la escena: villistas, por un lado, carrancistas, por el otro. El punto de vista subjetivo e infantil que la ha relatado hasta ese momento, por 55 capítulos, es arrinconado. La niña cede el hilo de la narración y da un paso atrás, limitándose a escuchar la narración de los eventos. La mirada sobre el referente bélico se hace por un momento despersonificada, introduciendo una voz en tercera persona. Ahora la misma guerra narra, a través de sus acciones en el campo de batalla y de las estrategias tras de ellas. A este primer desplazamiento narratológico se suma otro, espacial, a una distancia no definida del escenario principal de Parral: “Llegaron a Rosario y siguieron más allá” (Campobello, 2017, p. 165).

Tras este desplazamiento de la voz y del espacio, el protagonismo pasa a dos oficiales villistas, que dan sus nombres al título del capítulo: el primero es el Coronel Ismael Máynez; el segundo es Martín López, *hijo guerrero* de Villa, ya presente en los tres capítulos precedentes. En el fondo está la voz del mismo Villa que, como general-estratega, da sus instrucciones: “No gastes mucho parque; pero date un agarrón y luego te haces el derrotado” (p. 166). Del otro lado, está el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

bando adversario, los *changos* (como se les llamaba a los *yaquis*, en ese entonces entre las filas del ejército constitucionalista). De esta forma, la guerra recobra en el texto su historicidad masculina, su aspecto marcial, se hace *evenemencial* y epopeya de estrategias militares y de muertes. Los cuerpos en armas se disponen sobre el tablero de ajedrez, mientras las mujeres y los niños regresan a los márgenes (de la acción y de la narración).

Sin embargo, reaparece finalmente una voz situada, una voz de testigo: el punto de vista vuelve a ser subjetivo. Es la voz del mismo Ismael Máynez, quien narra entrecerrando sus ojos azules “como para recoger la visión exacta” de su vivencia (p. 166), de su *verdad*. Con la tranquilidad de los norteños, y con satisfacción artesana, explica con todo detalle la maniobra de Martín y cómo el enemigo cae en la trampa planeada por Villa: “A Martín, mandado por el Jefe, le debemos las encerronas más grandes que les dimos a los carrancistas” (p. 166). Es el testimonio de la batalla<sup>29</sup>, pero –como en el resto de la novela– la narración no proporciona una fecha; se limita a pocas y vagas referencias topográficas y al número de carrancistas caídos: dos mil ochocientos.

La narración del coronel termina con un trago de café. Ese café, como anclaje matérico al mundo doméstico, sanciona un nuevo pasaje de la voz, el regreso al escenario del Parral. La niña protagonista reaparece: lo escuchó todo como ausente y ahora retoma la palabra para hacerse vocera del sentir de toda la comunidad y así configurar un sentido dialógico y colectivo del acontecimiento. Como atestigua la voz de la madre y la luz de sus ojos, esa batalla de Rosario fue un triunfo villista “festejado por el pueblo del Parral” (p. 167). Pero esta atmósfera de júbilo no se debe al éxito de una parte de la lucha, como lo es en el caso de Ismael Máynez. Las voces de la madre y de la tía, hechas eco por la niña, expresan la esperanza del fin del conflicto y de la restauración de un curso más humano de la existencia, como anticipación de una deseada y nueva prosperidad (Marina y López Penas, 2013). Esta esperanza toma la forma significativa del

---

<sup>29</sup> En su monumental biografía de Villa, Friedrich Katz (2000) ubica el enfrentamiento a principios de marzo de 1917, en la proximidad del pueblo de Rosario, en Chihuahua. Según el historiador austríaco, en el campo de batalla quedaron más de dos mil muertos entre los carrancistas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ruido, ahora pacífico, de las pezuñas de los caballos por las calles. Y, para la niña protagonista, esa esperanza se bosqueja en el deseo íntimo y todo personal de un contacto afectuoso con la madre (ya no guardia del hogar, contacto de los villistas o enfermera para los heridos, sino sólo Mamá, Señora de los afectos) y con la vida misma: “Se alegraría otra vez nuestra calle, Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía” (Campobello, 2017, p. 167).

Esta niña sin nombre, sin parpadear, miraba a los muertos de su ventana y se encariñaba con el trazo de los cadáveres en la calle. Ahora, en las últimas líneas de la novela, esta misma niña recupera la esencia de una niñez exiliada de los dominios de la guerra. Finalmente, desea el resguardo de una rutina hecha a su medida, aunque sin olvidar la *verdad* observada y vivida en el escenario polvoriento de la Revolución. Así, la última mirada de la niña en *Cartucho* es una mirada ausente a la guerra.

### **8.5 Salida de *El sendero de los nidos de araña***

El umbral final nos presenta a un Pin triste y solo. Un nuevo nudo marca su ser ajeno al espacio que lo había recibido y por algún tiempo incluido en su *nosotros*: “come quando ha rubato la pistola al marinaio, come quando ha abbandonato gli uomini all’osteria, come quando è scappato dalla prigione. Non potrà più ritornare con gli uomini del distaccamento, non potrà mai combattere con loro” [como cuando robó la pistola del marinero, como cuando abandonó a los hombres de la hostería, como cuando escapó de la prisión. Ya no podrá regresar con los hombres del destacamento, ya no podrá luchar a su lado] (Calvino, 2005, p. 150). Pin fue el ayudante del zapatero, el prisionero político de los fascistas, el fugitivo, el ayudante del cocinero y el partisano de la endeble división del *Dritto*. Sin embargo, todo eso debe quedar atrás, y de la cresta de la montaña mira al camino que le tocará recorrer, de regreso, en una dirección todavía ignota.

Pin, amigo de los grandes, se redescubre ahora excluido del mundo misterioso de armas y mujeres: vuelve a ser sólo un niño. En su descenso, físico y simbólico, por un momento recupera la esencia de una niñez lúdica, despreocupada, imaginando juegos inocentes y divertidos: trepar árboles, brincar sobre piedras blancas, acechar ardillas. Asimismo, comparte una comida pobre con dos ancianos pastores de cabras que en él encuentran la nostalgia de los hijos, presos lejanos de la guerra lejana. Pero el protagonista, ahora marcado por la cercanía de un conflicto que lo alista afuera de lo infantil, no puede fingir: es un niño-viejo y no sabe lidiar con esta bondad (desinteresada y por eso antinatural) de los otros. Sólo puede huir, de nuevo. Gracias a su ingenio y a su *apariencia* de niño inocente, elude un puesto de control alemán y así regresa al espacio mágico de los nidos de araña en búsqueda de su pistola, para volverse imaginativamente un partisano solitario y capaz de hacer cosas maravillosas y ganarse el respeto de todos. Con todo esto, ese lugar –sagrado para Pin– aparece ahora violado y profanado por las manos ansiosas y destructoras del traidor *Pelle*: toda la tierra está removida, las madrigueras demolidas y la pistola desaparecida, en una similitud cruel con la misma infancia destruida.

Pin ahora está solo, llora; su último refugio está perdido, como aquella pistola, su única posesión:

cosa farà adesso? In banda non può più tornare: ha fatto troppe cattiverie a tutti, a Mancino, alla Giglia, a Duca, a Zena il Lungo detto Berretta-di-Legno. All'osteria c'è stata la retata e tutti sono stati deportati o uccisi. Resta solo Miscèl il Francese, nella brigata nera, ma Pin non vuoi fare la fine di Pelle, salire per una lunga scala attendendo lo sparo. È solo sulla terra, Pin.

[¿qué hará ahora? Con la banda ya no puede regresar: a todos les hizo demasiadas maldades, a Zurdo, a Giglia, a Duque, a Zena el Largo llamado Gorra-de-Madera. En la hostería hubo la redada y todos fueron deportados o asesinados. Queda solo Miscèl el Francés, en la brigada negra, pero Pin no quiere acabar como Piel, subir por una larga escalera esperando el tiro. Está solo sobre la faz de la Tierra] (p. 153).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Este renovado sentimiento de plena soledad lo desorienta porque es incapaz de buscar en ella una significación (Sartre, 2015), y –casi por inercia– lo encamina hacia la que había sido su casa en *Carruggio Lungo*. El encuentro con la hermana, arquetipo de la “mala madre” (Milanini, 1985), certifica definitivamente la imposibilidad de un regreso y de un afecto; como el vestido elegante de ella simboliza la abjuración de su pasado de pobreza. Y allí Pin vuelve a robar su pistola, recuperándola de las manos de la hermana; y huye una vez más hasta toparse con un conocido, en un encuentro que mágicamente reconstruirá el sentido de su pequeña existencia: allá, donde las arañas hacían sus nidos, reaparece *Cugino*, con la metralleta en el hombro y su gorro de lana en la cabeza, justo mientras Pin llora con las manos en la cara. La escena se repite, como en el primer encuentro, cerrando un círculo, pero esta vez representa para el niño la posibilidad de una verdadera amistad, de una sincera aceptación. Los dos estrechan sus manos y retoman por su cuenta el camino hacia las montañas: *Cugino* es el gigante, el “ayudante mágico” (Propp, 2010) un poco infantil, al cual también le interesan los nidos de araña y que finalmente se desinteresa de las mujeres; Pin es todavía el niño-viejo, amigo de los grandes, aunque en esencia un niño al cual la corrupción del mundo y de la guerra no impide captar la magia y el encanto escondidos en la Naturaleza. Como el encanto de las luciérnagas que, casi en un sentido dantesco, guían el nuevo ascenso nocturno de los dos a las montañas. Esas luciérnagas, a lo largo del sendero fantástico, inspiran un último diálogo que es el cumplimiento final del potencial discursivo de la novela:

- C'è pieno di lucciole, - dice il Cugino.

- A vederle da vicino, le lucciole, - dice Pin, - sono bestie schifose anche loro, rossicce.

- Sì, - dice il Cugino, - ma viste così sono belle.

[- Está lleno de luciérnagas, - dice Primo.

- Al verlas de cerca, las luciérnagas, - dice Pin, - son bichos asquerosos también ellas, rojizas.

- Sí, - dice Primo, - pero al verlas así son bellas] (Calvino, 2005, p. 159).

En el diálogo hay una reflexión estética, pero también epistémica: se evidencia la existencia de perspectivas que posibilitan el acceso a la belleza de la realidad, con cierta *levedad*, una vez situado el observador a la correcta distancia. Pin, en su alteridad de observador, desde un nietzscheano “*pathos* de la distancia” (Cases, 1978), no cierra los ojos frente a la fealdad de lo “real”. Vistas bien, esas luciérnagas parecen asquerosas, y también “rojizas”<sup>30</sup> (como rojiza, en el capítulo III, es descrita la *raza* de los nazis). La de las luciérnagas es una vista decepcionante, como lo fue –por un lado– la de los muchos *enemigos* fascistas y alemanes, y –por el otro– la de los *amigos* partisanos (que, en un registro anti-retórico, Calvino elige entre los *peores*). De aquí que el final ratifica una mirada contradiscursiva que está presente a lo largo de toda la novela y que complejiza la dialéctica entre los dos bandos activos en el escenario bélico: a los ojos de Calvino, no existe una naturaleza inocente del hombre (Milanini, 1985), aunque existe claramente una *justicia* y una *razón* sobre el plano de la Historia que demanda una ruptura con el pasado fascista. De esta forma, desde su distancia, la novela logra decir más de lo que normalmente dicen los hombres de su tiempo (Lollini, 2006) y la mirada infantil de Pin puede sugerir una significación más global e inclusive fundacional del acontecimiento, pero jamás maniquea o hagiográfica.

## 8.6 Salida de Cerezas

En el final de la primera parte de *Cerezas*, “Barcelona: *dolça Catalunya patria del meu cor*”<sup>31</sup>, la narración es sacudida por una duda que alborota desde las entrañas a las voces de la niña y de sus familiares. Llegado el momento de la separación,

---

<sup>30</sup> Desde su punto de vista, Pin define a los alemanes como “rojizos”, “carnosos” e “imberbes”.

<sup>31</sup> En este capítulo delimito el análisis de la novela de Correa a la primera parte, allá donde es más activa la relación testimonial y epistémica entre la niñez de la protagonista y el escenario de la guerra. De aquí, mi elección de asumir el final de la primera parte como umbral de salida de la novela.

de la partida para las *vacaciones* afuera de España y de su guerra civil, esa duda sobrepasa la dimensión afectiva y la vacilación sobre la mejor elección para los hijos, en una mirada interrogativa al destino mismo del país y de la República:

Se acercaba el gran día y nuestra vida estaba sacudida por indecisiones y tormentos amorosos... y si nos equivocamos... y si mejor muertos todos juntos... y si no tenemos porque morir, por qué se van... ¿acaso no vamos a ganar?... (Correa, 2008, p. 130).

Hay, por lo tanto, la enunciación de un sentimiento individual, familiar y colectivo, que toma forma literaria en la “forma desusada” del habla (p. 130) y en la *inquietud* corporal de los sujetos *pacientes*, como una aflicción que es totalizante porque es “proporcional al alcance de la pérdida” (Nussbaum, 2008, p. 78). Es un sentimiento intenso frente a una guerra civil que se deja escuchar estruendosa sólo afuera de escena: no está presente, pero, una vez más, es la sombra que todo lo envuelve y cubre (la vida y la muerte, el presente y el futuro).

La niña Aurora viajará lejos, a un territorio todavía inexplorado por la fantasía y por la madurez. Como para sus hermanos, es para ella un momento de despedida también de objetos, en su dualidad material y simbólica. Los huesos de cereza llenan, entonces, sus bolsillos y serán sembrados en el aire lejano de casa, entre montes extranjeros, con la secreta esperanza de poder desandar esos mismos pasos (como Hansel en su cuento de hadas). Sin embargo, no será así, como atestiguan aquellos últimos pendientes de cerezas que para ella sentarán “el jardín-sarcófago de la nostalgia” (Correa, 2008, p. 131) y apremian el discurso de la memoria. Finalmente, la novela se hace escritura desde el exilio y del exilio. Su umbral de salida activa una dimensión testimonial que cristaliza lo emotivo y lo privado del “yo” narrador como protesta hacia ese pasado. La marginalización espacial y temporal hace que la emotividad de la voz narrante adquiera un valor contradiscursivo frente a la *normalización* que la transición posfranquista parece demandar<sup>32</sup> (Becerra, 2018). De aquí que la novela de Correa asienta su discurso

---

<sup>32</sup> *Cerezas* representa una excepción respecto a la narrativa de la Guerra civil del siglo XXI. Como apunta el análisis crítico de David Becerra Mayor (2018), esta narrativa muestra una visión tendencialmente conservadora y revisionista, al alinearse al consenso de la Transición y a los



sobre un registro infantil y pasional (pero no patético) para complementar una mirada ética como hermenéutica del acontecimiento.



---

principios de amnesia, amnistía y equidistancia que caracterizan el discurso político sucesivo a la muerte de Franco. Todo esto se traduce en una visión simétrica e intercambiable de republicanos y falangistas que, en cambio, Aurora Correa rechaza desde la emotividad situada de su experiencia autobiográfica.

## 9 Niños en el discurso. Discursos en el niño<sup>33</sup>

Apenas tienen la propia voz  
Y los ignora el infinito  
Que a nosotros nos ignora.  
F. Pessoa (*Después de la feria*)

El niño, como sujeto, nos aparece irremediabilmente distante. Su voz, aunque inteligible, extraña y desconcierta por la aparente autorreferencialidad de su mundo. Esa una voz que, por un lado, nos trasmite nostalgia y una inocencia *mítica* (como la del *buen salvaje*). Pero, por otro lado, censura, pospone y aleja una multiplicidad de discursos (y de otras voces) porque es considerada no apropiada, como cualquier discurso de la guerra y sobre la guerra. Así, frente a la alteridad de su voz, pareciéramos quedar atrapados en ese hechizo de los antiguos romanos, en su "*lupus in fabula*" (el lobo en el discurso): la presencia o aparición del niño, como la del lobo, parece condenar a la pérdida del habla. El siglo XX muestra, sin embargo, la superación paulatina de esta afasia y el niño empieza a aparecer en la pluralidad de discursos: *puer in fabula*<sup>34</sup>. Como sujeto, el niño es entonces redescubierto tras la nueva sensibilidad y visión posfreudiana que en este siglo se afirma. Además, esta nueva sensibilidad se traducirá, jurídicamente, en la Declaración de Ginebra sobre los Derechos del niño en 1924.

---

<sup>33</sup> El presente capítulo fue publicado en forma de artículo el 31 de agosto de 2021. Está disponible como: Grillo, B. (2021). Literatura de la guerra civil: la niñez como espejo hermenéutico para la comprensión histórica. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 30(60), 322–343. <https://doi.org/10.20983/noesis.2021.2.16>

<sup>34</sup> Importantes precursores del uso moderno de la figura del niño pueden considerarse, en mi opinión, Charles Dickens (1812- 1870) y Lewis Carroll (1832-1898). En novelas como *Oliver Twist* (1838), Dickens da protagonismo al niño en la perspectiva de un realismo social que busca delatar la injusticia de la nueva modernidad industrial. Por otro lado, la *Alicia* de Carroll (1865) parece marcar un paso más hacia la que será la concepción contemporánea de la niñez: Alicia ya no es simplemente objeto de una mirada adulta que la retrata como víctima, sino el sujeto de una realidad cuya significación desborda de la surrealidad del mundo de las maravillas. Este último aspecto adquirirá siempre mayor evidencia en la transición al siglo XX, con el niño que juega en la narrativa una función predicativa y se vuelve instrumento de una mirada crítica y objetivante de la realidad social e histórica como "memoria ejemplar" (Todorov, 2000).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En diferentes momentos de la contemporaneidad, a partir del siglo XX, Nellie Campobello, Italo Calvino y Aurora Correa colocan a un niño o a una niña en el centro de su propio discurso (literario, pero también histórico y autobiográfico) para narrar sus respectivas guerras civiles. Así, recuperado de la tradición popular y de la fábula, el personaje infantil se vuelve ahora sujeto en un marco espacial y temporal problemático en un sentido histórico y socio-cultural (a veces entremezclado con atmósferas al límite de lo fantástico). Pareciera, entonces, que la producción narrativa occidental encuentra en la figura del niño una nueva subjetividad y un nuevo potencial para contar historia: en su *inocencia*, el niño es caracterizado como depositario de un punto de vista amoral y objetivante de la “realidad”.

Más allá de la voluntad de describir la infancia, el niño aporta en la Literatura (como en el Cine) una mirada crítica sobre la “realidad” antes desconocida. En este sentido, es evidente el carácter innovador de una novela como *Cartucho*, publicada ya en 1931. De ella, en el “Prólogo” a *Mis libros*, la autora escribe:

Busqué la forma de poder decir, pero para hacerla necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo (Campobello, 2017, p. 343).

Esta “aparente inconsciencia” autoriza un punto de vista crítico y alternativo sobre el acontecimiento, el cual –como en la célebre fábula del emperador de Andersen– puede declarar una *verdad* (subjetiva, pero factual) que en caso contrario quedaría negada al escritor. Además, como en el caso de Campobello, Calvino y Correa, esta niñez es la ficcionalización de un pasado y de una experiencia directa del autor que se hace *re-escritura*.

A partir de esta centralidad adquirida en la narrativa, el niño puede *rebelarse* y manifestar su punto de vista no alineado: no se deja convencer por la visión del mundo adulto ni por sus tipificaciones identitarias. El niño no es propiamente el héroe, pero elige sus propios héroes, aunque estos no tengan nombres altisonantes ni grados pomposos: intercambia entonces sonrisas con el joven

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

soldado raso que aparece en su casa para pedir que se le cosan unos botones (*Cartucho*); se mofa del otro en el intento ingenuo de conectarse de forma íntima y ser reconocido (*El sendero...*); replica en el juego infantil los cantos y los gestos de los milicianos (*Cerezas*). Estas otras subjetividades, las cuales comparten con el niño el escenario, son así invitadas, narrativamente, a construir una visión múltiple del referente, más compleja y más plural.

En el tablero de la narración el niño es la pieza clave de la estrategia literaria. A él, a ellas, el autor otorga la misión de visibilizar –más allá de la tramoya retórica– lo “indecible” (Angenot, 2010). De esta forma, en el salto semiótico que su alteridad le permite, el niño revela la naturaleza profunda del conflicto y la índole fratricida de la guerra, sin maniqueísmo, aunque sin equipar las partes (y las razones) de la lucha. Deja que se vean, tras el velo aglutinador del heroísmo y del discurso patrio, los signos de ideales confusos, de una violencia que se vuelve insensata, de celos y venganzas entre vecinos y ciudadanos, entre compañeros y familiares. De aquí que su voz es llamada a construir una diferente vía de conocimiento, más relacional, impactando discursiva y políticamente como memoria “ejemplar” (Todorov, 2000). La “realidad” es retratada por distanciamiento, con ojos inusuales, en una imagen indirecta, *leve*, como en un espejo (Calvino, 2012).

Este distanciamiento no significa indiferencia en el sujeto, ni el desvío de la mirada: es el pase atrás que autoriza una voz alternativa e inquieta que se disocia de lo que usualmente cabe en la mirada y en la voz *autorizada*. Incorporada de forma discursiva a la página, la voz del niño produce el encuentro con un referente que se vuelve signo y significado desde esa subjetividad y emotividad situada. En el roce entre observador y observado, entre enunciación y signo, la narración plantea la posibilidad de una experiencia que deja su limitado estatus de intencionalidad (en potencia, ligado al discurso del autor “real”) e invita al lector a un acceso más cercano y privilegiado al evento representado. La novela ofrece entonces un *aura* que, socavando la representación hegemónica del evento, traza un sendero intelectual y emocional de comprensión y conocimiento.

Así, en la cotidianidad de la guerra, el sujeto-niño busca su “lugar simbólico” (Trevignani y Videgain, 2016), al construir una experiencia intersubjetiva en el encuentro y en el conflicto con el *otro*. Este otro coincide con las figuras maternas y paternas (naturales o putativas), con los familiares cercanos, con los vecinos, con las diferentes personificaciones del *enemigo* y, finalmente, con la muerte que acecha y dibuja *garabatos* de cuerpos a pocos pasos del hogar. En este sentido, la escritura configura la intersubjetividad del testigo infantil a partir de una sintaxis de emociones que co-construye la significación del evento (aunque sin sugerir la reducción de lo emocional a lenguaje). Esta emoción –enunciada y narrada– manifiesta dialógicamente el intento de encontrar una significación para esa “realidad” externa y, al mismo tiempo, interna (como intersección de lo infantil con lo adulto, lo social y lo bélico, lo literario y lo histórico) y, gracias a la literariedad del texto, esas emociones aparecen bajo un orden inteligible y contribuyen a la significación global del texto. Como sujeto entre una pluralidad de otras voces, el niño puede encontrar en las emociones “formas de entender el mundo cargadas de valor” (Nussbaum, 2008, p. 112) y, por esta vía, buscar su significado frente a la guerra civil como referente complejo y problemático.

La tristeza, la angustia, el enojo, la alegría, la nostalgia y la esperanza son las principales emociones enunciadas a lo largo de las novelas de Campobello, Calvino y Correa. Aquí, la tristeza aparece como el vínculo relacional que une al sujeto con el *otro* y su dolor (Ahmed, 2015), es decir, es la toma de conciencia frente a la fragilidad de la existencia de este *otro* y a un entorno que se tiñe de duelo al punto de silenciar la voz del ser. Pero también es una emoción que en el escenario de la guerra se construye colectivamente, como *leitmotiv* del alma, y asienta el ánimo de los personajes sobre una común nota emotiva que atraviesa toda percepción del presente y del futuro, en la espera que el tiempo y la victoria permitan elaborar las pérdidas. Esa tristeza, a veces, es prefigurada por la angustia, como *acercamiento* a las amenazas de un entorno que imposibilita el amor (Ahmed, 2015), un entorno que parece establecer una cotidianidad de la muerte y que vuelve casi *fantasmal* la presencia cercana del *otro*. Además, la tristeza prefigura enojo cuando la relación con el *otro* produce en el sujeto una

inconformidad y de allí una censura o una condena (Hernández Lara, 2016). Por otra parte, en los textos, toma forma la alegría como expresión de la vitalidad típica de la infancia y como participación a un sentimiento colectivo de esperanza, o sea como mirada hacia un futuro deseado y entonces como *estado de impaciencia*, como conducta mágica que intenta conjurar la posesión de un objeto (Sartre, 2015). Este objeto que mueve la emoción es la paz que la victoria de la guerra traerá ,y así también la deseada posibilidad de los afectos, dentro y afuera de la dimensión familiar, como utopía de una humanidad renacida y un nuevo mundo para habitar, como anticipación en fin de la prosperidad (Marina y López Penas, 2013). De aquí que la narración fija la sincronía de una emoción que –en palabras de Sarah Ahmed– es un “no todavía” (2015, p. 130). El miedo frente al horror de la guerra, en cambio, no aparece directamente enunciado: la construcción social de la realidad para un niño o una niña en tiempos de guerra pasa por la naturalización de la violencia y de la muerte.

La figura infantil es entonces la clave de acceso a una subjetividad que vive y describe el mismo mundo de los adultos, pero desarmado de retórica y de experiencia previa. Como un yo lírico inmerso en una realidad de palabras aún no reveladas, ese niño descubre, significa y finalmente rompe su silencio: sus emociones (explícitas o implícitas en la página) vehiculan un discurso que dialoga o lucha con otros discursos; éstas exhiben una autoridad *desde abajo* que altera la autoridad oficial (y su chantaje de inteligibilidad) sugiriendo la importancia de otras voces. Como el rey de las fábulas antiguas, reúne en sus manos la narración y sus reglas: inquieto, reivindica su ciudadanía en un mundo adulto y en una historicidad comprensiva, rechazando su supuesta marginalidad en las cristalizaciones del discurso oficial. Además, como *infans* (es decir, como sujeto carente de habla), el niño señala las limitaciones del sujeto del discurso y de su testimonio (Calveiro, 2006).

La suya es una voz, protagónica, pero no única. En su diálogo se plantea la posibilidad de aprendizaje, con un guiño potencial al género del *Bildungsroman* (novela de aprendizaje). Sin embargo, no siempre es así. No parece haber una gradualidad de aprendizajes en la niña de Campobello, asentada en una voz que

permanece constante, aunque jamás indiferente frente a la guerra; para Pin, éste corresponde a una voz que expresa la natural ambivalencia del ser humano, pero sin verdades definitivas, oscilando constantemente entre los polos opuestos de la aceptación y del rechazo, como “*storia di un’iniziazione continuamente rinviata*” [historia de una iniciación continuamente pospuesta] (Barengi, 2009, p. 12); para Aurora, el aprendizaje corresponde a la separación forzosa de la infancia en la tierra natal hasta las *vacaciones* lejos de la guerra y de los afectos de ultramar. Además, en *Cerezas* y, sobre todo, en *El Sendero...*, es la misma guerra civil a representar, en su conjunto de acciones y gestos, una etapa iniciática de aprendizaje colectivo, cívico, y por eso no reducible a una mitología fundacional.

En este sentido, es esencial la función de extrañamiento que, activada por el sujeto-niño en su enunciación, modaliza alécticamente la particular *verdad* relatada, evocando la sinceridad proverbial de los niños (como la de los ebrios) y, al mismo tiempo, definiendo su disposición emotiva. De esta forma, validando la propuesta de Bajtín, se hace patente la ilegitimidad de cualquier voz que se pretenda única y autoritaria (como la voz oficial de la historia o, en su defecto, la voz adulta): la complejidad del referente requiere una pluralidad dialógica de voces. Entonces, el narrador externo y omnisciente deja espacio a múltiples focalizaciones internas e interconectadas. El sujeto-niño, dada su alteridad, es objeto de una construcción literaria que intenta poner en crisis el *continuum* del discurso social hegemónico, inscribiendo en sí –a través de marcas textuales diseminadas a lo largo de la narración– una subjetividad y una carga emocional específica (y kairológica). Así, la niña que en *Cartucho* dice “yo” reúne las diferentes voces del vecindario (voces femeninas, sobre todo) y las filtra con la suya, voz infantil cuyo único mundo conocido es un mundo en guerra. Pin, con una voz desmitificadora que toma prestadas las palabras de los adultos, media entre lo heterogéneo de las voces frente al evento bélico y la humanidad esencialmente común de sus emisarios. Aurora-niña, entre nostalgia e idealización, modula en las frecuencias del recuerdo una voz que describe una humanidad en el acto de inscribirse y ser inscrita en el conflicto.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En una inversión lógica, como en las fábulas que escenifican la utopía de un *mundo al revés*, es ahora la significación del niño que ha de traer enseñanza a los adultos. Como la perspectiva, también las palabras y su valor denotativo se vuelcan y expresan la protesta de un sujeto infantil que sueña con vivir entre una mejor humanidad (esa misma humanidad auspiciada por la vertiente utópica y revolucionaria jamás ausente en los ánimos de los civiles en armas). Frente a un escenario íntimo invadido por la guerra, el niño-protagonista busca entonces reparo en lo lírico, en lo fabulístico, es decir, en una realidad plasmada por la propia interpretación, extraña e infantil, pero no por esa razón falsa.

Las palabras, que el niño como sujeto *ingenuo* enuncia, ponen en evidencia la relevancia del discurso emitido y su alteridad situada, y asimismo sugieren cuatro potenciales niveles de análisis. Primero, en su iniciación al mundo de la vida, su voz guarda las huellas verbales de los adultos que lo rodean en cuanto expresión autorizada del “discurso social” (Angenot, 1998, 2010). Segundo, la aparente neutralidad, o sea su falta de prejuicios, permite entrever, bajo la superficie verbal, la perspectiva propia del autor sobre el referente (Burton, 1984). Tercero, al señalar lo parcial y limitado de la voz infantil, invita a dar un paso atrás para vislumbrar el fenómeno en su totalidad, compleja y no monológica, así como sus perspectivas discordantes (Bajtín, 1989, 2012). Cuarto, el entramado emocional que emerge de la enunciación subjetiva se encarna en el lenguaje narrativo, a través de recursos textuales lexicales, retóricos y narratológicos (Bermúdez Antúnez, 2010).

La voz de ese niño no está desvinculada de la Historia (como historia del evento y como palabras de esa historia). Pero su narrativa no tiene la rígida coherencia ni la linealidad que la interpretación oficial del pasado desea: novelas dialógicas, diría una vez más Bajtín (1989), contra discursos monológicos. En efecto, en Pin y en los otros hay un discurso que, aunque fundado en la enunciación de un sujeto infantil, no simplifica: rechaza la simplificación.

A partir de estos “registros de palabras” (Todorov, 1971, p. 99), se abre entonces un diálogo complejo de voces y significaciones al cual es llamado,



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

virtualmente, el mismo lector como voz potencial frente a la complejidad de un acontecimiento problemático como lo es la guerra civil. Como en la metáfora implícita en ese sendero de los nidos de araña, todas esas voces se anidan entretejiendo una *intertextualidad* como laberíntica telaraña de textos. Pero se trata de un texto *oculto*, bien escondido para quien no sepa verlo: frente al discurso dominante, lo que el niño enuncia se arriesga a perder su legitimidad y, por consecuencia, a no existir (como probablemente no existen esos nidos de araña, los cuales sólo Pin conoce).

### 9.1 **Cartucho: la Revolución de la niña que dice “yo” y su voz**

Había una vez una niña, una niña en la Revolución. No era una niña-soldadera con la canana cruzada en la espalda, ni con un rifle cargado en las manos. Era una niña del montón, en la Calle Segunda del Rayo, en Hidalgo del Parral, en el norte de aquel País que el náhuatl ubicaba en el ombligo de la luna. Esa niña nunca dice su nombre. Podríamos, tal vez, llamarla Francisca, Xica o –inclusive– Nellie. Pero esto sería un error: esa niña es una ficción sin nombre. Y, en ausencia de un nombre propio, puede tener todos aquellos nombres que se perdieron en la tolvanera de la guerra y de la historia. No dice su nombre, igual que Cartucho. Sin embargo, a diferencia de éste, ella no desaparece y permanece, protagónica, como foco de la narración. Eso es: esa niña es la sinestesia de las miradas lanzada sobre la barbarie cotidiana en los tiempos de la Revolución y sobre la retórica de ese presente ya convertido en ayer. Compañera de juegos de la Parca, la niña sin nombre mira, observa y despide, con palabras leves y oníricas, a los muertos. Todo lo visto permanece así en la retina de una niña de ficción y se fija, para la posteridad, en las páginas escritas de la novela.

La Segunda del Rayo es el escenario principal y la niña se ubica al centro de éste, en el número 21. Según la descripción de Irene Matthews, ésta era una calle “larga, estrecha, torcida, con pendientes y un viejo puente de piedra que cruza el río” y “se situaba en un barrio modesto, donde vivían familias de obreros, también

había cantinas, músicos, «muchas risueñas» y cuarteles de soldados” (1997, p. 31). Es un escenario popular que las circunstancias, en un cambio de focalización, hacen principalmente *femenino* con la historia que irrumpe con fuerza y violencia adentro de los hogares (Portelli, 2012). Es desde aquí que la niña observa, como espectadora interesada, la guerra. No va hacia ésta, no abraza las armas, sólo la observa invadir su mundo, su hogar y su infancia. Como niña, es decir, como *mujer en miniatura*, cumple con el papel social y de género que el principio de siglo XX dicta<sup>35</sup>: se asienta dentro del hogar, cuida la casa y a sus hermanos menores. Sin embargo, su voz subvierte ese papel frente al conflicto de los hombres, revelando el protagonismo femenino de una comunidad *otra* que, del mismo modo, vive y lucha en los márgenes. Su voz, además, desde su yo, señala las condiciones y las circunstancias de su enunciación frente al referente, así como su relación con lo narrado y la dimensión emocional y humana de la experiencia.

Entre los balazos que *cosen* narrativamente epitafios e impresiones de los hombres del Norte, la niña configura entonces una narración intradieгética. En este papel, su voz prioriza el valor testimonial como aportación a la significación del ayer, como heterodoxia de una narración que radica en la experiencia directa, ocular, pero también en la experiencia de otros, de terceras personas involucradas en una visión plural. Así, a veces, la verbalización es delegada y la voz es cedida momentáneamente a un personaje cercano a la niña, un vecino o un familiar que narra “como si fuera un cuento” (Campobello, 2017, p. 131). En este yo ficcional confluyen otras vivencias y otros canales cognoscitivos: la memoria requiere una construcción dialógica.

Con su nariz pecosa metida en todo lo que acontece a su alrededor, está presente para enunciar. Deja escuchar su voz, en una enunciación epistémicamente modalizada que compromete a la niña-narradora con la verdad de su relato. Sin embargo, de manera constante, es subrayada su *inevitable*

---

<sup>35</sup> “[...] las niñas crecían entre cantos y rondas y entre aquellos juegos que las iniciaban en las labores domésticas y los afanes de la maternidad: muñecas, siluetas de papel para recortar, juegos de té, casitas” (Alcubierre y Carreño, 1996, p. 61).

parcialidad. Es parcial no porque ficcional y por ende ficticia, sino por la ontología situada de toda verdad y todo testimonio. También, es parcial porque es una verdad que se afirma en la voz de una niña, de una *no-civis*, y por esta razón potencialmente desfasada o distante respecto a una visión adulta y oficialista. En este sentido, la voz recuerda frecuentemente el origen infantil de su visión y de su mirada: como cuando nota, en el cadáver del Coronel Bufanda, la herida mortal de una bala en coincidencia del corazón y de la bolsa del chaquetín, y así sus ojos, “orientándose en la voz del cañón”, definen la bolsa “desgarrada como una rosa” (p. 114). Otras veces, la enunciación pasa por predicados no factivos con el objetivo de reafirmar la niñez de la voz: “Yo pensé que sería un general como casi todos los villistas” (p. 127). Sin embargo, no faltan pasajes del texto que certifican de forma asertiva el valor de verdad de lo dicho, sobre todo frente a la “injuria” del villismo (Carballo, 1994).

En estos casos pareciera superponerse la presencia textual de la autora a la voz de la niña-narradora: como cuando reescribe el final de Nacha Cenicero, afirmando “Ahora digo, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira” (Campobello, 2017, p. 111). De esta forma, a través de las proposiciones que conforman los 56 capítulos-fragmentos, la niña es el trámite que permite el conocimiento dirigido a un narratario que no es explícito en la novela y se deja entrever solamente en la “sobrejustificación” (Filinich, 2013) de un discurso impreciso y a veces limitado por el paso del tiempo, por obstáculos físicos o por la misma alteridad del sujeto. Sin embargo, se trata de una narración que, en el proceso de enunciación, muestra consciencia de su papel de narradora, como cuando manifiesta estrategias de elipsis con la finalidad de evitar el riesgo de no ser creída: “No quiero decir lo que le vi hacer ni lo que decía, porque parecerá exagerado” (Campobello, 2017, p. 120). Estas estrategias reflexivas de enunciación ratifican lo que ya la condición infantil del sujeto-narrador entraña, es decir, su veracidad o por lo menos su (proverbial) sinceridad, pero al mismo tiempo –siguiendo a Todorov– abren “una vía vertiginosa a la creación de sentidos nuevos y, por cuidadoso que se sea en sus descripciones sucesivas, una parte de este sentido queda siempre fuera de nuestro alcance” (1971, p. 39). El acto

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

narrativo subraya una primera persona e introduce un testimonio que es situado porque es subjetivo –aunque en diálogo con una memoria colectiva que declaradamente lo revalida– y a esta subjetividad confía el potencial cuestionamiento de la verdad oficial: “Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándome de palabras raras, nombres que yo no comprendí” (Campobello, 2017, p. 127).

La voz de la niña abre varios fragmentos con la introducción de un nuevo personaje, un héroe-soldado cuya presencia se revelará efímera en el breve arco del capítulo mismo. Vemos por ejemplo el fragmento “Mugre”: “–José Díaz es el muchacho más bello que conozco, elegante, distinguido, me prometió venir a tomar café –dijo una hermana de papá” (p. 117). En primer lugar, el personaje es descrito en su aspecto físico. En el caso de José Díaz la descripción es rápida y concisa (“bello”, “elegante, distinguido”). En otros casos, la descripción abunda de adjetivos y detalles. Sigue la descripción fáctica, con énfasis en la relación que el personaje tiene con la niña protagonista. Esta relación puede ser directa, indirecta (es decir, mediada por la presencia de la madre o de un tercer personaje) o –como en este caso– filtrada por la imaginación lúdica de la niña:

El bello José Díaz estaba platicando. Dije tres veces: “Sí, voy a hacerlo novio de *Pitaflorida*, mi muñeca princesa; le haré un vestido azul y le pondré estrellas de “de veras” de las que vende don Luis el varillero”. [...] Un día le contó a Toña que él odiaba el sol, por su cara y sus manos. A ella le parecía muy bien y a mí (que me decían “solera”) me pareció mucho muy bien, por *Pitaflorida*; yo nunca hubiera casado a mi princesa con un hombre prieto (p. 117).

El juego y la especificidad del habla confirman la dimensión infantil de la relación y cristalizan un contexto doméstico como espacio familiar y ajeno al campo de batalla, justo antes del ordinario *giro* narrativo que sanciona el reaparecer de la realidad bélica. Se trata de un giro brusco que puede alternar en el breve espacio de dos líneas el mundo del juego y el mundo de la guerra sin continuidad lógica. De la muñeca, por ejemplo, a las balaceras oídas desde el cerro:

A veces él se reía al ver la casa, *Pitaflorida* no se reía.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Hubo un combate de siete horas, los villistas dentro. El combate era zumbido; una caballería se fue por el cerro de los Aburridos derecho al rancho Rubio (pp. 117-118).

El cambio brusco, aunque no anticipado narrativamente, es ordinario en el ritmo del texto y en la sucesión de los fragmentos. A la secuencia bélica sigue un cierre melancólico y poético que concluye el círculo narrativo y cuenta los efectos mortíferos e irónicos del combate:

No, no, él nunca fue el novio de *Pitaflorida*, mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana, ella nunca se rió con él. José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre; los balazos que tenía se les dieron para que no odiara al sol (p. 118).

En esta oposición mugre-sol, y con la retórica de un efecto de extrañamiento, el cierre subraya la distancia entre mundos diferentes que conviven y se alternan sobre la página y en los escenarios contiguos de la aldea. Por un lado, el espacio inhumano, del cerro, de las balas y de la mugre; por el otro, el espacio doméstico y humano de la casa, del café y de la charla: por un lado, lo masculino que en sus diferentes avatares da y recibe muerte, por el otro, lo femenino de la niña y de la madre que asiste a la muerte y de los muertos tiene la cuenta.

Es la madre, a veces, quien decreta la irreversibilidad de la presencia de la guerra. Como se puede observar en el fragmento “El ahorcado”, la violencia irrumpe, una vez más, sin estruendo, en una narración que bajo la mirada infantil de la niña es presentada como ordinaria. La mirada adulta, por otro lado, no siempre queda impasible, dejando entrever un hiato y una disonancia en la linealidad del tiempo narrativo:

El del caballo estaba a cierta distancia, con la reata tirante, y miraba al poste haciendo un gesto como de uno que lee un anuncio de lejos; fue acercándose poco a poco, hasta dejar al colgado a una altura razonable. Le cortaron el pedazo de reata. Se fueron llevándose la polvareda en las pezuñas de sus caballos. Mamá no dijo nada, pero ya no comió la sandía. El asiento de adelante quedó vacío; el hombre de la mano en la ventanilla estaba ahorcado enfrente del tren, a diez metros de distancia [...] (p. 122).

El simple gesto de no comer más sandía hace patente en el adulto la reacción a los hechos violentos. No así en la niña: como emisor, se limita a registrar el hecho, frente al pasaje de un tren (símbolo ambivalente de la misma Revolución<sup>36</sup>). Este distanciamiento, entonces, pone énfasis en una mirada que reconduce al referente dentro de un marco consuetudinario, lo encasilla como normal en la rutina del juego de la vida (y de la guerra). No se trata, sin embargo, de una incompreensión de la “realidad”: no hay signos del trauma, ni ruptura de la rutina (Sartre, 2015) porque la narración expone lo que es ya una nueva rutina.

La voz del sujeto se desplaza y ofrece, desde su alteridad *ingenua*, un relato alternativo de la Revolución y sus palabras “tienen la crueldad lacónica de la infancia” (Poniatowska, 2006, p. 171). Relata lo que ve y lo que escucha: oídos y ojos de niña que se hacen voz. La narradora de *Cartucho* muestra, de esta manera, una clara percepción de la guerra y de sus consecuencias, pero las emociones y los deseos de la niña aparecen como estancados sobre una nota fija, sin intensidad. Pareciera haber una *ataraxia* de los sentidos: sobresale sólo el deseo de continuidad temporal y experiencial con el objeto de la mirada. De aquí que el punto de vista de la niña comparte la vía de acceso a la observación del referente, aunque también sus limitaciones: al no ser omnisciente, la narración limita lo asible del fenómeno a lo *visible* y a lo *experimentable* a partir de una específica corporeidad infantil y de su sentir.

En el fragmento “Desde una ventana”, que ya en el título reafirma la centralidad de la perspectiva visual y de distanciamiento en la novela, se puede leer:

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana; era mi

---

<sup>36</sup> “El ferrocarril, que había funcionado como símbolo del progreso porfiriano, se convirtió, paradójicamente, en símbolo bélico y hogar de federales y rebeldes. Durante más de diez años, el tren movilizó a los ejércitos, supliendo con su estructura metálica a los hogares de adobe abandonados por los campesinos convertidos en guerrilleros. En menor o mayor medida, todos los ejércitos se valieron de los trenes, pero fue el villista, por haberse convertido en el ejército más numeroso y móvil, el que hizo del tren una parte inherente y viva de su cotidianidad” (Alcubierre y Carreño, 1996, p. 102).

obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.

Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana, ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa (Campobello, 2017, p. 123).

La impasibilidad del personaje infantil frente a un cuerpo sin vida, frente a la muerte, crea virtualmente, en la recepción del lector, cierto malestar: hay un corto circuito lógico respecto a lo que la emoción socialmente construida prevé. Instaurando un diálogo imposible con la muerte, al contrario, el cadáver frente a la ventana crea en la niña un vínculo emocional allá donde, en apariencia, no había emociones y donde nos esperaríamos –como lectores-adultos– una reacción de miedo o de repulsión. En cambio, en una aporía semántica, es el cuerpo sin vida que expresa emociones de timidez y de miedo (dilación de aquellas emociones que caracterizaron sus últimos suspiros). En este sentido, hay un acostumbrarse a la mirada de la muerte que crea una paradoja entre un apego emocional y una necesidad relacional que se manifiesta en el sueño deseante de otro fusilado próximo a la vista.

Según la definición de Jean-Paul Sartre, la emoción es la reacción –inconsciente y *mágica*– de un cuerpo frente a una transformación del mundo (exterior al cuerpo mismo) y a la tensión que el cambio produce (sin que ésta pueda ser aprendida por el sujeto). De aquí que, para el filósofo francés, la emoción

Es una transformación del mundo. Cuando los caminos trazados se hacen demasiado difíciles o cuando no vislumbramos caminos, ya no podemos permanecer en un mundo tan urgente y difícil. Todas las vías están cortadas y, sin embargo, hay que actuar. Tratamos entonces de cambiar el mundo, o sea, de vivirlo como si la relación entre las cosas y sus potencialidades no estuvieran regidas por unos procesos deterministas sino mágicamente. No se trata de un juego, entendámoslo bien; nos vemos obligados a ello y nos lanzamos hacia esa nueva actitud con toda la fuerza

de que disponemos. Lo que hay que comprender también es que ese intento no es consciente como tal, pues sería entonces objeto de una reflexión (2015, pp. 69–70).

Asimismo, en *Cartucho*, frente a la manifestación de la muerte en las calles de Parral o en la liminalidad del hogar, no hay transformación, no hay por parte del cuerpo de la niña ninguna necesidad de *conjurar* la realidad. La muerte es ya parte de la significación cotidiana del entorno íntimo de la guerra civil, sobre todo por quien ha visto coincidir en sincronía la propia experiencia vital con esa guerra. Por paradójico que parezca, la emoción sobreviene sólo frente a la epifanía negativa del cadáver desaparecido.

La misma ventana filtra la observación de un episodio similar y casi contiguo en la estructura narrativa, en el fragmento “El muerto”. Pero esta vez la madre, ausente en la escena, intenta ejercer una función protectora y de censora frente a una manifestación concreta y estética de la guerra, justo delante de la casa: “El caso es que las balas pasaban por la mera puerta, a mí me pareció muy bonito” (Campobello, 2017, p. 116). De todos modos, la niña y su hermana eluden el control y se suben a la ventana ansiosas de encontrar con la vista algún cadáver tirado en la calle y, frustrada la espera, la voz de la niña enuncia toda su decepción: “Buscamos y no había ni un solo muerto, lo sentimos de veras” (p. 116). Luego, finalmente, se cumple la promesa del título con la muerte de un soldado carrancista. Sin embargo, el valor determinado del artículo del título resulta engañoso: “el” muerto es en realidad “un” muerto, uno más que deja su rastro en la calle. Lo conocido que ese artículo implica, por lo tanto, señala a lo ordinario de la muerte en el contexto referencial de la guerra y no a la especificidad del episodio narrado. Por lo dicho, es evidente que no hay aquí alguna participación emotiva: como aclara Josebe Martínez, “Campobello salta todas las censuras impuestas a la mirada para hacer visible lo intolerable, para mostrar el horror sin el recurso a la lágrima” (2017, p. 164).

Ese mundo es, para la niña, el único mundo conocido y la proximidad de la muerte lo permea, hasta el punto que le es posible *leer* la aparición de los



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

soldados como fantasmal, como prefiguración de un desenlace ciertamente cercano y fatal: “A pesar de todo, aquel fusilado no era un vivo, el hombre mocho que pasó frente a la casa ya estaba muerto” (Campobello, 2017, p. 117). La niña no expresa sentimientos, pero igualmente reconoce el sentir que trasluce en la corporeidad de los demás a su alrededor y lo visibiliza: nota, por ejemplo, el temblor en la mano y en los ojos de Martín López que “adormecido de dolor recitaba una historia dorada de balas” (p. 136).

Esta clave emocional átona de la niña es confirmada por el contraste con la actitud del mundo adulto frente a la muerte. Los sentimientos no están ausentes, ni “deshumanizados” (al contrario de cuanto sostenido por Estévez, 2014). Pero, como premisa necesaria, para manifestarse dentro del discurso narrativo, requieren la existencia de un vínculo personal y de una intimidad con el otro que justifique la “transformación del mundo”, en el sentido comentado por Sartre (2015). Vemos, por ejemplo la reacción radical de Chagua tras la muerte del *Kirilí*, su enamorado: “se vistió de luto, y poco tiempo después se hizo mujer de la calle” (Campobello, 2017, p. 101). En otros casos, se destaca una emoción que surge del disgusto moral en el marco social de la militancia común: el Peet declara su tristeza frente a la avidez de los villistas que despojan de sus anillos y de su ropa al cuerpo fusilado “todavía calentito” (p. 127) del chofer de Fierro; la madre de la niña, por otro lado, juega el papel de un constante contrapeso moral y empático: “Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá lo tenía en su corazón” (p. 130).

Por esta razón, no hay que confundir con apatía la aparente indiferencia de la niña frente a la muerte: esta indiferencia retrata al contexto, no al sujeto que lo observa. La niña no carece de sensibilidad, falta de una experiencia más humana, ajena a la guerra. Lo vemos cuando hay con el otro una cercanía que instaura en la niña un vínculo más íntimo: lo bélico amenaza en ese entonces el valor de la relación con este otro y genera internamente un temor o un dolor que el sujeto vive a través de su “propia ventana”<sup>37</sup> (Nussbaum, 2008, p. 50). En el caso de Rafael,

---

<sup>37</sup> “Uno no teme cada una de las catástrofes de cualquier parte del mundo ni teme (o eso parece) cada una de las catástrofes que sabe que son graves en un sentido importante. Lo que inspira miedo es la idea de daños inminentes que laceren el núcleo de nuestros más preciados apegos y

por ejemplo, la muerte deja en su voz la marca identitaria de una emoción, enunciación directa de tristeza: “Me quedé sin voz, con los ojos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto” (Campobello, 2017, p. 107). Rafael era su amigo –relata– porque un día sus sonrisas fueron iguales, hasta que su aparición sin vida sobre una camilla rompe traumáticamente la linealidad neutral de la vida en tiempos de guerra. La amistad interrumpe, de manera simbólica, esa linealidad de la muerte violenta, ya que –tras la muerte de Zafiro y Zequiel– la niña quiebra la jeringa que con ellos usaba para jugar, echándoles chorros de agua. Y, en estas ocasiones, hasta en el tono poético de la narración se logra divisar el sentimiento que la voz modula. De aquí que la niña se pone “retriste” cuando Babis, el amigo vendedor de dulces, le comunica que se alistará. La tristeza aparece porque esa noticia prefigura la angustia como sentencia de muerte para Babis: “Pero te van a matar. Tu cara lo dice” (p. 115).

Recuperando la propuesta de Greimas y Fontanille (2017), esta tensión emotiva se puede explicar semióticamente por la imposibilidad de prolongar en el tiempo estas relaciones humanas frente al desenlace que la guerra impone:

[querer tener + no poder tener (más) → tristeza]

En este sentido, es interesante observar cómo esta emoción no surge por la separación, es decir, por el alejarse del sujeto-otro, dado que esto representa una dinámica natural en el contexto de la guerra: la niña sufre la ratificación definitiva, tras la muerte, de esta separación. El sujeto conoce así un cambio en la percepción propioceptiva del otro: la muerte de éste, introyectado y asumido como amigo, como cercano, va más allá de su mismidad y apela a la ipseidad del sujeto (Ricoeur, 2006), expresando una pasionalidad otras veces ausente en una voz saturada por la fenomenología social y existencial de la guerra. Este mundo interior de la niña-narradora, entonces, muestra la sensibilidad activa del personaje, y no sólo eso: se vuelve *informador* y participa de la significación.

---

proyectos. Lo que provoca aflicción es la muerte de una persona querida, alguien que ha sido una parte importante de la propia vida” (Nussbaum, 2008, p. 53).

La niña, de esta forma, representa un enlace visual, verbal y emocional. Da unidad a la representación de la guerra, de su escenario y de sus actores. En ella y en su enunciación se encuentra el principio y el final de la trama: la guerra civil está afuera de su control, pero en sus manos está la madeja de lo narrado y de las relaciones que los personajes tejen. Por lo tanto, la escala de observación de la Revolución encuentra su eje de focalización en la niña y todo movimiento bélico se resume en la cartografía emocional de Parral y, en particular, de una ventana en la Segunda del Rayo. La presencia de la protagonista se caracteriza así por una constante liminalidad. Se ubica escénicamente en los umbrales, en la proximidad de la puerta o de la ventana, ocupando el espacio vivencial que interconecta lo íntimo de lo doméstico con el espacio exterior de la ciudadanía y de la guerra. Y se ubica también en los umbrales de la percepción, como testigo directo o indirecto de todo acontecimiento, de su sentir y de su relato, dado su estatus de niña que tiñe y caracteriza sus lecturas epistemológicas. De ahí narra, consciente de la importancia de sus palabras y consciente que estas pueden “incrustarse en el pecho, como si fueran plomo” (Campobello, 2017, p. 145). Está presente, observa y escucha, luego narra. Es esta su misión, por esta razón la autora apenas describe a la protagonista marcándola como sujeto no adulto: “*Cartucho* no trata de ofrecer el extraño retrato de una niña sobre la pira de los muertos que habitan su memoria, sino la movilidad de esa pira vista y vivida desde dentro” (Faverón-Patriau, 2003, p. 60). Justo frente a esa *pira* resalta su voz y se refrenda la *diégesis* inconforme de la Revolución.

## **9.2 El sendero: la Guerra partisana del niño Pin y su voz**

En un lugar de Italia cuyo nombre el narrador no menciona explícitamente, entre *carruggi* y hosterías, entre bosques de lárices y bombas que levantan humo al horizonte, vive Pin. Pin es un niño flaco, con pecas rojas y negras como velos de avispa alrededor de los ojos. Pero, antes que nada, es un *grito* que comienza una canción callejera o que intenta zafarse del manotazo de *Pietromagro* (su segundo padre, putativo, ausente cuanto el primero). Y esa voz no se le seca en la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

garganta, a pesar de las maldiciones del vecindario, porque es para él la única forma de existir en una realidad que parece admitirlo sólo como eco de presencias ajenas, como ayudante del zapatero “robagallinas” y como hermano de la *Nera de Carruggio Lungo*. Irreverente, guiña el ojo a los adultos y a su filosofía del gozo, imitando su risa y a veces su melancolía, como el desencanto de un amor que se consume en la cama de una prostituta y de un aliento de libertad ahogado en el fondo de un vaso de taberna. Aún así, Pin es sólo una máscara de groserías y obscenidades: como nos revela la voz que rige la narración, en su pecho esconde una densa *niebla* de soledad. Detrás de su voz rebelde, desatinada de niño-viejo, se esconde el continuo deseo de un gesto de aceptación. Esa voz es, por lo tanto, lo que lo define, junto con un abrigo demasiado grande para él.

Como simboliza ese abrigo, el niño-protagonista está suspendido entre dos mundos diferentes, el de la niñez y el de los adultos, pero está igualmente marginado de los dos. Los otros muchachos no lo quieren por su estar *iniciado* al mundo de los grandes y a su lenguaje: lo rechazan, lo golpean; a veces se le acercan para preguntarle una clave que les permita descifrar algún misterio de los adultos, de su sexualidad sobre todo, y entonces es Pin quien los rechaza, denigrándolos en el espacio público de la calle. Sin embargo, también lo rechazan los adultos: “macaco”, “feo”, “rufián” le gritan de lo alto de las ventanas y él los repaga con la misma moneda, con todo su repertorio verbal de hostería y con bromas que dejan un mal sabor de boca: alrededor de él, “gente insieme nemica e amica, gente da scherzarci insieme fino a sfogare quell’odio che ha contro di loro” [gente al mismo tiempo enemiga y amiga, gente con la cual bromear juntos hasta desahogar ese odio que tiene en contra de ellos] (Calvino, 2005, p. 145).

La aparición en la hostería del misterioso partisano finalmente le ofrece la oportunidad –o mejor dicho el chantaje– de ser reconocido. Se da cuenta, de esta forma, que aquella misión –seria y misteriosa– lo alejará definitivamente de las risas y de las bromas anteriores: inicia así para el niño un camino de formación que lo llevará lejos del escenario habitual, hasta la indagación no consciente de la humanidad en tiempos de guerra. Y Pin cumple la misión: roba la pistola del marinero. Pero su primer aprendizaje es la indiferencia de los hombres de la

hostería, de aquellos mismos hombres que le encargaron la misión, a partir del pacto que el *misterio* de la palabra “*gap*” establecía. La guerra para el niño es un juego *serio* y, por esa razón, queda pasmado frente a la falta de interés de los grandes. Es profunda su decepción, enunciada directamente en el texto por la voz narradora: “ormai é sicuro che non dará loro la pistola; ha i lucciconi agli occhi e una rabbia gli stringe le gengive” [ahora está decidido que no les dará a ellos la pistola; tiene llorosos los ojos y la ira le aprieta las encías] (Calvino, 2005, p. 21).

De aquí que Pin reescribe las reglas de aquel *juego*; decide quedarse en secreto la pistola y asegurarla allá donde las arañas hacen su nido, lugar que solamente él conoce. La pistola le permite así, aunque apenas por un momento, hacerse cargo de su construcción identitaria: en una realidad que no lo admite, el objeto le concede –como por arte de magia– una *fuerza terrible*, el respecto de todos y la posibilidad de jugar juegos jamás hechos por niño alguno<sup>38</sup>. Podría, entonces, reducir una rana a una baba verde sobre las piedras o hasta matar con un tiro a toda la Tierra. Pero las fantasías lúdicas de Pin se interrumpen de repente: en el caos de voces no italianas, un farol y el dedo del marinero alemán lo señalan.

Pin, sin embargo, no delata a los hombres de la hostería; afirma que agarró la pistola para dispararle a un gato. Luego, entre los azotes que le hieren la cara, arma un espectáculo de brincos, gritos y corridas para recordarle a quien lo interroga que tiene delante a sujeto infantil. Así que, por un momento, desea revelar la ubicación de los nidos de araña y, de esta manera, poderse entender con los soldados, reírse y beber junto con ellos en la hostería. Pero esto es imposible; continúan golpeándolo y el dolor abrumba su irreverencia hasta moldear una posible nueva toma de consciencia:

Piange, invece, un pianto enorme, esagerato, totale come il pianto dei neonati, misto a urla e imprecazioni e a pestate di piedi che lo si sente per tutto il casamento

---

<sup>38</sup> En el registro fantástico de la novela, como señala Gabriella Fenocchio (2004), la pistola equivale al objeto mágico de las fábulas y como tal puede permitirle acceder al mundo de los adultos.

del comando tedesco. Non tradirà Miscèl, Giraffa, l'Autista e gli altri: sono i suoi veri compagni. Pin ora è pieno d'ammirazione per loro perché sono nemici di quelle razze bastarde. Miscèl può star sicuro che Pin non lo tradirà, di là certo sentirà i suoi gridi e dirà: « Un ragazzo di ferro, Pin, resiste e non parla».

[Llora, en cambio, un llanto enorme, exagerado, total como el llanto de los neonatos, mezclado a gritos e imprecaciones y a pisadas de pies que se oyen por todo el edificio del mando alemán. No traicionará a Miscèl, Jirafa, el Chofér y a los demás: son ellos sus verdaderos compañeros. Pin ahora está lleno de admiración para ellos porque son enemigos de aquellas razas bastardas. Miscèl puede estar seguro que Pin no lo traicionará, del otro lado seguro oirá sus gritos y dirá: «Un hombrecito de hierro, Pin, resiste y no habla»] (p. 30).

La firmeza de Pin es heroica, sobre todo contrapuesta a la “cara de niño” del oficial que lo golpea y al cambio de bando de Miscèl. Pero la suya no es una firmeza que nace de un ideal, sino de un íntimo deseo de compañerismo: toma sus propias decisiones, mas sometiéndose emotivamente a las reglas de los demás. De aquí que cuando *Lupo Rosso* lo llama “*compagno*” (compañero), independientemente del sentido político socialista o comunista del apelativo, se crean las premisas para que Pin pueda abrirse a una nueva experiencia: “T’hanno conciato bene, compagno” [Te han puesto una buena, compañero] (p. 34). *Lupo Rosso* es un muchacho, un partisano de 16 años cuyo nombre es ya conocido en el pueblo. Frente al él, en su entendimiento parcial de la situación, Pin rellena con la imaginación los datos faltantes: presume el robo de la pistola y se dice parte del *gap* a cargo de un personaje ficticio, *Comitato* (Comisión). Este contacto entre presos, en una atmosfera casi de ensueño y le hace desear seguirlo, unirse a una banda de rebeldes partisanos, aunque se sienta tratado como niño:

Dapprincipio, per la questione della pistola rubata, sembrava che con Lupo Rosso si potesse diventare amici sul serio. Ma poi ha continuato a trattarlo come un bambino, e questo da ai nervi. Con gli altri ragazzi di quella età, Pin può almeno far valere la sua superiorità parlando di come son fatte le donne, ma con Lupo Rosso quest’argomento non attacca. Pure sarebbe bello andare in banda con Lupo Rosso e fare grandi esplosioni per fare crollare i ponti, e scendere in città sparando

raffiche contro le pattuglie. Forse più bello ancora che la brigata nera. Soltanto la brigata nera ha le teste da morto che sono molto più d'effetto delle stelle tricolori.

[En un principio, por el asunto de la pistola robada, parecía que con Lobo Rojo podía volverse amigo de verdad. Pero luego siguió tratándolo como a un niño, y esto saca de quicio. Con sus pares, Pin por lo menos puede demostrar su superioridad hablando de cómo las mujeres están hechas, pero con Lobo Rojo este tema no funciona. Y aun así estaría bien hacer equipo con Lobo Rojo y hacer grandes explosiones para derrumbar los puentes, y bajar a la ciudad descargando ráfagas en contra de las patrullas. Quizás hasta más bárbaro que la misma brigada negra. Aunque la brigada negra tiene las cabezas de muerto que surten mucho más efecto que las estrellas tricolores] (p. 38).

El uniforme es una máscara: tras ella, como recuerda Bajtín (2003), se suceden todos los múltiples aspectos del sujeto, en contraste con la imposible estaticidad del significado único. Y en cuanto máscara es intercambiable: un momento antes había soñado con vestir el uniforme de la Brigada negra y disfrutar de su carga de poder y miedo (inscrita en la cabeza de muerto de su gorro); ahora sueña con el bando opuesto (igualmente seductor, aunque menos escenográfico). Son las circunstancias y, sobre todo, la esperanza de una amistad que encaminan a Pin a la vía de los montes, hacia los partisanos: su elección configura una conducta mágica e *impaciente* que es el intento de conjurar la posesión de un vínculo (Sartre, 2015). Sin embargo, no será Lupo Rosso quien lo conducirá allá. Después de la rocambolesca fuga de la villa-cárcel, los dos se pierden de vista. Pin llegará a las montañas de los partisanos de la mano de *Cugino* (Primo) sólo después de transitar por una estratificación imaginativa que trasfigura los senderos conocidos bajo la luz del cuento de hadas.

En el destacamento del *Dritto* (Derecho) a Pin se le hacen pocas preguntas. Es ahora el ayudante del cocinero *Mancino* (Zurdo) y –como dice el mismo comandante, confirmando su condición marginal respecto al espacio de la batalla– sus armas serán el cuchillo para las papas y el cucharón. En este escenario, Pin reconfigura su cotidianidad en un espacio social no muy distinto del espacio de la hostería, con sus cantos y sus bromas pesadas. Los hombres del grupo le

fascinan y, una vez más, busca su aceptación imitando sus actitudes y pensamientos:

In mezzo ai compagni vuol convincersi d'essere uno come loro, e allora comincia a raccontare cosa farà la volta che lo lasceranno andare in battaglia e si mette a fare il verso della mitragliatrice tenendo i pugni avvicinati sotto gli occhi come sparasse.

[Entre sus compañeros quiere convencerse de ser uno de ellos, y entonces empieza a contar lo que hará esa vez que lo dejarán ir a la batalla y se pone a hacer el sonido de la ametralladora con los puños juntos bajo los ojos como si disparara] (Calvino, 2005, p. 75).

Pero la vida de los partisanos, lejos de aquellas montañas y de aquel refugio, significa matar a otros hombres. Los mismos compañeros, en broma, lo alientan a lanzarse a la batalla o a recuperar su secreta *P-38*. Entonces, en su juego de imaginación llega a acabar con los fascistas, motivándose con el recuerdo de la violencia y de la ofensa recibida. Este deseo de matar –como enuncia la voz narradora– es para él mismo incomprensible, remoto y desagradable, aunque excitante “come il fumo e il vino, una voglia che non si capisce bene perché tutti gli uomini l'abbiano, e che deve racchiudere, a soddisfarla, piaceri segreti e misteriosi” [como el fumar y el vino, un deseo que no se entiende por qué todos los hombres lo tienen, y debe tener, una vez satisfecho, placeres secretos y misteriosos] (p.75). Y cuando llega el momento fatídico de abrazar las armas, para defenderse de los fascistas que suben a las montañas guiados por las instrucciones traidoras de *Pelle*, Pin vacila por un sentir contrastante. La guerra lo espanta, aún cuando se siente llamado a ser parte de ella, tanto que acaba estorbando los preparativos de los grandes. Ignorado, se llena de enojo y agarra un fusil. No obstante, finalmente queda al margen de los hombres que, en silencio, se alejan en filas. Así, al cobrar una realidad concreta, el manifestarse de la guerra lleva el miedo como “emoción choque” (Delumeau, 2002) frente al peligro de la inminente laceración de ese núcleo humano e íntimo que el sujeto infantil había logrado construir (Nussbaum, 2008), tanto que el mismo espacio a su alrededor pierde su carácter idílico y se vuelve perturbador: “È un giorno azzurro come gli altri, che fa paura vederlo così azzurro, un giorno con canti d'uccelli, che fa paura sentirli cantare” [Es un día azul



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como los demás, tanto que da miedo verlo tan azul, un día con cantos de pájaros, que da miedo oírlos cantar] (Calvino, 2005, p. 126). Y el miedo del sujeto infantil crece cuando, tras una eternidad de silencio, la batalla explota indefinidamente cercana: “Fragori orribili squarciano l'aria: vicini, sono vicini a lui, non si capisce dove. Tra poco proiettili di fuoco cascheranno su di lui. Tra poco dal giro dei costoni sbucheranno i tedeschi, irti di mitraglie, piomberanno su di lui” [Fragores horribles desgarran el aire: cerca, están cerca de él, no se entiende dónde. En un rato, balas de fuego le caerán encima. En un rato, detrás de la loma aparecerán los alemanes, llenos de metralletas, saltarán sobre él] (p. 133).

Más tarde, el regreso en retirada de la banda produce en Pin un cambio de estado de ánimo que la voz narradora enuncia de forma explícita: Pin está triste. Sentado bajo el sol, la noticia de la muerte de Giacinto lo mueve a una reflexión que llama en causa a los piojos como metáfora hilada de la caducidad de la vida: “Ma cosa serve togliersi i pidocchi se poi come Giacinto, un giorno si muore? Forse Giacinto non se li toglieva perché sapeva di dover morire” [¿Para qué sirve quitarse los piojos si luego como Giacinto, un día se muere? Tal vez Giacinto no se los quitaba porque sabía que le tocaba morir] (p. 143). Y la tristeza se vuelve nostalgia sobre el hilo imaginario que los piojos recorren, hasta encontrar el recuerdo de *Pietromagro* en la cárcel y de todos los habitantes del *carruggio* que – como cuenta Gian *l'Autista*– ahora es una ciudad reducida a un fantasma por las bombas y por las deportaciones de las SS<sup>39</sup>.

Sin embargo, esta dimensión emocional del protagonista queda enunciada sólo indirectamente. Es la voz narradora y externa que hace inteligible el sentir del niño y sus significaciones para el lector. La voz de Pin borra siempre los rastros de su mundo interior, dejando prevalecer su papel de testigo irreverente, casi bufonesco, frente a la audiencia amiga-enemiga de los adultos. Así que Pin se excita, su sonrisa deja ver hasta las encías y habla “con ironía compunta, velenosa” [con ironía contrita, venenosa] (p. 145), con un humor cómico (y a veces negro) que

---

<sup>39</sup> Las SS (*Schutz-Staffel*) fue una milicia especial alemán que los Juicios de Núremberg (1945-1946) definirán como criminal.

causa las risas ruidosas de los demás. Asimismo, enterándose que el destacamento del *Dritto* será disuelto, Pin da la noticia cómicamente, reasignando con afán burlón cada hombre como jefe de un destacamento *profano* y a su medida:

- Ma non lo sapete che ci fanno un distaccamento apposta per ciascuno? - dice Pin. - Tutti comandanti, ci fanno. A Berretta-di-Legno lo fanno comandante dei partigiani in poltrona. Sicuro, un reparto di partigiani che fanno le azioni stando seduti. Non ci sono i soldati a cavallo? Adesso fanno i partigiani sulle poltrone a rotelle!

[...] - Carabiniere! - fa Pin. A ogni nome nuovo tirato in ballo, gli uomini hanno sogghigni sommessi, pregustando già quel che Pin andrà a tirar fuori.

- A Carabiniere daranno un distaccamento speciale... - dice Pin.

- Servizio d'ordine, - dice Carabiniere per mettere le mani avanti.

- No, bello, un distaccamento per prendere i genitori!

[...] - Indovina che distaccamento comanderai tu, Mancino...

[...] Pin ha preso quella sua espressione buffonescamente ipocrita, parla lento,untuoso:

- Vedi, il tuo distaccamento sarà un distaccamento quasi come gli altri. Solo potrà andare soltanto per i prati, per le strade larghe, per le pianure coltivate a piante basse... (pp.144-147)

[- ¿Qué no saben que nos harán un destacamento personal para cada uno de nosotros? - dice Pin.

- Todos comandantes, nos harán. A Gorra-de-Madera lo harán comandante de los partisanos en sofá. Seguro, un reparto de partisanos que sentados hacen acciones. ¿Acaso no existen ya los soldados a caballo? ¡Ahora hacen los partisanos en sofá sobre ruedas!

[...] - ¡Carabinero! - dice Pin. Con cada nombre sacado a relucir, los hombres muestran sonrisas maliciosas, oliendo ya lo que Pin sacaría.

- A Carabinero le darán un destacamento especial... - dice Pin.

- Servicio de orden, - dice Carabiniero para prevenir el golpe.
- No, amigo, ¡un destacamento para atrapar a los padres de familia!

[...] - ¿Adivina que destacamento comandarás tú, Zurdo...?

[...] Pin esa expresión suya bufonesca e hipócrita, habla lento, escurridizo:

- Mira, tu destacamento será un destacamento casi igual a los demás. Pero sólo podrá andar por los pastizales, por las calles anchas, por las llanuras cultivadas con plantas bajas...]

La voz de Pin, sin embargo, es interrumpida, reprimida con violencia. Su juego esta vez deja de ser divertido para el *Dritto*. La represión rompe la posibilidad del diálogo entre diferentes voces y deja paso al desenlace de la experiencia del niño: no le queda más que alejarse, huir del mundo de los adultos, de los partisanos, y de su tejido de palabras. El nuevo giro narrativo confirma que la voz de Pin tiene una legitimidad sólo aparente, así como sus acciones en un contexto de guerra: como le recuerda Zena *il Lungo* (el Largo), es nada más que un muchacho, no le hacen caso. De aquí que un niño puede aportar sólo indirectamente, de reflejo, a la significación. A pesar de su relativa cercanía con el mundo adulto, queda excluido de éste y de su ciudadanía: así que, desde un punto de vista epistémico, esta alteridad se modaliza en la constante oscilación del juicio sobre la amistad o la no amistad del otro. Por esta razón, la voz de Pin necesita, alécticamente, de la voz heterodiegética de un narrador externo y casi omnisciente. O de otra voz intradiegética, pero *autorizada*, como la del comisario *Kim*. En esta pluralidad, recuperando la perspectiva de Bajtín, se cruzan mundos y consciencias diferentes, frente a un referente único (aunque no monolítico): “la *variación del tema en muchas y diversas voces, un polivocalismo y heterovocalismo fundamental e insustituible*” (2012, pp. 190–191). De esta manera, es creada textualmente una polifonía que refleja, tras ese juego de espejos, al autor “real” y su ideología.

### 9.3 Cerezas: la Guerra civil de Aurora y sus voces

Alegre y llena de energía, la niña sube por el lomo de un árbol familiar en el cual descasan frutos todavía no maduros. Esta niña, que en *Cerezas* dice “yo”, tiene siete años y desafía, traviesa, las prohibiciones de los adultos, en un abrazo constante a su cerezo. Ese árbol, que es su herencia prometida y que conecta la voz adulta del narrador a las vivencias infantiles, ocupa un lugar central en la narración: con su presencia silente marca la continuidad de la vida cotidiana hasta que la guerra llega a manifestarse como “fantasma de nuestras vidas” (Correa, 2008, p. 25).

En la narración de la niña Aurora, la guerra aparece imponiendo su presencia con alarmas que quebrantan lo cotidiano y convierten escuelas en refugio. Pero, sobre todo, la presencia del conflicto acarrea nuevas significaciones en la voz de todos los actores presentes. Emblemático, en este sentido, es el episodio en sí trivial que convierte transitoriamente a la niña en heroína de guerra por una herida en la cabeza. Por la complicidad del rol infantil de la víctima, el contexto bélico sugiere la sobreinterpretación del significado de la herida, debido en realidad a un desacuerdo lúdico-violento con su hermano Raúl:

Pero yo era una niña con la cabeza partida y de inmediato me atendió un guapísimo de bigotito, gorra miliciana, bata que había sido blanca y manos como la seda de los gusanos de mi hermana. Me preguntaba qué cómo, qué donde, qué si había visto al que me disparó. Y es que andaban sueltos por toda Barcelona demasiados locos escapados del manicomio del odio y mataban a cualquiera (p. 20).

La guerra civil –lo deja claro la afirmación del médico– no se detiene por nadie, ni por una niña. La cabeza vendada la inscribe simbólicamente como participante activa de la guerra (“¿Verdad que eres miliciana y no sientes el dolor de las puntadas?”, p. 20) y le permite ver en primera persona el gran número de heridos del bando republicano para dejar de eso un testimonio, a través de una enunciación adulta que “elabora” (LaCapra, 2005) y que, en el presente de la escritura, viste un disfraz infantil: “Mis desmayos fue mi participación en la guerra,

no por la sangre de bala que no me hirió, sino por ver la sangre de los milicianos, mutilados y muertos por los fascistas” (Correa, 2008, p. 20).

Esta voz, en cambio, muestra una naturaleza en esencia infantil cuando declara no comprender las reacciones de los padres o cuando inventa nuevos juegos inspirándose en los cambios evidentes en una realidad y en un escenario que la supera. Al mismo tiempo, intenta dialogar con las otras voces adultas: la niña recuerda, por ejemplo, el descubrimiento de un erizo entre los escombros de un edificio (mientras los adultos intentan ayudar con piedras y palos), o cómo el señor Jordi Sanfeliú, su vecino, decide eliminar el “san” de su apellido para no suscitar las sospechas de los republicanos. Asimismo, un espacio traumático, como lo puede ser un hospital para un sujeto infantil herido, se vuelve la oportunidad de una experiencia *iniciática* que le da acceso al hermético mundo adulto: “Fue sensacional al otro día narrar a mis amiguitas cómo descubrí el origen de la alarma que anunciaba los bombardeos y ordenaba ir al refugio, y fui la heroína gracias a mi cabeza vendada” (p. 21).

Esta etapa de iniciación y descubrimiento coincide, para la niña, con el comienzo de la escuela (pronto convertida en refugio por las necesidades bélicas). Así que, en su primer aprendizaje, Aurora encuentra palabras que le resultan enigmáticas porque pertenecen al léxico de los adultos o de la guerra. “¿Qué es genes?” o “¿Qué es antiaéreo?” pregunta la niña en su papel de alumna: “Explicarlo no era lo mismo que ver esta palabra enfundada en un cañón dirigido a los bombarderos alemanes, colocado en la escuela Pablo Iglesias [...]” (p. 45). En este marco, el verdadero aprendizaje está en aquellos cuentos que vienen de las calles en guerra, del soliloquio de los edificios derribados, de la voz de familiares y amigos, como “búsqueda de las palabras apropiadas, del registro justo y del tono mismo con los cuales hablar de la experiencia de la violencia” (Jimeno, 2008, p. 264). Aprender las *cuentas*, en cambio, resulta más difícil frente a improbables ábacos de cadáveres: “¿Cuántos eran? ¡Quién sabe! No hay maestros que puedan enseñar aritmética con fusilados descubiertos de repente en un monte dorado de Barcelona” (Correa, 2008, p. 89).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Hay entonces, en *Cerezas*, una voz situada que pareciera coincidir con la voz narradora, como “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1991) que anula la distancia entre el lugar de la enunciación y el lugar del enunciado, pero es una voz que el desplazamiento de la memoria hace igualmente ficcional: en el desajuste entre el yo adulto que narra y el yo del niño que fue, la voz de esa niña es un sí mismo, aunque también un otro (Ricoeur, 2006).

Como sujeto *recordado*, la voz de la niña se alterna en este sentido a “las voces de la muerte” (Correa, 2008, p. 17) que resuenan en su niñez catalana, antes del exilio, en una enunciación que pone en un diálogo intermitente los datos subjetivos de la “realidad” conocida con las ficciones de la novela y de la historia oficial (Kermode, 2004). En este diálogo, sin embargo, la dimensión autobiográfica y memorial de la escritura hace que la visión adulta y *a posteriori* de los eventos compita con la significación del punto de vista infantil coevo al tiempo sincrónico de la narración. Esta alternancia entre la enunciación infantil y la enunciación adulta, a veces, se da en el espacio contiguo entre dos líneas del texto:

¿Quién inventaría el mercado negro? ¿Por qué negro y no rojo o morado, colores que parecían haber sustituido los amarillos y rojos catalanes?

La guerra instaló el mercado negro en mi barrio con sus crócalos de codicias y delaciones (Correa, 2008).

En dicha variación, la voz adulta trasfigura con connotaciones figurativas y morales el lenguaje infantil y su curiosidad característica, marcando la distancia efectiva y la interferencia entre los dos sujetos.

Aurora Correa, como narradora adulta, autoconsciente, enuncia desde las “Luces de otros años” (p. 22), entre “Runrunes de verdad y fantasía” (p. 23), desde la distancia temporal de una memoria que “atropella los recuerdos” (p. 41). Desde el presente del autor “real”, la enunciación declara así la irreversibilidad del tiempo que queda manifiesta en las huellas de vivencias subjetivas ya borradas: “Ya no existe, ni mi calle, ni mi barrio, ni aquella Barcelona mía” (p. 18); “He perdido sus respuestas y las que me invento no me satisfacen” (p. 106). De aquí que, como narradora adulta, puede modalizar de forma epistémica su enunciación,

comprometiéndose con la verdad ficcional de su relato (una operación que, al contrario, quedaría potencialmente vetada por la alteridad de una niñez que enuncia). De manera que, en retrospectiva, puede atribuir –por ejemplo– la razón en la disputa entre voces que no concuerdan al asignar las responsabilidades de un episodio del conflicto: “Abuela tenía razón. Si bombardeaban ciudades y estuvieron a punto de borrar del mapa a Madrid ¿qué importancia tenía para ellos una iglesia de Barcelona?” (p. 73).

Esa voz adulta, entonces, puede reflexionar también sobre las esperanzas republicanas de futuro que unían a la gente como sueño de una humanidad renacida y como anticipación en fin de la prosperidad (Marina y López Penas, 2013) o, viceversa, sobre el *trauma colectivo* provocado por la guerra y manifiesto en la corrupción del discurso que involucra amigos y vecinos, hasta arruinar la atmósfera antes amistosa:

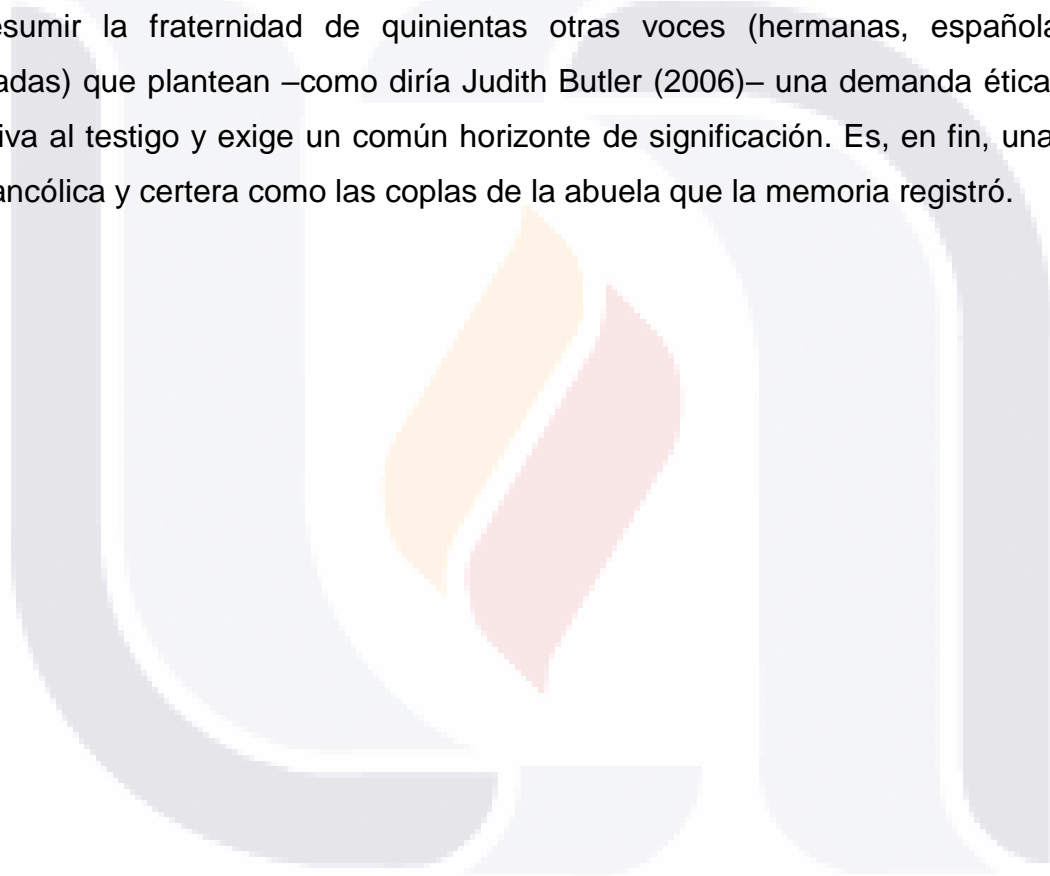
Mi madre y las vecinas daban vuelo a la hilacha verbal de todas las mujeres. ¿Cotilleo? Cotilleaban. ¿Insultos? Insultaban. ¿Amenazas? Amenazaban. No se medían y solo paraban cuando la furia grosera se materializaba haciendo añicos la tertulia, y del me cago en dios pasaban a embarrar la mierda en los hocicos de vecinos, amigos, fascistas, militares alzados, curas, monjas y algunos dirigentes republicanos, a los que remataban cargándoles toda la culpa (Correa, 2008, p. 64).

Del mismo modo, esa voz es adulta cuando en el recuerdo de un día particularmente trágico compara el escenario con una pintura de Goya o Picasso, o cuando parece hacer eco de la metáfora sombría de la “leche negra”<sup>40</sup> que Paul Celan usaba para evocar la cotidianidad del *lager*, dentro del infierno concentracionario: “La buena leche de nuestra vida se agrió y se llenó de huevecillos de moscas azules. Se vivía para la guerra” (p. 92). Asimismo elige alternar diferentes registros, como cuando ironiza sobre la contribución suya y de su hermano “a la grandeza republicana” a través de su tarea de limpiar las conejeras y los gallineros.

---

<sup>40</sup> En la traducción de Hernán Bravo Varela, Paul Celan (2007) así comienza su poema *Todesfuge* (Fuga de muerte): “Leche negra del alba la bebemos de tarde / la bebemos de ocaso y de mañana la bebemos de noche / bebemos y bebemos / cavamos una tumba entre los aires allí se yace cómodo”.

Adulta o infantil, la voz rememora las andanzas de un sujeto que intenta conservar su rutina infantil y familiar a pesar de la guerra (saltando cercas, escuchando la radio y, sobre todo, saboreando sus cerezas). Además, el tono familiar de la narración muestra la posibilidad malgastada de una vida que podría haber sido feliz y tranquila, para siempre, si no hubieran aparecido gradualmente —como en los cuentos de hadas— eventos y signos a desencadenar la catástrofe. Dicha catástrofe, aquí, es obviamente la presencia fantasmal de la guerra. Ésta la llevará lejos, desplazando su voz en el espacio y en el tiempo hasta volverla plural, y resumir la fraternidad de quinientas otras voces (hermanas, españolas y exiliadas) que plantean —como diría Judith Butler (2006)— una demanda ética que cautiva al testigo y exige un común horizonte de significación. Es, en fin, una voz melancólica y certera como las coplas de la abuela que la memoria registró.





## 10 Ojos de niños: la construcción narrativa de la mirada sobre la guerra civil

Alcuni lo.  
Quasi mai io.  
Altri Pronomi.  
Nomi.

Parti secondarie:  
le stesse del Discorso.  
G. Caproni (*Personaggi*)

Mundos de palabras enriquecen nuestra experiencia del mundo. Nuestra *Weltanschauung*, diría Wilhelm Dilthey. Lo saben los niños, desde siempre destinatarios de un aprendizaje experimentado por medio de historias y narraciones, a lo largo de senderos de papel y tinta (a veces poblados por lobos, otras veces por reyes y dragones). Pero tras estas experiencias, tras estos senderos, siempre se esconde el artificio de la creación, la forja ficcional de un narrador que instituye un punto de vista: una mirada.

La mirada es el punto de partida de toda narración, el ángulo desde el cual cualquier vivencia narrativa se despliega. Es la dirección particular que da vida a una historia, frente al caos amorfo de infinitas y potenciales otras historias, y corresponde a un sujeto que ve, observa y desde su perspectiva marca la narración: *¡fiat lux!* Este sujeto, personaje o actante, orienta la narración de otra entidad encargada de la voz<sup>41</sup>. Su mirada no se limita a relatar e informar sobre el referente: el acto de mirar no se reduce a un “ver”, es decir, a un “percibir” a través de los ojos. Como nos recuerda su etimología latina, *mirari* implica una operación

---

<sup>41</sup> Hay que recordar, como lo hace Filinich (2013) que la voz y la mirada son dos diferentes componentes de la enunciación literaria y ficcional. Aunque, a veces, el acto de mirar y el de hablar-enunciar recae en el mismo actante, se trata siempre de actos narrativos diferentes y no coincidentes.

activa: “ad-mirarse”<sup>42</sup>. En este sentido, los ojos que miran van más allá del acto de reflejar (como en un espejo). En un ejercicio creativo de diégesis y de ficción, la mirada construye y es construida. Pero, ¿cómo se construye concretamente, en la escritura, esta mirada?

El escritor, ante todo, elige la ubicación del punto de vista, lo sitúa con exactitud sumándole una densidad espacio-temporal, una densidad narratológica y una epistémica. La narración necesita siempre un punto de vista, y éste último, a su vez, necesita estar claramente situado. En el territorio narrativo que el autor construye, la intersección de estas tres dimensiones determina el ángulo de observación (y las inevitables limitaciones) de *alguien* o *algo* y de ahí, de reflejo, un narrador y un narratario.

En el caso de *Cartucho*, el espacio-tiempo es definido por el vidrio de una ventana que da a cierta calle del Parral, en el Norte de un México en pleno conflicto revolucionario. En términos narratológicos el punto de vista coincide con los ojos de la niña que protagoniza la novela en su rol de observador-narrador. En el caso de *El sendero de los nidos de araña*, el espacio-tiempo se define en un pueblo de callejones estrechos entre el mar Mediterráneo y las montañas de los partisanos, al tiempo de la Resistencia en Italia. En términos narratológicos, el punto de vista es externo a la narración y orientado por las acciones y la vivencia de Pin, a su manera, también observador-testigo del evento bélico (a un lado de los adultos involucrados). En el caso de *Cerezas*, el espacio-tiempo virtual se asienta sobre el yo de la infancia recuperado a través del filtro del recuerdo de la autora adulta. En términos narratológicos, el punto de vista coincide con los ojos de la narradora, niña y adulta, en la oscilación sincrónica y diacrónica de la memoria del evento.

Una niña desde una ventana, un niño huérfano en las montañas de los rebeldes, un yo de la infancia desde la nostalgia del recuerdo: la mirada sobre la

---

<sup>42</sup> Es fascinante notar, además, cómo la ya señalada etimología latina *mirari* se base en la raíz indoeuropea *mir-* que indica el acto de maravillarse, asombrarse o inclusive extrañarse: la mirada por distanciamiento, en este sentido, pareciera ser la mirada por excelencia.

guerra en Campobello, Calvino y Correa se ubica en particulares coordenadas históricas y memorialistas, pero siempre encuentra su origen en la subjetividad de un niño ficcional. Aquí se define, para los tres, la dimensión epistémica de su perspectiva: una mirada marcada por la alteridad de un sujeto infantil, de un *no-civis*, ajeno a los códigos sociales y morales en vigor en la sociedad que lo envuelve. No es, sin embargo, una narración de la infancia (lo es, sólo en parte, en *Cerezas*): es una narración *desde* la infancia que expone la esencia rarefacta de la “realidad” narrada e invita a la búsqueda inquieta de su significación.

La elección del punto de vista del niño es, entonces, estratégica. Se trata de un sujeto radicalmente lejano de la percepción de los adultos y de su presunta *objetividad*, colocado en frente de la complejidad de la guerra y de la Historia. Como sujeto, el niño aporta un punto de vista y una comprensión sólo parcial, aunque parcial como cualquier otro sujeto epistémico no omnisciente. *Parcial*, como nos recuerda Ortega y Gasset, no significa deformado o falso:

De la infinitud de los elementos que integran la realidad, el individuo, aparato receptor, deja pasar un cierto número de ellos, cuya forma y contenido coinciden con las mallas de su retícula sensible. Las demás cosas –fenómenos, hechos, verdades– quedan fuera, ignoradas, no percibidas (2003).

De aquí que esta dimensión epistémica y vital del niño, una vez fijada discursivamente en lo narrado, marcará las potencialidades receptoras del sujeto, pero también sus relativas cegueras frente al referente. Al mismo tiempo, este sujeto infantil se define por una parcialidad específica, que estipula una distancia de extrañamiento respecto al destinatario, probablemente adulto, dificultando su identificación o empatía. Y una cierta distancia es necesaria, sobre todo, cuando la mirada apunta a la guerra. Como afirma Ginzburg (2011), con ojo de historiador, *entender menos* y asombrarse conducen a ver más, a captar algo más profundo. Y si el referente es una guerra, una guerra civil, *ver más* puede significar desechar la distorsión que el presente institucionalizado impone a la visión del pasado, rompiendo con un filtro extrañante e *interno* su aparente coherencia.

Así, al rehuir de una visión retórica y simplista de la guerra civil, los tres autores eligen la mirada de un sujeto “periférico, desinformado” (Blengino, 2014). En este sentido, la mirada lúdica de quien a la guerra juega (a pedradas, como la niña de *Cartucho*, o con fusiles-bala de corcho, como el hermano de Aurora-niña) se contrapone simbólicamente a la realidad del conflicto. Desde esta perspectiva lúdica, la mirada del niño interpreta los datos de la realidad para construir significaciones alternativas. De esta manera la escritura apunta a replicar ese juego: el dato histórico es sobreentendido semánticamente y sobrescrito. Lo subjetivo-infantil se opone a lo ejemplar-institucional y demanda en la construcción de la mirada dos dimensiones complementarias: una dimensión ético-política y, otra, dialógica.

De esta forma, frente al referente problemático de la guerra civil, Campobello, Calvino y Correa dotan la mirada narrativa de una dimensión ética porque escrita desde la consciencia de la imposibilidad de una objetividad *cientificista*. Y de una subjetividad que es parte inseparable del referente mismo y de su vivencia: como nos recuerda María Isabel Filinich (2013), el objeto sobre el cual recae esta la mirada participa activamente de la percepción y en este *hiato* se asesta la búsqueda del sujeto, entre un mundo interior y uno exterior, entre propioceptividad y exteroceptividad. El niño es elegido como testigo ficcional y anómalo del evento: su ojo rodea y retiene al objeto de observación para enunciarlo, pero sin caer en la obligación de constatar o comprender. Si existe un ojo *inocente*, sin preconceptos, este debe ser el ojo del niño y éste desase una mirada intensa, interrogativa, que la ficción literaria vuelve acontecimiento. Aún así, su mirada no puede ser única y requiere la apertura de un diálogo con otras miradas, dentro y fuera del texto: otras miradas entran en escena, complementando la perspectiva del niño protagonista frente a lo bélico (referente renuente, multifacético). La focalización infantil asume entonces a la historia como referente significativo, y no como simple fondo escenográfico. Estratégicamente, se plantea un diálogo crítico con el pasado.

Finalmente, en su nivel estilístico, la construcción de la mirada se traduce en la materialidad verbal del texto. Entre los discursos y los silencios del narrador, el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

autor acuña un lenguaje y una sensibilidad particular para evocar la *atmósfera* del evento y las significaciones de aquellos personajes que se mueven por el escenario. Gianni Turchetta (2015) afirma que el punto de vista del niño ofrece al autor dos extraordinarias posibilidades. Estas son el lirismo y la comicidad. Parece acertar: Campobello confía en un lenguaje capaz de sublimar el rostro de la violencia y de la muerte; Calvino contamina la realidad narrativa con la afabulación imaginativa de un sujeto infantil frente a la guerra de los adultos y expone lo cómico que reside en la realidad, en la humanidad misma, y en todas sus contradicciones; Correa trasfigura las vivencias autobiográficas en un lirismo que sabe a nostalgia y hace de contrapunto a vistazos realistas. En las tres novelas, el lirismo es evidente y rescata de las exigencias expresivas del realismo: es la mediación poética de una mirada que –como diría Calvino (2009)– apunta a la contemplación del *monstruo*, aunque de forma indirecta, sustrayéndose a su realidad “petrificadora”.

De la mano del niño, la narración nos lleva dentro del escenario del conflicto y lo hace humano. Pero, de inmediato, esta misma mirada nos saca de ahí, nos pone a una distancia clave para participar de su visión, interior y exterior. He aquí que la guerra de Pin y de las dos niñas que dicen “yo” proporciona un punto de vista y activa un diálogo con la potencial significación extratextual del lector. La novela es el lugar de este diálogo y nos permite objetivar la valoración ínsita en la mirada infantil, y así percibir su tragedia.

### **10.1 Con ojos de niña: la construcción de la mirada en *Cartucho***

Casi en subjetiva, nos ubicamos tras sus córneas, aproximadamente a un metro del suelo, es decir, parafraseando a Efraín Huerta<sup>43</sup>, a un metro sobre el nivel del mal. Su mirada pocas veces es horizontal, frontal: lo es cuando se posa sobre los hermanos o sobre los pares que comparten con ella el mundo de la infancia en el

---

<sup>43</sup> En su poemínico “Altura”, escribe Huerta: “Estoy / Exactamente / A / Un metro / Con 74 centímetros / Sobre / El / Nivel / Del mal” (2017, pp. 139-140).

marco de la guerra. Más frecuentemente, es una mirada oblicua, desalineada, que encarna en sí la función del distanciamiento.

La niña mira, a veces, desde abajo hacia arriba, en plano contrapicado, o sea hacia las caras y los gestos de aquellos actores que transitan por el diminuto escenario revolucionario, hasta volverse parte de su vivencia personal. Es una mirada que ama demorarse en los detalles para retratar la singularidad del otro en su momentáneo desprenderse de la multitud: se fija entonces en los “bigotes güeros” y en la cara de “conejo escondido” del Coronel Bustillos (Campobello, 2017, p. 101), en el tacón que Antonio Silva usaba “para emparejarse el paso” (p. 104), o en la cara lejana, “borrada de gestos” (p. 107) de Catarino Acosta. Por otro lado, también acecha con cierta deferencia a los villistas vestidos con “trajes amarillos” y con “la cara renegrada por la pólvora” (p. 142), a la “sonrisita caballerosa” de Felipe Ángeles antes de ser ejecutado (p. 128) y al menosprecio del peligro de Pablo López que “Tenía varias heridas” pero no se dejaba curar (p. 129). Estos detalles enriquecen la caracterización, sumando al nombre y al apellido otros elementos, icásticos, que diferencian al sujeto del fusilado anónimo despojado de su humanidad particular. Estos hombres, como comenta Irene Matthews, “están identificados por una mirada sinecdocal que enfatiza su altura, su manera de caminar, el color de los bigotes, el color del sombrero, los ojos, el pelo, la piel y sus prendas” (1997, p. 85). Y esta baraja de personajes, en su breve paso por las páginas, recuerda –como sugiere Jorge Ruffinelli (1985)– a los retratos líricos de Lee Masters en el cementerio imaginario de su imaginaria *Spoon River*.

Otras veces, la niña mira en plano picado, desde arriba hacia abajo, cuando se asesta en la estratégica ventana, apuntando a un objeto más lejano o a una visión global. Aquí puede alejarse de la muchedumbre y observar en la soledad familiar cómo el actuar de los transeúntes se convierte en acontecimiento. Tras ese vidrio, de-escribe<sup>44</sup>: enumera las partes que se suman en lo observado, pero otorgándole

---

<sup>44</sup> ‘*Descrivere*’ significa “escribir sobre la forma en que se percibe algo”. El prefijo de- pone énfasis en la dirección hacia abajo de la percepción.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

un sentido unitario que define la esencia de la mirada misma. Entonces, en una inversión de los campos simbólicos, la escena coloca arriba a la niña, la desplaza a un espacio alto, mientras lo observado –lo bélico– queda anclado al suelo, a la materialidad de un terruño que el tiempo convertirá en memoria y luego en desfiles patrióticos, junto con “las palabras que no le dejaron decir” (Campobello, 2017, p. 136).

Desde lo alto, esta perspectiva comunica aún más la distancia entre sujeto y objeto, y éste último se deja ver en su fragilidad y debilidad, en sus excesos y en algunos casos hasta en su ridiculez, para sugerir lo que nos falta ver tras esa misma imagen. Más allá de los fragmentos de heroísmo o de valentía, los ojos de la niña no sobrevuelan las atrocidades, la insensatez o la devaluación brutal de la vida del otro. Así, en en el febril torbellino revolucionario, esta mirada capta como se puede morir por razones insignificantes, por un caballo, por ejemplo, o para que alguien más pruebe su puntería. Esa misma mirada acecha también a la humanidad de los actores involucrados en la lucha como de quien se queda a los márgenes de la lucha, cuestionando el carácter *civil* del conflicto. Desde esa focalización interna, descubrimos así esa “sonrisa de coquetería” que su tía muestra cuando un soldado yaqui muere “por un beso que el oficial galantemente le adjudicó” (p. 114), es decir, como justicia sumaria y *reparadora* por el robo de una muchacha que alguien más, no identificado, había intentado. Y descubrimos también la brutalidad con la cual se puede fusilar a un chico, sólo por ser hijo de su padre (“José Antonio tenía trece años”), o martirizar, por una venganza personal, a un combatiente ya retirado, cuya muerte no vale el gasto de una bala:

Traía las orejas cortadas y, prendidas de un pedacito, le colgaban [...]. Por muchas heridas en las costillas le chorreaba sangre. [...] Nadie podía acercarse a él ni usar una bala en su favor; había orden de fusilar al que quisiera hacer esta muestra de simpatía (p. 107-108).

La perspectiva de la niña concentra las impresiones y, en la geografía –siempre humana– de la guerra, adquiere narrativamente sus significaciones. Esta visión del mundo se traduce en un lenguaje a veces realista y más frecuentemente poético,

pero jamás moral. No es una mirada fija: se mueve con la niña y choca con la perspectiva de otros ojos. La mirada de la niña es el foco y el protagonista de la historia. Sin embargo, se trata de una mirada móvil que como imán atrae alternativamente otros puntos de vistas, otras miradas. De manera que el punto de vista puede moverse a la percepción de otros personajes o se vuelve colectivo y popular, y así secunda esas otras sugerencias narrativas. En el retrato del Coronel Bustillos, por ejemplo, en algunos pasajes la focalización es interna al mismo personaje observado: “le encantaba ver cómo Mamá se ponía enojada cuando decían la menor cosa acerca de Villa” (p. 101). En cambio, en el retrato de Elías Acosta, aparece la mirada impersonal del vecindario: “era famoso por villista, por valiente y por bueno” (p. 100).

A través de esta estrategia, la autora construye una mirada multifocal y multisensorial. La guerra es el referente y, entonces, la observación requiere una refracción cambiante que garantiza la transparencia de la percepción y queda grabada entre los párpados del observador-niño. La niña-narradora mira próxima al polvo que la historia levanta, pero da un paso atrás suficiente para resguardar su punto de observación: nos señala desinteresada una parcela de mundo en guerra, sus repeticiones y simetrías como su monstruosidad. Y esta distancia sirve también para desenmascarar el nivel retórico-discursivo:

...siempre que había un combate, daba muchas pasadas por la Segunda del Rayo, para que lo vieran tirar balazos. Caminaba con las piernas abiertas y una sonrisa hecha ojal en su cara.

Siempre que se ponía a contar de los combates decía que él había matado puros generales, coroneles y mayores. Nunca mataba un soldado (p. 101).

Bajo la perspectiva infantil, la retórica queda desenmascarada (sin importar que se trate de un villista). La auto-construcción heroica, que el *Kirilí* pone en escena, queda expuesta. Por otro lado, en sentido epistemológico, esta mirada necesita encontrar otras perspectivas. Por lo tanto la niña intercambia miradas con los ojos de su madre, “hechos grandes de revolución” (p. 120), pero sus hermenéuticas no coinciden. La mirada adulta, como también la de la autora “real” virtualmente



presente en el texto, carece de la transparencia que los ojos infantiles muestran frente al referente. La mirada adulta aparece en todo momento *endurecida* por el recuerdo y por la vivencia biográfica que la sustenta. En cambio, los ojos de la niña son inocentes. Aún así, esta *inocencia* jamás es apacible o sumisa. Desestabilizando cada visión políticamente correcta, estalla y relata lo que ve: “dicen mis ojos orientándose en la voz del cañón” (p. 114)

Por esta razón, en *Cartucho*, el pacto narrativo con el lector resulta problemático y potencialmente conflictivo: aunque el lector acepte como verídica la perspectiva infantil de la narración, puede decidir no compartirla. De aquí que, como comenta Jose Aguilar Mora, la principal razón del menosprecio que la novela encontró, por años, en el público y en la crítica fue probablemente “el profundo pavor ante la visión directa, objetiva, amoral, inmediata de una auténtica niña” (2005, p. 20). Evidentemente, extraña una mirada que se muestra casi *impasible* frente a la acumulación bárbara de cuerpos fusilados y martirizados. Pero, al mismo tiempo, invita a completar la operación que esos ojos de niña emprenden con una reflexión sobre la naturaleza y la significación de esa guerra. Cuando, por ejemplo, la imagen del conflicto se hace grotesca, como frente a la exhibición de las tripas de un general en una bandeja, esos ojos no muestran miedo, sino toda su curiosidad, hasta “en el filo de los ojos”:

“¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír “son tripas”, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enroladitas como si no tuvieran punta. ¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son? (Campobello, 2017, p. 121).

La mirada hace, una vez más, patente el distanciamiento: en un sentido espacial, a partir de la ubicación (“desde arriba del callejón”); en un sentido narratológico y epistémico, a través del uso de diminutivos afectivos (“tripitas”); en un sentido anti-canónico, con el cuerpo que grotescamente se deja ver *abierto* (Bajtín, 2003), con sus entrañas e imperfecciones, y pierde su naturaleza épica

individual. Así, el fragmento muestra una mirada exteroceptiva: no hay, en este caso, una mirada desde la interioridad. Y la vivencia infantil, frente a la teatralización de la muerte, sorprende a los demás personajes adultos: en ausencia de una interpretación ética del evento, la conexión tripas-muerte no intimida a los observadores infantiles. Como comenta Vanden Berghe (2013), en el episodio sólo hay una apreciación estética y la reacción emotiva esperada por los soldados queda desplazada. De esta forma, la guerra civil sugiere –como referente complejo– la supresión de un tiempo progresivo, referencial, coincidente con las acciones de los personajes que el texto visibiliza, y abarca una temporalidad subjetiva que puede encontrar unidad y coherencia sólo en la exegesis del destinatario implícito. Es una mirada que restituye la “temporalidad de la experiencia” (Turchetta, 2015), justo mientras la misma vivencia deja sus rastros en el sujeto que mira. En este sentido, la construcción de la mirada influye inclusive en la original estructura de la novela: la subdivisión en capítulos-estampas, con una mirada que se enfoca en breves fragmentos humanos del conflicto, configura la panorámica visual de una guerra que se hace cotidiana y reescribe la existencia de quienes, a su pesar, viven en su escenario.

Esta reescritura pasa, frecuentemente, por una modulación trópica, metafórica, de la mirada, como caracterización discursiva del distanciamiento de la protagonista frente a lo *indecible* de la guerra y de la muerte: “La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre” (Campobello, 2017, p. 109). Es evidente la similitud, aquí explícita, que plantea la abstracción de la palabra “sangre” del campo lógico mortuorio y relativo de la guerra con la introducción “de un lexema extraño a la isotopía del contexto inmediato” (Le Guern, 1978, p. 62), hasta evocar la imagen sublimada de los “cristalitos”. Estos cristales aparecen en su similaridad cromática, pero incorporan el carácter frío del cuerpo ahora inanimado, configurando un filtro verbal para la sensibilidad del sujeto infantil que mira. Es una mirada que no huye de los choques de lo “real”, y pone entre paréntesis sus rasgos más brutales, desviándose de ellos imaginativa y líricamente. Por tal razón, la función poética del lenguaje suplanta así la dificultad

referencial, manteniendo en el sujeto infantil una distancia ontológica que frena la emergencia y deflagración de lo emocional en la enunciación.

A lado de las metáforas, y diseminada a lo largo de la narración, está presente la alegoría de la *mugre*: ésta, a veces en un sentido denotativo, otras en sentido connotativo, parece señalar el nivel crítico del discurso. Tal vez tenga razón Gustavo Faverón Patriau (2003) cuando explica la presencia constante de la “mugre” como la cara visible de la muerte que –como una infección– en *Cartucho* lo acecha todo. Pero me parece, que la muerte-mugre es, aquí, solamente una faceta metonímica, como efecto por la causa, de una alegoría más amplia: la guerra, la guerra civil como *mugre*. No es entonces un caso que sean caracterizados como “mugrosos” las mismas armas bélicas, símbolo explícito del conflicto, como en el texto “Los 30 30”. “Mugre” es, además, el título del texto que relata la muerte de José Díaz y lo retrae sin vida, “ahogado de mugre” (Campobello, 2017, p. 118), mientras la calle huele a orines y la suciedad se esparce hasta su pelo y sus uñas. Así, en la guerra, la vida de un soldado pende de un hilo, de las “manos mugrosas” de un centinela y de sus “mohosos” cartuchos. Esta analogía semántica aparece 13 veces en la narración –tres veces como sustantivo, diez veces en forma de adjetivo– y siempre relacionada íntimamente con aquellos aspectos del contexto bélico que el discurso social tiende a no exponer. Por otra parte, en algunos pasajes, la alegoría antibelicista connota sobre todo la cara *civil* de la guerra: son “mugrosos” los papeles que condenan a muerte a Gerardo Ruiz al personificar, a pesar de su blancura, la *suciedad* del bando enemigo. Y la misma metáfora permea el entorno, como la camilla “que hería de mugrosa” (p. 113). Y “mugrosos mugrosos” son, en un superlativo reiterativo, los soldados carrancistas en su aparición por la Segunda del Rayo, manifestando la *suciedad* de lo foráneo, de quién viene de la sierra: la *mugre* es la guerra y, sobre todo, la guerra que viene desde afuera, más allá de las fronteras identitarias del pueblo.

Finalmente, el conflicto y su entorno son retratados por la mirada del personaje-narrador y esta misma mirada define al personaje en el acto de narrar. Son ojos

insurrectos, como los ojos de ese hombre, Agustín García, que la madre tacha de peligroso porque “veía mucho” a pesar de que “hablaba poco” (p. 103). En efecto, esta niña que en *Cartucho* dice “yo” lo mira todo. Luego, con ojos “empañados de infancia” (p. 117), autoriza una voz para la narración y dice poco, de forma lacónica, a veces poética, otras veces transparente. Poco, pero lo suficiente para impugnar insurrecta la *verdad* única del discurso oficial.

## 10.2 Con ojos de niño-viejo: la construcción de la mirada en *El sendero...*

La de Pin es una de las primeras miradas de la literatura italiana sobre la Guerra partisana, apenas concluida. Pin observa, mira la guerra civil y, más precisamente, todo el convulso marasmo de una humanidad que en este fondo histórico se compromete o simplemente transita. Pin mira o –mejor dicho– “*smiccia*”, recuperando el término específico que Calvino usa frecuentemente a lo largo de la novela. “*Smicciare*” no parece ser aquí, simplemente, una variante regional de los más comunes “*guardare*” [mirar] u “*osservare*” [observar]. El niño protagonista “*smiccia*” la realidad, es decir, la mira como de reojo y así la reconoce: una mirada leve que estratégicamente le resta peso a la representación del tiempo contemporáneo (Calvino, 2012). Pero también, recurriendo a la acepción más arcaica del verbo, el niño “*s-miccia*” [des-mecha] la realidad del referente porque la neutraliza, la despoja de su mecha: es una mirada que, desde la observación de un sujeto infantil, apunta a contrarrestar los excesos retóricos y maniqueos del discurso sobre la Guerra partisana.

Esta insistencia del narrador en la *capacidad visual* de Pin funge, además, como aclara Annalisa Ponti (1991), como validación narrativa de su perspectiva. Pin camina por senderos que paso a paso se abren a los bosques, las colinas, los montes, hasta llenar así la totalidad de su mirada. Al principio de la narración, sin embargo, a Pin es consentida sólo una mirada limitada, restringida a la realidad baja de los callejones sombríos y a la estrecha verticalidad de su ventana. Esta última es tan estrecha que parece una tronera, “*feritoia*” en el texto italiano,

palabra que deriva de “*ferire*” [herir] y designa un punto de observación que es reducido, pero permite asestar un golpe, atacar al enemigo resguardado por esa misma restricción. En continuidad con la ventana-*feritoia*, en la casa hay múltiples fisuras que filtran la observación y que acostumbran los ojos del niño a ser agudos como alfileres, hasta acercarse al más grande misterio, el de la vida, cuando espian los rituales amorosos consumidos en el cuarto de la hermana prostituta:

La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo; Pin ci ha passato ore e ore fin da bambino e ci ha fatto gli occhi come punte da spilli; tutto quel che succede là dentro lui lo sa, pure ancora la spiegazione del perché gli sfugge e Pin finisce per aggomitolarsi ogni notte nella sua cuccetta abbracciandosi il petto. Allora le ombre del ripostiglio si trasformano in sogni strani, di corpi che s'inseguono, si picchiano e s'abbracciano nudi.

[La explicación de todas las cosas del mundo está allá detrás de aquel tabique; Pin allá pasó horas y horas desde niño y se hizo los ojos como puntas de alfileres; todo lo que sucede allá adentro él lo sabe, pero la explicación del porqué todavía le escapa y Pin acaba por acurrucarse cada noche en su litera abrazándose el pecho. Entonces, las sombras del almacén se transforman en sueños raros, de cuerpos que se persiguen, se pegan y se abrazan desnudos] (Calvino, 2005, p. 15).

El niño observa todo y sus mismos ojos (como puntas de alfileres) personifican una capacidad de herir, de perjudicar el objeto observado superando el escudo de la apariencia y de la superficie. Pero Pin necesita dejar esa casa pequeña y oscura y su tronera, esa simbólica morada-vientre diría tal vez Freud, para poder crecer e interrogar más directamente al mundo. De esta forma, la novela pone en escena el aprendizaje del niño-observador hasta la libertad de una incondicionada relación con el mundo, una libertad paralela a la que es buscada por los partisanos en su lucha.

El robo de la pistola es el nudo que sanciona la imposibilidad para Pin de regresar a su casa y a la ciudad. Lo empuja hacia el bosque, hasta el lugar donde nidifican las arañas, su personal e íntimo *locus amoenus* que sólo él conoce y en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

donde suele convertir a los bichos en blancos de una violencia refleja. Con la pistola en mano, el ojo de Pin se mueve simbólicamente de la tronera al visor y apunta a lo que pasivo se encuentra a su alrededor, a una tubería, a un dedo y sobre todo a una vieja bota. Es decir, en continuidad con la mirada, la pistola se vuelve una herramienta para una resignificación (al estilo brechtiano) del entorno y de su cotidianidad. Así lo enuncia la voz narradora: “una scarpa, un oggetto così conosciuto, specie per lui, garzone ciabattino, e una pistola, un oggetto così misterioso, quasi irreal; a farli incontrare uno con l'altro si possono fare cose mai pensate, si possono far loro recitare storie meravigliose” [un zapato, un objeto tan familiar, sobre todo para él, aprendiz zapatero, y una pistola, un objeto tan misterioso, casi irreal; al reunirlos el uno con el otro se pueden hacer cosas jamás pensadas, se pueden hacerles actuar historias maravillosas] (p. 18). Es, entonces, una mirada que extraña y produce, al encontrarse con el referente, prosopopeyas inesperadas e infantiles.

Es el conflicto, como referente, el objeto de esa mirada por distanciamiento. Y es un conflicto que se consume fuera de la escena (y de la plena comprensión de un niño), de manera que la mirada se fija sobre lo *visible*: la humanidad en tiempos de guerra civil. Así, cuando asombrado ve pasar el batallón de regreso a la montaña, reconoce en los partisanos una diversidad, una otredad, que los distingue de los demás hombres hasta ese momento conocidos:

Ma son uomini diversi da tutti gli altri visti fin allora: uomini colorati, luccicanti, barbati, armati fino ai denti. Hanno le divise più strane, sombreri, elmi, giubbe di pelo, torsi nudi, sciarpe rosse, pezzi di divise di tutti gli eserciti, ed armi tutte diverse e tutte sconosciute. Passano anche dei prigionieri, mogi e pallidi. Pin crede che tutto questo non sia vero, che sia un abbaglio del sole sulla polvere della strada.

[Pero son hombres diferentes de todos los otros vistos antes: hombres coloridos, relucientes, barbudos, armados hasta los dientes. Tienen los uniformes más raros, sombreros, yelmos, casacas de piel, torsos desnudos, bufandas rojas, piezas de uniformes de todos los ejércitos, y armas todas diferentes y todas desconocidas.

Pasan también unos prisioneros, afligidos y pálidos. Pin cree que todo esto no sea cierto, que sea un espejismo por el sol y el polvo de la calle] (pp. 69-70).

De aquí que, con la misma avidez que le hace descubrir los hongos, las arañas y las liebres entre los matorrales, Pin se demora en observar todos aquellos particulares que identifican a los actores sociales más cercanos al él: se fija en la cara de *Cugino* que, cuando parte por sus misiones, se vuelve con su “mascherone da fontana” [mascarón de fuente] un calco literal del collodiano Maese Cereza (p. 56), asimismo en el “occhio strabico, e la medaglietta della Madonna appesa all’occhiello” [ojo vago, y la medallita de la Virgen en el ojal] (p. 80) del calabrés *Barone*; en la cara del *Dritto*, “d’uomo maturo, segnata di rughe ed ombre” [de hombre maduro, marcada de arrugas y sombras] (p. 127); en los tatuajes coloridos y obscenos de *Mancino*; en la “larga faccia pallida con due labbra enorme” [cara larga y pálida con dos labios enormes] (p. 81) de *Zena il Lungo*; en la maliciosa sonrisa “tutta gengive” [toda encías] de *Pelle*. Su mirada, sin embargo, no recae solamente en la humanidad en armas. También observa, en la cárcel, a la población de los presos –reos de deserción, tráfico de gasolineras o robo de bienes primarios– evidenciando, con la mediación de la voz y de la ideología del narrador, una pluralidad de gente acomunada por la inconformidad y la rebelión como forma de supervivencia.

Por otra parte, como es propio de la complejidad de una guerra fratricida, resulta incierta para sus ojos de niños la identificación del *enemigo*. En la perspectiva del protagonista infantil, el rasgo más evidente del enemigo reside en su imposibilidad de comunicar, de entenderse por medio de una broma. Esta incomunicabilidad va más allá de la barrera lingüística e involucra tanto al extranjero-nazi como al enemigo interno, al fascista:

Invece i tedeschi non capiscono quello che si dice, i fascisti sono gente sconosciuta, gente che non sa nemmeno chi è la sorella di Pin. Sono due razze speciali: quanto i tedeschi sono rossicci, carnosì, imberbi, tanto i fascisti sono neri, ossuti, con le facce bluastre e i baffi da topo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[En cambio los alemanes no entienden lo que se dice, los fascistas son gente desconocida, gente que tampoco sabe quién es la hermana de Pin. Se trata de dos razas especiales: tanto los alemanes son rojizos, carnosos e imberbes, como los fascistas son negros, huesudos, con las caras azuladas y los bigotes de ratón] (p. 27).

El negro de los uniformes tiñe simbólicamente la totalidad de la figura del *enemigo*, pero no siempre es en sí una prueba concluyente (para Pin, hay en cada persona adulta cierto grado de esa misma incomunicabilidad). Esta definición es dificultosa, a veces, para los mismos adultos porque frente a sus ojos el enemigo puede volverse una entidad deshumanizada, meramente discursiva, carente de cualquier rasgo personal y –por ende– imposible de matar. De aquí las protestas cuando *Mancino* ataca con su retórica en contra de financieros y capitalistas, enemigos demasiado abstractos, que no se conocen. Como explica la voz narradora, se trata de enemigos confeccionados por la retórica y entonces no palpables en su potencial afectación: “È un po' come Mussolini che pretendeva di far odiare inglesi e abissini, gente mai vista, che vive al di là del mare” [Es como cuando Mussolini pretendía que se odiaran a los ingleses y a los abisinios, gente jamás vista, que vive más allá del mar] (p. 101). Se necesita, por lo tanto, un blanco real, concreto en su *proximidad* (Ahmed, 2015), como muestra el triste episodio anterior a la batalla decisiva, cuando el odio de toda la banda partisana se vuelca hacia el inculpable halconcillo Babeuf:

Allora tutti gli uomini si rivoltano contro di lui e contro la bestia, sembra che vogliano riversare tutto il loro rancore contro qualcosa di determinato.

- Morissi tu e il tuo falchetto! Uccellaccio del malaugurio! Tutte le volte che canta succede un disastro! Tiragli il collo!

[Entonces todos los hombres se vuelven en contra suya y de su animal, parecieran querer volcar todo su rencor en contra de algo determinado.

- ¡Qué te muera tú y tu halconcillo! ¡Ave de mal agüero! ¡Cada vez que canta ocurre un desastre! ¡Retuércele el pescuezo!] (Calvino, 2005, p. 27).



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Frente a un referente tan complejo y escurridizo como la misma naturaleza profunda de los hombres, la mirada de Pin asume así la conciencia de su imperfección, de su constante equivocarse sobre los demás a causa de su *ingenuidad* de niño. Como tras la traición de *Miscél* que se une a la brigada negra:

Solo lo irrita lo sbagliarsi tutte le volte e non poter mai prevedere quel che fanno i grandi. Lui s'aspetta che uno pensi in un modo, e invece quello pensa in un altro, con cambiamenti che non si possono mai prevedere.

[Solamente lo irrita equivocarse cada vez y no lograr prever lo que los grandes harán. Él se espera que uno piense de una manera, y en cambio ese piensa de otra, con cambios que jamás se pueden prever] (p. 32).

Esta mirada, epistémicamente situada en la alteridad del sujeto infantil, se funda sobre su constante deseo de aceptación como marco de explicación de sus acciones (Nussbaum, 2008). Como con una pistola que se puede desarmar y volver a armar hasta suspender su poder de matar, del mismo modo Pin quisiera poder entender a los hombres, captando el mecanismo secreto que los regula. Y es una mirada que observa el conflicto como un fenómeno duradero (que casi coincide con la experiencia vital del niño) y consecuentemente implica también cierta familiaridad con la muerte y su ambivalencia. Pin es, de hecho, un huérfano y es un niño en tiempo de guerra: conoce la muerte como desenlace natural de la vida, pero también como causa inducida por otro ser humano en armas. Esta familiaridad hace que no tenga miedo cuando encuentra *Cugino* armado con metralla en la soledad de la noche y éste le revela que mata gente:

- [...] lo vado a ammazzare la gente, la notte. Hai paura?

- lo no, sei un assassino?

- Ecco: neanche i bambini hanno piú paura di chi ammazza la gente.

[- Yo voy a matar gente, en la noche. ¿Tienes miedo?

- Yo no, ¿eres un asesino?

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

- Bueno: ni siquiera los niños hoy en día tienen miedo de quien mata gente] (Calvino, 2005, p. 56).

Como reflejo del juicio moral adulto e interacción ideológica de miradas ajenas, su experiencia de niño-viejo le ha mostrado que se puede ser buena persona y matar. Por eso no tiene miedo:

Lupo Rosso parla sempre di ammazzare eppure è bravo, il pittore che stava di fronte a casa sua ha ammazzato sua moglie eppure era bravo, Miscèl Francese adesso avrebbe ammazzato gente anche lui e sarebbe restato Miscèl Francese. Poi l'omone col berrettino di lana parla d'ammazzare con tristezza, come se lo facesse per castigo.

[Lobo Rojo habla siempre de matar y aun así es bueno, el pintor que vivía en frente de la casa mató a su esposa y aun así era bueno, Miscèl "Francés", hasta él ahora mataría gente y no dejaría de ser Miscèl "Francés". Además, el grandulón con el gorro de lana habla de matar con tristeza, como si lo hiciera por castigo] (p. 56).

A diferencia de *Cartucho*, aquí la mirada sobre la muerte jamás es directa: como la guerra misma, está siempre afuera de la escena y cuando se manifiesta lo hace simbólicamente, como en la bufanda de lana negra en el cuello de *Duca* que anticipa un evento luctuoso. A dar miedo, más bien, es la manifestación corpórea de la muerte ya consumida. Pero es un miedo que la percepción infantil vuelve errático, como cuando a Pin se le ordena enterrar al halconcillo Babeuf entre los rododendros, allá donde se sepultaba a los muertos (amigos y enemigos):

Pin cammina per i prati, con strani giri. Non vuole, scavando una fossa per l'uccello, scoprire con la zappa un viso umano. Non vuole calpestarli nemmeno, i morti, ha paura di loro. Eppure, sarebbe bello scavare un morto dalla terra, un morto nudo, con i denti scoperti e gli occhi vuoti.

[Pin vaga por los pastizales, dando vueltas raras. No quiere, escarbando una fosa para el ave, descubrir con el azadón un rostro humano. No quiere tampoco pisarlos, a los muertos, les tiene miedo. Pero, sería bello desenterrar a un muerto, un muerto desnudo con los dientes al descubierto y los ojos vacíos] (p. 132).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

O, en otros casos, es el cadáver lo que produce miedo en Pin, aunque sólo porque extrañado a través de una presencia inesperada, como cuando el *Dritto* lo engaña mandándolo a buscar una *sorpresa*:

Si ferma a tempo: tra poco ci metteva un piede sopra! Sotto di sé vede una grande forma bianca stesa attraverso la fascia: un corpo umano già gonfio a schiena nell'erba. Pin lo guarda incantato: c'è una mano nera che sale dalla terra su quel corpo, scivola sulla carne, s'aggrappa come la mano d'un annegato. Non è una mano: è un rospo; uno di quei rospi che girano la notte per i prati e che ora sale sulla pancia del morto. Pin con i capelli ritti e il cuore in gola corre lontano per i prati.

[Se detiene apenas a tiempo: ¡por poco no le ponía el pie encima! Debajo, ve una gran forma blanca tendida a través de la banda: un cuerpo humano ya hinchado boca arriba en el pasto. Pin le mira encantado: hay una mano negra que sale de la tierra sobre ese cuerpo, se desliza sobre la carne, se agarra como la mano de un ahogado. No es una mano: es un sapo; uno de aquellos sapos que de noche erran por los pastizales y que ahora sube sobre el abdomen de un muerto. Pin con el pelo de punta y el corazón en la garganta corre lejos por los pastizales] (pp. 84-85).

Es el sapo que lo deja boquiabierto: resignificando la representación del cadáver, esa presencia “ejerce su impacto sobre la sensibilidad” del niño “sin el control de la inteligencia lógica” (Le Guern, 1978, p. 25), y lo hace correr por el susto. Ese sapo entonces no es sólo un sapo, pierde su valor denotativo y lógico para connotar una monstruosidad, como para los malos que pueblan la fábula.

La fábula, en efecto, filtra la mirada onírica de Pin porque, a lo largo de los senderos, cada cosa se vuelve misteriosa, mágica, y la vida de los hombres “plena di miracoli” [llena de milagros] (Calvino, 2005, p. 116). El escenario principal de esta fascinación es, claramente, el mismo sendero de los nidos de araña. Es este un lugar suspendido entre dos reinos, el de la infancia y el de la madurez, en el cual mágicamente se confirman los encuentros más significativos, y en los momentos de mayor necesidad. Y es en este lugar donde Pin esconde la pistola robada: allá puede sentirse seguro, lejos de una humanidad que no lo incluye,

fuerte de su propio secreto. Desde esta perspectiva, la mirada del niño evoca la atmósfera de la fábula en diferentes momentos de la narración<sup>45</sup>. Como Hansel, por ejemplo, deja un caminito de huesos de cereza para que *Lupo Rosso* pueda encontrarlo (pero estos se acaban pronto y dejan trunco el sendero). Como en la historia del molinero narrada por los hermanos Grimm, se encuentra con un gnomo en su casita del bosque (es *Mancino*, el cocinero del destacamento, con su capucha de conejo en la cabeza). Como Pinocho, en la noche oscura y solitaria se encuentra con un *asesino* (esta vez no abrigado en un saco de carbón, sino con metralleta y gorro de lana).

Por otra parte, el mismo mundo verbal de los adultos representa para él un misterio maravilloso. Así saborea todas aquellas palabras que le aparecen incomprensibles –*Gap, Sim, Sten, pe-treinta y ocho, trotskista*– y en su relación imaginativa con el mundo las convierte en palabras claves para acceder a una realidad *otra*, reservada exclusivamente para los grandes. Asimismo, queda fascinado ante al misterioso ritual que hace desaparecer a los prisioneros de la división en la montaña:

L 'uomo va con loro, docile, nei prati secchi e nebbiosi che si stendono alla fine del bosco e nessuno lo vede più tornare e qualche volta, addosso a uno degli altri, si rivede il suo cappello o la sua giacca o le sue scarpe chiodate.

[El hombre va con ellos, dócil, entre los pastizales secos y brumosos que se extienden al final del bosque y nadie los ve jamás regresar y a veces, encima uno de los otros, se vuelve a ver su gorro o su abrigo o sus zapatos con clavos] (p. 84).

Esta mirada de fábula parece, inclusive, intervenir en la misma estructura narrativa: de la *situación inicial* que presenta al protagonista, la hermana y la gente de los callejones, casi como una familia extendida, la narración pasa a una secuencia de funciones que corresponde, en parte, con el conocido esquema de Propp (2010):

- La *transgresión*, con el robo de la pistola del marinero, acto que implica

---

<sup>45</sup> Consideraciones similares sobre la dimensión de la fábula en la novela se encuentran en el análisis de Mario Barenghi (2009).

la violación de la autoridad vigente, la de los nazi-fascistas (aunque la prohibición queda solamente implícita);

- El *interrogatorio*, al cual Pin es sometido por la autoridad agresora con el objetivo de obtener información sobre los adultos involucrados y sobre la ubicación del objeto hurtado;
- La *ausencia*, que define Pin como héroe-buscador y da inicio a la verdadera acción narrativa: Pin desea unirse a los partisanos aspirando a su reconocimiento e inclusión entre los grandes;
- La *mediación*, con el niño liberado por el “ayudante” *Lupo Rosso*;
- La *partida*, con el niño que deja el pueblo y comienza su búsqueda a partir del encuentro con *Cugino*, el “donante”.
- La *prueba* y la *reacción* del héroe: Pin, con astucia y prudencia, no revela nada de sí hasta asegurarse que el hombre aparecido en la noche sea de confianza y así supera la prueba;
- El *regalo* y el *viaje*: el partisano se pone al servicio de Pin y, tomándolo por su mano (que parece de pan), lo acompaña al destacamento partisano;
- La *remoción de la ausencia*: hasta el final, cuando Pin reconoce en *Cugino* la amistad soñada.

A esta mirada y a sus guiños al género de la fábula, responde por otro lado la misma realidad que, con su *pesadez*, saca a Pin de su visión fantástica y lo ancla al suelo de los hombres junto al hedor de los cadáveres amontonados por la guerra: la fábula mantiene su fundamental perspectiva de distanciamiento, pero tiende a confirmar los límites de su mirada situada sobre el referente. Entonces, como contagiado por esa misma realidad, el niño se vuelve verdugo violento, materializando, “con lo sguardo opaco e la bocca umida d’ira” [con la mirada opaca y la boca húmeda de ira] (Calvino, 2005, p. 95), una guerra cruel en contra de grillos, sapos y hormigas. Es la guerra de Pin, una guerra jugada que recrea el escenario bélico de los adultos<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Calvino manifiesta, de esta forma, la problemática continuidad del idilio fantástico en la mirada del niño sobre la Historia y sobre la guerra: ni el niño puede desviar la mirada del horror. Esta actitud del autor marca la diferencia respecto a otra narrativa de tema histórico, pero no testimonial

Esta mirada también recuerda que la guerra –como la vida misma– es un juego que los grandes a veces olvidan jugar con seriedad. De aquí que los intentos burlones de Pin ofrecen un común fondo cómico para los diferentes actores que en este escenario se mueven, con sus cargos confusos y heterogéneos de motivaciones y sueños. Así, en la misma secuencia narrativa, en un improbable debate sobre la etiología de la guerra, se alternan las respuestas de *Carabiniere*, el cual la atribuye a las protestas de los estudiantes, y las contrapropuestas del cocinero que, dejando quemar el arroz en la olla, la imputa enfáticamente a la burguesía explotadora y la sobreproducción capitalista, y de *Cugino* que, resentido, le hecha toda la culpa a las mujeres. Luego se pasan revista a las motivaciones y los ideales de la lucha, entre quienes como *Zena* expresa el deseo de un mundo nuevo fundado sobre la libertad de iniciativa (que en su boca asume el significado de un holgazanear en plena libertad), o quien como *Mancino* fantasea con las ciudades convertidas en *Soviet*, o como el comisario *Giancinto* que mira al futuro desde el sueño igualitario de una sopa caliente ofrecida incondicionalmente a todos los hombres.

Sin embargo, esta confusión –perfectamente humana y por eso comprensible– no configura la homologación de los combatientes y de los ideales de la guerra civil. Hasta Pin sabe de encontrarse en la *peor* de las bandas partisanas, una banda conformada por marginados y bichos raros, descartados de las demás formaciones, y al mando del *Dritto*, oficial perezoso e hipocondríaco. Como afirma Lupo Rosso, con desprecio, en ese destacamento “ci mandano le carogne, i più scalcinati della brigata” [ahí envían a las carroñas, a los más torpes de la brigada] (p. 71). No obstante –según explicará el comisario Kim, en el diálogo con Ferreira– la historia llamó a elegir un bando y esta elección, fundamental, cuenta. Así, en el emblemático capítulo IX, la voz narradora mueve temporalmente el punto de vista, construyendo la mirada sintética de un joven intelectual de la guerra que –casi

---

ni comprometida éticamente, es decir, una narrativa que idealiza y acaba falsificando el punto de vista del niño en el nombre de un rebuscado patetismo, como en los casos de *La vida è bella* (1997), película de Roberto Benigni o de *The Boy in the Striped Pyjamas* (2007), novela de John Boyne.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como un *deus ex machina*– integra y complejiza la significación infantil de Pin. Kim intenta convencer al otro comisario de la necesidad de una formación como la del *Dritto* que, sin importar la confusión en sus motivaciones e ideologías, constituye una fuerza activa de la historia, “un’elementare spinta di riscatto umano” [un impulso elemental de revancha] (p. XIII): “C’è che noi, nella storia, siamo dalla parte del riscatto, loro dall’altra. Da noi, niente va perduto, nessun gesto, nessuno sparo” [Es que nosotros, en la historia, estamos de la parte de la revancha, ellos de la otra. De nosotros, nada se puede perder, ningún gesto, ningún disparo] (p. 115).

Pin no sabe que es la política, como no sabe de la vida y del amor, si no de reflejo, por las historias que los adultos relatan. Sin embargo, su mirada sobre la guerra civil es una iniciación política, porque –como aclara el comisario Kim– el trabajo político reside en *dar sentido*, en comprender y en la búsqueda de aquellos conceptos nuevos que la lucha común plantea, así como de una nueva patria, fundada no ya en las palabras sino en el furor de los últimos y su herida secreta en el corazón. Este furor no es diferente del de quien está en el otro bando, pero es todo lo contrario: la mirada del niño registra entonces las razones de una historia hecha de gestos anónimos de redención que no pueden ser olvidados. Pin mira a la guerra partisana desde los márgenes distintivos de su niñez y, justo gracias a esta marginalidad, de la guerra puede restituir “il colore, l’aspro sapore, il ritmo...” [el color, el sabor agrio, el ritmo...] (p. XII), en fin la atmósfera del evento. A su alrededor, finalmente, se entretajan los diferentes sentidos intersubjetivos, como los diferentes hilos en los nidos de araña. De esta manera, sin olvidar de qué parte estaba la razón de la historia, la de Pin es una mirada que sugiere desde la distancia un contradiscurso y una reflexión sobre el mañana (propio y de la humanidad toda).

### 10.3 Con los ojos del recuerdo: la construcción de la mirada en Cerezas<sup>47</sup>

Un árbol al centro de la huerta puede ser para una niña el centro del mundo. Lo es para la protagonista y narradora en *Cerezas*. Desde ahí, es decir, desde su distancia perceptiva e infantil, lo observa todo y ofrece una hermenéutica alternativa frente al acontecimiento de la guerra civil. La mirada de Aurora-niña fija la linealidad de una rutina monótona y tranquilizadora y sus rupturas frente a la aparición disruptiva del conflicto. Es así, por ejemplo, en una tarde familiar cualquiera cuando, de regreso del cine, observa el cielo cercano violado por los bombarderos:

Un avión partió los aires, indefinible entre tarde y noche, y lo siguieron otros con los silbidos histéricos, monstruosos, de las bombas, y de inmediato, el estridente sonar de sirenas de alarmas, las del puerto, las campanas del mundo metálico, enloquecidas, los gritos del barrio y las voces crispantes de los animales (Correa, 2008, p. 16).

La guerra como referente, así como ese avión, aparece entonces *indefinible* a través de una voz interior, con palabras que enuncian desde lo subjetivo de la emotividad. Se requiere una mirada más distante, capaz de abarcar la pluralidad del barrio y registrar la forma exterior, gestual, de las emociones de los otros, cuyos gritos se confunden con los sonidos de miedo de los animales. Y ese avión que parte en dos el cielo, borrando matices y graduaciones, se vuelve el recordatorio de cómo la guerra civil torne maniqueas las formas participativas de un conflicto de esta naturaleza. Día y noche, republicanos y fascistas: la duda, la *zona gris* (Levi, 2007), la incertidumbre tienen lugar sólo en la profundidad íntima de la consciencia personal y no en el horizonte discursivo que oficialmente define el evento.

De aquí que la narración presenta una mirada retrospectiva, ahora adulta, dirigida hacia el pasado, a la guerra y sobre todo al territorio entrañable de una

---

<sup>47</sup> El presente apartado fue la base para la ponencia *Mirada de niña, mirada de exilio: la guerra civil de Cerezas*, del 22 de octubre de 2020, como participación en el V Coloquio Aproximaciones Interpretativas Multidisciplinarias en el Arte y la Cultura.



niñez marcada por lo bélico y más tarde por el exilio mexicano. En la primera parte de la novela –la más amplia, la que reconstruye la “*Dolça Catalunya*” de su infancia, en una Barcelona periférica– el recuerdo de la autora traduce en literatura un punto de vista infantil que coexiste con el adulto para apuntar a un escenario particular y a la progresiva corrupción de éste, tras las tensiones de la guerra civil y las bombas nazi-fascistas. Sin embargo, la matriz autobiográfica y nostálgica de la mirada disemina diferentes focos perspectivas y vuelve dialógica la descripción del referente histórico: la narración convoca a la mirada *otra* de diferentes subjetividades que habitan el mismo entorno existencial, pero también a la mirada del mismo yo, la cual –dimorfa, en el superponerse del yo adulto que narra y del yo del niño que fue– se muestra como un sí mismo y también como otro (Ricoeur, 2006).

En efecto, en diferentes pasajes del texto, esta mirada configura una perspectiva que se muestra en esencia infantil por su relación despreocupada, lúdica e inclusive mágica con el mundo y con el escenario que la niña observa. En la perspectiva infantil *recordada*, la guerra y su faceta mortífera es caracterizada por su poder de amargar la sonrisa, ennegreciendo el humor de familiares y ciudadanos. Por ejemplo, la niña observa desorientada cuando el regreso del padre a la casa se traduce en un gesto violento, en una patada. De manera que, como sujeto, la niña asiste a la escena y ratifica la mutación profunda que consume y corrompe las relaciones sociales en tiempos de guerra:

¡Quién sabe qué humor negro oscurecía el buen humor de mi padre! Entró sin los ronroneos juveniles para llenar de besos dorados a su Demetria y a su pequeñita consentida. El periódico en el bolsillo. ¿Qué mal suceso de afuera pudrió su mente, que él reventó en el hogar? Olía a la limpieza que tanto le gustaba, pero resbaló sin caer y, sin más, dio un puntapié al cuerpo de mi madre acuciado (p. 38).

La mirada infantil, sorprendida en el espacio íntimo del hogar, convierte al conflicto de afuera (de las calles y de los periódicos) en un evento perturbador del

espacio doméstico (en un “*unheimlich*”<sup>48</sup>, en el sentido de Freud, 1973). De esta forma, el monstruo invade el límite sagrado del hogar y resignifica como no usual y desconocido ese entorno y su juicio. Lo observado produce entonces angustia en lo sincrónico del sujeto infantil como en el recuerdo de la regresión de la consciencia adulta y también su rebelión. Y esa violencia adquiere, de reflejo, una dimensión también discursiva, permeando el espacio del habla y de la enunciación. Así, la misma niña, rompiendo el dique simbólico de la autoridad paterna y del Usted, se expresa en un “¡Vete a la guerra con los fascistas!” (Correa, 2008, p. 38), con un odio que la voz narradora declara “asesino”. Asimismo, contigua en el espacio de la página, la mirada adulta reflexiona de forma moralizante sobre la materialización de la guerra civil como una áspera lucha de discursos contrapuestos:

La guerra se apoderó de todos y de todo entenebreciendo la vida nuestra también, a la manera española de alzar la voz, atropellando, por imponer credos individuales. ¡Qué dialéctica ni qué discernir! Enredo de afirmaciones extremas era la guerra hablada, locución a puñetazos, parientes que fueran, vecinos hermanados por añejas convivencias o amigos entrañables (p. 38).

Retrospectiva, la mirada adulta recuerda el enfrentamiento de diferentes posturas ideológicas: esas voces se levantan y sancionan no solamente la perturbación del diálogo, sino que sobre todo lo exasperan (Delgado, 1994). Así, a través de este “crimen verbal”, el conflicto desenmascara toda su naturaleza *intestinal* (“parientes que fueran”) y *fratricida* (“vecinos hermanados”).

Por otro lado, dentro del *nosotros* que enmarca la propia parte, las motivaciones comunes configuran la posibilidad de una dimensión festiva de la guerra, ahí donde la pasión febril nace de la pertenencia a una humanidad y a una causa común, y se reversan en el escenario público con cantos que celebran la

---

<sup>48</sup> Según Sigmund Freud (1973), la regresión infantil produce un “*unheimlich*”, es decir, un sentimiento perturbador en la consciencia adulta que recuerda. De aquí que, como en el episodio mencionado, la narración adulta muestra angustia al recuperar la experiencia infantil: aunque nada en la casa de la protagonista aparenta algún cambio, frente a la patada del padre, el ambiente doméstico es percibido –de forma repentina– como ajeno, desconocido y, por ende, “siniestro”.

victoria esperada. Este aspecto llega a involucrar a los mismos niños, a pesar de su habitual exclusión del ámbito de la ciudadanía (que en la novela es simbólicamente reflejado por el espacio del emparrado). En este sentido, los sujetos infantiles comparten con los milicianos bocadillos, sorbos de vino y también su retórica: “*Ay Carmela*” cantan –imitándolos, a pesar de las prohibiciones parentales– “*Somos la joven guardia que va forjando el porvenir*” (Correa, 2008, p. 39). También juegan a la guerra en el papel de milicianos, alistándose afuera de su infancia:

Me da la espalda el batallón, pero no las voces ni las canciones, que los niños repetíamos en nuestra calle Carolina. Raúl y Manolín marchan al frente y Juliencito al final. Yo encabezo otro pelotón.

- ¡A las armas, milicianos! ¡Al combate, milicianos! ¡A las trincheras, milicianos! ¡A las barricadas, milicianos! (p. 116).

De igual forma, las enigmáticas siglas de las formaciones republicanas, en una mirada lúdica, se trasfiguran en juegos de palabras o microrrelatos onomatopéyicos, y son finalmente incluidas en la vivencia infantil: “los pequeños combinábamos siglas de mucho y bonito sonar: CNT, *cené anoche sobrasada*. FAI, *haz el favor de callarte*. UGT, *urge más corcho*. POUM, *cayó la bomba*” (p. 119). De aquí que, aún en el escenario experiencial de la guerra civil, bajo la mirada de la niñez se encuentran áreas potenciales de imaginación lúdica entre los pliegues de lo cotidiano, entrecortando lo trágico con la despreocupación infantil. Entonces, con insistencia, la realidad es resignificada y reinterpretada (por distanciamiento y a través del registro poético), llegando a influir en la mirada de los mismos adultos. Así, un vendaje en la cabeza o el descubrimiento del origen *secreto* de las alarmas pueden convertir a una niña de siete años en heroína. Asimismo, también, el acecho de un conejo perdido se puede volver una gran aventura para los dos hermanos, en el descubrimiento de invaluables tesoros.

Como objetos mágicos, los juguetes encontrados –un viejo triciclo y un rifle de corcho– cobran una *nueva* vida republicana. Raúl, en un frenesí mimético, se transforma idealmente en miliciano:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A Raúl se le acrecentó la fiebre romántica de los milicianos y frota que frota, limpia que engrasa, consiguió que funcionara el mecanismo del gatillo, le adoptó un cordel al que ató un corcho, se caló la gorra y corrió a la calle dando tiros al aire para asombro y envidia de sus amiguitos (p. 85).

Aurora, en cambio, logra poner en marcha el pequeño triciclo y el juguete se vuelve una festiva maquinaria de propaganda:

Rodaron las ruedas, giró el manubrio, como si fuera un potrillo de metal, y me lancé a pedalear más miliciana que todos los demás y orgullosísima porque mi madre le había atado una bandera republicana auténtica. ¡Cómo se le hinchaban los orgullos viendo a su pequeña camarada [...]! (p. 86).

Otros tesoros esperan, a veces, tras las bombas y entre los despojos humeantes, hasta ser recogidos por las manos *ingenuas* de la niña. Ingenuas, porque no puede más que ignorar las posibles implicaciones ideológicas que un objeto encontrado conlleva, y los consecuentes reproches de los adultos. Aurora, por ejemplo, descubre el rostro de un ángel entre las ruinas de un templo bombardeado: “Arriesgando la suela de mis alpargatas pasé entre los escombros y cogí el rostro-ala del angelito y lo escondí en el bolsillo” (p. 73). Pero su gesto, inocente y estético, choca con una incompatibilidad ética que la mirada adulta –aquí de la abuela– revela y traduce en un reproche: “¿No ves que es de la iglesia y que los curas bendicen a los militares sublevados?” (p. 74).

A partir del punto de vista de la niña, la narración exhibe una continua metamorfosis lúdica y metalingüística de lo vivido en tiempos de guerra. Sin embargo, los espacios de resignificación no aparecen de todo accesibles para el sujeto infantil, cuando la perspectiva de los adultos se interpone como filtro, aportando significados que la mirada infantil no logra (o no quiere) alcanzar. Debe entonces intervenir el recuerdo en diacronía de la narradora adulta para colmar esos vacíos semánticos. Por ejemplo, frente al adueñarse por parte de los niños de espacios alternativos, la mirada adulta carga en sí significados alegóricos *a posteriori*:

La guerra regaló a los niños el sistema del alcantarillado de la ciudad, que yo conocía y transitaba, y ahí jugábamos, jardín inmundo de la vida, es cierto, pero más pacífico que el mundo de la calle invadida por gente triunfalista, vengativa, matona, dolorosa de canciones, lloros, amenazas, ruegos, matando y muriendo. En las calles del alcantarillado las ratas chillaban pero no cobraban viejas cuentas a sus congéneres, asesinándolos (p. 121).

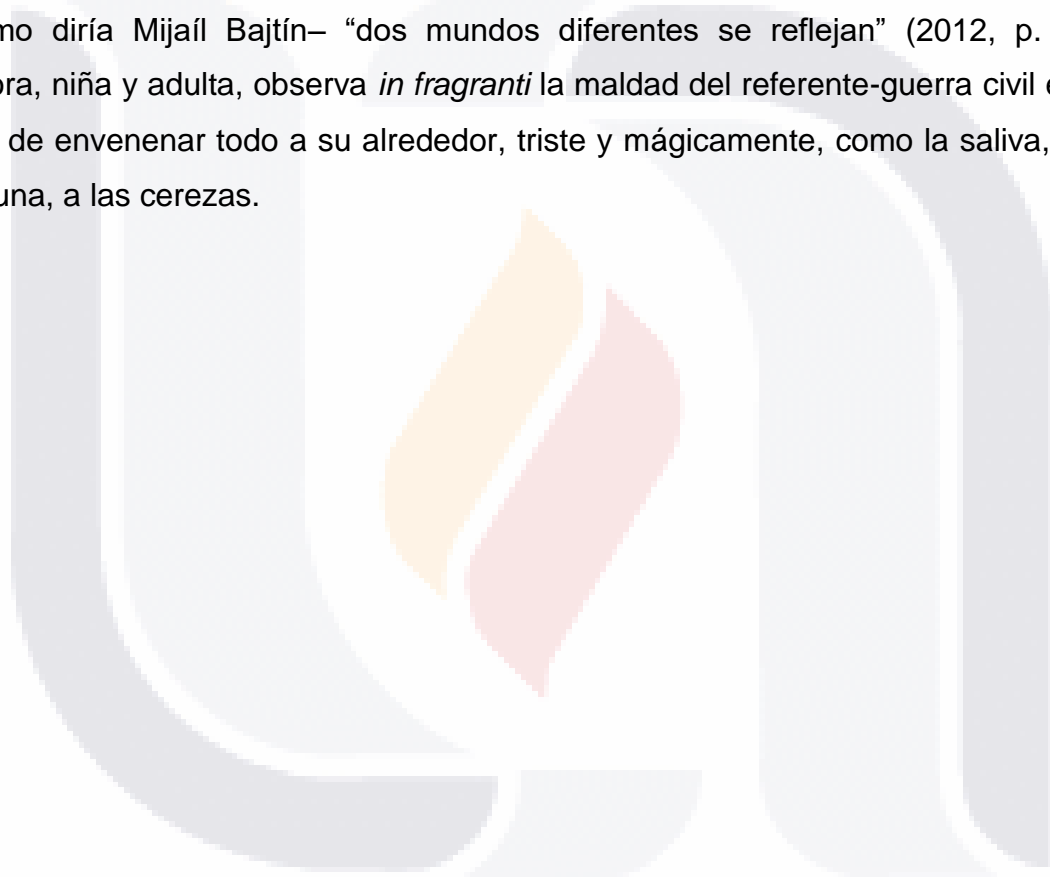
En el paisaje ciudadano que se transfigura, física y moralmente, Aurora-niña y sus pares, descubren en las alcantarillas un nuevo escenario para los juegos callejeros. Pero el espacio, en el cortocircuito del recuerdo adulto, se carga de patetismo, convirtiéndose frente a las ratas *chillonas* en un microcosmo simbólico que degrada la humanidad fratricida de la guerra a un estado ínfimo y animal.

Frente a la mirada infantil, sólo el cerezo, majestuoso, permanece inalterado en su significado. Desde el centro de la huerta familiar y de los cariñosos abrazos de la niña, el árbol es el custodio del regular desplegarse de la vida social y familiar justo mientras todo es transformado la nueva realidad del conflicto. Sin embargo, cuando una bomba, sin detonar, cae en la huerta, hasta la resistencia de una rutina hecha de baños dominicales tibios, comidas y cercas saltadas cede paulatinamente el paso a la crisis bélica. En un cambio de focalización, la guerra invade el hogar y señala su irreversibilidad. En el escenario ya no hay más espacio para la risa, y las calles sangrientas exponen el espectáculo macabro de cadáveres en hileras que la mirada infantil observa con terror:

Era un atardecer de guerra en el mar, que yo conservo como trasplante de la pupila al sentimiento, y los niños cantando y asiendo los brazos regresábamos cuando al dar una vuelta topamos con una hilera de cadáveres asesinados, todos con el tiro de gracia en la sien, la sangre endureciéndose en lo verde y coagulándose en la tierra. A punto estuvimos de pisar los pies descalzos. Nos pasmó el terror y nos desarticuló la locura colectiva al mismo tiempo (p. 89).

Como se puede observar en la lectura de *Cerezas*, esta mirada infantil no se limita a ver lo que acontece a su alrededor. Desde su distanciamiento, el acto de “mirar” convierte a la protagonista en un testigo apto para asombrarse, para captar

las *anomalías* de la realidad y, por ende, para narrar. De aquí que la mirada de la niña no es pasiva, es decir, no carece de participación emotiva en su descripción del referente, como lo haría un narrador omnisciente: frente a la guerra-Gorgona, por un lado, y con realismo, la mirada infantil registra la impresión y su participación emocional; por otro lado, la perspectiva adulta subraya el trauma con el metafórico “trasplante” que marca un cambio de pupila como punto de no regreso en la temporalidad de la experiencia. Esta alternancia guía la narración y la oscilación entre las diferentes *alteridades* del sujeto narrador, de manera que –como diría Mijaíl Bajtín– “dos mundos diferentes se reflejan” (2012, p. 30). Aurora, niña y adulta, observa *in fragranti* la maldad del referente-guerra civil en el acto de envenenar todo a su alrededor, triste y mágicamente, como la saliva, una por una, a las cerezas.



## 11 Más allá de los umbrales: miradas literarias y contradiscurso

A volte i pesci cantano sul fondo del Sand Creek  
F. De André (*Fiume Sand Creek*)

Desde el tiempo de Homero, pasando por las *chansons de geste* de los trovadores medievales, el binomio literatura-guerra ha sido siempre duradero y particularmente prolífico. Siempre presente en el paso de la humanidad por el mundo, el escenario de la guerra ha alimentado constantemente en sus varias formas y géneros una imaginación narrativa enfocada en la actualidad como en los posibles pasados y futuros. Esta imaginación narrativa abastece mundos de palabras en forma de poemas, cuentos, cantos y corridos. Sin embargo, con el advenimiento de la modernidad, es sobre todo a través de la novela que la imaginación encuentra su vía de expresión: desde su discurso y particular visión del mundo, la novela aparece como el género literario preferencial para dialogar reflexivamente con los referentes del mundo de la vida y con su realidad cambiante.

La novela histórica, en particular, desde su aparición en siglo XIX, dirige su reflexividad hacia el pasado patrio con una función principalmente fundacional, pero también crítica (como ya en *Los novios* de Alessandro Manzoni, en donde el autor recurre al pretérito como alegoría de la realidad histórica contemporánea bajo la dominación extranjera). En el siglo XX, la escritura novelística se arma de estrategias y finalidades políticas cuando elige la guerra, y en particular la guerra civil, como referente significativo. Vale entonces para toda novela contemporánea de la guerra civil lo que Josebe Martínez subraya a propósito de la novela de la Revolución mexicana:

crea un tejido de sensibilidad cultural hacia este pretérito revolucionario reciente, poniendo en claro sus logros, fracasos y valores, postulando además, por unos criterios sociales simbólicos: héroes, ideales, motivos, sacrificios, luchas y razas que resultaban seminales en el nacimiento de la nueva nación (2019, p. 50).

Se va así conformando un canon de novelas y novelistas ortodoxos que, generalmente, convive con novelas que tienden a ser heterodoxas. Éstas últimas se desmarcan del discurso hegemónico y narran desde una postura insurrecta y dialógica, es decir, potencialmente contradiscursiva, renovando por *antítesis* su género de adscripción (Kushner, 1998) y socavando la autoridad de las voces autorizadas por el canon en la *tensión* entre particular y general (Guillén, 1985).

En el caso de *Cartucho*, *El sendero de los nidos de araña* y *Cerezas* el binomio literatura-guerra evidentemente se complejiza en el reconocimiento de la naturaleza civil del conflicto y por la premisa experiencial, subjetiva y finalmente testimonial de la narración. Estas múltiples dimensiones del objeto estético configuran la novela como “una forma moralmente controvertida que expresa, con su forma y estilo, en sus modalidades de interacción con los lectores, un sentido normativo de la vida” (Nussbaum, 1997, p. 26). Así, la discursividad de las novelas –a partir de esa “controversia” moral– puede plantear problemáticamente la construcción verosímil de una subjetividad en un pasado que es ficcional, pero no ficticio. Es un pretérito como *verdad* situada que complementa el relato historiográfico con el *aura* del evento y, de forma paradigmática, recupera la singularidad cualitativa de la bola informe y sin nombre del conflicto (narrando rostros, palabras y pensamientos que traspasan la suma de sus partes). En este sentido, esta atención cualitativa no implica la renuncia a lo colectivo y a lo político (Nussbaum, 1997) en los dominios de la Literatura o de la Historia.

Las tres novelas del *corpus* recuperan temáticamente el escenario problemático de la guerra civil, pero sitúan al lector en el lugar epistémico de un niño o de una niña en función de testigo. Sin embargo, esta focalización no cumple con una simple variación sobre el tema. El niño es la clave estratégica para penetrar a un territorio histórico-narrativo aparentemente ya explorado y, desde su perspectiva de extrañamiento, lo ilumina con una luz nueva. Así, aunque dentro de las convenciones del género novelístico, la escritura contraviene esas convenciones y las trasciende (Culler, 2004). La escritura conforma, entonces, un intento de persuasión hacia el sistema de valores que la figura del autor implícito o



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

el personaje principal encarnan (Turchetta, 2015). De esta forma, el punto de vista del texto va más allá de la evocación de un mundo individual y subjetivo: se afirma en contraposición a una visión histórica y a una cultura dominante. A través de la focalización interna, el punto de vista subjetivo del niño sobre la historia compite con la visión oficial: la desacredita y sugiere un sentido que surge narrativamente de la inconformidad a un modelo hegemónico.

De aquí que la mirada del niño apunta a la guerra civil con una mirada *inédita* que, narrativamente, se construye *in fieri*, en el momento mismo de su percepción y valoración axiológica. Al mismo tiempo, tras esa *inocencia* aparentemente edénica se conecta la densidad interdiscursiva que integra y conforma el horizonte de otros textos anteriores (y futuros): no sólo otras novelas de la Revolución o de la guerra civil, sino también los relatos, los poemas, las canciones populares o los corridos. De esta forma, la significación particular que esa mirada aporta dentro de su puesta en escena textual se inserta en un contexto más amplio. Y en ese contexto, funda su significado en la *diferencia*, en la extrapolación, en la oposición. Sólo así puede plantearse el reto de una narración que rompa con el relato precedente y su ortodoxia; un reto que enmarca el rito de paso para cualquier construcción contradiscursiva del significante “guerra civil”:

Las obras literarias exploran la definición o las categorías de nuestra manera de pensar habitual, e intentan con frecuencia deformarlas o darles una nueva forma, mostrándonos cómo pensar algo que nuestro lenguaje no había previsto, y forzándonos con ello a prestar atención a esas categorías mediante las cuales percibimos, inadvertidamente, el mundo (Culler, 2004, p. 76).

La innovación que el contradiscurso intenta aportar pasa por una consciente aspiración a la complejidad. No obstante, esta complejidad reflexiva no siempre involucra el plano formal de la narración. En términos generales se puede estar de acuerdo con Peter Burke cuando afirma que “las novelas históricas, necesitan contar historias relativamente simples, mientras que los historiadores prefieren la complejidad” (2015, p. 19). Es cierto que, si bien conscientes del estatuto

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

posmoderno de la realidad (y de la lección de Lyotard sobre el fin de las grandes narrativas), nos cuesta como lectores o espectadores abandonar ciertos andamiajes culturales y simplificaciones mentales. Necesitamos, entonces, a un héroe con el cual identificarnos y villanos visibles como premisa para disfrutar y apreciar un relato. Sin embargo, los casos de Campobello, Calvino y Correa nos señalan la posibilidad de una narración histórica que intenta –narrativamente– plantear un desafío a esa misma complejidad, gracias a la ubicación estratégica de un punto de vista desalineado y por eso mediador entre puntos de vista plurales. Más allá de la esquematización maniquea, aunque desde una postura *partesana* que no duda en identificar el bando correcto de la historia, estos textos enuncian una tensión dialéctica y hermenéutica que elude la radicalización, y se hunden en la pluralidad política, social y emocional como conflicto de una humanidad heterogénea. De esta forma, la “realidad” que el novelista evoca es una y coherente, pero no unívoca sino heteroglósica (cómo diría Bajtín), hecha de continuidades y discontinuidades, de ficciones complementarias y contrapuestas. Recuperando las palabras de Claudio Guillén, se podría decir que estos novelistas luchan “contra el género que utilizan, introduciendo en él unos anticuerpos” (1985, p. 178).

Desde esta postura, los textos de los tres autores parecen sugerir un entramado inquieto de sentidos que se enreda y desenreda bajo las miradas y las acciones del sujeto infantil y del entorno que la guerra civil escenifica a su alrededor. De esta forma, los niños-protagonistas pueden ser los encargados de enunciar una postura o un juicio concluyente, pero tienden a fraguar una mirada comprensiva que aspira a incluir un conjunto de visiones e imaginarios diferentes. Esa mirada –no omnisciente, sino consciente de sus limitaciones epistemológicas– tiende un puente hermenéutico hacia una reflexión que trasciende los límites textuales, e interpela virtualmente a un lector, en su presente y frente al discurso histórico dominante en ese presente.

De manera que, en la novela como dispositivo discursivo, recae la posibilidad de explorar el pasado como entramado de sentidos, trascendiendo narrativamente

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los límites físicos y factuales de esa realidad que el autor elige representar. Este entramado, construido por el autor, está siempre situado dentro del contexto de su época de producción, un contexto que es “ilimitado y siempre está abierto a variaciones bajo la presión de los discursos teóricos” (Culler, 2004, p. 85). Es decir, en primer lugar, la novela se ubica en un presente que actualiza la realidad histórica y participa de los conflictos de la memoria individual y colectiva. Y, en segundo lugar, se expresa a partir de códigos culturales y retóricos que le preexisten y que configuran un diálogo intertextual entre la novela y la pluralidad de otros discursos (canónicos y no canónicos, históricos y artísticos, hegemónicos y contra-hegemónicos). Estas dos premisas sugieren la necesidad de un nivel de análisis adicional: contrastar, de forma comparativa, el discurso de cada novela sobre la guerra civil con la narrativa histórica oficialista y con la producción literaria más contigua (en un sentido cronológico, temático y geográfico).

De aquí que, en este capítulo, me propongo examinar la presencia de un valor y de un potencial contradiscursivo en *Cartucho*, *El sendero de los nidos de araña* y *Cerezas*, o sea averiguar si en efecto, en los tres autores del *corpus*, haya una “ruptura dóxica” de la malla sociodiscursiva (Angenot, 1998) o, en su defecto, sólo un intento de ruptura que acaba reiterando al canon y a la postura oficial. Para corroborarlo, en las páginas siguientes analizaré, en un corte sincrónico, el discurso sobre la guerra civil de cada novela en su relación dialéctica con los discursos de otras novelas nacionales y coevas.

### **11.1 Narración y contradiscurso en *Cartucho***

Tras la mirada de la niña que en *Cartucho* dice “yo” aflora la reescritura de vivencias íntimas y periféricas que se anclan a la memoria del México revolucionario, del norte villista en la primera década del siglo XX. En el presente de la escritura que enuncia ese pasado, al mismo tiempo, esas vivencias reclaman la intención de una voz para contarlo en antítesis a la *fabricación* de leyendas que

adormecen de dolor<sup>49</sup>. En este sentido, la aparición de *Cartucho* en 1931 representa en el panorama cultural mexicano una provocación, una *travesura*<sup>50</sup> que en las siguientes ediciones se volverá consciente frente a una política que en aquellos años apuntaba, bajo el régimen del *Partido Nacional Revolucionario*, a la institucionalización de la Revolución y a la construcción de un pretérito fundacional. Su narración se contrapone a la autoridad del discurso oficial y desarma, bajo la mirada extraña de una niña-testigo, la tramoya político-retórica de un relato hegemónico conformado por el heroísmo masculino, así como por elipsis y olvidos.

Como treinta años más tarde aclarará la autora, en el prólogo a *Mis libros*, *Cartucho* se sitúa en la premisa ética de una experiencia directa para rescatar a la figura de Pancho Villa y su *verdad histórica* (aunque sin tonos marcadamente épicos y sin caer en la hagiografía):

Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mi deseo. Sabía que muchas de las gentes que me rodeaban no aprobarían mi actitud e iban a sentir desagrado al verme metida en una misión que nada bueno traería a mi persona; pero yo sabía escalar árboles y cerros.

[...] Pero en ese ambiente no se podía escribir, y menos se podía escribir de lo que yo debía de escribir. Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que el propio Atila. A todos sus hombres los clasificaban de horribles bandidos y asesinos (Campobello, 2017, pp. 343–344).

---

<sup>49</sup> Nellie Campobello, en el epígrafe a la segunda edición de *Cartucho*, contrapone los “*cuentos verdaderos*” a las *leyendas* que México fabrica desde la oficialidad de su discurso sobre la Revolución. Esta antítesis, como bien subraya Josebe Martínez, se resuelve “no ya por la antinomia verdadero vs fabricado, que parece entrañar la división entre auténtico (espontáneo, genuino, natural) vs falso (construido, pensado, ideológico); sino entre cuento y leyenda, donde este último término connota la emanación poderosa de la épica oficial, explicativa de la historia: *Le grand récit*” (2019, p. 105).

<sup>50</sup> Así la autora, con una modulación casi infantil de la voz, definirá la publicación de *Cartucho*: “Me horroricé, quería huir a mi rincón, esconderme detrás de un árbol; porque sabía que aquello era la travesura más grande que había cometido. Cerré los ojos, me tapé los oídos y me reí por dentro” (Campobello, 2017, p. 355).

En México, a partir de 1929 los diferentes grupos revolucionario habían confluído en el partido de gobierno y se abrió el proceso de institucionalización de la Revolución mexicana: “Con Obregón y Calles la conmemoración del movimiento revolucionario dejó de ser actividad de los voceros y líderes de las facciones que se disputaban el poder y se convirtió en tarea prioritaria del Estado” (Florescano, 2002, p. 398). De aquí que el discurso que la novela de Campobello enuncia sobre ese pasado aún reciente se contraponía, narrativamente, al interés de la nueva élite política, es decir, de aquellos que se habían encargado de tachar de bandido y asesino al *Centauro del Norte* fraguando su *leyenda negra*. El blanco de la pluma de Campobello encontraba, entonces, un rostro concreto en los partidarios de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles<sup>51</sup> y un rostro institucional en el *Partido Nacional Revolucionario* (PNR) y en la *Secretaría de Educación*, en cuanto voz autorizada.

En el espejo de su propia metanarrativa, el discurso histórico oficial cumplía en primer lugar con la indispensable tarea de legitimar simbólicamente el poder del régimen posrevolucionario. En segundo lugar, satisfacía la necesidad de colmar el vacío identitario y cultural que el proceso revolucionario y sus consecuentes transformaciones socio-políticas habían dejado (Olea Franco, 2012). A este segundo objetivo abona la *invención* de tradiciones en el nombre de una renovada mexicanidad. Así, en el renovado clima político y cultural, en paralelo al movimiento muralista y (más tarde) a la producción cinematográfica, aparece un conjunto de novelas (heterogéneo sobre el plano formal, pero temáticamente coherente) que más tarde será definido como *Novela de la Revolución Mexicana*<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Subrayando el valor contradiscursivo de su novela, en 1960, en el prólogo a *Mis libros* la autora precisará: “En esas fechas reinaba todavía el general Plutarco Elías Calles, digo que reinaba porque Obregón y Calles fueron reyes de México, sostenidos por las armas y por todos aquellos a quienes le repartían el patrimonio nacional” (Campobello, 2017, p. 355).

<sup>52</sup> En la definición de Antonio Leal Castro (1965), “se entiende por novela de la Revolución Mexicana el conjunto de obras narrativas [...] inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista del 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920” (p. 17). Otros autores, como Juan Coronado (1982) prefieren hablar de “Narrativa de la Revolución Mexicana”, asumiendo la naturaleza no novelística de alguno de los textos antologizados por Leal Castro.

Las novelas de este ciclo literario, por un lado, participan del discurso oficial al poner en escena, como personajes, a los grandes héroes de la Revolución. Por otro lado, ofrecen una reflexión generalmente pesimista (Coronado, 1982; Bruce-Novoa, 1991), ambivalente (Olea Franco, 2012), desencantada (Delgado, 1955) del largo proceso revolucionario (en su fase armada, como en su progresiva y no pacífica institucionalización). A este ciclo –simbólicamente inaugurado por la novela *Los de abajo*, publicada en 1915 por Mariano Anzuela– Antonio Leal Castro y la crítica sucesiva adscribe *Cartucho*. Sin embargo, la mirada a la Revolución que Nellie Campobello construye en su narración no concuerda plenamente con el imaginario simbólico e identitario de las demás novelas. Al contrario, como ya destaca Josebe Martínez, la autora duranguense “rompe este proceso de naturalización y aprehensión del ayer al crear fisuras en el relato cliché del conflicto” (Martínez, 2017, p. 159).

#### **11.1.1 La venganza de una “injuria” en *Cartucho***

La publicación de *Cartucho*, a principios de los años treinta, coincide con la época del Maximato, es decir, con la institucionalización de la Revolución y con un relato patrio que se *cristaliza* y se difunde masivamente “por medio de la retórica, los murales, los monumentos, las estatuas, los edificios, los nombres de las calles, los aniversarios, los libros de textos, la prensa, la radio, etc.” (Knight, 2015, p. 44). Así, se integraba en el panteón épico nacional a los héroes sublevados, en una narrativa que aglutinaba las visiones divergentes en una narración única y ortodoxa, o sea en la lucha común para el futuro y el progreso democrático de la nación mexicana. Como comprimarios, y no ya no como bandos contrapuestos, se incluían “en un acto de reconciliación póstuma” inclusive a aquellos protagonistas que en vida habían sido enemigos “irreductibles” de Obregón y Calles” (Florescano, 2002, p. 422). En particular, se rehabilitaba a la causa patria el nombre de Emiliano Zapata, antes estigmatizado como el *Atila del Sur* y ahora reintegrado en la familia revolucionaria como principal promotor del agrarismo. Por otro lado, quedaba proscrito Villa, el *Atila del Norte*, convertido en el depositario de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

todos los excesos revolucionarios (Avechuco, 2017): de aquí surge la *injuria* que Nellie Campobello dirá haber querido vengar con la escritura de *Cartucho*.

Mas no reside en esta intencionalidad el único y el principal elemento contradiscursivo de la novela. En 1931 Villa encuentra su retrato entre los hombres del Norte (en un capítulo epónimo que desaparecerá en la segunda edición). Se trata de un retrato breve, que apunta sólo a unos pocos rasgos físicos, al cabello (chino) y sobre todo a los ojos. Esos ojos son el elemento más representativo del caudillo y subrayan su carisma de líder: “tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago” (Campobello, 2012, p. 38). Por otra parte, Villa es presentado en una postura nada épica y en un plano picado que pone al narrador (y al lector) en una posición de superioridad: se encuentra herido y está “en un colchón tirado en el suelo” (p. 38). En efecto, en *Cartucho*, más que en el caudillo carismático, la narración se detiene generalmente en el retrato de los villistas, desde el soldado raso a los generales. El retrato de Pancho Villa, en cambio, es principalmente indirecto, visible a través de los numerosos episodios narrativos que dan cuenta de su aprobación popular mayoritaria en Parral<sup>53</sup>. Esta aprobación se materializa a la largo del texto en voces secundarias, pero significativas, como en la voz de burla, al límite de lo blasfemo, de una señora al paso de los carrancistas por el pueblo: “—Oye, cabrón, traime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia” (p. 61), o las voces que aprueban la muerte de un oficial enemigo: “«Bien gastada está la bala expansiva», decían los hombres que pasaban” (p. 65).

Con la ampliación y corrección de la segunda edición, la presencia narrativa de Villa se hace más fuerte y más solemne, acercándose a la que Friedrich Katz define como leyenda *épica* de Villa: “La leyenda épica no sólo pintaba a Villa como una figura con más influencia de la que él mismo se atribuyó en sus memorias,

---

<sup>53</sup> Por otra parte, en el capítulo-fragmento “El sombrero”, de 1940, es el mismo Villa-personaje que alude a la organización de la Defensa Social en el pueblo, señalando de esta forma la presencia de una local oposición antivillista. Este elemento confirma que no hay, en la narración de Campobello, el interés en plantear la recepción local del villismo como unánime e incondicionada. En efecto, como señala Alan Knight, en *La revolución cósmica*, la ciudad de Parral llegará a volverse “el centro del antivillismo chihuahuense” (2015, p. 76).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sino también como un hombre más generoso” (2000, p. 22). En Campobello, sin embargo, se trata siempre de un retrato parcial, focalizado en la metonimia de algunos atributos y objetos (su voz, sus lágrimas, su mirada, su pistola) con la función de aclarar su carácter: su voz –que ya aparecía reconfortante al declararse padre “de todas las viudas” de sus hombres (Campobello, 2012, p. 39) y al despertar de su sueño al *Siete* (“Hijo, levántate”, p. 139)– se volverá “Metálica y desparramada” (Campobello, 2017, p. 150) al movilizar unitariamente a su ejército antes de la acción; sus lágrimas brillarán cuando la población se muestra desconfiada: “¿Qué les ha hecho Pancho Villa a los concheños para que anden juyéndole?” (p. 151); su mirada provocará miedo en quien persigue sus propios intereses en detrimento del interés general: “¿Cuántos de ustedes se tendrán que morir?” (p. 152); su pistola se moverá rápida para arreglar un disgusto: “la más rápida, como hasta entonces –de otro modo no hubiera sido el jefe–, fue la del general Villa” (p. 155).

Es evidente que la mirada de Campobello sobre el General es *partesana* y traza un cuadro edificante e inspirador del héroe olvidado de la Revolución, pero no se trata de un cuadro hagiográfico. Esto aparece aún más claro si comparamos los elementos señalados con la más explícita apología del villismo que proponen otras dos novelas coevas de la Revolución, es decir, *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán (1887-1976) y, sobre todo, *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz (1899-1972).

En *El águila y la serpiente*, novela que Guzmán publica en Madrid en 1928, el caudillo del Norte es una presencia frecuente y significativa en el plano narrativo: en un primer momento, Villa destaca como encarnación de un espíritu revolucionario genuino y apasionado (en contraposición al cinismo de Carranza) y, más tarde, tras el fracaso de la Convención de Aguascalientes, como actor de una Revolución que sólo sabe mostrar su faceta más violenta e irracional. En la novela de Guzmán, Villa hace su primera aparición en un capítulo que ofrece elementos visuales paralelos a la escena que Campobello (en el fragmento-capítulo analizado en párrafos anteriores) escribirá tres años más tarde. Escribe Guzmán:



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Pancho Villa estaba allí. Estaba Villa recostado en un catre, cubierto con una frazada cuyos pliegues le subían hasta la cintura. Para recibirnos se había enderezado ligeramente [...].

Era evidente que Villa se había metido en la cama con ánimo de reposar sólo un rato: tenía puesto el sombrero, puesta la chaqueta y puestos también, a juzgar por algunos de sus movimientos, la pistola y el cinto con los cartuchos. Los rayos de la lámpara venían a herirle de frente y a sacar de sus facciones brillos de cobre en torno de los fulgores claros del blanco de los ojos y del esmalte de la dentadura. El pelo, rizado, se le encrespaba entre el sombrero y la frente, grande y comba; el bigote, de guías cortas, azafranadas, le movía, al hablar, sombras sobre los labios.

Su postura, sus gestos, su mirada de ojos constantemente en zozobra denotaban un no sé qué de fiera en su cubil; pero de fiera que se defiende, no de fiera que ataca; de fiera que empezase a cobrar confianza sin estar aún muy segura de que otra fiera no la acometiese de pronto queriéndola devorar (Castro Leal, 1965, pp. 230–231).

La escena narrada por Guzmán y la de Campobello coinciden en presentar al General en un momento de descanso que lo muestra recostado en un catre. Además, en ambos casos, la descripción física se enfoca sobre todo en el cabello y en la mirada. Aún así, en Guzmán, el registro de la descripción es claramente más épico: no se trata aquí del Villa herido que se ofrece –indefenso y en esencia humano– a la mirada de la niña-narradora de Campobello, más bien, se retrata a un personaje protagónico y excepcional mientras exhibe –inclusive afuera del espacio militar– su valor y su superioridad frente al narrador en cuanto *fiera* poderosa y activa en la contienda revolucionaria.

Por otra parte, en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, novela publicada por Muñoz en Madrid en el mismo año que *Cartucho*, se observa, por ejemplo, el entusiasmo que caracteriza el encuentro del joven Miguel Ángel con el jefe de la División del

Norte. Así, Tiburcio Maya, el protagonista de la novela, describe al jefe en tonos épicos y apasionados:

[...] treinta y cuatro años de edad, cien kilos de peso, cuerpo musculoso, como una estatua. Su mirada parece desnudar las almas: sin interrogar, averigua y comprende. Es cruel hasta la brutalidad, dominante hasta la posesión absoluta. Su personalidad es como la proa de un barco, divide el oleaje de las pasiones: o se le odia, o se le entrega la voluntad, para no recobrarla nunca (Muñoz, 1979, p. 11).

El encuentro confirma en el mismo pasaje narrativo las expectativas heroicas. De esta forma, los dos personajes son incorporados a la hueste villista y reciben paternalmente un nuevo nombre para la batalla. La apertura es evidente ya desde el título que, como subraya Jorge Aguilar Mora (2007), ubica deícticamente en el *aquí* y en el *ahora* que la aparición de Villa determina: “El «vámonos» no es un imperativo del verbo ir. El pronombre cuasireflejo indica ya la participación plural de los hablantes en el movimiento villista, así como la preposición con indica que ya andan junto a él” (p. 152). De esta forma, casi como el Leviatán de la revolución popular, Pancho Villa aparece como la misma “personificación de la Bola” (p. 152). A este mismo sentido, apunta un diálogo de Tiburcio, cuyas palabras otorgan un particular protagonismo a Villa en el entramado de los sucesos revolucionarios como catalizador epónimo, en contraste con la masa sin nombre de la cual sólo importa la acción:

—El nuestro no importa: desaparecen los hombres y queda vivo el recuerdo de los sucesos. La acción: he ahí lo importante: el autor se esfuma en el tiempo.

—No siempre.

—Un gran actor... ¡Él!

—En un gran suceso... (Muñoz, 1979, p. 95).

Asimismo, en Rafael F. Muñoz es más explícita la referencia a la *leyenda negra*, y ésta ofrece la ocasión para sellar (con matices melancólicos) la responsabilidad de una población oportunista y desagradecida:

—Yo no creo que nadie en estos rumbos quisiera matarlo. Todos son villistas.

—Eran... ya no. Cuando la llevaba ganada y todo el que andaba con él tenía dinero, y buenos caballos, y casa en cada ciudad adonde entrábamos, sí eran villistas. Pero se vino el pleito con Carranza, la derrota en Celaya, la mala suerte de la expedición a Sonora, y ahora todos dicen que es un bandido, y que nosotros no más andamos robando vacas... (p. 71).

Si bien, en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la apología no impide que la narración retrate el declive de Villa, el punto de vista dominante en la novela queda situado en la mirada de un personaje caracterizado por una fidelidad inquebrantable, titánica y casi idólatra (una fidelidad que no lo hace ni parpadear frente al asesinato a sangre fría de su esposa y de su hija): como Tiburcio repite a lo largo de la narración, “Fui villista, lo sigo siendo y lo seré” (p. 63).

Volviendo a la primera edición de *Cartucho*, las únicas referencias directas a propósito de la *leyenda negra* del villismo aparecen hasta la tercera y última parte del texto, en la autoridad de la voz del Presidente municipal de Parral, quien tacha a los villistas de bandidos y se opone a la intención de la madre de la niña de curar a los heridos. Las palabras del Presidente, sobre el plano narrativo, equivalen a los *rumores* del discurso carrancista: “Matan. Saquean. Se roban las mujeres. Queman las casas...” (Campobello, 2012, p. 133). La *injuria* es, entonces, progresivamente negada en los últimos tres capítulos-fragmentos de la novela:

i) en la respuesta de la madre que con acentos humanistas degrada aparentemente al villista para afirmar, en realidad, la común humanidad de los combatientes heridos (“en este momento no son ni hombres”, p. 130);

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ii) a través de la asunción de un registro colectivo y la consecuente apelación a una realidad factual que el *nosotros* de la comunidad custodia: “nosotros sabíamos que eran villistas, hombres del Norte [...]. El pueblo ayudaba a Villa. Le mandaba cajones de pan a los cerros, café, ropas, vendas, parque, pistolas, rifles de todas marcas” (pp. 131-133);

iii) con la explicitación final de la naturaleza *civil* del conflicto que acomuna bajo el atributo de bandidos a las diferentes partes en armas, aunque sin equipar el juicio histórico sobre estos: “Si él hubiera seguido al cuidado de Villa, habría sido también bandido. Pero un bandido mexicano” (p. 143).

Por otra parte, una referencia más explícita a dicha *leyenda negra* aparecerá en la edición de 1940, en la ampliación del capítulo dedicado a Nacha Ceniceros. En el texto, la narradora relata las diferentes *leyendas* acerca del epílogo de la coronela y finalmente presenta una facticidad alternativa, es decir, el retiro de la mujer a vida privada. Entonces, la voz narradora enuncia: “La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores, los grupos de la calumnia organizada, los creadores de la leyenda negra, irá cayendo como tendrán que caer las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados” (Campobello, 2017, p. 111).

Con todo esto, el apoyo al villismo –mediado por la narración de la niña– muestra una motivación concreta que supera el reconocimiento de la figura heroica del caudillo, o sea descansa en la contraposición dialéctica con el bando carrancista. Este último, en efecto, es identificado con la otredad de lo foráneo y de los cierras exteriores que define sus hombres como “mugrosos, mugrosos” (Campobello, 2012, p. 73) y, por ende, inconciliables con el *nosotros* local. Al contrario, dentro del bando villista, basta vestir los pantalones verdes y los botones para ser “como un príncipe” (p. 68). Es en este sentido que los hombres del bando carrancista adquieren los atributos de *bandidos* y *enemigos*, dado que su paso por Parral significaba una amenaza concreta de saqueo:

Las gentes con su vida, querían evitar que entraran los colorados.

El ataque se hizo fuerte del lado del Campo-Santo, Cerro de la Mesa y la Iguana. Los colorados venían del Valle de Allende, pueblo que dejaron destrozado. Una tarde bajaron por la calle Segunda del Rayo unos gorrudos: eran Villa y su Estado Mayor. Venía con traje amarillo y renegrido por la pólvora. Se detuvo frente a la casa de don Vicente Zepeda; salió Carolina con un rifle (con el que ella tiraba los 16 de septiembre). Se lo entregó, el Jefe se tocó el sombrero. El rifle quedó colgado en la cabeza de la silla (pp. 133–134).

El pasaje narrativo resulta particularmente aclaratorio porque explicita aspectos fundamentales del conflicto civil, en particular la antítesis interno/externo (subrayada también por la connotación *independentista* del rifle).

En conclusión, la narración de *Cartucho* visibiliza el villismo y lo defiende, mas sin sacralizarlo, como –en cambio– la misma autora hará más tarde en *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940)<sup>54</sup>. Como subraya Daniel Avechucu, el propósito de Campobello en *Cartucho* no consiste en reintegrar la figura de Pancho Villa en la familia revolucionaria, “sino en defender su nombre y, de paso, ofrecer una versión de la lucha desde una perspectiva regional” (2017, p. 94). De aquí que la novela “accede a la memoria y al espacio letrado americano para convertirse en la voz que apela a la alabada democratización” (Martínez, 2017, p. 151). Entonces, desde los márgenes de un norte ahora periférico y de una subjetividad femenina, la escritura de Campobello reclama un diferente paradigma histórico y político.

---

<sup>54</sup> En *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, la autora define a Villa como “el mejor de América y después de Gengis Khan, el más grande guerrero que ha existido” (Campobello, 2017, p. 207).

### 11.1.2 La representación no icónica de la multitud en *Cartucho*

Otro importante elemento de ruptura en *Cartucho* se identifica con la visualización significativa que la novela ofrece de la multitud revolucionaria. Esta elección, no sólo estética sino evidentemente ética, la contrapone a las demás novelas del ciclo revolucionario que suele convertir “a los sujetos en objetos” (Martínez, 2017, p. 169). En efecto, la construcción de una multitud anónima reflejaba el discurso hegemónico y estético de aquellos años (y de la década anterior), como confirman las multitudes que pueblan la iconografía del espacio público de los murales o el escenario de las representaciones teatrales: la multitud en armas es hecha imagen y símbolo del pretérito revolucionario. Así, los novelistas de la Revolución de los años treinta desaparecen toda subjetividad en la *bola* como superposición de peones que anula la individualidad como ya en los tiempos del Porfiriato (de Navascués, 2011).

La masa sin nombre, por ejemplo, caracteriza *Campamento*, novela de Gregorio López y Fuentes (1895-1966) publicada en Madrid en 1931. Aquí, el discurso de un coronel allana el destino del revolucionario en un cementerio anónimo del cual no se salvan ni los generales, arrastrados en una narración que es coincidencia e yuxtaposición de múltiples voces sin nombre:

— No hacen falta nombres. Los nombres al menos en la revolución, no hacen falta para nada. Sería lo mismo que intentar poner nombres a las olas de un río, y somos algo así como un río muy caudaloso. Comenzaron unos cuantos allá muy lejos; hilos de agua. Caminaron y se les unieron otros hilos de agua. [...] Después fueron arroyos los que se incorporaron. Por último fueron ríos también los afluentes. [...] ¿Para qué son los nombres? No importa el nombre del general. No importa el nombre del soldado. Somos la masa que no necesita nombres ni para la hora de la paga, ni para la hora de la comida; vaya ni para la hora de la muerte (Castro Leal, 1965, p. 189).

El tratamiento anónimo de la multitud permanece como constante inclusive cuando la narración literaria retrata una realidad histórica ya sucesiva al levantamiento revolucionario y a su institucionalización, como se puede observar

en *La sombra del caudillo*, novela de Martín Luis de Guzmán (1887-1976) publicada en Madrid en 1929, en el episodio del desfile de los *indios* acarreados en apoyo a un cándido presidencial del cual no conocen ni el nombre. El tratamiento no icástico de la multitud en de Guzmán se hace aún más evidente frente a la descripción trágica del personaje principal de la novela, con el general Ignacio Aguirre retratado como “príncipe aristotélico” (Glantz, 1989, p. 875).

En *Cartucho*, en cambio, el nombre y la presencia de caudillos y oficiales no oscurecen ni reducen a figurantes a los demás actores que transitan por el escenario bélico de Parral. Cada uno guarda un nombre, un rostro, una motivación y un gesto que las páginas de Nellie Campobello rescatan del olvido, en contraste con una retórica de la batalla que valora la vida individual menos que el “parque” gastado:

Un día mamá le preguntó cómo había salido la emboscada de Villa a Murguía. Dijo que casi no habían gastado parque. “Los changos eran muchos y los echamos vivos en los tajos.” Mamá nada más suspiró, porque se acordó que entre aquellos hombres había muerto un muchacho de la Segunda del Rayo (Campobello, 2012, pp. 33–34).

De aquí que lo colectivo se configura en una pluralidad de voces como heteronimia y no como anonimia, encarnado en figuras concretas e individuales: en el *Kirilí*, quemado por una bala en las aguas frías de un río, en Elías Costa, que se divertía al “hacer blanco en los sombreros de los hombres que pasaban” (p. 21), en José Díaz, que “murió devorado por la mugre” (p. 79) y en todos los demás hombres que el Norte hace transitar por la Segunda del Rayo. En un sentido narrativo –como ya *Cartucho*, el anónimo soldado raso que da el título a la novela– cada actor es rescatado de la *bola*, recordando “los lugares donde él estuvo, lo que él quiso, lo que él hacía” (p. 30). Más que la intención de establecer hechos, en la representación icástica de Campobello rige la recreación del fenómeno histórico en su naturaleza, es decir, como una *verdad* que no se limita a la “adecuación”, sino que también aspira a ser “revelación” (Todorov, 1993) para complementar los hechos con la interpretación de otras visiones subjetivas: los

villistas sobreviven al polvo de la historia y en la escritura queda su único (y postrero) rastro.

### 11.1.3 La “levedad” en *Cartucho*

Otro elemento de ruptura en *Cartucho* reside en el tratamiento temático del binomio corporeidad-violencia. La narración de la guerra evoca constantemente el tema del cuerpo, en su totalidad como contenedor de vida, y en sus fragmentaciones, como mutilación y herida. Nellie Campobello, sin embargo, no recurre al realismo mimético para crear una mirada de horror y repulsión frente al cuerpo roto, herido o sin vida: la conmoción frente a la destrucción queda generalmente afuera del texto, pospuesta y delegada a la virtualidad del lector. En *Cartucho*, la corporeidad se inscribe en el texto de la atrocidad cotidiana en tiempos de la guerra civil, contraponiéndose a la exhibición de la violencia que está presente en otras novelas del mismo ciclo revolucionario. En *La revancha*, por ejemplo, novela publicada en 1930 por Agustín Vera (1889-1946), se describe con crudeza la amputación de una pierna, en un pasaje narrativo en el cual la escritura se complace en ostentar la violencia, la putrefacción, así como los gusanos que apestan la carne en gangrena. En el capítulo II, la pierna de Timoteo (que, a partir de aquel momento, será “el cojo” Timoteo) es amputada al filo del cuchillo por un cirujano improvisado, entre abundantes tragos de mezcal que subrayan de paso la *hombría* del revolucionario:

En la operación —si es que así puede llamarse a aquel brutal destazamiento—intervinieron a más del farmacéutico, que sudoroso hacía esfuerzos inauditos por concluir cuanto antes, la vieja curandera y dos o tres hombres que ayudaban a contener la hemorragia introduciendo algodones y trapos entre las carnes separadas por el cuchillo que, en continuos movimientos de vaivén, iba desgarrando los tejidos y abriendo brecha en los músculos hasta llegar al hueso hecho añicos.



[...] Cuando el miembro quedó totalmente separado y el muñón fue cubierto con algodones y tiras arrancadas a una camisa vieja encontrada a mano, el rebelde se incorporó en su lecho y mirando el miembro amputado que yacía sobre el suelo, exclamó con voz ronca y confusa por el exceso de alcohol ingerido:

—¡Esta pata ya se la llevó la tiznada! ¡Pero con esta otra que me queda he de tener el gusto de.... muchos pelones! (Castro Leal, 1965, pp. 823–824).

A la narración minuciosa de la amputación sigue además la solemne sepultura, con el miembro convertido en reliquia y hecho objeto de honores militares. A esta imagen, el lector de *Cartucho* puede fácilmente contraponer el conocido episodio *carnavalesco* de las tripas del general Sobarzo que, traídas en una bandeja por unos soldados, son retratadas sin “grandeza ni decoro” (Avechuco, 2017, p. 89):

“¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” –Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito—. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven, clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta, “¡tripitas, qué bonitas: ¿y de quién son?” (Campobello, 2012, pp. 93–94).

En la escena, desde el distanciamiento de la enunciación infantil, las vísceras no producen emociones de repugnancia o de miedo en la niña protagonista, sino curiosidad y participación lúdica, como denota la descripción sublimada, el uso del diminutivo (“tripitas”) y, en un sentido anticanónico, la *apertura grotesca* del cuerpo que se deja ver en sus entrañas e imperfecciones y pierde así su individualidad. De manera que la narración pasa, con frecuencia, por un registro trópico capaz de evocar una imaginación sensible más que lógica (Le Guern, 1978) y, así, confirma la distancia epistémica del sujeto-enunciador frente al horror.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A partir de lo anterior, se puede observar que la escritura de Campobello construye una mirada infantil que –recurriendo a la metáfora de Italo Calvino (2012)– se caracteriza por su *levedad*, es decir, como sustracción de *peso* en la mirada sobre la sangre y las vísceras. En el plano narrativo, dicha sustracción es, en primer lugar, consecuente a la fenomenología peculiar del testigo infantil en el contexto bélico: la niña-testigo, cuya entera existencia coincide con un entorno en armas, muestra su “impasibilidad frente a las mutilaciones sufridas por los cuerpos” (Vanden Berghe, 2013, p. 53). En segundo lugar, ese entorno y la guerra normalizan la fragmentación del cuerpo y de ahí su muerte, *domesticándola* en un espectáculo público y cotidiano, o sea volviéndola –como diría Philippe Ariès– “a la vez familiar, próxima, atenuada e indiferente” (2000, p. 33).

En conclusión, la narración activa la función poética del lenguaje, reemplazando al realismo del referente desde el extrañamiento del sujeto. Esta elección discursiva marca, en este sentido, la diferencia respecto al resto de la producción contemporánea, la cual –en palabras de la misma autora– aparece plagada “de leyendas o composiciones truculentas, representando a los hombres de la Revolución con acentos crueles, en ángulos vulgares”<sup>55</sup> (Campobello, 2017, p. 356). Entonces, en *Cartucho*, lo truculento queda excluido de la mirada infantil para no corromper la validez de su testimonio y no alimentar, a su vez, la leyenda.

#### 11.1.4 El contradiscurso femenino en *Cartucho*

Finalmente, en la polisemia del texto, el elemento más marcadamente contradiscursivo recae en el lugar central que lo femenino ocupa en la novela. Este aspecto, sin embargo, no encuentra evidencia en gran parte de la crítica. Por ejemplo, Elena Poniatowska ve en *Cartucho* “una loa al machismo, un continuo rendirle culto a Pancho Villa el valiente, el mujeriego, el fuerte, el protector, el que gana las batallas, el desprendido, el que se responsabiliza de «sus muchachos»”

---

<sup>55</sup> De este juicio negativo, en el prólogo a *Mis libros*, Nellie Campobello salva sólo a *México insurgente* de John Reed y a las novelas del amigo Martín Luis Guzmán.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

(2006, p. 174). Por otro lado, Oswaldo Estrada valora la novela como pionera y subversiva, dado su sutil cuestionamiento de “las bases jerárquicas del patriarcado y sus repercusiones ideológicas” (2010, p. 219), pero, en su misma crítica, destaca la marginalización de lo femenino y su sistemática desintegración de la figura femenina “en variados actos de pasividad o invisibilidad” (p. 221).

En contraste con las lecturas anteriores, una lectura global y discursiva de *Cartucho* sugiere un rol efectivamente protagónico de lo femenino en la novela: al carecer las mujeres de una caracterización marcada o de una centralidad política (y guerrillera), éstas adquieren un protagonismo sobre el plano narrativo como mirada colectiva sobre la guerra, es decir, como comunidad (lo que no puede confundirse con anonimato). Dicho protagonismo –como subrayado por Margo Glantz (2003)– rompe y supera la tradicional visión de los roles que el contexto revolucionario impone: la actividad femenina, en la narración de Campobello, no se reduce a lo sexual-reproductivo ni a lo doméstico. Además, en la narración, como recuerda Mary Louise Pratt (2004), hay el ejemplo explícito de un desafío, por parte de un personaje femenino, al orden patriarcal en su dimensión doméstica, a través de un episodio que resignifica la traición del general Urbina como consecuencia del adulterio de su esposa: la esposa, no sumisa, mete en casa y vela al cadáver del amante asesinado por Urbina.

En la novela, en realidad, lo femenino no se circunscribe al protagonismo de la niña que dice “yo” frente al mundo masculino de la guerra, sino que está también en las otras miradas femeninas que confluyen en el punto de vista infantil de la protagonista. Sin embargo, hay que subrayar que dicha perspectiva femenina se afirmará de forma más explícita sólo hasta la segunda edición en 1940. En la edición de 1931, la niña-narradora presenta una mirada más restringida, que registra lo que acontece, en una clave más infantil que femenina: es exhibido un mundo masculino en armas y –en los márgenes– a unos pocos personajes femeninos sujetos a una violencia (circunstancial, pero sistémica). En este contexto, a lado de la niña-testigo, sobresale la figura de la madre, la cual no se limita a cumplir con el rol tradicional de protectora del hogar: por un lado, su

mirada adulta complementa el punto de vista infantil de la narración; por el otro, trasciende el papel de espectadora, llegando a desafiar la autoridad pública y las armas, e inclusive influyendo sobre el éxito de la guerra, como cuando dirige al General Villa “palabras de ánimo” (Campobello, 2012, p. 39).

Un giro más evidentemente femenino se da con la segunda edición de *Cartucho*, cuando los diferentes sujetos femeninos se hacen cargo de una responsabilidad testimonial y ética para construir un sentido coherente, aunque plural, del relato revolucionario. La misma figura de la madre conocerá, entonces, un cambio: se volverá un personaje aún más central y actuará como contrapeso moral de la niña y como juez silencioso al ratificar lo acontecido y su significación desde una subjetividad adulta. El testimonio femenino se vuelve colectivo porque nace de una experiencia directa o de segundo grado, es decir, como experiencia relatada por otro miembro de la misma comunidad y por eso confiable. En un primer nivel, dicho testimonio se funda sobre el recuerdo, mas no como mero ejercicio mnemónico, sino como acción *paisana* de comprensión de la naturaleza *civil* de la guerra: “Le contaron a Mamá todo lo que había pasado. Ella no lo olvidaba. Aquellos hombres habían sido sus paisanos” (Campobello, 2017, p. 123). En un segundo nivel, a partir de lo recordado, se configura un acto narrativo: como en la metáfora del rifle cargado<sup>56</sup>, en un cortocircuito con el presente-pasado de la enunciación, adquiere el potencial disruptivo de la contramemoria y desteste las mentiras frente a “la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (Campobello, 2017, p. 111).

De esta forma, la preminencia de lo femenino representa, al mismo tiempo, el valor contradiscursivo de *Cartucho* y su más evidente límite discursivo. La obra, en efecto, encontrará una completa aceptación y valoración sólo hasta cuatro décadas más tarde, cuando la crítica feminista comienza a reescribir la historia de la literatura latinoamericana (Pratt, 2004), mientras que en el momento de su

---

<sup>56</sup> En el fragmento-capítulo “El general Rueda”, uno de los más emotivos de la novela, la voz narradora infantil describe los ojos de la madre como “hechos grandes de revolución”: “no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo” (Campobello, 2017, p. 120).

publicación, su mismo editor, Germán List Arzubide, *aclaraba* que el libro “por ser de mano de mujer, está limpio de desmesuradas ambiciones” (Campobello, 2012, p. X). En este sentido, al situarse fuera de la admisibilidad del discurso social, lo femenino resultaba *indecible*, culpable además de sumarse a un discurso político e histórico. Entonces, en oposición a la lógica hegemónica, *Cartucho* configuraba una heteronomía, un agujero en la malla sociodiscursiva (Angenot, 1998), y, por lo tanto, sólo podía ser leído en secreto y eventualmente comentado a media voz:

“(Viene al caso decirlo: el general Plutarco Elías Calles lo leyó. Leonor Llorente, su segunda esposa, me lo dijo sonriendo, con una sonrisa tan agradable como lo fue siempre su bella expresión de mujer joven y buena. “Tu libro —me confió una vez— debe de ser muy bueno. Mi viejo lo tiene en su buró.”) (Campobello, 2017, p. 357).

Lo anterior no debe de sorprender: en la época de publicación de *Cartucho* no sólo se registraba la marginalización de la escritura femenina, sino de toda literatura que —como recuerda la polémica surgida apenas unos años antes— resultaba “afeminada” y no suficientemente “viril”<sup>57</sup>.

### **11.2 Narración y contradiscurso en *El sendero de los nidos de araña***

La novela de Italo Calvino sorprende a una humanidad compleja en el escenario existencial de un acontecimiento aún vivo en la memoria, tan cercano que se superpone con el presente y dificulta lo subjetivo de la elaboración. En 1946, cuando el autor termina la escritura de la novela (la obra será luego publicada a principios de 1947), han transcurrido apenas unos meses del final de la Segunda guerra mundial y de la *liberación* de Italia. La temporalidad, en la cual se ubica la historia de Pin, entonces, es un presente frágil, en la sincronía de las diferentes tensiones (subjetivas, ideológicas y políticas) que instauran significados

---

<sup>57</sup> La polémica sobre lo *afeminado* de la literatura mexicana se abre en el diciembre de 1924, cuando Julio Jiménez Rueda publica para *El Universal* un artículo titulado “El afeminamiento en la literatura mexicana”. Para profundizar en el tema, se sugiere la lectura de Glantz (2003).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cambiantes frente a ese ayer candente y a sus implicaciones sobre el mañana más próximo. En efecto, como muestra la valiosa reconstrucción de Filippo Focardi (2005), estos significados radicaban en un entramado conflictivo y desigual de recuerdos, según la experiencia y la faceta que a nivel personal cada sujeto había vivido en el curso de la guerra, del conflicto civil y durante las dos décadas del régimen fascista: la construcción de la memoria no convocaba sólo a los ex partisanos, sino que pasaba también por los veteranos que habían luchado en las guerras fascistas (a partir de 1935), por los fascistas de la Republica de Salò, por los sobrevivientes de los *Lager*, por los presos en mano de los Aliados y, desde luego, por todos los familiares afectados. Frente a esta memoria *dividida* (Portelli, 2012), *quebrantada* (Focardi, 2005), Calvino siente la necesidad de alejarse de una narrativa de naturaleza estrictamente memorial y sitúa la perspectiva de su narración en la ficción de un sujeto naturalmente ajeno al escenario de la guerra y de la historia, en un niño pícaro en un mundo de adultos.

El protagonismo de Pin frente al contexto partisano actúa como discurso disruptivo que, desde la literatura, cataliza otras rupturas estratégicas en el denso tejido de esa memoria y de sus narraciones. En este sentido, *El sendero de los nidos de araña* conforma una “bravuconería” provocadora (Spriano, 1992) sobre dos frentes. El primer frente es literario y estético, pero sobre todo gnoseológico, y se asienta en la dialéctica hermenéutica entre Literatura e Historia: Calvino conscientemente se aleja de la solución que los numerosos autores de diarios y de cuentos partisanos proponían. El segundo frente, no ajeno al primero, es histórico-discursivo y atañe la narración de la experiencia artesana: su blanco apunta, de forma simultánea, a los *detractores* y a los *sacerdotes* de la Resistencia.

El frente literario, según la reconstrucción de Giovanni Falaschi (1976), involucra –en primer lugar– a la abundante producción de prosa memorialista y de diarios activa entre 1944 y 1947. Estos textos validaban el origen de su escritura en la *verdad* factual de la narración, es decir, en la pretensión que los mismos hechos hablarían por sí mismos, en continuidad pedagógica con la lucha armada de sus autores. Por lo tanto, estos autores se consideraban a sí mismos como

partisanos-escritores y no como escritores-partisanos (marcando su distancia identitaria del mundo letrado), y pretendían así situarse afuera del género literario, de su estatuto ficcional y, en particular, de la novela. El rechazo del género novelístico como recurso para narrar el pasado partisano es común también a otra importante vertiente narrativa de la época, la del cuento, de larga difusión entre 1945 y 1948, en los periódicos de izquierda, por parte de una generación de jóvenes autores (Marcello Venturi, Antonio Meluschi, Silvio Micheli, Giorgio Caproni, Ubaldo Bertoli) que elige narrar episodios partisanos con tonos generalmente trágicos, celebrativos o líricos, pero con un estilo *rápido* que tomaba a Hemingway y a los narradores norteamericanos (recién traducidos en Italia) como modelo. La rapidez de dicha escritura era la misma que estos jóvenes percibían frente al acontecimiento, o sea la de “un movimento fisico di forze, violento e conciso, con brevissime pause seguite subito dalla ripresa degli avvenimenti” [un movimiento físico de fuerzas, violento y conciso, con pausas brevísimas y seguidas por el inmediato reanudarse de los acontecimientos] (Falaschi, 1976, pp. 63–64), y que, en consecuencia, no parecía compatible con los viejos modelos retóricos de la novela histórica.

En esta generación de cuentistas se inscriben también los primeros trabajos de Italo Calvino, el cual, de igual forma, no es inmune a la fascinación por la rapidez característica de ese tipo de narración, como demuestra el guiño literario explícito en el penúltimo capítulo de la novela. Aquí, un partisano (*Lupo Rosso*) devuelve lo bélico a la narración al relatar la *liquidación* del traidor *Pelle*. El relato –una historia en la historia– reproduce el estilo hemingwaiano y paratáctico de los cuentistas y, al mismo tiempo, evoca esa arquetípica atmósfera colectiva y oral del narrador (Benjamin, 2010) que Calvino ve reflejada en la vivencia partisana:

Pelle corre sull'ultima rampa, apre la porta, entra, la spinge dietro le sue spalle. «Sono in salvo», pensa. Ma al di là delle finestre dell'abbaino, sui tetti, c'è un uomo in impermeabile che lo prende di mira. Pelle alza le mani, la porta si riapre dietro di lui. Dalle ringhiere dei pianerottoli tutti gli uomini in impermeabile lo prendono di mira. E uno di loro, non si sa chi, ha sparato.

I compagni fermi al passo della Mezzaluna sono tutti intorno a Lupo Rosso e hanno seguito il racconto senza tirare il fiato. Alle volte Lupo Rosso esagera un po' le cose che racconta, ma racconta molto bene.

[Pelle corre en el último tramo de la escalera, abre la puerta, entra, la empuja a sus espaldas. «Estoy a salvo», piensa. Pero más allá de las ventanas de la buhardilla, sobre los techos, está un hombre en gabardina que le apunta. Pelle levanta las manos, la puerta se abre tras de él. Desde los barandales todos los hombres en gabardina le apuntan con sus armas. Y uno de ellos, no se sabe quién, disparó.

Los compañeros en el pasaje de la Medialuna están todos parados alrededor de Lobo Rojo y siguieron todo el relato sin pestañear. A veces, Lobo Rojo exagera un poco las cosas que cuenta, pero narra muy bien] (Calvino, 2005, pp. 140–141).

El pasaje muestra una narración realista que delinea una secuencia nocturna de acciones sin pausa, con un suspenso policiaco y un clímax ascendente (que, probablemente, sería de agrado para Zena *il Lungo*, ávido lector del “*Supergiallo*”<sup>58</sup>). No se trata aquí, sin embargo, sólo de un juego literario. Como explica la voz del narrador, sellando el regreso al marco narrativo principal, *Lupo Rosso sabe contar y cuenta*: o sea sabe relatar de una forma cercana al estilo de esa generación de cuentistas. De aquí que esta *mise en abîme* es sobre todo una declaración de poética y una pista sutil de la toma de consciencia del autor. Calvino comprende que la naturaleza dividida y discursiva del recién pasado demanda un cambio hacia un paradigma ético y comprensivo para lograr una narración del acontecimiento que contemple la pluralidad crítica de las voces de los testigos (y así su riqueza y complejidad), sin necesitar la retórica de lo épico y de la *exageración*. De Hemingway, recupera la matriz dialógica, la desmitificación de lo heroico y de lo retórico, mas no el destino pesimista de sus personajes (Dini,

---

<sup>58</sup> Es este el título del libro que lee Zena, el partisano perezoso, durante su retiro en las montañas. El título lo adscribe al género policiaco (en Italia, se le llama “*giallo*” a este tipo de narración, dado que –generalmente– los libros presentaban una portada amarilla).



2018). A partir de este aprendizaje *americano*, el autor descubre en la novela un potencial que el cuento no aguarda, es decir, la posibilidad de trascender lo “parcial” (Falaschi, 1971) y lo *fisiológico* de las experiencias individuales, pero sin desperdiciar el valor de lo subjetivo: el punto de vista situado y ajeno de Pin le permite superar el problema del “ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l'io (e che pure gli è indispensabile per avere esperienza del mondo intorno)” [del muy engorroso personaje (aunque imprescindible para adquirir una experiencia del mundo a su alrededor) que es el yo para el escritor moderno] (Calvino, 2007d).

A esta nueva dirección apuntaban ya los cuentos de Calvino que más tarde, en su mayoría, serán recopilados en *Ultimo viene il corvo* (1949). Estos cuentos ya presentaban soluciones originales que le permiten al autor esbozar una vía personal entre subjetividad y objetividad: con la ayuda de la ambientación del bosque, se admitían ahora en el escenario narrativo y bélico a personajes infantil (ya no más como simple espectadores, sino con un rol narrativo significativo y central). De esta manera, la experiencia narrada lograba acercarse al *aura* del evento y a las vivencias que los mismos lectores destinatarios compartían. Esta intencionalidad queda explícita en la introducción a la novela que Calvino escribe en 1964:

Per mesi, dopo la fine della guerra, avevo provato a raccontare l'esperienza partigiana in prima persona, o con un protagonista simile a me. Scrisi qualche racconto che pubblicai, altri che buttai nel cestino; mi muovevo a disagio; non riuscivo mai a smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche; veniva fuori sempre qualche stonatura [...].

Quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare: il linguaggio, il ritmo, il taglio erano esatti, funzionali; più lo facevo oggettivo, anonimo, più il racconto mi dava soddisfazione.

[Por meses, al final de la guerra, había intentado narrar la experiencia partisana en primera persona, o con una protagonista parecido a mí. Escribí

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

algunos cuentos que publiqué, otros que tiré a la basura; me movía con incomodidad; no lograba jamás suavizar del todo las vibraciones sentimentales y morales; salía siempre alguna nota falsa [...].

Cuando empecé a escribir historias de las cuales yo no participaba, todo tomó sentido: el lenguaje, el ritmo, el corte eran precisos, funcionales; más lo volvía objetivo, anónimo, más el relato me agradaba] (Calvino, 2005, pp. IX–XX).

Estas palabras no niegan el valor testimonial de la voz que narra, en primera persona, la propia experiencia en armas, más bien implican la declaración de una poética cuya brújula apunta a la historia y al acontecimiento en un sentido más dialógico, y reivindica el uso estratégico y crítico de la ficción literaria. En este sentido, es revelador que la escritura de *El sendero...* coincide cronológicamente con el intensificarse de la disputa sobre la memoria (de la guerra y de las dos décadas de fascismo), justo antes del referéndum del 2 de junio de 1946: estando en juego el futuro institucional del País, a un año apenas del final de la guerra, decaía el acuerdo alrededor de la que había sido la narración hegemónica sobre ese ayer.

Como recuerda Filippo Focardi (2005), a partir del traumático armisticio de 1943, las exigencias políticas y bélicas de las fuerzas antifascistas confluían en una narrativa “auto-absolutoria” (p. 10) que hacía recaer toda la culpa del conflicto sobre el *traidor* Benito Mussolini y sus más altos mandos. Asimismo, frente al riesgo de una paz punitiva para el País, esta estrategia retórica ponía énfasis en el rescate moral del pueblo italiano unido en una *guerra de liberación* a lado de los aliados. Bajo este discurso, en cambio, se pretendía ocultar i) el amplio y largo consenso popular que por veinte años había legitimado el fascismo; y ii) que entre 1943 y 1945 la guerra partisana había sido también una guerra en contra del enemigo interno, es decir, del fascista de la Republica de Salò. Sin embargo, en 1946, el referéndum cambia este escenario en la polémica entre la posición monárquica (defendida por liberales y democristianos) y la posición republicana (sustentada por la izquierda). Los partidos en favor de la continuidad monárquica

rescataban discursivamente a la figura y a la labor del rey: por un lado se afirmaba que Vittorio Emanuele III no habría podido oponerse, en 1940, a la voluntad popular que pedía la entrada en guerra, y, por otro lado, se destacaba su papel en la destitución de Mussolini en 1943. El bando republicano, en cambio, consideraba a la monarquía cómplice del fascismo y recordaba la precipitosa fuga del soberano al sur del País, tras el armisticio. En fin, el referéndum sancionará la victoria republicana, pero la campaña electoral había abierto fisuras en la narración partisana que serían aprovechadas por la “memoria antagonista y rencorosa del neofascismo” [memoria antagonista y rencorosa del neofascismo] (Focardi, 2005, p. 19): a partir de ese momento, la política y la prensa de derecha reivindicarían como necesaria la recién guerra mundial, porque única vía para la gloria de Italia (una gloria que la traición de los antifascistas, en cambio, habría negado).

En contraposición a los extremos opuestos de estas retóricas, la mirada de Pin construye un significado histórico dialógico de la guerra partisana que pasa por la evocación contradiscursiva de una atmósfera de cuento de hadas (como filtro reflexivo para la reconstrucción del ayer) y por una imagología no maniquea (ni *sacralizada* ni *revisionista*) de los actores activos en el escenario bélico.

### **11.2.1 Imágenes del enemigo “melancólico” y del partisano “marginal” en *El sendero***

En *El sendero...*, la narración por distanciamiento desplaza fuera de escena a la guerra. Ésta es apenas un “Ta-tatà” en las calles o el vuelo retirado de bombarderos como truenos en el horizonte y, sin embargo, como un eco distante, permea toda convivencia y acaba involucrando a la “zona gris” (Levi, 2007) de una población civil en los márgenes del conflicto. Entre lo grisáceo de esta humanidad, se encuentra también el protagonista. En su aprendizaje del mundo, lo bélico se suma a un escenario social que el niño experimenta bajo la forma de un intrínseco rechazo y, en este sentido, es percibido por Pin como acepción de una existencia siempre vivida al borde de la sobrevivencia y del hambre. Con todo esto, el

conflicto activo en el contexto referencial opera resignificando el conflicto interno del protagonista: la presencia fantasmal de la guerra transpone la búsqueda íntima de aceptación sobre el plano histórico-político y demanda la identificación de un bando, es decir, de un *amigo* y de un *enemigo* a partir de la dialéctica compañero/camarada<sup>59</sup>.

Como aclara la voz narradora, Pin no sabe qué significa tener un enemigo: “In tutti gli esseri umani per Pin c'è qualcosa di schifoso come in vermi e qualcosa di buono e caldo che attira la compagnia” [En todos los seres humanos, según Pin, hay algo asqueroso como en los gusanos y algo bueno y cálido que invita a la compañía] (Calvino, 2005, p. 73). En efecto, es sólo por el azar de los encuentros (con *Lupo Rosso* antes, con *Cugino* después) y por su deseo de aceptación que el niño elige la vía partisana. Hasta ese momento, el sujeto infantil permanece equidistante de los dos bandos como, a pesar suyo, del *nosotros* de la comunidad local (un *nosotros* que, además, la coyuntura histórica hacía impreciso<sup>60</sup>). De aquí que, a sus ojos, el enemigo no ofrece una connotación clara que lo diferencia del resto de los habitantes del entorno: éste tiende a coincidir con la *raza* ambigua y traidora de los adultos. Para Pin, la humanidad adulta es un linaje que ignora cualquier taxonomía biológica o cultural y que, más bien, se define por lo cambiante e imponderable de sus actos. Como se observa, por ejemplo, en el caso de Miscèl el Francés, la imprevisibilidad de los adultos se traduce en enemistad porque relega al margen al sujeto infantil:

---

<sup>59</sup> Aunque sinónimos, en el contexto italiano los dos términos adquieren un significado desigual: “camarada” (*camerata*) designaba al fascista, mientras que “compañero” (*compagno*) designaba a la vertiente socialista y comunista de las formaciones partisanas.

<sup>60</sup> Como recuerdan Norberto Bobbio y Claudio Pavone (2015), el recién pasado fascista hace más complejo el fenómeno de la Resistencia en Italia respecto a las otras resistencias en la Europa de la Segunda guerra mundial. En el contexto bélico italiano, el *nosotros* no se define sólo por la contraposición al *enemigo externo* (el nazi alemán), sino que se complejiza en la oposición al *enemigo interno* (el fascista) y en los diferentes y no complementarios ideales de renovación social.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Con Miscèl Pin è rimasto male non perché giudichi che ha compiuto una brutta azione, che sia un traditore. Solamente lo irrita lo sbagliarsi tutte le volte e non poter mai prevedere quel che fanno i grandi. Lui s'aspetta che uno pensi in un modo, e invece quello pensa in un altro, con cambiamenti che non si possono mai prevedere.

[Con Miscèl, Pin se lo tomó mal no porque considere que haya hecho una cosa mala, que sea un traidor. Sólo lo irrita su equivocarse tantas veces y no poder jamás predecir lo que los grandes hacen. Él se espera que uno piense en cierto modo, y en cambio ese piensa de toda otra forma, con cambios que jamás se pueden predecir] (p. 32).

Falta, aquí, por parte del protagonista, un juicio moral sobre el personaje. El cambio de bando aparece accidental y sin relevancia sobre el plano axiológico: la reflexión sólo ratifica la *verdad* aprehendida por el niño y ofrece una ocasión narrativa para explicitarla. Esta ambigüedad, entonces, es lo que, en la novela, reúne al mundo de los adultos bajo un común denominador, más allá de los respectivos papeles ideológicos en la historia: Miscèl es traidor, como traidores serán los guardias fascistas y alemanes, y (a su manera) los mismos compañeros-partisanos que Pin encontrará en el destacamento del *Dritto*. En este sentido, la adultez común de los diferentes actores alrededor del protagonista implica que el énfasis discursivo recaiga en la común humanidad de los dos bandos, sin excluir al bando nazi-fascista. Dicha perspectiva no maniquea rompe con la anterior narrativa de marca autobiográfica y, aunque sin equiparar las partes, reescribe las imágenes retóricas de vencidos y vencedores, es decir, del extranjero nazi, del fascista y del partisano.

La presencia del extranjero destaca ya en el comienzo de la novela, entre la gente de *Carruggio Lungo*, materializada en la figura de Frick, el marinero alemán que la habitual frecuentación a la *Nera* acaba integrando en la nueva cotidianidad ciudadana. El alemán encarna la presencia narrativa del enemigo ocupante, ese “pie extranjero” que, en los versos de Salvatore Quasimodo, aplasta el corazón de

los italianos<sup>61</sup>. Sin embargo, el planteamiento discursivo de la novela no niega la humanidad del personaje, ni reduce su subjetividad a una mecánica y violenta voluntad de hacer daño. Más allá de la posible alegoría bélico-sexual que la relación con la mujer prostituta insinúa, el alemán jamás manifiesta la actitud violenta y hostil que su rol militar en el territorio entraña. Al contrario, aparece inclusive *indefenso* frente a las burlas reiteradas de Pin:

Prendere in giro il marinaio tedesco è facile perché lui non capisce e guarda con quella faccia quagliata, senza contorno, rasa fin sulle tempie. Poi, quando se n'è andato, gli si possono fare gli sberleffi dietro, sicuri che non si volta; è ridicolo visto di dietro, con quei due nastri neri che gli scendono dal berretto marinaio fino al sedere lasciato scoperto dal giubbetto corto, un sedere carnoso, da donna, con una grossa pistola tedesca poggiata sopra.

[Tomarle el pelo al marinero alemán es sencillo porque él no entiende y te mira con esa cara cuajada, sin forma, rasurada hasta las sienes. Luego, cuando se va, se le pueden hacer muecas a sus espaldas, seguro que no voltea; visto desde atrás es ridículo, con esas cintas negras que bajan del gorro marinero hasta el trasera que la chaqueta corta deja ver, un trasero carnoso, de mujer, con una enorme pistola alemana allá puesta] (p. 5).

Las bromas y las burlas del protagonista convierten en blanco al extranjero, pero el acto no se justifica a partir de su condición de beligerante forastero, sino –una vez más– por la alteridad de su adultez. Lo que separa al personaje del resto de la *raza* adulta paisana es, en este contexto, el habla *bárbara* que no le permite responder al juego, tanto que los mismos atributos militares (las cintas del gorro, el uniforme, la pistola) pierden su valor amenazante y autoritario y, frente al niño-juglar, se vuelven emblema de lo ridículo.

---

<sup>61</sup> En “Alle fronde dei salici”, poema publicado en 1946, Salvatore Quasimodo traduce en versos el sentimiento de la pos-guerra: “E come potevamo noi cantare / con il piede straniero sopra il cuore, / fra i morti abbandonati nelle piazze” [Y ¿cómo podíamos nosotros cantar / con el pie extranjero sobre el corazón, / entre los muertos abandonados en las plazas?] (2005, p. 127).

Por otro lado, esta disonancia lingüística se vuelve incomunicabilidad y coacción cuando el juego del niño pasa de lo verbal a lo factual, con el robo de la pistola que convoca en la escena a un grupo de otros alemanes y fascistas:

Con le guardie, se non altro, ci si poteva mettere a scherzare, dire: - Se mi lasciate libero vi faccio andare a letto gratis con mia sorella.

Invece i tedeschi non capiscono quello che si dice, i fascisti sono gente sconosciuta, gente che non sa nemmeno chi è la sorella di Pin. Sono due razze speciali: quanto i tedeschi sono rossicci, carnosì, imberbi, tanto i fascisti sono neri, ossuti, con le facce bluastre e i baffi da topo.

[Con los guardias, por lo menos, se podía hacer bromas, decir: - Si me dejan libre los dejaré ir gratis a la cama con mi hermana.

En cambio los alemanes no entienden lo que se les dice, los fascistas son gente desconocida, gente que ni siquiera sabe quién es la hermana de Pin. Son dos razas especiales: tanto los alemanes son rojizos, carnosos, imberbes, cuanto los fascistas son negros, huesudos, con los rostros azulados y los bigotes de ratón] (p. 27).

De aquí que la ordinaria incomprensión de Pin con el mundo de los adultos se vuelve más radical, porque, en este caso, la adultez se muestra contaminada por matices desconocidos y foráneos que no encuentran espacio en lo local y excluyen cualquier posibilidad de reciproco entendimiento. Así, el robo de la pistola configura un giro narrativo en la trama y un giro experiencial en la imagen del enemigo, reducido discursivamente a través de la elipsis de los nombres. Como violencia directa, el interrogatorio y los azotes señalan ahora una dimensión más tangible de la hostilidad, en paralelo a las marcas corporales que adscriben simbólicamente al niño en el dominio de los *políticos*: “I politici si distinguono per i lividi che hanno sulla faccia, per il modo come si muovono con le ossa rotte dagli interrogatori” [Los políticos se reconocen por los moretones en la cara, por su manera de moverse con los huesos rotos en los interrogatorios] (p. 34). La cárcel

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

es, entonces, para el niño, el lugar de una toma de consciencia que afilia al italiano fascista (“*bluastro*” y anónimo) y al alemán en un mismo círculo enemigo.

En la novela, el fascista es una figura secundaria, casi un actante, una herramienta funcional que acompaña y traduce los actos autoritarios de los alemanes (a la par del cinturón robado por Pin que, según las necesidades del momento, sirve para sujetar un arma o para golpear la cara de un preso). En su calidad de actante, el fascista no habla, ni expresa emoción alguna, es sólo un anexo de esa “barriera d’odio che li separa dagli altri uomini” [barrera de odio que los separa de los demás hombres] (p. 33). Sin embargo, tampoco la humanidad del fascista es negada, sino sólo pospuesta y trasladada a las orillas de la escena: cuando no participa de la violencia alemana, el sujeto fascista recupera la voz en un suspiro o en estado de ánimo, y su condena histórica es declinada a través de las razones particulares, como consecuencia del azar y de la cobardía (individual y colectiva).

Dicha humanidad del enemigo, en *El sendero...*, es expuesta por medio de signos emotivos melancólicos que muestran al sujeto dotado de emociones conscientes y, en este sentido, irremediablemente *humano*. Es el caso, por ejemplo, del centinela fascista que mira con aire triste al horizonte desde el balaustre de la cárcel y queda así involucrado en la táctica de fuga de *Lupo Rosso*. El miliciano, a pesar de su labor de vigilancia armada, aparece bajo una luz benévola que borra su potencial marcial. Su rostro es desconocido para Pin y, como aclara la voz narradora, es “un meridionale triste con le guance tagliuzzate dal rasoio” [un meridional triste con las marcas de navaja en las mejillas] (p. 45). Aquí, la caracterización es más moral que física. Por un lado, los signos de navajas en la cara sugieren el malsufrido rigor de la rutina de su condición militar como posible síntoma de un sentimiento de extrañeza frente a la guerra. Por otro lado, la connotación meridional explica la tristeza como distancia espacial y física (de la casa y de los afectos), pero va más allá de una anecdótica referencia geográfica: a lo largo de la narración, “meridional” es el adjetivo sustantivado que, a pesar de la contraposición en bandos, alinea de forma determinante en un



común temperamento emotivo al centinela triste, al melancólico Frick y al mismo comandante del destacamento partisano, al *Dritto* (y a su sonrisa *enferma*). Esto es posible porque ni Pin ni Calvino creen en la naturaleza inocente del hombre en el paroxismo de la guerra (Milanini, 1985), y este planteamiento discursivo aproxima *El sendero...* a la propuesta narrativa de Elio Vittorini (1908-1966) y a su reflexión sobre la ontología del mal:

Ma l'offesa in se stessa? È altro dall'uomo? È fuori dall'uomo?

Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è, questo anche, nell'uomo? Che non appartenga all'uomo?

[Aún así, ¿la ofensa en sí misma? ¿Es ajena al hombre? ¿Está afuera del hombre?

Hoy tenemos a Hitler. ¿Y qué es? ¿No es hombre? Tenemos a sus alemanes. Tenemos a los fascistas. ¿De qué se trata todo esto? ¿Podemos acaso decir que no está, esto también, en el hombre? ¿Qué no pertenezca al hombre?] (Vittorini, 2003, p. 177).

Son estas las palabras del último monólogo lírico de *Enne 2*, el protagonista de *Uomini e no*, novela de la Resistencia publicada en 1945. En su narración, Vittorini no presenta una contraposición maniquea entre lo humano y no humano, sino que pone énfasis sobre el valor moral de la acción de cada individuo a partir de un mismo patrimonio gen-ético. Sin embargo, antes de llegar a esta conclusión, Vittorini muestra un escenario humano dramático, en el cual el enemigo es reducido a una parte anónima del todo que es la fuerza de ocupación nazi-fascista. Los alemanes de las SS son representados bajo la etiqueta genérica de *muchachos rubios*, y “come gattini” [como gatitos] (Vittorini, 2003, p. 120) que juegan *inocentes* frente a la exhibición urbana de los cadáveres del anciano desnudo, de la mujer, de la niña y de los demás fusilados como represalia por la acción del *gap*. Los fascistas, por otro lado, son identificados por la metonimia de la cabeza de muerto en sus gorros y por la pasividad frente a la violencia sufrida

por los ciudadanos. A un lado de esta arendtiana banalidad del mal, la novela visibiliza el horror y lo deshumano que recae en las manos y en las órdenes de los oficiales alemanes. La acción de estos últimos nace del hombre, pero es una ofensa para el hombre mismo. Es así, por ejemplo, cuando el capitán Clemm humilla a su preso, lo degrada y al final lo destruye, entregándolo a las fauces hambrientas de sus perros. En una asimétrica y bestial compensación, es de esta forma vengada la muerte de la perra Greta:

«Fsci» fischiò lo scudiscio.

Fischiò sull'uomo nudo, sulle sue braccia intrecciate intorno al capo e tutto lui che si abbassava, poi colpì dentro a lui.

L'uomo nudo si tolse le braccia dal capo. Era caduto e guardava. Guardò chi lo colpiva, sangue gli scorreva sulla faccia, e la cagna Gudrun sentì il sangue.

«*Fange ihn! Beisse ihn!*» disse il capitano.

Gudrun addentò l'uomo, strappando dalla spalla.

«An die Gurgel», disse il capitano.

[«Fsci» silbó el azote.

Silbó sobre el hombre desnudo, sobre sus brazos cruzados alrededor de la cabeza y sobre todo él que se agachaba, luego golpeó adentro de él.

El hombre desnudo se quitó los brazos de la cabeza. Se había caído y miraba. Miró al que lo golpeaba, la sangre le escurría por la cara, y la perra Gudrun olió la sangre.

«*Fange ihn! Beisse ihn!*» dijo el capitán.

Gudrun mordió al hombre, arrancando desde el hombro.

«An die Gurgel», dijo el capitán] (Vittorini, 2003, p. 174).

La premisa de la humanidad del oficial nazi sirve aquí, en Vittorini, como argumento retórico perjudicial para destacar lo deshumano de un acto complacido de brutalidad. La acción del personaje lo define ajeno al género humano (y las oraciones en lengua extranjera agregan una extensión lingüística a esta exclusión). Como recuerda Giovanni Falaschi, en la narrativa de tema partisano está presente esta misma perspectiva retórica que vuelca la humanidad común en su antítesis moral, como se puede observar en el siguiente texto publicado en enero de 1945 en un periódico partisano clandestino:

Il Comandante tedesco K. che presiede la riva sinistra del Lago Maggiore ed é stanziato a Stresa Borromeo [...] ha egli pure un cuore umano e, come tanti altri, piange la sorte della moglie e della figlia di cui da molto tempo non ha notizie. Si ricorda ancora il tedesco K. dei 13 Italiani fatti da lui fucilare a Borgo Ticino per rappresaglia?

Forse che quelli non avevano mogli, madri, sorelle, figli che piangevano la loro sorte?

[El Comandante alemán K. que preside la orilla izquierda del Lago Mayor y asignado a Stresa Borromeo [...] tiene él también un corazón humano y, como muchos otros, llora por la suerte de la esposa y de la hija de quienes no tiene noticias desde hace mucho tiempo. ¿Se recuerda todavía el alemán K. de los 13 italianos mandados a fusilar por represalia en Borgo Ticino?

¿Acaso aquellos no tenían esposas, madres, hermanas, hijos que lloraban su suerte?] (1976, p. 23).

En el texto partisano, el “corazón” del capitán implica una forma incoherente de humanidad en el sujeto, porque éste no sabe reconocer lo próximo de sus víctimas y se muestra indiferente al destino y a las relaciones afectivas de aquellos hombres y mujeres condenados, de forma arbitraria, a muerte. En la evocación polémica de este comandante K. es posible reconocer una intertextualidad con la novela de Calvino, en la escena que retrata al marinero alemán mientras dirige sus

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pensamientos a la esposa y a los hijos lejanos. Sin embargo, en *El sendero...*, el filtro de la mirada del sujeto infantil garantiza un distanciamiento y una inmunización respecto a los anteriores argumentos retóricos a partir de una actitud de “*filia*”<sup>62</sup> (Moll, 2002). En este sentido, la carga emotiva del personaje se limita a ofrecer un recordatorio *objetivo* de esa humanidad:

Quel giorno il marinaio tedesco veniva su di cattivo umore. Amburgo, il suo paese, era mangiato dalle bombe ogni giorno, e lui aspettava notizie ogni giorno di sua moglie, dei suoi bambini. Aveva un temperamento affettivo, il tedesco, un temperamento da meridionale trapiantato in un uomo del mare del Nord. S'era riempito la casa di figlioli, e adesso, spinto lontano dalla guerra, cercava di smaltire la sua carica di calore umano affezionandosi a prostitute dei paesi occupati.

[Aquel día el marinero alemán venía de mal humor. Hamburgo, su pueblo, era devorado por las bombas cada día, y él esperaba cada día noticias de su esposa, de sus niños. Tenía un temperamento afectivo, el alemán, un temperamento de meridional trasplantado en un hombre del Norte. Se había llenado la casa de hijitos, y ahora, alejado por la guerra, buscaba consumir su carga de calor humano encariñándose con las prostitutas de los Países ocupados] (Calvino, 2005, pp. 7–8).

De esta forma, en la narración de Calvino, la significación del enemigo se mueve sobre un plano histórico-estructural que inscribe a los actores en la dialéctica del tiempo de guerra. Es el recordatorio de una “memoria ontológica” (Papa, 2013), de un encontrarse –como hombres– frente a otros, igualmente hombres, porque es necesaria una experiencia del enemigo en su complejidad. Entonces, la mirada del sujeto infantil no niega a priori la agencia del soldado nazi y fascista, y al reconocer su humanidad reconoce también la responsabilidad personal de los actores en armas: en cuanto hombres, sus actos no son

---

<sup>62</sup> Según expone Nora Moll, la imagen del *otro* depende de actitudes mentales clasificables como “manía (sobreevaluación de la cultura extranjera), fobia (desprecio hacia ésta) y filia (consideración de la cultura extranjera como equivalente a la nuestra)” (2002, p. 365).

equiparables a las órdenes ejecutadas por máquinas. Al contrario, en otras propuestas narrativas –como *L'Agnese va a morire*, novela de 1949 de Renata Viganò (1900-1976)– la imagen del enemigo se desprende desde una actitud retórica de desprecio, es decir, de “*fobia*” (Moll, 2002), que distorsiona la representación del otro y lo deshumaniza, al punto que lo *mecánico* permea lo humano y llega a contaminar el paisaje y su entorno:

L'aia, la campagna, il mondo furono guastati dai loro aspetti meccanici disumani, pelle, ciglia, capelli quasi tutti di un solo colore sbiadito, e occhi stretti, crudeli, opachi come di vetro sporco. I mitra sembravano parte di essi, della loro stessa sostanza viva. Erano otto soldati e un maresciallo.

[El corral, el campo, el mundo fueron estropeados por sus deshumanos aspectos mecánicos, piel, cejas, cabello casi todo de un único color desvanecido, y los ojos estrechos, crueles, opacos como vidrio sucio. Las metrallicas parecían parte de ellos, de su misma sustancia viva. Eran ocho soldados y un mariscal] (Viganò, 2014, pp. 14–15).

En la escritura de Calvino, en cambio, la representación del enemigo se aparta de la contraposición retórica y mina el discurso propagandístico (Falaschi, 1976). En un sentido dialéctico, *El sendero...* apunta entonces a indagar la ambigüedad implícita en la imagen del adversario y en todo lo que es humano. Además, esta ruptura discursiva se funda también en la función que el personaje-enemigo adquiere sobre el plano narrativo, y ya no sólo sobre el plano ideológico (según la que era la tendencia común en la narrativa resistencial de la época). En primera instancia, sin la proximidad afectiva que existe entre el marinero alemán y la hermana de Pin, no sería viable el robo de la pistola que activa el desarrollo de la historia. En segunda instancia, a lo largo de la narración, Pin tiene encuentros significativos también entre el bando nazi-fascista. Es así, sobre todo en el caso del joven miliciano que aparece para escoltarlo a la cárcel, cuando sus gritos detienen el interrogatorio. Se trata de un joven plantón descrito a través de unos pocos rasgos físicos que sobrentienden *cercanía* y *semejanza* con el protagonista: “è un ragazzotto basso basso, con un moschetto più alto di lui” [es un muchachito

bajo bajo, con un mosquete más alto que él] (Calvino, 2005, p. 31). El arma y la insignia fascista en el gorro negro certifican que el muchacho tiene membresía entre los guardias de la República de Salò, pero algo en su presencia desentona: como aclara la voz narradora, no pertenece a la raza *bluastro* de los fascistas. En efecto, el muchacho no viste la *camicia nera* por convicción ideológica, sino como forma oportunista de sobrevivencia tras una batida fascista:

- Dai, portami in galera, sbrigati, - lo tira Pin.

- E cosa ti credi, che in galera vai a star tranquillo? Tutti i momenti ti fanno andare all'interrogatorio e ti gonfiano dalle botte. Ti piace pigliar le botte?

[...] - Se non vuoi che ti picchino, entra nella brigata nera.

- E poi? - fa Pin.

- E poi fai i rastrellamenti.

- Tu li fai i rastrellamenti?

- No. Io sono piantone al comando.

- Ma va'. Chissà quanti ribelli hai ammazzato e non lo vuoi raccontare.

- Ti giuro. Mai stato in un rastrellamento.

- Mai tranne quelle volte che c'eri.

- Tranne quella volta in cui m'han preso.

- Han preso anche te in un rastrellamento?

- Si, è stato proprio un bel rastrellamento, proprio ben fatto. Pulizia completa. Anche me hanno preso. Ero nascosto in un pollaio. Proprio un bel rastrellamento.

[- Ándale, llévame a la celda, apúrate, - lo jala Pin.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

- Y ¿qué te crees, que en la celda vas a estar tranquilo? A cada rato te mandan al interrogatorio y dan una paliza. ¿Te gusta ser madreado?

[...] – Si no quieres que te golpeen, entra en la brigada negra.

- ¿Y luego? - pregunta Pin.

- Y luego haces las batidas.

- ¿Y tú, las batidas, las haces?

- No. Yo soy plantón en el comando.

- ¡Cállate! ¡Quién sabe cuántos rebeldes mataste y no lo cuentas!

- Te lo juro. Nunca estuve en una batida.

- Nunca... aparte esa vez que sí estabas.

- A parte esa vez que me atraparon.

- ¿A ti también te agarraron en una batida?

- Sí, fue justo una gran batida, justo bien hecha. Limpieza profunda. También a mí me agarraron. Estaba escondido en un gallinero. ¡Qué buena batida!] (p. 32).

El joven miliciano es para Pin un espejo narrativo. El encuentro es emblemático porque prefigura un sendero que quedará inexplorado, aunque hasta ese momento posible para el protagonista. De hecho, el niño cede a una fantasía provisional que lo ve galardonado con calaveras en la cabeza y con una metralleta en las manos: sería para él una forma deseable de iniciarse al mundo adulto. Sin embargo, tras su venturosa fuga, Pin emprenderá el sendero contrario y la experiencia vital de los dos –la del joven fascista y la del niño partisano– seguirá paralela (y antitética), representando las dos ramas de una misma histórica encrucijada.

De la mano de *Cugino*, el protagonista emprende el sendero que lo lleva a encontrar a los partisanos, en la montaña y en el bosque, lejos de la inmovilidad y de la pasividad de la ciudad. Estos hombres del bosque –que se presentan como *amigos* potenciales para el niño, en contraposición a los *enemigos* de los guardias de la cárcel– pertenecen, según Pin, a la misma *raza* ambigua y traidora de los adultos, si bien con matices distintos que fijan su discontinuidad respecto a la humanidad urbana:

E gli uomini sono come quelli dell'osteria, a gomiti puntati ed occhi duri, solo non guardano rassegnati il viola dei bicchieri: nelle mani hanno il ferro delle armi e domani usciranno a sparare contro uomini: i nemici!

[...] Nel vicolo c'erano urli e liti e offese di uomini e di donne giorno e notte, ma non c'era quell'amara voglia di nemici, quel desiderio che non lascia dormire alla notte.

[Y los hombres son como los de la hostería, con los codos fijos y los ojos rígidos, aunque no miran resignados el morado de los vasos: en sus manos tienen el hierro de las armas y mañana saldrán y dispararán en contra de hombres: ¡los enemigos!

[...] En el callejón había gritos y riñas de hombres y mujeres día y noche, pero no había esa amarga gana de enemigos, aquel deseo que no te deja dormir la noche] (pp. 72-73).

La consciencia del enemigo se concreta en la esperanza y en aquel *furor* de sus ojos y de sus manos armadas. No obstante, en Calvino, estos atributos extraordinarios nacen del contexto referencial de la época, más que de un valor intrínseco de los personajes. De los partisanos del destacamento del *Dritto* sólo observamos el retrato de una cotidianidad de espera y soledad, mientras que sus gestas en el momento de la batalla quedan afuera de la escena y son objeto de otra estrategia de elipsis. Se trata de un grupo de hombres sucios, desorganizado y mal armado, cuya imagen no transmite temor reverencial:



Possono sembrare anche dei soldati, una compagnia di soldati che si sia smarrita durante una guerra di tanti anni fa, e sia rimasta a vagare per le foreste, senza più trovare la via del ritorno, con le divise a brandelli, le scarpe a pezzi, i capelli e le barbe incolti; con le armi che ormai servono solo a uccidere gli animali selvatici.

[Pueden parecer inclusive unos soldados, una compañía de soldados extraviada desde una guerra desde hace tantos años, que sigue vagando por los bosques, sin encontrar la vía de regreso, con los uniformes hechos pedazos, la botas en pedazos, el pelo y las barbas largos; con las armas que ya sirven sólo para matar a los animales silvestres] (p. 68).

En su primera aparición bajo la mirada de Pin, los partisanos son representados a través de una síntesis visual a la vez realista y caricatural. De la memoria de sus vivencias, el autor recupera aquí las uniformes improbables, el armamento poco ortodoxo y el aspecto descuidado de los combatientes, pero, al mismo tiempo, describe un desfile al límite de lo farsesco, una humanidad casi fantasmal y sin rumbo aparente. A partir de esta imagen híbrida, la narración toma distancia de la representación trágica y maniquea del héroe partisano para trasladar el énfasis discursivo sobre el valor histórico de la elección del sujeto en ese determinado escenario, como vía humana que decide la historia (Martelli, 2007). Como aclarará el mismo Calvino, en el prólogo de 1964, el destacamento del *Dritto* es la invención que le permite pasar de una narración picaresca a una epopeya colectiva, sin recaer en un registro retórico. De aquí que el bando en el cual el niño protagonista se alista tiene las caras, los gestos y las palabras de los peores entre los partisanos, como explica la antífrasis del comentario de *Lupo Rosso* (cuya voz parece encarnar la intransigencia ideológica de una parte de la izquierda):

- Sei capitato in un bel posto, - dice.

- Perché? - fa Pin, con una punta d'amarezza: già s'era affezionato all'ambiente e non vuole che Lupo Rosso venga di nuovo a portarlo via.

Lupo Rosso gli s'avvicina all'orecchio: - Non dirlo a nessuno: io l'ho saputo. Nel distacco del Dritto ci mandano le carogne, i più scalcinati della brigata.

[- Buen lugar el que te tocó - dice.

- ¿Por qué? - pregunta Pin, con una pizca de angustia: ya se había encariñado con el ambiente y no quiere que llegue Lobo Rojo a llevárselo nuevamente.

Lobo Rojo se le acerca al oído: - No le digas a nadie: a mí me lo dijeron. En el destacamento del Derecho asignan a los mezquinos, los peores de la brigada] (pp. 70-71).

En las palabras de *Lupo Rosso*, los hombres del *Dritto* son reducidos a partisanos *marginales* y, de hecho, son los descartados que los hombres de las demás formaciones apenas toleran, miran con desdén (de arriba para abajo). Esta estrategia de reducción, sin embargo, recuperando una intuición de Giovanni Falaschi (1976), los rescata de la *despersonalización* que, en la narrativa de la época, allana al personaje-partisano en una figura abstracta e ideal de héroe. Al contrario, gracias a la peculiaridad que exhiben, los heterogéneos compañeros de Pin aparecen dueños de sus acciones porque luchan por sí, según su propia moral y sus propios sentimientos<sup>63</sup>. De ellos, cada uno representa una *anomalía* que rompe la visión monolítica del partisano, como declinación particular de las posibilidades que la experiencia del ser hombre en armas implica en el contexto de la guerra civil. A pesar de su caracterización caricatural y de la ambigüedad de sus convicciones ideológicas, todos viven en carne y hueso una guerra que es concreta, como concretos son los peligros que ésta ofrece. Además, en la mente del comisario Kim (y de Calvino), el destacamento del *Dritto* representa un

---

<sup>63</sup> En este mismo sentido, Calvino describe lo anti-retórico de *La derrota*, novela publicada en 1947 por Aleksandr Fadéyev con estas palabras: “lungi dall'essere rappresentati come modelli di disciplina e di virtù, i partigiani sono studiati nella loro colorata vivezza, nei loro risentimenti ancora sordi e informi” [Lejos de ser representados como modelos de disciplina y virtud, los partisanos son estudiados en su colorida vivacidad, hasta en sus resentimientos sordos y amorfos] (2007, p. 1310).

experimento político que prueba cómo la dimensión histórica del acontecimiento carga de un valor positivo y catártico cada gesto en el bando resistencial.

A partir de lo anterior, el significado de la presencia de esos partisanos *marginales* –en el plano ficcional de la guerra civil relatada, como en el plano histórico de la guerra luchada– reside en su estar presente, en el resistir de cada actor (Bascherini y Repetto, 2016) a un lado de Pin y en lo coral de la lucha. Entonces, en ese preciso momento histórico, esta presencia se define en la inmediatez de una acción que debe imponerse sobre la ideología y su *patria* retórica de palabras. Así lo demuestra, por ejemplo, el fastidio general frente al teorizar abstracto de los discursos de *Mancino*: conscientes o no, en la visión de *El sendero...*, esta pluralidad de personajes aparece guiada por el mismo *furor existencial*, por una *herida secreta* que demanda un diferente futuro. Por tal razón, la presencia de cada uno de estos hombres del bosque cuenta sobre el plano de la historia, y los hace parte de la épica colectiva del resto del bando resistencial. De aquí que, entre ellos, puede estar Zena, el partisano perezoso con la nariz siempre metida en los libros; puede estar *Carabiniere*, el partisano *badogliano* e ignorante que odia a los estudiantes acomodados (para él, de alguna forma, la Resistencia es la continuación de su viejo servicio de orden); pueden estar los cuatro cuñados calabreses que viven la lucha desde una dimensión privada y familiar; puede estar *Mancino*, el cocinero *trotskista* que alterna sus recetas a la propaganda; puede estar *Cugino*, el gigante bueno que le echa la culpa de la guerra (y de todas las guerras) a las mujeres; y puede estar el *Dritto*, el comandante hipocondríaco que terminará fusilado por su indolencia. Todos, a su pesar, son parte del *nosotros* amplio que los rescata de la miseria humana y los sitúa en el lado *correcto* del conflicto. Finalmente, en la propuesta no maniquea de la novela, esta mirada del bosque se suma a la mirada infantil como recordatorio narrativo del carácter fratricida de la guerra.

En este sentido, en la representación de Calvino, la violencia del bando partisano aparece motivada sobre el plano narrativo, como también sobre el plano existencial, histórico, militar y político, pero no es *justificada* desde el punto de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vista moral (Falaschi, 1976). Este aspecto marca la distancia respecto a la primera narrativa partisana. Por ejemplo, en el cuento “La croce di Sant’Uberto”, publicado en la prensa clandestina en 1944 por Giovanni Battista Canepa (1896-1994), un joven partisano explica así la superación de la crisis moral sufrida tras dispararle a un mariscal fascista:

come quand’ero bambino, con la mamma, ho pregato: ho pregato per tutta la notte, mi ha fatto bene. Così ho finito per sentire che avevo la coscienza a posto, che potevo tornare a fare il partigiano... ora, se vuoi, vado a riposare...

[como cuando era niño, con mamá, recé: recé por toda la noche, me hizo bien. Así terminé por sentir que tenía la consciencia limpia, que podía volver a ser partisano... ahora, si te parece, voy a descansar...] (Falaschi, 1976, p. 20).

En el intento discursivo de conciliar la ideología comunista con la moral religiosa del catolicismo, el asesinato de un fascista es presentado como un acto *justo y necesario*. El derecho de muerte del partisano sobre el enemigo no es puesto en discusión, tanto que en el cuento “*Il trucco*”, publicado por Beppe Fenoglio (1922-1963) en 1949, toda la narración se mueve alrededor de una disputa (y de los relativos engaños), entre los tres personajes-partisanos, para adjudicarse la codiciada eliminación del soldado preso:

– Questo lo dici tu, – rispose Giulio. – lo non ne posso niente se l’ultima volta tu eri malato con la febbre. Causa tua o no, hai perso il turno e stavolta tocca di nuovo a me. Ma stai tranquillo che la volta che viene non ti taglio la strada.

A Napoleone tremava la bocca per la rabbia. Parlò solo quando fu sicuro di non balbettare e disse: – La volta che viene non mi interessa. È oggi che mi interessa e staremo a vedere.

[– Esto tú lo dices, – contestó Julio. – No es mi culpa que la última vez te enfermaste y te dio fiebre. Fuera o no tu culpa, perdiste el turno y esta vez me toca de nuevo a mí. Pero puedes estar tranquilo que a la siguiente no me meto en medio.

A Napoleón le temblaban los labios por el enojo. Habló sólo cuando fue seguro de no tartamudear y dijo: – ¿La siguiente? No me interesa. Es hoy que me interesa y vamos a ver] (Fenoglio, 2015, pp. 38–39).

En *El sendero...*, en cambio, el sentido colectivo de la lucha artesana hace que las notas de violencia individual desentonen como excesos o desviaciones. Esta postura es aclarada por el episodio de la ejecución de los dos fascistas, en la profundidad del bosque, por parte de los cuñados calabreses, tras la muerte de *Marchese*:

Vicino alla bara e ai due fascisti che scavano ci sono i tre cognati calabresi a capo scoperto, con le sciarpe di lana nera e le pistole puntate che dicono preghiere latine. I fascisti lavorano con fretta: hanno già scavato una fossa profonda e guardano i cognati.

- Ancora, - dice Duca.

- Più profonda? - chiedono i fascisti.

- No, - dice Duca, - più larga.

I fascisti continuano a scavare e a buttare su terra; fanno una fossa due, tre volte più larga.

- Basta, - dice Duca.

I fascisti adagiano il cadavere di Marchese in mezzo alla fossa; poi escono per ributtare dentro la terra.

- Giù , - dice Duca, - copritelo restando giù.

[A un lado del féretro y de los dos fascistas que cavan están los tres cuñados calabreses con la cabeza descubierta, con las bufandas de lana negra y las pistolas listas mientras recitan oraciones en latín. Los fascistas trabajan con prisa: ya cavaron una fosa profunda y miran a los cuñados.

- Más, - dice Duque.

- ¿Más profunda? – preguntan los fascistas.

- No, - dice Duque, - más ancha.

Los fascistas siguen cavando y sacando la tierra; hacen una fosa dos, tres veces más ancha.

- Suficiente, - dice Duque.

Los fascistas colocan el cadáver de Marqués en el medio de la fosa; luego salen para echarle encima la tierra.

- Abajo, - dice Duque, - cubridlo desde abajo] (Calvino, 2005, p. 86).

La condena a muerte de los dos enemigos aparece como una venganza privada, es decir, como el resultado de motivaciones personales en disonancia con el valor colectivo implícito en el conflicto, tanto que el resto de los hombres del destacamento se da la vuelta, en una censura silenciosa, hasta que la niebla esconde la violencia. Sin embargo, aunque privada y emotiva (casi disfórica), se trata de una violencia de todos modos motivada por el escenario bélico, como muestra la misma focalización interna de los personajes: el acto en sí es reprobado, pero no llega a contaminar el retrato positivo de la formación partisana. De esta forma, en Calvino, el retrato plural del partisano se vuelve así más complejo y encierra rasgos no edificantes, sin caer en la trampa de la omisión retórica, para contrastar el discurso revisionista de la derecha y las tendencias hagiográficas de la izquierda.

Bajo la mirada infantil del protagonista, esta retrato *marginal* del partisano se suma a la imagen *melancólica* del enemigo y construye una representación

contradiscursiva, al abarcar elementos *centrífugos* y *desestabilizantes* justo mientras ya se manifestaba la fractura discursiva y política del frente antifascista (Dini, 2007). El sentido de la lucha partisana se afirma, entonces, en su valor colectivo, en una polifonía que incluye a la ambigüedad y a la irregularidad como variación existencial y significativa de un mismo tema. Se puede decir que, en *El sendero...*, la Resistencia se condensa en la metáfora de un canto, “d'un coro basso che cresce approfondendosi nel bosco” [de un coro leve que crece al profundizarse en el bosque] (Calvino, 2005, p. 73). Este horizonte colectivo es la condición necesaria sobre el plano narrativo e histórico. Por esta razón, no es posible fantasear con una actividad partisana en solitario. Los imaginativos planes de Pin deben fracasar hasta que éste vuelva a encontrarse con el amigo *Cugino*.

### **11.2.2 La fábula frente a la historia en *El sendero...***

La ruptura discursiva más interesante y original de *El sendero...* reside, sin embargo, en la mediación de la fábula como elemento transfigurador de la experiencia histórica en la guerra partisana. Dicha mediación nace del punto de vista situado en el sujeto infantil, pero representa sobre todo una solución personal del autor, o sea un “antídoto” (Ponti, 1991) para neutralizar las retóricas, las sacralizaciones y los revisionismos que en esos años empezaban a activarse. Ya Cesare Pavese, en una de las primísimas reseñas de la novela, destacaba la fábula como principal clave de interpretación de la obra: “Diremo allora che l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa: di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, «diversa»” [Digamos entonces que la astucia de Calvino, ardilla de la pluma, fue esta: la de treparse sobre las plantas, más por juego que por miedo, y observar la vida partesana como una fábula del bosque, sensacional, colorida, «diferente»] (Pavese, 2013, pp. 149–150).

Esta intencionalidad interviene también en el nivel estructural de la novela. Como ya señalado anteriormente<sup>64</sup>, la historia de Pin se alinea al esquema típico del cuento de hadas, es decir, pone en escena el camino de iniciación y maduración del héroe a través de una serie de encuentros y pruebas (Propp, 2010). No obstante, en Calvino, la participación de Pin en la guerra civil, alrededor de los senderos partisanos, es la historia de un aprendizaje imperfecto. Frente al mundo de los adultos, el constante deseo de aceptación del niño protagonista obstaculiza e impide su aprendizaje. En la lógica narrativa, en un sentido histórico-hermenéutico, el punto de vista de Pin no puede perder su alteridad infantil ni la extrañeza de su mirada sobre el acontecimiento para que la narración ofrezca al lector una significación colectiva y dialógica del ayer: un aprendizaje efectivo y lineal del protagonista implicaría el final de la trama y, por ende, la imposibilidad de una *moraleja* comprensiva. De esta forma, la perspectiva infantil abre una grieta discursiva y la atmósfera de la fábula es evocada en contraste con la coeva narrativa realista y neorrealista. De aquí que la fábula de Pin ofrece un sendero reflexivo alternativo y libre de retórica, pero siempre en continuidad con aquella “immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico” [inmediatez de comunicación entre el escritor y su público] (Calvino, 2005, p. VI) que es típica de la posguerra.

En primer lugar, los diferentes personajes presentan *nombres parlantes* o apelativos que ilustran características o funciones relevantes en la narración y en la comunidad. Por ejemplo, en la urbanidad de la hostería, encontramos a Mischèl *el Francés* o Gian el Chofer, para los cuales la profesión (presente o pasada) se vuelve una marca de identidad, por otro lado, encontramos a la *Nera* del Carruggio, la cual es definida por el color del cabello que también connota –con tinte moral– su oportunismo político, y a *Pietromagro*, el cual lleva ya en el nombre su destino social de hambre y pobreza. Afuera de la ciudad, en el bando partisano, los nombres parlantes coinciden con los nombres de batalla de los partisanos, en un registro que alterna lo épico (*Lupo Russo*, *Kim*) a lo irónico (*Mancino*, *Duca*,

---

<sup>64</sup> Vease el apartado 10.2.



*Carabiniere*). En este sentido, el nombre de Pin representa una excepción y subraya una vez más su ser extrañeza en el escenario de la novela: su nombre no es *parlante*, ni pertenece al repertorio tradicional de la onomástica italiana como los otros niños presentes en la narración. Entonces, en el nombre del protagonista puede verse ya un recordatorio de la dimensión de cuento de hadas activa en la novela: el nombre de Pin evoca al gran pícaro de la literatura italiana, a aquel Pinocho<sup>65</sup> que Carlo Collodi crea a finales de siglo XIX y que la propaganda fascista, entre 1933 e 1944, había convertido en un *balilla* con la camisa negra. Como el original títere collodiano de madera, Pin tiene dos figuras paternas (el padre-pescador ausente y el padre putativo artesano), vive sus aventuras en la dialéctica entre dos mundos diferentes (Pinocho entre la matericidad y lo humano, Pin entre la infancia y la adultez), responde a las preguntas con relatos inverosímiles y miente cuando es interrogado (él sobre la ubicación de la P-38, como el títere sobre las monedas de oro).

A lo anterior, se suma una sugestión cromática que está presente en las dos historias: el narrador de Pinocho y el narrador de *El sendero...* incluyen un insólito tono azul al retrato físico de los sujetos que someten al protagonista a un peligro inminente e, inclusive, mortal. Por ejemplo, en el capítulo III, tras el robo de la pistola, observamos el encuentro de Pin con los guardias nazis y fascistas. En la secuencia violenta de las torturas, la apreciación infantil del protagonista connota a los rostros de los fascistas a través de un enigmático color “*bluastro*” [azulado] que define al fascista sin nombre en su función narrativa (e histórica) de persecutor. En el léxico italiano, “*bluastro*” señala un color cercano a lo lívido, a la palidez de lo mortuario. Sin embargo, la que Pin observa no es la palidez de quien siente el miedo, sino la de quien lo produce. Esta valencia cromática puede sugerir una sugestiva proximidad e intertextualidad con el texto de Collodi, es decir, con la peculiar función narrativa que el turquesa juega dentro de las aventuras de Pinocho: en Collodi, el color turquesa es investido del valor simbólico del miedo y señala la liminalidad con la muerte, a partir del encuentro con la Niña de cabello

---

<sup>65</sup> En un artículo de 1981, Calvino (2007b) recuerda que *Le avventure di Pinocchio* fue para él, desde sus comienzos literarios, un modelo de narración de aventuras.

turquesa, la cual se dice muerta –en una casita en la cual todos están muertos– antes de entregar el títere a sus asesinos (Grillo, 2009).

Esta dimensión de cuento de hadas agrega a la narración potencialidades expresivas particulares, de manera que el mensaje ético del autor puede desvincularse de las delimitaciones de lo local. De aquí que el escenario espacial y temporal de *El sendero...* no es evidentemente atemporal y vago como en los cuentos tradicionales, pero tampoco apunta a la referencialidad de las otras novelas partisanas. La historia de Pin es enmarcada en un ayer cercano sin fechas que, no obstante, adquiere su cronología a partir de esas palabras misteriosas que el protagonista descubre: la presencia textual de palabras como *Gap, Sim, Sten, pe-treinta y ocho*, fijan el tiempo genérico (aunque significativo) del “había una vez” en la Resistencia, entre el octubre de 1943 y el abril de 1945. Asimismo, el espacio físico en el cual se mueve Pin –más allá de unos pocos regionalismos que señalan una ambientación ligur que coincide con los lugares de la infancia del autor– es conformado por ambientaciones al mismo tiempo reales y arquetípicas: la ciudad y la hostería, las calles y los senderos y –sobre todo– el bosque.

La ciudad es el espacio del comienzo de la narración, del cual Pin debe alejarse para que la historia comience. Aparece como un conjunto desordenado (de callejones, ventanas, voces y plantas de albahaca) que alude a la presencia de una humanidad urbana a un lado de la guerra, de sus cárceles y de su política. Sin embargo, en *Carrugio Lungo*, el corazón de la ciudad coincide con la hostería, espacio ambivalente que de paso sirve para señalar la naturaleza pícara del protagonista. En este lugar se concentran el sentir y las emociones de la comunidad local, por medio de canciones y relatos que revelan su particular sentido de la vida y que se convierten –como en el caso de Pin– en el pretexto para nuevas historias.

La calle, que es en un principio el campo de la lucha identitaria de Pin, se convierte luego en sendero, es decir, en lo que tradicionalmente es el espacio de encuentros casuales (Bajtín, 1989), pero determinantes. El encuentro con *Lupo*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

*Rosso* está marcado por la fatalidad; por la necesidad, el encuentro y el re-encuentro con *Cugino* en el más encantado de los senderos, allí donde las arañas hacen su nido: “– Questi sono i miei posti, - dice Pin. – Posti fatati. Ci fanno il nido i ragni.” [– Estos son mis lugares, - dice Pin. – Lugares encantados. Hacen sus nidos las arañas] (p. 156). El camino que Pin comparte con *Cugino* lo lleva hasta las montañas, en un ascenso casi catártico, hasta nuevos paisajes que convierten la novela en *fábula del bosque* (Pavese, 2013).

En el bosque, lejos del *locus amenus* que el niño comparte sólo con las arañas, Pin se siente inicalmente perdido, desorientado. Es la mano grande y “de pan” de *Cugino* que lo encuentra y lo conduce hasta una nueva socialidad, entre los partisanos de la compañía del *Dritto* que allí mora. A través del protagonista, entonces, el bosque se vuelve alegoría del regreso a la naturaleza, con los hombres de la banda retratados en su esencia humana y hermana<sup>66</sup>, aunque inscritos en una guerra fratricida que los ve encargados de puntear el sendero correcto hacia un nuevo futuro. En este sentido, no es casual que desde lo arquetípico del bosque (Nava, 1987), la voz del narrador declare una explícita analogía con el género de la fábula, como cuando Pin es encargado de enterrar al halconcillo *Babeuf* y se le ofrece a la vista lo infinito del paisaje montañoso. No se trata para él de un paisaje nuevo, pero las circunstancias producen en el niño la *salida* fantástica de una soledad profunda y existencial que lo sumerge, mientras que –afuera de escena– se prepara la batalla (de armas, entre sus compañeros y el bando enemigo; de amor, entre el capitán y la esposa del cocinero):

Pin è solo sulla terra. Sotto la terra, i morti. Gli altri uomini, di là dei boschi e dai versanti, si strofinano sulla terra i maschi con le femmine, e si gettano l'uno sull'altro per uccidersi. Il falchetto stecchito è ai suoi piedi. Nel cielo

---

<sup>66</sup> Escribe Roberto Battaglia que el primer efecto de la guerrilla en las montañas es lo de “ricondere l'uomo a uno stato primitivo di riflessione e di sentimento, farlo attento, mentre è sdraiato in terra ed ha avvertito il nemico a breve distanza, al tremare dei fili d'erba, all'odore delle zolle, allo sbucare improvviso d'un insetto vario di colori e miracoloso nella sua finitezza” [regresar el hombre a un estado primitivo de reflexión y de sentimiento, hacerlo atento –mientras está tumbado en el suelo y ha percibido al enemigo a una breve distancia– al temblar de los hilos de yerba, al olor del terrón, al asomarse repentino de un insecto de varios colores y milagroso en sus detalles] (1964, p. 79).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ventoso volano le nuvole, grandissime sopra di lui. Pin scava una fossa per il volatile ucciso. Basta una piccola fossa; un falchetto non è un uomo. Pin prende il falchetto in mano; ha gli occhi chiusi, delle palpebre bianche e nude, quasi umane. A cercare d'aprirle, si vede sotto l'occhio tondo e giallo. Verrebbe voglia di buttare il falchetto nella grande aria della vallata e vederlo aprire le ali, e alzarsi a volo, fare un giro sulla sua testa e poi partire verso un punto lontano. E lui, come nei racconti delle fate, andargli dietro, camminando per monti e per pianure, fino a un paese incantato in cui tutti siano buoni.

[Pin está sólo en la tierra. Bajo la tierra, los muertos. Los demás hombres, más allá de los bosques y de las cuevas, se frotan sobre la tierra, machos y hembras, y se lanzan uno contra el otro para matarse. El halconcillo está tieso a sus pies. En el cielo ventoso vuelan las nubes, grandísimas sobre de él. Pin cava la fosa para la ave muerta. Basta una fosa pequeña; un halconcillo no es un hombre. Pin agarra el halconcillo en la mano; tiene los ojos cerrados, con párpados blancos y desnudos, casi humanos. Al buscar abrirlos, se ve abajo el ojo redondo y amarillo. Daría ganas de lanzar el halconcillo en el amplio aire de la valle y mirarlo abrir sus alas, y levantarse en vuelo, dar una vuelta sobre su cabeza y luego irse hacia un punto lejano. Y él, como en los cuentos de hadas, correrle atrás, andando por montañas y planos, hasta algún sitio encantado en el cual todo sean buenos] (Calvino, 2005, p. 133).

Por un momento, los pensamientos de Pin transpasan los linderos de lo "real" y, por esta razón, el hechizo de la fábula se superpone a la dimensión del presente narrativo, captando un momento de verdad en contraposición a una vivencia que tiende a reducirse a "storia di sangue e corpi nudi" [historia de sangre y cuerpos desnudos] (p. 13). Pero el encanto tiene breve duración y su fugacidad pareciera sancionar la imposibilidad de la fábula frente a la historia. Aún así, esta imposibilidad es sólo relativa, no absoluta. Aquí, como en otros pasajes claves de la novela, la no conciliación entre fábula e historia refleja la necesidad narrativa del

fracaso parcial como lógica transitoria que justifica un futuro y diferente aprendizaje final.

En el capítulo III, otro fracaso radicaba en el sendero de huesos de cerezas que queda trunco y, de esta forma, decreta que el potencial nuevo encuentro con Lupo Rosso no podrá llevarse a cabo:

Quando sente che la fame s'è un po' chetata si riempie di ciliege le tasche e scende, e riprende la strada sputando noccioli. Poi pensa che i fascisti possono seguire la scia dei noccioli di ciliegia e raggiungerlo. Ma nessuno può essere così furbo da pensare quello, nessuno tranne una persona al mondo: Lupo Rosso!

[Cuando siente que el hambre se ha aplacado se llena las bolsas de cerezas y baja, y retoma el camino escupiendo los huesos. Luego piensa que los fascistas pueden seguir ese rastro de huesos de cerezas y alcanzarlo. Pero nadie puede ser tan listo para pensar en ello, excepto una persona en el mundo: ¡Lobo Rojo!] (p. 54).

El fallido encuentro entre Pin y *Lupo Rosso* es interpretado por Annalisa Ponti (1991) como el fracaso simbólico de todo posible encuentro entre sentimiento y razón y, por ende, entre fábula e historia. Sin embargo, en *El sendero...*, dicha imposibilidad es sólo temporal. De acuerdo con la interpretación de Giovanni Falaschi, *Lupo Rosso* es más bien la encarnación de la fe en el Partido (una fe intransigente y radical). En su tensión hacia la historia, aquí la fábula fracasa porque por un momento emprende un sendero monológico y dogmático que excluye sea al bando enemigo, sea a la pluralidad de las voces internas al bando partisano. En la lógica de la narración, el encuentro será posible sólo como consecuencia de un cambio de rumbo radical: “è da pensare che Calvino rifiuti, facendolo deviare, l'incontro fra favola e storia, fra sentimento e ragione, fra intellettuale e dimensione reale” [Es probable que Calvino rechace el encuentro entre fábula e historia, entre sentimiento y razón, entre intelectual y dimensión real, y lo haga conscientemente desviar] (1976, p. 118). Por otro lado, dicho

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

encuentro tampoco puede resolverse en el sentido de quien *traiciona* y no elige la discontinuidad con el pasado fascista, como muestran, en el capítulo XII, los signos de ruina que las manos ávidas del traidor *Pelle* han dejado sobre los nidos de araña.

Esta sucesión de fracasos sirve para preparar la conciliación fábula-historia que el final de la narración esboza, tras la aparición de *Cugino* en el sendero epónimo de la novela, justo mientras las arañas vuelven a hacer su nido:

- Di', Cugino, credi che li rifaranno, i nidi?
- Se li lasciamo in pace credo di si, - dice il Cugino.
- Ci torniamo a guardare, poi, un'altra volta?
- Sì, Pin, ci passeremo a dare un'occhiata ogni mese
- [- Oye, Primo, ¿crees que los volverán a hacer, los nidos?
- Si los dejamos en paz, creo que sí, - dice el Primo.
- ¿Volvemos a mirarlos, luego, algún día?
- Sí, Pin, pasaremos a dar un vistazo cada mes.] (Calvino, 2005, p. 157).

En última instancia, Pin reconoce en *Cugino* el gran amigo desde siempre deseado y con él comparte su propio secreto. El protagonista es ahora reconocido como sujeto, pero –para que la narración pueda llegar al desenlace– requiere de otro paso fundamental de ruptura. A los ojos del niño, la amistad de *Cugino* tiene su confirmación definitiva sólo cuando éste renuncia a sus deseos sexuales, y no regresa al pueblo, entre los fascistas, con la hermana de Pin:

- Sai, m'è venuto schifo e me ne sono andato senza far niente.
- Mondoboia, Cugino, schifo, t'è venuto!
- Pin è tutto contento. È davvero il Grande Amico, il Cugino.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Il Cugino si rimette il mitra in ispalla e restituisce la pistola a Pin. Ora camminano per la campagna e Pin tiene la sua mano in quella soffice e calma del Cugino, in quella gran mano di pane.

[- Me dio asco, ¿sabes? Y me regresé sin hacer nada.

- Carajo, Primo, ¡asco te dio!

Pin está feliz. En verdad, Primo es el Gran Amigo.

El Primo se vuelve a poner la metralleta al hombro y le regresa a Pin la pistola. Ahora caminan por el campo y Pin tiene su mano en la mano suave y calma del Primo, esa gran mano de pan.] (p. 159).

En el pasaje narrativo, la fábula reivindica su presencia. Por un lado, la reconstrucción de las arañas apunta, con un matiz alegórico, a la utopía y a la eusocialidad de un posible futuro para la misma Italia: con la paz puede ser posible un mundo nuevo, un mundo de gente buena como aquello indicado por el imaginario vuelo póstumo de *Babeuf*. Por otro lado, en cuanto tejida por la pluralidad de las voces partisanas, la fábula demanda la radical discontinuidad con el pasado fascista y con su erróneo bagaje cultural (aquí simbolizado por el asco de *Cugino*, en oposición a la figura de la *Nera*).

La Resistencia, entonces, aparece como la conquista de un Edén (Calligaris, 1985) y la fábula participa de la empresa, promoviendo la reconciliación con la historia, pero a condición de hallar una previa reconciliación con los hombres (como lo hace Pin con *Cugino*). En este sentido, como modalidad de acceso a la historia, el filtro del cuento de hadas va más allá del evidente desajuste que resignifica la mirada adulta sobre el referente histórico: a partir de la perspectiva infantil de Pin, todos los demás personajes-adultos son invitados a adentrarse en la misma atmósfera (al igual que el niño de Andersen que involucra a todos los demás en una risa polifónica frente a la antes *invisible* desnudez del emperador). De aquí que Calvino no sugiere una metamorfosis fantástica del acontecimiento, sino la mediación de la fábula en cuanto *vórtice* en el cual “convergono tutti i

destini” [convergen todos los destinos] (Deidier, 2004, p. 49): la fábula recupera esos cuentos nacidos en las noches de guardia alrededor del fuego, así como la épica homérica recuperaba las voces de los sentinelas griegos (Calvino, 1946)

Finalmente, la novela rescata de la fábula una función pedagógica, aunque –a diferencia de los cuentos folklóricos– no transmite un saber limitadamente *local*, sino que extiende su horizonte de sentido al más amplio y común terreno de la comunidad nacional (y tal vez transnacional). Como cuento de hadas, las aventuras de Pin señalan una *anomalía* en los significantes ordinarios del acontecimiento y, bajo su entramado simbólico, construyen un contradiscurso que hace *visible* lo que la retórica y la negación pretendían descartar.

### 11.3 Narración y contradiscurso en *Cerezas*

En *Cerezas*, el registro infantil de la narración recupera el sentir de la guerra civil española y las palabras de Aurora-niña guardan en sí una doble e indeleble marca. Por un lado, es la marca de un exilio, reconocible en la escritura íntima de la autora que traspasa el recuerdo (todavía no remoto) para volverlo pieza fundacional de la historia familiar, y para recuperar la virtualidad de un retorno posible sólo bajo la forma “no personal” del testimonio (Cuesta Bustillo, 2007). Por otro lado, es la marca sincrónica que –desde el presente de la escritura– se opone al olvido de la transición democrática, contraponiendo el desajuste de su distanciamiento crítico a la pretendida *objetividad* de los discursos oficiales. Entonces, a través de un enfoque emotivo (pero no patético), el sentido individual y el colectivo del acontecimiento se complementan, conviven y finalmente se fusionan en las páginas de la novela: la *cesura traumática* (Bernecker, 2003), que la guerra representó para la sociedad española, es connotada desde la dimensión autobiográfica de una *cesura particular*, como parteaguas en la vida de quien ahora reivindica una voz para relatar. De esta forma, la novela recupera la memoria de los vencidos, y participa de un debate sobre ese pasado vivo que, en



España, “no ha dejado de incrementarse, hasta haberse constituido en uno de los temas centrales de la política” (Reig Tapia, 2006, p. 337).

En 2001, cuando Aurora Correa concluye la escritura de la novela ya han transcurrido 65 años desde el estallido de la guerra civil, 62 desde la victoria del bando falangista sublevado y 26 años desde la muerte de Francisco Franco que abre la época de la Transición. Siete años más pasarán para que la novela sea publicada. Sin embargo, estos números y la relativa distancia temporal no deben engañar: aunque desde el otro lado del Atlántico, la aparición de *Cerezas* coincide con el momento de mayor auge de la producción cultural de la memoria de la Guerra civil española (López Villaverde, 2014), entre finales de siglo XX y la primera década del siglo XXI. Dicho auge memorial es el resultado de un progresiva y colectiva toma de consciencia, tras el descubrimiento de fosas comunes y la exhumación de víctimas de la represión franquista, la fundación en el año 2000 de la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, la posibilidad de acceso que los investigadores logran tener a archivos históricos antes inaccesibles<sup>67</sup>, y hasta la llamada *Ley de la Memoria Histórica* del gobierno socialista de Zapatero<sup>68</sup>.

De esta tendencia memorial es parte también la literatura, como atestiguan las numerosas novelas de la guerra civil que aparecen en España en el comienzo del siglo XXI. Estas novelas, no obstante, como aclara el lúcido análisis de David Becerra Mayor (2018), muestran una visión tendencialmente conservadora y alineada al consenso de la Transición y a sus principios de amnesia, amnistía y equidistancia. Todo esto se traduce, en el discurso histórico y literario, en una visión simétrica e intercambiable de republicanos y falangistas, que rebaja al legítimo gobierno republicano a la condición de *bando* (al par de los golpistas). En

---

<sup>67</sup> A propósito de los obstáculos que por años comportó la investigación de archivos del período de la Guerra civil y del régimen franquista, es ilustrativo el testimonio de Francisco Espinosa Maestre (2006).

<sup>68</sup> Ésta, “Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, fue aprobada por el Congreso español en 2007. Puede consultarse en: [boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296](http://boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296)

segundo lugar, estas novelas invisibilizan la etapa republicana del País, replicando el sesgo de una supuesta continuidad causal entre la Segunda República y la Guerra civil (y no, más bien, entre la Guerra civil y la dictadura franquista). En este contexto, la novela de Aurora Correa representa una excepción, en virtud de su publicación fuera de España: el exilio se traduce en un distanciamiento epistemológico, y –tomando a préstamo las palabras de otra novela del exilio– se puede decir que su escritura nace del “sentirse liberados de contingencias, en una tierra que ha sido solidaria” (Patán, 2010, p. 14). En este sentido, en *Cerezas*, la mirada del exilio y la premisa infantil de la narración activan importantes aspectos contradiscursivos que rompen la continuidad de la narración hegemónica: en primer lugar, la novela sitúa a la mirada de la protagonista en la historicidad concreta de la Segunda República (que es así rescatada de la amnesia que la transición democrática parece imponer); en segundo lugar, vuelve emotivo el distanciamiento infantil para construir representaciones sentimentales de los sujetos activos en el escenario bélico (en evidente contraposición con el celebrado principio de *equidistancia*).

Entre coplas y travesuras, estos aspectos contradiscursivos connotan, en *Cerezas*, la niñez que protagoniza la narración para “historiar recuerdos” (Correa, 2008, p. 75) de una vida feliz en Barcelona, hasta ese 1937 que marca la radical separación del terruño y de la propia infancia. A partir de dicha separación, los recuerdos se *cristalizan* en la otredad del transterrado y la narración puede reanudarse, a distancia de tiempo, sin ser contaminada por los discursos hegemónicos que, en la tierra de origen, seguían promoviendo el *olvido* como correctivo frente al riesgo de nuevos enfrentamientos civiles (Espinosa Maestre, 2006). De manera que, desde los márgenes del exilio mexicano, o sea desde una ciudadanía perdida y vigente sólo en la virtualidad de los recuerdos de la infancia, la novela de Aurora Correa se suma a esta etapa de resurgimiento de la memoria, pero a través de una necesaria toma de distancia de las políticas anteriores y de ese “pacto de silencio implícitamente acordado entre las distintas fuerzas políticas sobre los aspectos más negros del franquismo” (Reig Tapia, 1984, p. 20). Y esa memoria reclama el valor testimonial de quien vio “la sangre de los milicianos,

mutilados por los fascistas” y de quien narra con los labios “amargos de amargura de guerra” (Correa, 2008, p. 20), en contraposición al *olvido* de las nuevas generaciones.

### 11.3.1 El recuerdo republicano como esperanza frustrada en *Cerezas*

En *Cerezas*, el contexto republicano configura el escenario significativo y existencial de la infancia de la protagonista. Para la voz narradora, junto con los barrios de Barcelona y el cerezo de la huerta, la República figura una edad de oro perdida en el giro traumático del golpe franquista que produce una discontinuidad biográfica y democrática, y no un “mero antecedente histórico” de la guerra civil (Becerra Mayor, 2018, p. 88): como el Virgilio-personaje y guía de la *Comedia* dantesca, Aurora Correa y su generación podrían afirmar haber nacido “*sub República*, pero en tardo día”<sup>69</sup>, es decir, en la época de la Segunda República española, aunque no a tiempo para vivirla como ciudadanos. Y, consciente o no, Aurora juega el papel de una niña republicana<sup>70</sup>. En efecto, casi como un *incipit* en el entramado de la memoria, la voz narradora de la novela recupera una foto colgada en la pared del comedor: “Silla central y en ella sentada una nena de un año. Soy yo. A mis lados, Mitzi, de seis, y Raúl, de tres. Justo nos fotografiaron el día que triunfó la República en las elecciones del 1931” (Correa, 2008, p. 82). La fecha y la ocasión de la foto no dejan dudas sobre la centralidad que la República ocupaba en el entorno familiar de la niña, y, a través de ella, la voz narradora expresa toda la “nostalgia inaugural”<sup>71</sup> (Cuesta Bustillo, 2007, p. 341) de ese

---

<sup>69</sup> En la traducción de Alberto Echeverría, en el primer canto del Infierno (v. 70), Virgilio se presenta con estas palabras: “Nací *sub Iulio*, pero en tardo día” (Alighieri, 2013, p. 6).

<sup>70</sup> Como recuerda la historiadora Mónica Moreno Seco, “Durante la guerra civil, el término «republicanas» amplía su significado, de forma que bajo dicha denominación se esconde la pluralidad política existente en el bando republicano. En ella caben tanto militantes de formaciones políticas y sindicales como simpatizantes de la República” (2005, p. 172).

<sup>71</sup> En su artículo, Josefina Cuesta Bustillo recuerda las palabras de varios autores catalanes a propósito de ese 14 de abril de 1931. “Fue un momento de puro éxtasis”, escribía la filósofa María Zambrano, mientras que el historiador Tuñón de Lara evocaba la República “como esperanza, como futuro abierto a todas las posibilidades, como momento de explosión, de estallido de tantas

momento histórico de fiesta que quedó marcado en la memoria de los republicanos. Entonces, en la significación infantil y en la memoria reanudada de ese pasado, el contexto republicano se suma al familiar en su papel de *cuidador* e –idealmente– proporciona “no sólo alimento, sino también una interacción sensible y reconfortante” (Nussbaum, 2008, p. 218).

En la novela, la Segunda República es un escenario adulto del cual los niños rellenan sus miradas para luego traducirlo en gestos, palabras y actitudes que resignifican la ambientación imaginativa de sus juegos y rondas infantiles. Así, como sus pares del barrio, Aurora emprende marchas lúdicas con el puño alzado, ganándose los reproches de la abuela: “–Niños... niñitos de mi alma ¿no oís que no debéis marchar detrás de los milicianos con el puño en alto?” (Correa, 2008, p. 64). Asimismo, se amplía el repertorio habitual de las canciones con textos que marcan el ritmo del salto de la cuerda, ahora con referencias a la revolución o al anarquismo (que fastidian la seriedad ideológica de los vecinos). Sin embargo, más allá de estas formas exteriores, la República se declara, sobre todo, como sistema de valores y utopías: es la presencia temática en la cotidianidad de la familia y del vecindario, en las tertulias del emparrado, como parte por el todo que sueña con un futuro próximo que convertiría a sus hijos “en personas ilustres, elevándolos del rango social que soportaban los emigrantes en Barcelona” (p. 60). Ese futuro esperado nace de una temporalidad interna que se asienta en el presente, como anticipación de la venidera prosperidad (Marina y López Penas, 2013) y como seguridad de la victoria de la contienda:

Lo último que hicimos esos días últimos fue ir a las Ramblas a intoxicarnos con el delirio de la gente y su absoluta seguridad de que antes que nosotros tocáramos costas mexicanas, el gobierno de la República sofocaría el alzamiento de los militares y los llevaría a todos al paredón por doblemente fascistas (Correa, 2008, p. 138).

---

energías acumuladas durante los decenios anteriores, de tanta militancia y pasión por la revolución o por la profunda reforma de la sociedad, por la creación de una nueva España” (2007, p. 341).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En este pasaje narrativo, que anticipa la despedida y el exilio, se plantea claramente la contraposición entre las dos partes del conflicto civil, pero sin ponerlas en el mismo plano, es decir, sin hablar de *bandos*: por un lado, el estado de derecho, el legítimo gobierno republicano; por el otro, los militares fascistas sublevados. Al mismo tiempo, es significativa la elección semántica del verbo “intoxicar”. De manera que, de forma retrospectiva, la voz narradora parece connotar el contagio<sup>72</sup> de ese optimismo en las masas republicanas como un factor perjudicial, sobre un plano individual y sobre un plano histórico-colectivo. En primer lugar, porque incide en la elección que marcará el destino personal de la protagonista. En segundo lugar, porque sugiere la sospecha que esa seguridad de victoria afectó la capacidad de imaginar un curso negativo de los eventos y así contrarrestarlo con mayor efectividad. Por esta razón, cuando las cartas de los padres sancionan la definitiva derrota republicana, surge, desde el lado opuesto del Atlántico, el amargo interrogarse de la protagonista:

¿¡Cómo que la República perdió la guerra!? ¿¡Cómo que Barcelona había caído, si el pueblo catalán cantaba cada día la victoria por las calles, los montes, las costas, el dedo de Colón, si mi cerezo me daba cerezas rojas!? ¿¡Cómo, si yo y Raúl, y los niños del barrio marchábamos como los milicianos que iban al frente a darle su merecido a los fascistas!? (p. 250)

Esas cartas vuelven indefinido el tiempo de esas vacaciones, y despiden –de forma abrupta– todo el laberinto de significados implícitos en la esperanza del regreso. Entonces, desde ese desplazamiento (narrativo, pero también biográfico y crítico), la novela evoca el marco republicano no como coincidencia cronológica, ni menos como causante del conflicto civil, sino como “presión” de la historia (Kula, 1984) que fija la nostalgia de una posible *comunidad emocional*, es decir, como

---

<sup>72</sup> Dicha “intoxicación se adscribe a una dimensión comunitaria. Como recuerda Roberto Esposito, al recuperar el significado originario del término, *communitas* “no es aquello que protege al sujeto clausurándolo en los confines de una pertenencia colectiva, sino más bien aquello que lo proyecta hacia fuera de sí mismo, de forma que lo expone al contacto, e incluso al contagio, con el otro” (2009, p. 16).

“vehículo de recomposición cultural y política” (Jimeno, 262) que el final de la guerra negó y que los discursos hegemónicos del presente siguen negando.

En este sentido, en *Cerezas*, la secuencia del trienio bélico tiene su último (y anticipado) término en la infancia negada de la protagonista y de los niños de la guerra, cual “despojos de lo que no serán, en perpetua reencarnación de lo que dejaron de ser” (Anexo A): el recuerdo republicano es el fondo revelador de dicha negación, mas –como nos recuerda, con claridad, la voz de Aurora– el principio causal de esa secuencia recae en el bando sublevado.

### **11.3.2 El testimonio ocular como contradiscurso emotivo en *Cerezas***

Lo bélico, en *Cerezas*, configura el aprendizaje de una infancia que aboga en favor de una cotidianidad despreocupada y, a su pesar, convive con la necesidad concreta de la sobrevivencia. En este sentido, la protagonista interioriza la realidad y sus constantes cambios, a partir de un conocimiento previo del mundo que se suma a los nuevos datos que el entorno, de forma estruendosa, proporciona. De aquí que, en primera instancia, la comprensión de la niña se funda en datos discursivos, o sea en la “guerra hablada, locución a puñetazos” (Correa, 2008, p. 38) que es producto del roce entre la ideología familiar y las disputas que “agriaron el vino” (p. 64) de las tertulias con los vecinos. En segunda instancia, la hermenéutica infantil del evento pasa también por la exposición directa a todas las manifestaciones sensibles del conflicto, desde las alarmas antiaéreas, a las bombas que caen cerca (e inclusive, sin estallar, justo en la huerta de la casa), a los desórdenes por los víveres, y hasta el macabro espectáculo de hileras de víctimas en las calles.

Todo lo anterior –que la voz narradora adulta, con efectividad, sintetiza como “Desmadres de la guerra” (p. 88)– vuelve comprensible para Aurora-niña el contexto referencial del conflicto, en conexión con la re-construcción identitaria del sujeto infantil que la narración memorial requiere. Sin embargo, la interiorización de la protagonista y su relativo punto de vista situado pasan, entre curiosidad y

asombro, entre atracción y repulsión, por la huella emocional del acontecimiento. Así, por ejemplo, la voz narradora explica el regreso de Aurora a las calles, cuando decae la excitación general por el cráter y la bomba alemana de la huerta:

También nosotros nos desentendimos de ella [de la bomba] atraídos por actos más sangrientos. En las calles mataban y morían sin porqués aparentes con ametralladora, rifles, fusiles, carabinas y pistolas desde los balcones, que los hombres de la guerra más sucia accionaban *toctoctoc* sembrando las calles de gente sin vida (pp. 88-89).

La mirada republicana de la niña connota como “sucias” la guerra de la parte rival. Este *enemigo*, en la novela, jamás ofrece un rostro concreto que lo identifique: este encarna en sí la guerra misma, porque ofende e invade, y es anónimo como los bombarderos *fascistas* que cruzan los cielos. Ni un solo falangista es visibilizado en la narración, si no como causa retórica e implícita de los efectos de ese “banquete asesino de producir cadáveres de gente bonita” (p. 138). Esta actitud de desprecio hacia el *otro* falangista puede definirse como “*fobia*” (Moll, 2002) y se contrapone a la actitud inclusiva que, idealmente, engloba en la misma categoría de la gente “bonita” a los ciudadanos inermes y a los ciudadanos que defienden armados al régimen republicano, pero no a los ciudadanos sublevados (sea cual fueren sus razones individuales e históricas).

En la perspectiva infantil, que la mirada autoral y adulta complementa con acentos morales, el falangista es caracterizado por una mutación casi antropológica que tiene su móvil originario en la política, y su nueva realidad en el énfasis violento de sus lenguajes y actos. Por esta razón, el frente fascista se muestra cualitativamente diferente y, por ende, su posición no aparece intercambiable (contrariamente al alternarse de los papeles que la niña experimenta en la guerra jugada, allá donde éstos se invierten con frecuencia, entre ronda y ronda). De aquí que la protagonista manifiesta sus perplejidades cuando el radicalizarse de las contraposiciones llega a involucrar hasta a personas que ella conocía como “buenos” vecinos:

Yo no entendía, ni se me daba porqué, que los buenos amigos y vecinos de los sábados, los mismos del entierro de la sardina, la fogata de la noche de San Juan y la llegada de los Reyes Magos, se convirtieran en potenciales energúmenos asesinos en cuanto se hablaba de política (Correa, 2008, p. 93).

Esta imposibilidad, para el sujeto infantil, de comprender la lógica interna al conflicto civil enuncia la inconformidad frente a una nueva normalidad que sanciona la interrupción de toda convivencia urbana, y evoca las imágenes nostálgicas de las fiestas como momentos metonímicos de dicha convivencia. En cambio, las fiestas terminaron, los Reyes ya no regresaron, y esto demuestra que la guerra de los grandes no es un juego, porque invade al resto de la existencia y no permanece en la que Roger Caillois (2014) definiría su “frontera ideal”.

La alegría de la fiesta y de la convivencia civil, como conexión con el otro y con un mundo vivo (Ahmed, 2015), deberá entonces ser pospuesta a un futuro que, sin embargo, no llegará. Así, en contra de estos enemigos (y de sus aliados), se enfoca el deseo de la protagonista, la cual llega a invocar la ayuda deshumana de la *meiga*, la poderosa hechicera que protagonizaba las narraciones folclóricas de la vecina gallega:

“¡Tanto y cuánto rogamos a la carbonera que doña meiga apareciera y matara a los fascistas, derribara los bombardeos alemanes y hundiera los barcos italianos!. No nos escuchó doña meiga, seguramente porque Franco era gallego, y las bombas y torpedos continuaron destrozando a Barcelona” (Correa, 2008, p. 117).

En este sentido, la percepción del sujeto frente al conflicto y su catástrofe se traduce, una vez más, en deshumanización del otro-enemigo, a través de un deseo que –como diría Sartre– tiene valor de conjuro y “conducta mágica” (2015, p. 75). El punto de vista narrativo, entonces, se tiñe de *emociones de condena* (Ariza, 2016) que no nacen de un contacto directo con los falangistas, sino de la participación afectiva de la niña con el sufrimiento de las personas más próximas,



en la sincronía trágica de aquel acontecimiento, y, *a posteriori*, con los significados futuros que esa guerra trae consigo.

En *Cerezas*, esta imagen radical del enemigo es la respuesta autobiográfica y emotiva (aunque sin sensiblerías) de quien fue testigo ocular del acontecimiento, y reclama su discrepancia frente a la memoria *reparadora* de las generaciones de los hijos y de los nietos, las cuales respaldan una memoria “impregnada de resonancias morales, pero también de una cierta coloración de «ajuste de cuentas»” (Cuesta Bustillo, 2007, p. 339). Estas memorias generacionales pretenden recuperar la humanidad del enemigo, si bien al precio de un ambiguo relativismo histórico y moral<sup>73</sup>, como en el caso del falangista fugitivo que protagoniza la historia en la historia de *Soldados de Salamina*<sup>74</sup>:

Durante nueve días con sus noches del invierno brutal de 1939 Rafael Sánchez Mazas anduvo vagando por la comarca de Banyoles tratando de cruzar las líneas del ejército republicano en retirada y pasar a la zona nacional. Muchas veces pensó que no iba a conseguirlo; solo, sin más recursos que su voluntad de supervivencia, incapaz de orientarse en una zona desconocida y poblada de bosques agrestes y espesísimos, debilitado hasta la extenuación por las caminatas, el frío, el hambre y los tres años ininterrumpidos de cautiverio, muchas veces tuvo que hacer acopio de fuerzas para no dejarse derrotar por el desaliento. (Cercas, 2001, p. 44).

Este mendigo hambriento no es un falangista cualquiera, sino Rafael Sánchez Mazas, ideólogo de la falange española y más tarde ministro de Franco, pero este aspecto es aquí secundario: el punto de vista de la novela de Javier Cercas, publicada en 2001, invita al lector a la empatía hacia la humanidad del falangista y

---

<sup>73</sup> Afirma Maura Rossi que los novelistas actuales “parecen sentirse investidos del rol de rememoradores herederos, es decir, de explicitadores y recuperadores de una memoria de los padres y de los abuelos que perciben como largamente descuidada, cuando no contaminada, y que intentan cauterizar por medio de su reelaboración en forma narrativa” (2015, p. 4).

<sup>74</sup> A propósito de *Soldados de Salamina*, Laura Palomo Alepuz (2020) habla de un “efecto Cercas”, señalando como la aparición de la novela significó un giro en la narrativa memorial del siglo XXI y en el mundo académico español.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a su sufrimiento. Sin embargo, esta recuperación narrativa del *otro*, por parte de Cercas, no apunta a una salida retórica que permita recuperar la complejidad del acontecimiento. Al contrario, a través del periodista-escritor que protagoniza la novela, *Soldados de Salamina* convierte la reconstrucción del pasado en una investigación de intriga, y la premisa ética de dicha investigación (su “sentido esencial”<sup>75</sup>) parece residir en el planteamiento simétrico de los actores antagonistas. Así que, en el final conciliatorio y catártico de la novela, Miralles —el “veterano de todas las guerras” (p. 70)— le advierte al periodista (y al lector) que la guerra tiene sus propias lógicas internas y que sólo deberían importar los nombres de aquellos que en esa contingencia sacrificaron sus vidas:

—¿Entender? —me interrumpió—. ¡No me haga reír! Es usted el que no entiende nada. Una guerra es una guerra. Y no hay nada más que entender. Yo lo sé muy bien, me pasé tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido? (p.75).

Como en la perspectiva de ese mismo republicano anónimo que salvó al falangista, el planteamiento discursivo de Cercas sugiere que una memoria comprensiva de ese pasado debe pasar por la alternancia de los puntos de vista, pero finalmente llegar a la circunscripción epistemológica: las responsabilidades y los odios individuales de ese pretérito son declarados circunstanciales a una época bélica, y superados en el desapego emocional que el “nunca más” demanda. El precio de esta equidistancia es, sin embargo, como recuerda Becerra Mayor (2018), postular la equiparación entre víctimas y victimarios. Dicha equidistancia, por otro lado, se presenta también en *Carta Blanca*, novela publicada en 2004 por Lorenzo Silva, y en *La mula*, novela publicada en 2003 por Juan Eslava Galán. En el primer caso, la equidistancia se funda en la experiencia directa del protagonista ficticio y de sus cambiantes estados morales; en el

---

<sup>75</sup> Este es el título del artículo que el protagonista de *Soldados de Salamina* escribe al principio de la novela, presentando, en pie de igualdad, la muerte del poeta republicano Antonio Machado y la fortunosa huida del falangista Rafael Sánchez Mazas de su fusilamiento.

segundo caso, ésta se rige en el punto de vista distanciado y tendiente a lo cómico de un soldado ingenuo<sup>76</sup> como premisa para un discurso antibelicista.

La novela de Silva centra el punto de vista de la narración en un ex legionario, veterano de la guerra colonial en Marruecos, que ahora lucha entre los republicanos como forma de redención personal de los horrores de su pasado. El aprendizaje del protagonista matiza el juicio sobre el bando fascista, a partir de una mirada *participante* que connota a los actores del conflicto como posibles víctimas de la vida, de sus circunstancias inclementes o de una más general condición ontológica del hombre:

En ese momento, Faura pensó en los otros, en aquellos enemigos a los que Corral se refería, y que él, a diferencia de los demás, conocía bien. Por un momento se le pasó por la mente contarles algo de ellos. Decirles que entre los legionarios había ladrones, asesinos y sinvergüenzas, pero también (y a menudo se trataba de la misma gente) pobres hombres a quienes la vida nunca les había dado cobijo, y que con el seuelo de aquel uniforme y de una hermandad gloriosa eran atraídos a la muerte como el toro con el trapo rojo hacia la vara y el estoque. [...] Unos y otros no eran más que peones de una suprema demencia que lo movía todo (Silva, 2004).

Este juicio –que se pretende imparcial porque fundado en un conocimiento directo de la humanidad particular de ese enemigo– define la participación individual como parte de un todo imparable que es la guerra. Por esto, olvidando la elección voluntaria tras su integración al bando sublevado, la mirada del protagonista (ahora miliciano) apela a una compasión *antiestoica*<sup>77</sup> (Nussbaum, 2008) que asimila a los *otros* con sus actuales compañeros, porque sujetos a la

---

<sup>76</sup> El punto de vista ingenuo e ignorante del protagonista es confirmado por la percepción de otros personajes secundarios: “Un obrero desclasado por el hábito de la esclavitud, que se pasó al lado de los explotadores y vive tan feliz en su ignorancia. Si alguien le explicara algún día el funcionamiento de la sociedad, como él [el alférez Estrella] le ha explicado el del zepelín, Castro comprendería y se pondría del lado de la justicia” (Eslava Galán, 2004).

<sup>77</sup> “Admitir que una persona puede ser realmente abatida por la vida les parecía a los estoicos una negación de la dignidad humana y del igual valor de todas las personas” (Nussbaum, 2008, p. 450).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

misma vulnerabilidad: los describe como peones, como “pobres hombres”, al punto de justificar su actividad en el escenario bélico sobre un plano colectivo. Lo colectivo difumina e invisibiliza la agencia y la responsabilidad individual de los actores, así como, desde la misma perspectiva, el protagonista puede normalizar y justificar su participación directa en la violación grupal en la primera parte de la novela.

En *La mula*, por otro lado, la guerra es vivida a través del filtro antiheroico de la cotidianidad del protagonista, el cabo Juan Castro, y de sus compañeros acemileros en el bando falangista. El conflicto civil se presenta, aquí, como un juego de roles, en el cual las motivaciones ideológicas de los actores se muestran inconsistentes, y cuya retórica es de forma frecuente interrumpida por la engañosa puesta en escena de los presos (que se entregan para huir del hambre), por la limpieza de los piojos o por las visitas libertinas a los pueblos cercanos. Todo esto se refleja en la ausencia de cualquier odio hacia la contraparte, como ejemplifica la escena del mercadeo secreto y amistoso, en el bosque, cuando los soldados fascistas y los republicanos intercambian fraternalmente chocolate, tabaco y papel de fumar. En esa ocasión, Castro encuentra a un querido amigo *rojo* y su amistad no es ofuscada por lo accidental del conflicto y de su enemistad formal:

—No sabes la alegría que me llevé ayer al saber que estabas vivo. Con esta mierda de guerra...

—Yo también me alegré por ti. Digo, mira Juanillo, al joío lo bien que le va con los mulos, que es lo suyo, aunque sean fascistas, ¡qué coño!

—¡Los mulos qué van a ser fascistas! —protesta Castro riendo—. Ni rojos ni fascistas. Más conocimiento tienen que nosotros (Eslava Galán, 2004).

El énfasis en la neutralidad de los mulos subraya la necesidad de los seres humanos, en ese contexto divisivo y belicista, y evoca una más elemental socialización entre paisanos sumisos a una común condición social de subalternos. Al mismo tiempo, la presencia tácita de los mulos –al encarnar el

símbolo de la fatiga y de la explotación– desvanece toda discrepancia entre los compañeros de Castro y “los de enfrente”.

En conclusión, las novelas de Cercas, Silva y Eslava Galán coinciden en plantear representaciones despolitizadas de la contienda civil en las cuales el valor emotivo es desoído, y finalmente neutralizado, junto con la memoria traumática del acontecimiento. Así la postulación de una equidistancia entre falangistas y republicanos, en el discurso oficial y en el discurso literario, difumina el blanco de toda emoción *desestabilizante* y autoriza discursivamente sólo un sentimiento de compasión como “actitud conciliadora y tolerante” (Aguilar Fernández, 1996, p. 56). Sin embargo, frente a la pretensión prosocial de esa neutralidad, quien fue testigo directo de las confrontaciones –como lo fue Aurora Correa– recupera justamente el registro emotivo para enunciar su verdad situada y ampliar, en un sentido humano e histórico-social, la comprensión de ese pasado. En esta perspectiva, en *Cerezas*, se plantea la asimetría de los dos frentes a partir de la contraposición entre amenaza y esperanza del futuro que la protagonista experimentó en carne propia. De aquí que el enfoque de la representación emotiva del *otro* en armas pasa por antítesis simbólicas que se traducen en metáforas (aparentemente maniqueas) de luz y tinieblas.

Por un lado, el bando fascista es figurado a través de la *oscuridad* de sus actos bélicos y de la deshumanización de sus bombardeos, como retórico efecto por la causa que –frente a esa amenaza– enuncia el sentimiento de indefensión de la niña protagonista: “El alumbrado público se apagó y la calle fue poblada por las tinieblas. Un silencio insólito anticipó la voces de la muerte que sonarían en los últimos meses de mi existencia en Barcelona” (Correa, 2008, p. 17). Por otro lado, en oposición a las *tinieblas* fascistas, el punto de vista narrativo se detiene en la atmósfera festiva y luminosa de la cotidianidad vivida por los republicanos:

Lo que vimos fue a unos milicianos, ellos y ellas, que se abrazaban y besaban con las olas en los muslos, como yo no recordaba haber visto hacerlo a nadie en veranos anteriores. [...] Besos y caricias de amor eterno

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como el Sol en las arenitas brillantes que las olas llevaban y regresaban (p. 79).

Este retrato de los republicanos, entre abrazos y caricias, refleja la calidez de la convivencia civil y un sistema de valores que la niña percibe como deseable, y se complementa con las celebraciones en las calles y los cantos que despiden a los jóvenes soldados dirigidos al frente. Pero, en tiempos de guerra, el entusiasmo suele convertirse en duelo. Por esta razón, la enunciación adulta de la voz narradora recupera los rostros de dos milicianos del barrio, y sobrescribe la fragilidad trágica de su juventud a la grandilocuencia del heroísmo partisano:

El barrio acompañó al pelotón con las bellas catalanas idealistas que los abrazaban, gritándoles el adiós al soldadito valiente. Jordi reía mostrando sus veintidós años y Santi, con su arruga en la cruz de las cejas que daba la impresión de continuar la nariz tosca, reía con fiereza triunfalista. Él solito degollaría a los cien mil italianos fascistas” (p. 116).

El lazo emocional determina una representación que no se reduce, en clave retórica, a la oposición entre *buenos* y *malos*. Si al contrario, en *Cerezas*, el otro amigo y enemigo no aparece intercambiable o equivalente, es por la voluntad de ofrecer una imagen problemática y compleja de una comunidad quebrantada. No se trata, en fin, de una respuesta patética frente al trauma, sino de un consciente recordatorio frente a los discursos revisionistas. En este sentido, los conflictos de la memoria demandan un diálogo inclusivo y la recuperación de la humanidad e individualidad del falangista, pero no la omisión de las responsabilidades históricas de ese bando. Por lo tanto, la voz de Aurora –niña y adulta– enuncia una experiencia emocional que no puede ser descartada o desautorizada como “residuo” improductivo (Esposito, 2009). Al hacerlo, como pretenden los discursos hegemónicos, se niega la posibilidad de un aprendizaje histórico: a los olvidos de ese ayer se sumaría, entonces, la pérdida del yo individual y colectivo.

En un pasaje de *Soldados de Salamina*, el protagonista-periodista recurre, en su reconstrucción de un episodio del pasado, a la memoria de un viejo testigo y

afirma que los ancianos “porque están a punto de quedarse sin ella, recuerdan con mucha más claridad una tarde de su infancia que lo sucedido hace unas horas” (Cercas, 2001, p. 51). En *Cerezas*, esta “claridad” trasciende lo episódico, lo anecdótico, y reivindica como legítima la voz de esos ancianos, es decir, de aquellos que “aún viven” y “son como heridas viejas del dolor reciente de España” (Anexo A). Por esta razón, la novela acecha el sentido global del acontecimiento, recuperando su memoria y una escritura desde lo interrumpido del exilio.

Más allá de la brecha generacional, el contradiscurso emotivo de la novela no plantea una hagiografía del heroísmo republicano, ni niega sus ocasionales excesos bélicos<sup>78</sup>; el desprecio que la niña enuncia y dirige hacia el bando sublevado expresa la herida viva de la guerra que estos actores llevaron consigo, porque –como recuerda Martha Nussbaum (2008)– esta emoción es la respuesta a eventos que *invaden* y afectan negativamente la esfera de valores del sujeto. De aquí que la memoria emotiva de ese conflicto, de esa invasión, recalca las responsabilidades de quien eligió estar del lado equivocado de la historia (responsabilidades que pueden ser objeto de amnistía, sobre un plano judicial, pero no sobre un plano ético, social e histórico<sup>79</sup>). Es esta, declara discursivamente *Cerezas*, la premisa para mirar a ese pasado aún vivo con efectiva equidistancia: en la tensión “entre la empatía y la distancia crítica” (LaCapra, 2005, p. 160), y sin revisionismos, la niña Aurora invita a la búsqueda de un *nosotros* realmente fundacional, como esa *España única* que la protagonista encontró entre los niños de Morelia.

---

<sup>78</sup> Por ejemplo, la focalización infantil de la narración recupera a la figura neutral del trapero local, el *trapaire cuní*, en calidad de víctima de los abusos de la guerra, en su materialización republicana o fascista: “Mis recuerdos reproducen su imagen dolorosamente. Lo raparon y requisaron la Teresita. ¿Quiénes? ¿Camaradas republicanos? ¿Fascistas encubiertos? Lloro viéndolo reducido a bestia obligado a tirar de su carromato [...]. Persona de una pieza el *trapaire cuní* decidió rociar con gasolina e incendiar su carromato y marchó a las trincheras a ganar otra guerra, la humana permanente (Correa, 2008, p. 123). Lo emotivo, evidentemente, no se traduce en el sesgo de atribuirle todo exceso y todo horror al bando fascista.

<sup>79</sup> En este sentido, Myriam Jimeno recuerda que “Quien testimonia abre la posibilidad de develar responsabilidades, diferenciando entre responsabilidad jurídica, responsabilidad moral y sentimientos de rabia, culpa, vergüenza” (2008, p. 288).

## Conclusiones

Todo lo estoy mirando en los ojos de Abel  
Efraín Huerta (*Arde Santiago*)

Narrar el pasado no es el pasado mismo, sino la búsqueda de una significación para ese pasado. La narración literaria pone en escena la humanidad compleja de hombres, mujeres y niños, a veces como tipos ideales, otras veces con profundas y peculiares caracterizaciones (físicas, psicológicas, morales y sociales). La mirada sobre esta humanidad puede pasar por la perspectiva propioceptiva de la vida interior de algún personaje clave y así por la exteroceptividad que contempla el contexto espacial y temporal del entorno. De esta forma, la visibilización de la humanidad no recae necesariamente sobre un héroe y sobre su monolítico punto de vista. Al contrario, la literatura acecha la humanidad sin excluir al *antihéroe* o a aquel, que con una expresión infeliz, se suele denominar *villano*. En un sentido narratológico, este mundo “cualitativamente rico” (Nussbaum, 1997, p. 56) se desenvuelve dentro de un contexto y a partir de un conflicto, es decir, dentro de un escenario y a partir del entramado de deseos y motivaciones que mueven al protagonista. De aquí que cuando una novela fija su referente en la guerra civil como fondo histórico significativo, dicho contexto y dicho conflicto tienden a coincidir unitariamente con la misma guerra cual circunstancia de enunciación<sup>80</sup>.

En este sentido, en las tres novelas analizadas a lo largo de esta investigación, la realidad bélica del conflicto histórico se suma –en sincronía– al conflicto interior del protagonista infantil, pero no lo agota. Es así que el conflicto latente ofrece un *excedente de significado* como premisa de una hermenéutica alternativa: desde su perspectiva situada, la niña que en *Cartucho* dice “yo” frente a la Revolución mexicana, Pin frente a la Guerra partisana en Italia y Aurora frente a la Guerra civil

---

<sup>80</sup> Existen, naturalmente, numerosas excepciones. Una variante frecuente ve la inserción del tema amoroso en el escenario bélico, como en el caso de *La revancha*, novela de Agustín Vera publicada en 1931 (y parte del canon de la Novela de la Revolución mexicana), y de *Una questione privata*, novela de Beppe Fenoglio publicada póstuma en 1963.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

española desafían e infringen los límites de lo decible. Estos niños, entonces, vienen a encarnar una subjetividad liminar, un yo evidentemente no canónico. En el plano de la enunciación, es decir, en la temporalidad de quién narra, la huella biográfica del autor marca la referencialidad del personaje y la autoridad testimonial de su discurso. De esta forma, a un lado de los elementos verbales que conforman sus enunciados, aparecen también elementos que apelan a la dimensión emotiva y a la búsqueda de una significación como modalización del referente. Por lo tanto, en su nivel ético, estos niños son encargados de la responsabilidad de expresar un contenido de verdad marginal (como apertura del horizonte de sentido) a partir de un acto de habla fundado en un sujeto sin “derecho de palabra” (Angenot, 2010). También, en su nivel semántico, el testimonio vivencial frente a la guerra activa un proceso discursivo que contrapone la significación particular de la novela a la narración dominante. En esta colisión, el segundo término (potencialmente conocido por el lector-destinatario) queda expuesto en su falsa coherencia y finalmente puesto en tela de juicio: la mirada del sujeto infantil abre “fisuras” en el relato hegemónico (Martínez, 2017) y, así, exhibe la operación fundacional que excluye la pluralidad de las otras voces hasta convertir la memoria problemática del evento en un significante vacío. Esta discordancia discursiva activa la autoridad insurrecta de la voz infantil y su *contradiscurso*.

La guerra civil es un referente complejo, como lo demuestran sus memorias conflictivas aún a décadas de distancia. Por esta razón, las novelas de Campobello, Calvino y Correa abren un diálogo con otras miradas y otras voces que complementan, en su realidad ficcional, la densidad del fenómeno: esta aspiración dialógica es uno de los aspectos principales en la significación plural de la guerra civil como referente histórico. En efecto, el análisis comparativo vislumbra la presencia de un potencial crítico y estereoscópico en estas novelas: el acontecimiento es observado en su singularidad, o sea en sus específicas coordenadas históricas, pero –a pesar de las diferencias coyunturales– cada texto contribuye a una visión de conjunto que, en su significación, trasciende las fronteras nacionales. Dicha significación está fundada en la experiencia viva de los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

autores, como *hipotexto* (Genette, 1989b), que la ficción sublima desbordando la realidad autorreferencial e individual para volverse “ejemplar” (Todorov, 2000), e inscribirse en la reflexión colectiva sobre el pasado y su sentido siempre abierto.

En una causalidad “diferida” (Dosse, 2012), las tres novelas concurren así en el bosquejo de una significación común dentro del espacio simbólico de la guerra civil. Esta “significación”, como recuerda Todorov (1971), no se reduce a la función comunicativa que la enunciación encierra: va más allá de las palabras en sí. Ésta trasciende lo textual e inclusive lo histórico, como dato documental cuantitativo, hasta asestarse en la intersección de lo simbólico y de lo discursivo. Desde su ficción testimonial, las novelas construyen una facticidad peculiar y dejan emerger significados disruptivos frente a la aparente neutralidad de un discurso oficial en cuanto productor de sentidos únicos: el niño y la niña, como reescritura de la vivencia individual del autor “real”, son parte de un movimiento que los reúne a una trama narrativa, hasta cancelar la “neutralidad impersonal” (Ricoeur, 2006, p. 140) del mismo acontecimiento. Es decir, en *Cartucho*, en *El sendero de los nidos de araña* y en *Cerezas*, los autores rompen la idea del distanciamiento como neutralidad o equidistancia ideológica: hay un distanciamiento epistemológico, como paso atrás que deja *ver más* (Ginzsburg, 2011), y que permite condensar en esa alteridad situada e infantil una pluralidad de otros, de subjetividades activas, de rostros y gestos.

En su conjunto, los niños protagonistas presentan una voz y una mirada a partir de sus respectivas coordenadas espaciales y temporales, o sea desde diferentes *lugares de enunciación*. Es esta experiencia situada lo que la ficción inscribe en la narración de cada novela, como posicionamiento autoral y como determinada construcción de significados. Sin embargo, en el diálogo virtual que la metodología comparada asienta, los tres niños configuran un *observador múltiple* y una mirada “inclusiva” (Filinich, 2013) sobre un referente que, a través de la significación común, se vuelve *único* y tendencialmente homogéneo. En otras palabras, aunque independientes en sus circunstancias discursivas, estas narraciones concurren a

una significación común como tensión “entre lo local y lo universal”, “entre lo particular y lo general” (Guillén, 1985, p. 16).

La común significación del referente histórico “guerra civil” es construida a partir de elementos textuales (la enunciación de la mirada situada del personaje, su voz y sus emociones) y de un elemento extratextual que funda la determinante premisa ética y autobiográfica de la narración.

i. Lo biográfico está presente como memoria del trauma y, entonces, como *síntoma* de una búsqueda de significados. En primera instancia, se trata de una búsqueda individual, con la ficción narrativa que hace posible la “elaboración” de la experiencia pasada (LaCapra, 2005) y la “comprensión del sí” (Ricoeur, 2006), como subjetividad frente a la historia. De acuerdo con lo anterior, la experiencia vivida (*Erlebnis*) es resignificada y visibilizada a través de la ficción narrativa, como hipertexto, y con matices autobiográficos implícitos o explícitos. Sin embargo, más allá de una ilusoria correspondencia factual entre el autor y el personaje (o entre la realidad de vida y la realidad textual), la centralidad del elemento biográfico recae en la valencia ética y testimonial que autoriza la voz narrativa y un posicionamiento contradiscursivo.

Las novelas plantean, en este sentido, un ejercicio de comprensión histórica, pero lo hacen desde la distancia epistémica de una ficción que trasciende lo individual para recuperar la atmósfera del acontecimiento y así su densidad colectiva y plural. De aquí que el yo del autor aparece como aprehensión del pasado y como demanda de complejidad, en contraste con la teleología del discurso oficial que exige una narración como forma única y definitiva. De manera que la experiencia originaria de los tres autores se funda en lo vivencial y en lo emocional como mediación entre la pretensión de una cronología lineal y cerrada (y, por ende, *objetivante*) y la temporalidad humana y abierta de sus testigos: en palabras de François Dosse, se busca un sentido “que ya no es un Telos, sino un Kairos” (2012, p. 142).

Por lo tanto, el sujeto infantil, como reflejo narrativo de ese yo y de ese sentido kairológico, instaura un puente hermenéutico entre Literatura e Historia (conjugando, y a veces cuestionando, sus respectivos paradigmas de verdad). Así, Nellie Campobello reescribe sus vivencias de la Revolución, en el norte villista, a través de la ficción de una infancia que orienta la narración como *verdad histórica*; Italo Calvino traduce reflexivamente su recién experiencia partisana en la ficción del niño Pin entre las montañas de la Resistencia, como reclamo de discontinuidad con el pasado fascista; y Aurora Correa recupera, desde la madurez y desde el exilio, los recuerdos de una infancia interrumpida por la Guerra civil española en contraste con el revisionismo de la Transición. A partir de esta dimensión humana y comunitaria, la mirada se complejiza y se enreda en una trama de signos, que subjetividades marginales construyen desde *adentro* y desde *abajo*, vislumbrando significaciones históricas no alineadas.

Frente a una guerra civil como Gorgona que petrifica la pluralidad de discursos y memorias, la premisa ético-biográfica autoriza la estrategia narrativa de un punto de observación que es indirecto, porque situado en la alteridad de un protagonista infantil. Se trata de un sujeto *extraño*, afuera del marco de la ciudadanía, y, entonces, “periférico” (Blengino, 2014). Al mismo tiempo, este sujeto es subalterno, porque al ser infantil (y, en el caso de Campobello y Correa, también femenino), se ubica en los márgenes de la aceptabilidad racionalista y de sus postulados *adultos* y masculinos. De esta forma, los niños de Campobello, Calvino y Correa encarnan una instancia narrativa inusual que *desnuda* la retórica oficial en el choque discursivo con una significación desalineada (a veces *ingenua*, parcial, pero siempre dialógica). Ya no como objetos, sino sujetos de la representación, estos niños protagonizan una experiencia narrativa comprensiva de la historia, y reivindican la legitimidad de una mirada y una voz ficcional como función referencial y expresiva en la aprehensión del acontecimiento.

ii. La mirada es construida a través de un cambio de focalización: el niño y la niña son convertidos en testigos *oculares*, el conflicto en referente denso (y elusivo

en su definición). De esta manera, los ojos *ingenuos* de los protagonistas no rehúyen del horror de los cadáveres exhibidos (en la calle o debajo de la ventana), ni se desvían de los destellos de belleza y heroísmo. En el reflejo de la ficción narrativa, cada uno se vuelve depositario de una perspectiva que extraña y profana la percepción habitual (y hegemónica) del evento. A través de esta perspectiva situada, el niño-observador se asoma al escenario bélico, en continuidad y en sincronía con la fenomenología de un mundo de la vida –que es, para él– aún inédito. Al mismo tiempo, esta mirada inscribe el acto performativo de una experiencia y un posicionamiento privilegiado, como simbólicamente las novelas ponen en evidencia al fijar ángulos visuales particulares (la niña de *Cartucho* desde su ventana, Pin desde lo alto de las montañas o de los callejones, Aurora desde la cima de su cerezo). A partir de este distanciamiento, el sujeto infantil acecha y *des-mecha* (como diría la voz narradora de *El sendero...*), hasta visibilizar las contradicciones, los excesos, las ambigüedades, los ideales y las expectativas de una humanidad como parte del todo complejo que es una guerra civil.

iii. La voz es construida desde el sentir subjetivo del protagonista infantil y en la progresiva experiencia del mundo a su alrededor. De esta manera, el referente-guerra civil queda desplazado en su significante bélico, como causa fantasmal y afuera de escena que permea los significados del entorno existencial del niño. Así, el conflicto personal del protagonista se sintoniza sobre un conflicto plural y colectivo que lo involucra y lo afecta (sobre un plano vivencial, pero también sobre un plano discursivo). Desde su apreciación situada, las palabras adultas que evalúan ese escenario y su humanidad en guerra resultan ambiguas y, finalmente, no satisfactorias. Por esta razón, la voz del niño rompe su silencio y va más allá de la representación, al demandar un diálogo entre los diferentes personaje activos. Este intento *inexperto* de interpretación de una realidad casi inasible acaba señalando la *anomalía* como evidencia de una naturaleza más profunda del conflicto, y de allí fija grietas en la coherencia fundacional de los discursos oficiales. Entonces, este registro infantil de la enunciación connota un antídoto retórico a través de las diferentes modulaciones estratégicas que la voz asume

con el fin de declarar lo *indecible*: del tono lírico y mágico que rescribe el horror y lo repulsivo de la guerra (a través del juego y de la despreocupación cotidiana de los protagonistas), al tono emotivo que filtra y manifiesta los elementos relevantes de la significación.

iv. En las tres novelas, las emociones están presentes como expresión verbal de la experiencia. Éstas no se limitan a poner en escena la respuesta patética del sujeto infantil frente al trauma, ya que la niña de *Cartucho*, Pin y Aurora no juegan el papel pasivo de simple víctimas, sino que protagonizan la narración en función de observadores y testigos. De aquí que las emociones adquieren centralidad adentro del texto al ser un *catalizador* discursivo: desde los márgenes de su particular porción de mundo, estos niños ofrecen evaluaciones y juicios de valores sobre aspectos relevantes del acontecimiento (Nussbaum, 2008) y, de esta forma, la significación del conflicto trasciende lo particular para adquirir un valor de *ejemplaridad*. Sin embargo, esta instancia interior del personaje se vuelve más notable sobre el plano narrativo cuanto más crece la separación entre el presente de la escritura y la temporalidad del acontecimiento: por un lado, cuando la *elaboración* narrativa apunta a un ayer cercano, ésta se traduce en una más limitada significación emotiva, a manera de intencional distanciamiento crítico (como en las novelas de Calvino y Campobello, respectivamente escritas a uno y a once años de distancia del evento); por otro lado, cuando el testimonio de la escritura es postrero (como en la novela de Correa, escrita a 70 años de la guerra y del exilio), y debe competir con el polvillo de los discursos de las generaciones que no vivieron directamente el acontecimiento, es entonces cuando el tejido emocional se vuelve el filtro principal de la significación. Así, en *El sendero...*, las emociones de Pin son enunciadas sólo de forma indirecta, como deseo íntimo e identitario de aceptación. Asimismo, en *Cartucho*, la normalización cotidiana del contexto bélico lleva a una aparente apatía de la protagonista, con la emoción que se manifiesta sólo como consecuencia de la pérdida de un ser cercano, mientras que es generalmente suprimida para permitir la vista del horror. Al contrario, en *Cerezas*, las emociones conforman un más evidente elemento contradiscursivo como demanda ética desde el posicionamiento de la memoria: la narración de

Correa connota ese ayer con explícitas notas de nostalgia, esperanza y enojo como puntos de quiebre frente al olvido disimulado del discurso oficial.

v. Aunque desde lo ficcional, el niño se hace cargo de la tarea historiográfica de romper silencios (Das, 2008) al volverse el epicentro del discurso disruptivo de cada novela. En este sentido, el sujeto infantil participa en la construcción de un *contradiscurso* según una intencionalidad específica, pero al mismo tiempo transnacional (en su aspiración dialógica y antibelicista). De aquí que, en *Cartucho*, la mirada de la niña rescata del anonimato a los soldados villistas del montón y al protagonismo femenino de una comunidad que demanda una voz para recordar y relatar de forma plural. En *El sendero de los nidos de araña*, la mirada de Pin recupera la humanidad melancólica del enemigo y la *marginalidad* de los últimos entre los partisanos en clave antirretórica, aunque sin equiparar las partes y como clara ruptura con el pasado fascista. En *Cerezas*, la mirada de Aurora-niña condensa toda la vivencia emocional del acontecimiento y el pensamiento retrospectivo del exilio en un relato republicano inconforme con la equidistancia de la Transición. Cada uno de estos contradiscursos socaba la aceptabilidad del discurso oficial vigente en la época de su publicación: en su distanciamiento incómodo, la mirada situada del niño conforma *rupturas dóxicas* en la malla sociodiscursiva (Angenot, 1998, 2010), y así permite –comparativamente– plantear una significación común y heterodoxa del fenómeno guerra civil.

Esta significación de la guerra civil, como esta investigación ha mostrado, se funda en la experiencia y en el testimonio de unas alteridades ficcionales al borde del escenario bélico. Es decir, sus argumentos reposan en una poética infantil (que lleva en sí la carga metonímica de las valoraciones situadas y plurales del conflicto) y no en categorías formales de análisis. De acuerdo a lo anterior, las narraciones del *corpus* dejan *en* segundo plano los aspectos relativos a la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

jurisdicción, a la evaluación de la fuerza bélica de las formaciones en armas, o a la necesidad política de la participación. El énfasis, evidentemente, es puesto en la experiencia subjetiva del autor como construcción de un sujeto significativo en el contexto del conflicto civil. Entonces, a partir de esta información primaria y secundaria, la significación resulta de la interlocución de miradas entre el protagonista infantil y los demás actores frente a un referente histórico complejo que se caracteriza por la violencia a gran escala entre dos partes por el control político (González Calleja, 2015) de un entorno vital que el niño valora como espacio comunitario e identitario en disputa. En esta focalización, la evocación del sujeto infantil abre a un entramado temático que es variado en su accidentalidad, pero coincide en la definición de una experiencia humana como dato y antecedente cualitativo para la negociación del futuro posbélico.

Finalmente la narración de la memoria, como huella de un evento y de sus vivencias, puede volverse una fuente complementaria para el investigador. Sin embargo, antes de configurar un documento, para el sujeto que narra, la traducción en literatura de la experiencia es sobre todo un *acto* y, en cuanto tal, se aparta de lo impersonal y de lo anónimo de cualquier narración oficial. En este acto de escribir el pasado, el recuerdo se intercala con la fantasía imaginativa, como anillos concéntricos en el estanque de la memoria (Portelli, 2012), hasta volverse inevitablemente materia prima común para el narrador (y, en este caso, para los niños que como sujetos ficcionales buscan en ella una significación). De aquí que el valor testimonial de la ficción reclama su lugar entre los pliegues de los discursos y de la historia: como afirma Roland Spiller, “Recordar e imaginar son actos parecidos” (2011, p. 211). De esta forma, la historia se condensa en experiencia y la experiencia se enraíza en una poética reflexiva y comprensiva como dimensión dialógica y consensuada para el conocimiento histórico. La mirada de esos niños ficcionales nos convoca, como lectores y como investigadores, a ser parte de esta búsqueda heurística en una perspectiva de complejidad: no se trata de mantener abiertas viejas heridas, sino de conectar significaciones subjetivas (líricas y científicas) hasta volverlas “experiencias intersubjetivas” (Jimeno, 2008, p. 287). Asimismo, repensando desde los



márgenes, la voz de esos niños apela a la construcción de un pasado mejor. Y no es sólo un discurso de niños.



## Referencias

- Adriaensen, B. (2017). La violencia desde la perspectiva infantil: una lectura comparativa de Cartucho de Nellie Campobello y Fiesta en los madriguera de Juan Pablo Villalobos. *Confluencia*, 32(2), 29–39.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6026942>
- Agamben, G. (2001). *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (2.<sup>a</sup> ed.). Einaudi.
- Agamben, G. (2018). *Stasis. La guerra civile come paradigma político. Homo sacer* (7.<sup>a</sup> ed, Vol. II/2). Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2019). *Lo que resta de Auschwitz. El archivo y el testimonio. Homo sacer III* (E. Castro, trad.; 2.<sup>a</sup> ed.). Adriana Hidalgo editora.
- Aguilar Fernández, P. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Alianza Editorial.
- Aguilar Mora, J. (2005). El silencio de Nellie Campobello. En N. Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (3.<sup>a</sup>ed., pp. 9–44). Era.
- Aguilar Mora, J. (2007). El mundo con otro, el mundo con otros. *Caravelle*, 88, 151–155.  
<https://doi.org/10.3406/carav.2007.3142>
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. O. Mansuy, trad.). UNAM.
- Alcubierre, B., y Carreño, T. (1996). *Los niños villistas. Una mirada a la historia de la infancia, 1900-1920*. Secretaría de Gobernación; Instituto Nacional de Estudios históricos de la Revolución Mexicana.
- Alcubierre, Beatriz. (2018). De la historia de la infancia a la historia del niño como representación. En L. Lionetti, I. Cosse, y M. C. Zapiola (Eds.), *La historia de las infancias en América Latina* (pp. 15–31). Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCs); Universidad Nacional del Centro / CONICET.
- Aldecoa, J. R. (Ed.). (1999). *Los niños de la guerra*. Anaya.
- Alighieri, D. (2013). *Divina Comedia* (A. Echeverría, trad.; 4a ed.). Alianza Editorial.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Angenot, M. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias* (G. Weller, trad.). Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (H. H. García, trad.). Siglo XXI Editores.
- Aranda Delgado, M. M. (2021). Devenir gorda. Proceso de identificaciones y afectaciones deseantes. *La Ventana. Revista de estudios de género*, 6(53), 217–248.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362021000100217](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362021000100217)

- Arango, S. (2019). La experiencia de extrañamiento en las propuestas por la infancia. *Revista Boletín Redipe*, 8(2), 17-28. <https://doi.org/10.36260/rbr.v8i2.684>
- Ariza, M. (2016). La sociología de las emociones como plataforma para la investigación social. En M. Ariza (Ed.), *Emociones, afectos y sociología. Diálogos desde la investigación social e interdisciplina* (pp. 7–34). UNAM.
- Armitage, D. (2018). *Las Guerras Civiles. Una historia en ideas* (M. A. Galmarini, trad.) [e-book]. Alianza Editorial.
- Arroyave, Y. (2014). *Historia y novela histórica: de las formas explicativas en los Cortejos del Diablo (1970) y la fuente histórica oficial (1994)* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Medellín]. <http://bdigital.unal.edu.co/44121/1/15439922.2014.pdf>
- Asor Rosa, A. (2019). Letteratura e storia, storia e letteratura: qualche modesta esperienza personale. En P. Favilli (Ed.), *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia* (6ªed., pp. 11–15). Edizioni Franco Angeli.
- Avechuco, D. (2017). La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en “Cartucho”, de Nellie Campobello. *Literatura Mexicana*, 28(1), 69–98. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.28.1.2017.977>
- Avilés, J. (2010). Fuentes literarias e historia social. *Studia Historica: Historia Contemporánea*, 6–7(9), 138–143. [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/79999/Fuentes\\_literarias\\_e\\_historia\\_social.pdf;jsessionid=DB2BE716BA22307A5FA6190A9288A4C5?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/79999/Fuentes_literarias_e_historia_social.pdf;jsessionid=DB2BE716BA22307A5FA6190A9288A4C5?sequence=1)
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (H. Kriúkova y V. Cazcarra, trads.). Taurus.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (J. Forcar y C. Conroy, trads.; 3ª ed.). Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2012). *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova (Trad.); 2ª ed.). Siglo XXI Editores.
- Barenghi, M. (2009). *Calvino. Profili di storia letteraria*. Il Mulino.
- Barenghi, M., y Falcetto, B. (2005). Cronología. En I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (23ªed., pp. XXVII–LVI). Mondadori.
- Barthes, R. (2010). *Mitologías* (2ª ed.). Siglo XXI Editores.
- Bascherini, G., y Repetto, G. (2016). Il romanzo della Resistenza e la transizione costituzionale italiana: la letteratura tra moralità e istituzioni. En F. Cortese (Ed.), *Resistenza e diritto pubblico. Atti del Convegno tenuto a Venezia nel 2014* (pp. 221–240). Firenze University Press.
- Battaglia, R. (1964). *Storia della Resistenza italiana: 8 settembre 1943-25 aprile 1945*. Einaudi.
- Bautista Aguilar, J. (2007). Prólogo. En N. Campobello, *Obra reunida* (pp. 9–28). Fondo de Cultura Económica.

Becerra Mayor, D. (2018). La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal. *Revista chilena de literatura*, 98, 73–104. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952018000200073>

Belpoliti, M. (2006). *L'occhio di Calvino*. Einaudi.

Benjamin, W. (2010). "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov". En *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (R. Solmi, ed.; 14ªed., pp. 247–251). Einaudi.

Bermúdez Antúnez, S. (2010). Las emociones y la teoría literaria: Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario. *En-claves del pensamiento*, IV(8), 147–167. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-879X2010000200008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2010000200008)

Bernecker, W. L. (2003). España entre amnesia y memoria colectiva: guerra civil, transición, reconciliación. *Estudios Políticos*, 23, 55–78. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263790>

Bernheimer, C. (1995). Introduction: The Anxieties of Comparison. En C. Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 1–17). Johns Hopkins UP.

Beverley, J. (2013). Testimonio, subalternidad y autoridad narrativa. En N. Denzin y Y. Lincoln (Eds.), *Manual de investigación cualitativa* (Vol. III; pp. 343–360). Editorial Gedisa.

Beverley, J., y Achugar, H. (2002). *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (2ª ed.). Guatemala.

Bieńkowska, L. (2009). La dimensione temporale nella narrativa e nella saggistica di Italo Calvino. *La dimensione temporale nella narrativa e nella saggistica di Italo Calvino*, 30(1), 145–158. [http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/oktavo/114826/1\\_EtudesRomanesDeBrno\\_39-2009-1\\_15.pdf?sequence=1](http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/oktavo/114826/1_EtudesRomanesDeBrno_39-2009-1_15.pdf?sequence=1)

Bjerg, M. (2019). A Genealogy of the History of Emotions. *Quinto Sol*, 23(1), 1–20. <https://doi.org/10.19137/qs.v23i1.2372>

Blengino, L. (2014). *Il punto di vista* [e-book]. Giacomo Feltrinelli.

Bloch, M. (2001). *Apología de la historia o el oficio del historiador* (E. Bloch, ed.; M. A. Neira B., trad.; 2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Bo, C. (1939). Letteratura come vita. En *Otto studi*. Vallecchi.

Bobbio, N., y Pavone, C. (2015). *Sulla guerra civile. La Resistenza a due voci*. Bollati Boringhieri.

Bourdieu, P. (2005). La práctica de la sociología reflexiva. En *Una invitación a la sociología reflexiva* (pp. 301–358). Siglo XXI Editores.

Brecht, B. (1972). *La política en el teatro* (N. Silvetti Paz, trad.). Editorial Alfa Argentina.

Bruce-Novoa, J. (1991). La novela de la Revolución Mexicana: la topología del finalLa

novela de la Revolución Mexicana: la topología del final. *Hispania*, 74(1), 36–45.  
<https://doi.org/10.2307/344531>

- Burke, P. (2014). *¿Qué es la historia cultural?* (P. Hemilda Lazcano, trad.). Paidós.
- Burke, P. (2015). Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla. En M. Bolufer, J. Gomis, y T. M. Hernández (Eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción* (pp. 17–28). Institución Fernando el Católico - Excma. Diputación de Zaragoza.
- Burton, D. (1984). "Hard" Facts and "Soft" Sources: Literature as Historical Source Material?. *American Studies in Scandinavia*, 16, 72–80.  
<https://rauli.cbs.dk/index.php/assc/article/view/2728/2764>
- Bustillo, J. (1975). *México de mi infancia*. Complejo Editorial Mexicano.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, trad.). Paidós.
- Cabrera, M. Á. (2005). Hayden White y la teoría del conocimiento histórico: una aproximación crítica. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 4, 117–146. <https://doi.org/10.14198/pasado2005.4.07>
- Caillois, R. (2014). Anotaciones sobre el arte de jugar. *Artes de México*, 113, 12–19.  
<http://www.jstor.org/stable/24319085>
- Calligaris, C. (1985). *Italo Calvino* (G. P. Bernasconi, ed.; 2ª ed.). Mursia.
- Calsamiglia, H., y Tusón, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Editorial Ariel.
- Calveiro, P. (2006). Testimonio y memoria en el relato histórico. En *Acta Poética* (Vol. 27, Número 2). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.2.204>
- Calvino, I. (15 de septiembre de 1946). Omero antimilitarista. *L'Unità*, p. 9.
- Calvino, I. (1989, marzo 11). *Autoritratto di un giovane artista*. la Repubblica.  
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/03/11/autoritratto-di-un-artista-da-giovane.html>
- Calvino, I. (1996). *Eremita a Parigi: pagine autobiografiche*. Mondadori.
- Calvino, I. (2005). *Il sentiero dei nidi di ragno* (23ª ed.). Mondadori.
- Calvino, I. (2007a). Aleksandr Fadeev, La disfatta. En M. Barenghi (Ed.), *Saggi, 1945-1985* (4ª ed., pp. 1309–1311). Arnoldo Mondadori.
- Calvino, I. (2007b). Carlo Collodi, Pinocchio. En M. Barenghi (Ed.), *Saggi, 1945-1985* (4ª ed., pp. 801–807). Arnoldo Mondadori.
- Calvino, I. (2007c). Saremo come Omero! En M. Barenghi (Ed.), *Saggi, 1945-1985* (4ª ed., pp. 1483–1487). Arnoldo Mondadori.
- Calvino, I. (2012). *Seis propuestas para el próximo milenio* (C. Palama, ed.; A. Bernáñez y C. Palama, trads.; 10ª ed.). Ediciones Siruela.

- Calvino, I. (2019). *La strada di San Giovanni* (14ª ed.). Mondadori.
- Campobello, N. (2012). *Cartucho. Facsímil de la primera edición de 1931*. Secretaría de Educación, Cultura y Deporte; Gobierno del Estado de Chihuahua.
- Campobello, N. (2017). *Obra reunida*. Fondo de Cultura Económica.
- Campobello, N. (2019). *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (J. Martínez, ed.). Cátedra.
- Canfora, L. (2010). *L'uso politico dei paradigmi storici*. Laterza.
- Carballo, E. (1994). *Protagonistas de la literatura mexicana* (4ª ed.). Editorial Porrúa.
- Cases, C. (1978). Calvino e il «pathos della distanza». En M. Corti y C. Segre (Eds.), *I metodi attuali della critica in Italia* (pp. 53–58). Eri.
- Castro Leal, A. (Ed.). (1965). *La Novela de la Revolución Mexicana* (6ª ed.). Aguilar.
- Celan, P. (2007). *Fuga de muerte*. Letras Libres. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/fuga-muerte>
- Celestini, A. (2006). *Storie di uno scemo di guerra* (3ª ed.). Giulio Einaudi editore.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Tusquets.
- Chartier, R. (2005a). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (C. Ferrari, trad.). Editorial Gedisa.
- Chartier, R. (2005b). *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito* (M. Cinta, trad.). Universidad Iberoamericana.
- Chartier, R. (2014). *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas* (D. Goldin, ed.; 2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Coronado, J. (1982). La narrativa de la Revolución Mexicana. *Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras*, 13, 44–51. <http://hdl.handle.net/10391/5314>
- Correa, A. (2000). *Te beso buenas noches* (2ª ed.). Editorial SM.
- Correa, A. (2008). *Cerezas*. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Crisafio, R. (2019). Raccontare le storie. Ambivalenze e identità nelle letterature ispano-americanas. En P. Favilli (Ed.), *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa como storia* (6ªed., pp. 117–138). Franco Angeli edizioni.
- Croce, B. (2001). *Teoria e storia della storiografia*. Adelphi.
- Cromby, J. (2012). The affective turn and qualitative health research. *International Journal of Work Organisation and Emotion*, 5(2), 145–158. <https://doi.org/10.1504/IJWOE.2012.049518>
- Cuecuecha, M. (2015). Cartucho de Nellie Campobello: una aproximación desde la teoría autoficcional. *International Practice Development Journal*, 2(6), 17–31. <http://hdl.handle.net/11191/5172>

- Cuesta Bustillo, J. (2007). "Las capas de la memoria". Contemporaneidad, sucesión y transmisión generaciones en España (1931 - 2006). *HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea*, 7, 336–366. <http://hispanianova.rediris.es/7/index.htm>
- Culler, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria* (G. García, trad.; 2ª ed.). Crítica.
- Das, V. (2008). Lenguaje y cuerpos: transacciones en la construcción del dolor. En F. A. Ortega (Ed.), *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 343–373). Lecturas CES.
- De Caprio, C., y Olivieri, U. (Eds.). (2000). *Il fantastico e il visibile. Giornata di studi su L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane*. Libreria Dante & Descartes.
- Deidier, R. (2004). *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*. Sellerio.
- Delgado, J. (1955). La novela mexicana de la Revolución. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 61, 75–86. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/num-61-enero-1955/>
- Delgado, M. (1994). Confini labili: la guerra civile tra individuo e società. En G. Ranzato (Ed.), *Guerra fratricida. Le guerre civili in età contemporanea* (pp. 129–156). Bollati Boringhieri.
- Delumeau, J. (2002). Miedos de ayer y de hoy. En M. Villa Martínez (Ed.), *El miedo. Reflexiones sobre su dimensión social y cultural* (pp. 9–21). Corporación Región.
- Di Santo, D. (19 de abril de 2020). *Il 25 aprile di La Russa: diventi la giornata di tutti i caduti, anche del coronavirus*. Il Tempo.it. <https://www.iltempo.it/politica/2020/04/18/news/ignazio-la-russa-25-aprile-caduti-guerre-coronavirus-proposta-fratelli-d-italia-bella-ciao-canzone-del-piave-liberazione-1317098/>
- Dilthey, W. (2014). *Obras VII: Mundo histórico* (E. Ímaz, ed. y trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Dini, A. (2007). Per una cronistoria del Sentiero dei nidi di ragno. I dattiloscritti del Premio Nazionale Riccione 1947. En *Il Premio nazionale «Riccione» 1947 e Italo Calvino* (pp. 217–314). Il Ponte Vecchio.
- Dini, A. (2018). «Hemingway è stato uno dei miei primi modelli». Calvino e i «moduli stilistici» dell'esordio. En *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini (Vol. 2)*, pp. 861–883. Società editrice fiorentina.
- Domenichelli, M. (2006). La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, «post-historia» e controstoria. *«Moderna»*, VIII(1–2), 73–91.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. Plaza y Valdés Editores; Benemerita Universidad Autónoma de Puebla.
- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. Universidad Iberoamericana.

- Dosse, F. (2012). *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*. Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Dosse, F. (2013). El acontecimiento histórico entre Esfinge y Fénix. *Historia y gráfica*, 41, 13–42. <https://revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/54>
- Echenberg, M. (2016). Niñas que fusilan y son fusiladas: discurso, imaginación y violencia en Nellie Campobello y Elena Garro. *Bulletin of Hispanic Studies*, 93(1), 81–96. <https://doi.org/10.3828/bhs.2016.06>
- Eco, U. (1998). *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular* (2ª ed.). Editorial Lumen.
- Eco, U. (2006). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (10ª ed.). Bompiani.
- Eco, U. (2018). *Il fascismo eterno*. La nave di Teseo editore.
- Enzensberger, H. (1994). *Perspectivas de guerra civil*. Anagrama.
- Eslava Galán, J. (2004). *La mula* [e-book]. Editorial Planeta.
- Espinosa Maestre, F. (2006). *Contra el olvido: historia y memoria de la guerra civil*. Crítica.
- Esposito, E. (2019). Alla ricerca della verità (storica). En P. Favilli (Ed.), *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia* (6ª ed.). Franco Angeli edizioni.
- Esposito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica* (A. García Ruiz, trad.). Herder.
- Estévez, D. (2014). *La deshumanización como objeto estético en Cartucho de Nellie Campobello: una aproximación desde la crítica literaria, la historia y la sociología* [Tesis de Doctorado, Arizona State University]. [https://repository.asu.edu/attachments/143469/content/Estevez\\_asu\\_0010E\\_14604.pdf](https://repository.asu.edu/attachments/143469/content/Estevez_asu_0010E_14604.pdf)
- Falaschi, G. (1971). Calvino fra «realismo» e razionalismo. *Belfagor*, 26(4), 373–391. <http://www.jstor.org/stable/26142420>
- Falaschi, G. (1976). *La resistenza armata nella narrativa italiana*. Einaudi.
- Faverón-Patriau, G. (2003). La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en Cartucho de Nellie Campobello. *Mester*, 1(32), 53–71. <https://escholarship.org/uc/item/0r92k19n>
- Favilli, P. (2019). Il testo letterario e lo storico «spaesato»: alcune domande. En P. Favilli (Ed.), *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia* (6ª ed., pp. 18–44). Franco Angeli edizioni.
- Fenoglio, B. (2003). *Il partigiano Johnny*. Gruppo Editoriale L'Espresso SpA.
- Fenoglio, B. (2015). *I ventitre giorni della città di Alba*. Einaudi.
- Filinich, M. (2013). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Plaza Valdés Editores; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.



- Fleury, L., y Conill, M. (2004). Una sociología de las emociones. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2(32), 99–121. <http://www.jstor.org/stable/27753177>
- Florescano, E. (2002). *Historia de las historias de la nación mexicana*. Taurus.
- Focardi, F. (2005). *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*. Laterza.
- Fontanille, J. (1994). La base perceptiva de la Semiótica. *Morphé*, 5–6(9–10), 9–35.
- Fortini, F. (2016). Letteratura e Resistenza. En F. Fortini, C. Pavone, y G. Rondolino (Eds.), *Conoscere la resistenza. Storia, letteratura e cinema della guerra civile in Italia (1943-1945)* (pp. 31–64). Edizioni Unicopli.
- Freud, S. (1973). Lo Siniestro. En *Obras completas* (L. Lopez-Ballesteros y de Torres, trad.:(3a ed., Tomo III, pp. 2483–2505). Biblioteca Nueva.
- Fuster García, F. (2011). La novela como fuente para la Historia Contemporánea: “El árbol de la ciencia” de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 0(23), 55–72. <https://doi.org/10.5944/etfv.23.2011.1574>
- Galli, C. (Ed.). (2004). *Guerra*. Editori Laterza.
- Gaos, J. (1994). Confesiones del transterrado. *Universidad de México*, 521, 3–9. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/e82c424e-f1d7-469a-9c47-3daaf5a4c572/confesiones-de-transterrado>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García, R. (2010). Experiencia, memoria y autobiografía en el México post-revolucionario. En A. Rueda, I. Ruiz, y R. Mendoza (Eds.), *Independencia, revoluciones y revelaciones. Doscientos años de literatura mexicana* (pp. 189–215). Universidad Veracruzana; University of Texas, Arlington; UC-Mexicanistas.
- Garrigós González, C. (2004). Hacia una estética poliglósica de constructos heteroglósicos: literatura comparada e interculturalidad. *BELLS: Barcelona english language and literature studies*, 13, 3. [http://www.publicacions.ub.edu/revistes/bells13/PDF/articles\\_03.pdf](http://www.publicacions.ub.edu/revistes/bells13/PDF/articles_03.pdf)
- Genette, G. (1989a). *Figuras III* (C. Manzano, trad.). Lúmen.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, trad.). Taurus.
- Ghidetti, E. (1987). *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*. Editori Riuniti.
- Gillespie, G. (1998). ¿Rinoceronte, unicornio o quimera? Visión polisistémica de una posible tipología de la literatura comparada en el próximo siglo. En D. Romero (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada* (pp. 173–186). Arco/Libros, S. L.
- Ginzburg, C. (2000). *Rapporti di forza, Storia, retorica, prova*. Feltrinelli.

- Ginzburg, C. (2011). *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Feltrinelli.
- Glantz, M. (1989). La Novela de la Revolución Mexicana y la sombra del caudillo. *Revista Iberoamericana*, 55(148), 869–878.  
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1989.4632>
- Glantz, M. (2003). Vigencia de Nellie Campobello. *Anales de literatura española*, 16, 5–38.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/vigencia-de-nellie-campobello-930263>
- González Calleja, E. (2015). Las guerras civiles: consideraciones teóricas desde las Ciencias Sociales. *Amnis [En línea]*. <https://doi.org/10.4000/amnis.2405>
- González, J. A. (2001). Frentes culturales: para una comprensión dialógica de las culturas contemporáneas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, VII(14), 9–45.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31601402>
- Gräfin Deym, I. (2007). La Memoria de la Guerra Civil Española en la literatura infantil y juvenil. *Studia Historica: Historia Contemporánea*, 25(0), 181–190.  
[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80224/La\\_Memoria\\_de\\_la\\_Guerra\\_Civil\\_Espanola\\_e.pdf;jsessionid=BB326B74A2ADBCFCC5C692AC3A622553?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80224/La_Memoria_de_la_Guerra_Civil_Espanola_e.pdf;jsessionid=BB326B74A2ADBCFCC5C692AC3A622553?sequence=1)
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica* (A. de la Fuente, trad.; 3ª ed.). Editorial Gredos.
- Greimas, A. J., y Fontanille, J. (2017). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Benemérita Universidad de Puebla, Siglo XXI Editores.
- Gremigni, E. (2011). *Italo Calvino. La realtà dell'immaginazione e le ambivalenze del moderno*. Le Lettere.
- Greppi, C. (2016). *Uomini in grigio. Storie di gente comune nell'Italia della guerra civile*. Feltrinelli.
- Grillo, B. (2009). *Pinocchio alla rovescia. Elementi di cultura popolare e del carnevalesco in un rebus di legno* [Tesis de Maestría, Università di Bologna].
- Grillo, B. (2020, 22 de octubre). *Mirada de niña, mirada de exilio: la guerra civil de Cerezas* [ponencia]. V Coloquio Aproximaciones Interpretativas Multidisciplinarias, Aguascalientes, México.
- Grillo, B. (2021). Liminalidad de una mirada infantil antibélica: Cartucho, El sendero dei nidi di ragno y Cerezas. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (23), 52–77.  
<https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.365>
- Grillo, B. (2021). Literatura de la guerra civil: la niñez como espejo hermenéutico para la comprensión histórica. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 30(60), 322–343. <https://doi.org/10.20983/noesis.2021.2.16>
- Grinberg, V. (2001). La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2. <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/novhis.html#end1>
- Guevara, C. (10 de diciembre de 2019). *Obra de Zapata feminizado desata ira de*

campesinos en Bellas Artes. El Sol de México.

<https://www.elsoldemexico.com.mx/mexico/sociedad/obra-de-zapata-feminizado-desata-ira-de-campesinos-en-bellas-artes-obra-fabian-chairez-gay-4569053.html>

- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica.
- Hardt, M., y Negri, A. (2004). *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*. Rizzoli.
- Hellín, L. (2016). Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 461–491. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/323/325>
- Hobsbawm, E., y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición* (O. Rodríguez Estellar, trad.). Editoria Crítica.
- Huerta, E. (2017). *Antología poética* (C. Montemayor, ed.; 4ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Ibarra Guerrero, K. I., y Masera, M. (2017). Identidad(es) literaria(s): el exilio en las poetisas hispanomexicanas. *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, 20, 113–136. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.293>
- Iduarte, A. (2010). *Un niño en la revolución mexicana*. Conaculta.
- Isnenghi, M. (1994). L'esposizione della morte. En G. Ranzato (Ed.), *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea* (pp. 330–352). Bollati Boringhieri.
- Jablonka, I. (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales* (H. Pons, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Jansen, D. K. (2014). *Autobiografía y autoficción de la infancia: Cartucho de Nellie Campobello y Balún Canán de [Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana]*. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/46714>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores; Social Science Research Council.
- Jimeno, M. (2008). Lenguaje, subjetividades y experiencia de violencia. En F. A. Ortega (Ed.), *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 261–291). Lecturas CES.
- Junquera, N., y Cué, C. (25 de octubre de 2019). *España levanta la losa de Franco*. El País. [https://elpais.com/politica/2019/10/24/actualidad/1571914801\\_488476.html](https://elpais.com/politica/2019/10/24/actualidad/1571914801_488476.html)
- Kalyvas, S. N. (2009). El carácter cambiante de las guerras civiles 1800-2009. *Colombia Internacional*, 70, 193–214. <https://doi.org/10.7440/colombiaint70.2009.08>
- Katz, F. (2000). *Pancho Villa* (P. Villegas, trad.; 2ª ed.). Ediciones Era.
- Kermode, F. (2004). *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. Sansoni.
- Klein, J. (2004). Transdisciplinarietà: Discorso, Integrazione e Valutazione. En L. Carrizo,

- M. Prieto, y J. T. Klein (Eds.), *Transdisciplinariedad y Complejidad en el Análisis Social. Documento de debate – no. 70* (pp. 30–45). UNESCO.
- Knight, A. (2015). *La revolución cósmica. Utopías, regiones y resultados, México 1910-1940*. Fondo de Cultura Económica.
- Koselleck, R., y Gadamer, H.-G. (1997). *Historia y hermenéutica* (F. Oncina, trad.). Paidós-ICE Universitat Autònoma de Barcelona.
- Kula, W. (1984). *Reflexiones sobre la historia* (J. Patula, trad.). Ediciones de Cultura Popular.
- Kushner, E. (1998). ¿Hacia una tipología de los estudios de literatura comparada? En D. Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada* (pp. 187–197). Arco/Libros, S. L.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma* (E. Marengo, trad.). Ediciones Nueva Visión.
- Le Guern, M. (1978). *La metáfora y la metonimia* (A. de Gálvez-Cañero y Pidal, trads.); 2ªed.). Ediciones Cátedra.
- Lechner, N. (2014). Democracia y utopía: la tensión permanente. En *Obras III* (pp. 190–210). Fondo de Cultura Económica; FLACSO México.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 29(9), 47–61. <https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Lejeune.pdf>
- Levi, P. (2007). *I sommersi e i salvati* (3ª ed.). Einaudi.
- Leyva, J. M. (2016). Las ficciones de Clío: la literatura en la historia. En D. Miklos (Ed.), *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX* (pp. 115–143). Tusquets.
- Lollini, M. (2006). Italo Calvino e l'esperienza della guerra civile. En H. Van der Heide y T. Montone (Eds.), *Sessant'anni dopo. L'ombra della seconda guerra mondiale sulla letteratura del dopoguerra. Atti della Giornata di Studi tenuta il 5-4-2005 alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna* (pp. 155–164). CLUEB.
- Lomnitz, C. (2010). Los orígenes de nuestra supuesta homogeneidad: Breve arqueología de la unidad nacional en México. *Prismas*, 14, 17–36. <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edssci&AN=edssci.S1852.04992010000100001&lang=es&site=eds-live>
- López Villaverde, A. (2014). La cultura de la memoria. Nuevo balance bibliográfico. *Studia historica. Historia contemporánea*, 32, 263–283. <https://revistas.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/12534>
- Lyons, J. (1989). *Semántica* (R. Cerdá Massó, trad.; 2ª ed.). Teide.
- Machado, A. (1971). *Antología poética*. Salvat Editores.
- Macintyre, A. (2004). *Tras la virtud* (2ª ed). Crítica.

- Malatesta, M. (2005a). Il romanzo: testimonianza e rappresentazione. «*Contemporanea*», 8(4), 698–703. <https://www.jstor.org/stable/24652209>
- Malatesta, M. (2005b). Nazismo e resistenza. Ognuno muore solo di Hans Fallada. «*Passato e Presente*», 64, 119–140.
- Marina, J. A., y López Penas, M. (2013). *Diccionario de los sentimientos*. Anagrama.
- Martelli, M. (2007). *La storia fuori dall storia. Saggio su Italo Calvino*. Edimond.
- Martínez Bonati, F. (2001). El acto de escribir ficciones. En *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. LOM Ediciones.
- Martínez, J. (2007). *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*. Montesinos.
- Martínez, J. (2017). Cartucho de Nillie Campobello: el diálogo con la historia y la imposibilidad del “ser” mexicano. *Cuadernos Americanos*, 1(159), 151–170. <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca159-151.pdf>
- Matthews, I. (1997). *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. Cal y Arena.
- Mayoral, E., y F., D. (2017). ¿Historia de las emociones o emociones en la historia? Memoria y emociones colectivas para el abordaje del pasado. En M. Navarro y J. Mendoza (Eds.), *Memoria colectiva en América Latina* (pp. 61–83). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mazzucco, M. (2019). La statua di argilla. La scrittura e la manutenzione della memoria. En P. Favilli (Ed.), *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia* (6ªed., pp. 201–213). Franco Angeli edizioni.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, E. (1998). ¿Qué nos dicen los niños? Una primera mirada fotográfica a la infancia durante la Revolución. *Alquimia*, 1(1), 30–36. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3760>
- Meyer, E. (2000). ¿Dónde están los niños? Reflexiones para una historia de la infancia durante la Revolución. En L. Espejel (Ed.), *Estudios sobre el zapatismo* (pp. 439–459). Instituto de Antropología e Historia.
- Meyer, J. (2010). Historia y ficción, hechos y quimeras. *CIDE*, 63, 1–32. <http://www.libreriacide.com/librospdf/DTH-63.pdf>
- Meyer, J. (2016). Solzhenitsyn. En D. Miklos (Ed.), *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX* (pp. 17–33). Tusquets; CIDE.
- Miklos, D. (Ed.). (2016). *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX*. Tusquets; CIDE.
- Milanini, C. (1985). Natura e Storia nel «Sentiero» di Italo Calvino. *Belfagor*, 40(5), 529–546. <https://doi.org/10.2307/26145300>
- Milanini, C. (2001). Note e notizie sui testi. En I. Calvino, *Romanzi e racconti III* (pp. 1199–

1213). Mondadori.

Moll, N. (2002). Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales. En A. Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 347–389). Crítica.

Morales Jasso, G., y Bañuelos Aquino, V. M. (2017). Debates en torno al concepto de “novela histórica”. Propuestas desde el diálogo entre la historiografía y la crítica literaria. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 38(152), 267.  
<https://doi.org/10.24901/rehs.v38i152.361>

Moreno Seco, M. (2005). Republicanas y República en la guerra civil: Encuentros y desencuentros. *Ayer*, 60, 165–195. <http://www.jstor.org/stable/41324906>

Muñoz Molina, A. (2016). *La novela en la historia, la historia en la novela*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczp609>

Muñoz, R. F. (1979). *¡Vámonos con Pancho Villa! Se llevaron el Cañón para Bachimba*. Promexa Editores.

Musarra, U. (2010). *Italo Calvino tra i cinque sensi*. Franco Cesati Editore.

Naupert Naumann, C. (2014). *La tematología vista por Claudio Guillén y su andadura en “tiempos de desconcierto”*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tematologia-vista-por-claudio-guillen-y-su-andadura-en-tiempos-de-desconcierto/>

Nava, G. (1987). La geografía di Calvino. *Paragone*, XXXVIII(2), 21–39.

Nocentini, C. (2005). L’ottica infantile sulla guerra e sulla violenza. *Cahiers d’études italiennes*, 3, 23–28. <https://doi.org/10.4000/cei.270>

Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* (A. Maira, trad.). Paidós.

Nussbaum, M. C. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública* (C. Gardini, trad.). Editorial Andrés Bello.

Olea Franco, R. (2012). La novela de la revolución mexicana: Una propuesta de relectura. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60(2), 479–514.  
<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1057>

Ortega y Gasset, J. (2003). *El tema de nuestro tiempo* [archivo PDF]. Austral.  
<http://ebiblioteca.org/descargar.php?x=1224371611&cual=114546&sec=1626811153560>

Ossola, C. (2016). *Italo Calvino. L’invisibile e il suo dove*. Vita e Pensiero.

Palomo Alepuz, L. (2020). El relato literario de la Guerra Civil española en “Soldados de Salamina” de Javier Cercas. *Tonos Digital*, 38(1), 1–20.  
[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/102390/1/2020\\_Palomo-Alepuz\\_TonosDigital.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/102390/1/2020_Palomo-Alepuz_TonosDigital.pdf)

Papa, A. (2013). *Tu sei il mio nemico. Per una filosofia dell’inimicizia*. V&P.

- Papalia, D. E., Duskin Feldman, R., y Martorell, G. (2012). *Desarrollo humano* (7a ed.). McGraw-Hill/Interamericana Editores.
- Parra, M. (1998). Memoria y guerra en Cartucho de Nellie Campobello. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 24(47), 167–186. <https://www.jstor.org/stable/4530972>
- Pastor, R. (2014). *La literatura como fuente histórica en el aula: el ejemplo de El árbol de la ciencia* [Tesis de Maestría, Universidad de la Rioja, Logroño]. [https://biblioteca.unirioja.es/tfe\\_e/TFE000593.pdf](https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000593.pdf)
- Patán, F. (2010). *Una infancia llamada Exilio*. Ediciones Eón.
- Pavese, C. (2013). Postfazione. En I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (pp. 149–152). Piazza.
- Peace Research Institute Oslo. (s.f.). *About the Centre for the Study of Civil War at PRIO*. Consultado el 14 de julio de 2019. <https://www.prio.org/About/>
- Pessoa, F. (2004). *Cancionero* (M. Á. Flores, trad.). Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Autónoma de Puebla; Instituto Cultural de Aguascalientes; Instituto Zacatecano de Cultura.
- Pitocco, F. (2013). Storia e letteratura. «Danno» e «utilità» di un rapporto controverso. En *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia* (pp. 50–75). Franco Angeli edizioni.
- Pla Brugat, D. (1985). *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Poniatowska, E. (2006). Nellie Campobello: la que no tuvo muerte. En *Las siete cabritas* (4ª ed., pp. 157–191). Ediciones Era.
- Ponti, A. (1991). *Come leggere «Il sentiero dei nidi di ragno» di Italo Calvino*. Ugo Mursia Editore.
- Portelli, A. (2012). *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*. Feltrinelli.
- Portelli, A. (2019). Storia orale, dialogo, e generi narrativi. En P. Favilli (Ed.), *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia* (6ª ed., pp. 75–89). Franco Angeli edizioni.
- Prada Oropeza, R. (2001). Ficcionalización e interpretación en la Novela de la Revolución Mexicana. *Texto Crítico. Nueva época*, 8, 113–125. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7423>
- Pratt, M. L. (2004). Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello. *Cadernos Pagu*, 22, 151–184. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332004000100007&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100007&nrm=iso)
- Propp, V. (2010). *Morfología della fiaba* (10ª ed.). Einaudi.
- Puelles, L. (2017). Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las

imágenes. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 21(3), 23–37.  
<https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v21i3.2427>

- Quasimodo, S. (2005). *Tutte le poesie* (13ªed.). Arnoldo Mondadori.
- Ranzato, G. (1994). Un evento antico e un nuovo oggetto di riflessione. En G. Ranzato (Ed.), *Guerra fratricida. Le guerre civili in età contemporanea* (pp. lx–Lvi). Bollati Boringhieri.
- Reguillo, R. (2000). Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo. *Revista de Estudios Sociales*, 5. <https://doi.org/10.7440/res5.2000.06>
- Reig Tapia, A. (1984). *Ideología e historia. Sobre la represión franquista y la guerra civil*. Akal.
- Reig Tapia, A. (2006). *La cruzada de 1936. Mito y memoria*. Alianza Editorial.
- Renan, E. (2000). ¿Qué es una nación? En A. Fernández (Ed.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (pp. 53–66). Ediciones Manantial.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro* (A. Neira Calvo, trad.; 3ªed.). Siglo XXI Editores.
- Riosalido Villar, P. (2014). *Las novelas históricas posmodernas de los ochenta y el problema de la Historia* [Tesis doctoral, U.N.E.D.]. <http://espacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Priosalido/Documento.pdf>
- Rodari, G. (2019). *Piccoli vagabondi*. Einaudi.
- Rodríguez, B. (1998). *Nellie Campobello: eros y violencia*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Romitelli, V. (2004). *Storie di politica e di potere*. Edizioni Cronopio.
- Rosaldo, M. (1984). “Toward an Anthropology of Self and Feeling”. En R. Schweder y R. Le Vine (Eds.), *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion* (pp. 137–157). Cambridge University Press.
- Rossi, M. (2015). La herencia emotiva del trauma: la novela actual sobre la guerra civil española entre recuerdo y reescritura. *Orillas*, 4.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7748847>
- Ruffinelli, J. (1985). Nellie Campobello: pólvora en palabras. *La Palabra y el Hombre*, 113, 63–72.  
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/693/2000113P63.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Saborit, A. (2016). En defensa de las camas gemelas. En D. Miklos (Ed.), *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX* (pp. 35–41). Tusquets; CIDE.
- Sartre, J.P. (2015). *Bosquejo de una teoría de las emociones* (M. Acheroff, trad.; 3ªed.). Alianza Editorial.
- Schmitt, C. (1966). *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político* (A. Schmitt



de Otero, trad.). Instituto de Estudios Políticos.

Scioli, S. (2016). La Resistenza allo specchio della letteratura. Note in margine. *E-Review. Rivista degli Istituti Storici dell'Emilia-Romagna in Rete*, 3, 1–33.  
<https://doi.org/10.12977/ereview104>

Scott, J. W. (2001). “Experiencia”. *La Ventana*, 2(13), 42–73.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.32870/lv.v2i13.551>

Silva, L. (2004). *Carta blanca* [e-book]. Espasa.

Sosenski, S., y Osorio, M. (2012). Memorias de infancia. La Revolución mexicana y los niños a través de dos autobiografías. En S. Sosenski y E. Jackson (Eds.), *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones* (pp. 153–175). UNAM.

Spiegelman, A. (2000). *Maus. Racconto di un sopravvissuto* (C. Previtali, trad.). Einaudi.

Spiller, R. (2011). “La verdad de la memoria en la memoria de la verdad”. Poiesis después de Auschwitz: Juan Gelman. En J. Reinstädler (Ed.), *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica* (197-219). Iberoamericana. [https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document\\_derivate\\_00000699/BIA\\_143\\_197\\_219.pdf](https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00000699/BIA_143_197_219.pdf)

Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 6(3), 175–235.  
[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)

Spriano, P. (1992). *Le passioni di un decennio (1946-1956)*. Editore l'Unità.

Tacca, O. (1973). *Las voces de la novela* (3ª ed.). Editorial Gredos.

Timmermann López, F. (2015). Miedo, emoción e historiografía. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 19(1), 159–177.  
<https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/view/2132>

Todorov, T. (1971). *Literatura y significación* (G. Suárez Gómez, trad.). Editorial Planeta.

Todorov, T. (1993). Ficción y realidad. En *Las morales de la historia* (M. Bertrán Alcázar, trad., pp. 119–144). Paidós.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria* (Miguel Salazar, trad.). Paidós.

Traverso, E. (2007). *El Pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria y política* (A. González de Cuenca, trad.) Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, S. A.

Trevignani, V., y Videgain, K. (2016). Explorando emociones en cuentos escritos por niños sobre la escuela, la familia y el barrio. En M. Ariza (Ed.), *Emociones, afectos y sociología: diálogos desde la investigación social y la interdisciplina* (pp. 37–68). UNAM.

Turchetta, G. (2015). *Il punto di vista* [e-book]. Edizioni Laterza.

Vanden Berghe, K. (2010). Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz: el juego

en Cartucho y Las manos de mamá de Nellie Campobello. *Literatura Mexicana*, 21(2), 151–170. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.21.2.2010.656>

Vanden Berghe, K. (2012). Cartucho de Nellie Campobello. El libro de las pequeñas barbaries. En C. Fourez, N. Dei Cas, y F. Idmhand (Eds.), *Lugares y figuras de la barbarie* (pp. 421–432). Peter Lang.

Vanden Berghe, K. (2013). *Homo Ludens En La Revolucion. Una Lectura De Nellie Campobello*. Bonilla Artigas Editores.

Veyne, P. (1984). *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Alianza Editorial.

Viganò, R. (2014). *L'Agnese va a morire* (5ª ed.). Einaudi.

Vila Vilar, E. (2009). Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico. *Nuevo mundo mundos nuevos* [En línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.52533>

Vittorini, E. (2003). *Uomini e no*. Mondadori - Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.

Wu Ming 2. (2014). *Utile per Iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*. Guaraldi; San Marino University Press.

Zanni Rosiello, I. (2013). Storia e letteratura. I romanzi come fonte storica. *Storicamente*, 8, 1–8. <https://doi.org/10.1473/stor438>

Zárate Fernández, M. P. (2016). *Mientras no llegue el olvido. Escrituras sobre el exilio de Luis Enrique Délano, Tununa Mercado y Saúl Ibagoyem*. Ediciones Eón.

## Anexo

### Anexo A: Carta de Aurora Correa a Zapatero.

