

La mirada infantil inquieta y la revolución al desnudo en *Cartucho*

RESTLESS CHILDISH GAZE AND THE NAKED REVOLUTION IN *CARTUCHO*

Biagio Grillo*

Resumen: Se profundiza en las diferentes estrategias textuales y epistemológicas a las cuales recurre la escritora Nellie Campobello en *Cartucho*, planteamiento narrativo y testimonial que valida un punto de vista situado en su *alter ego* infantil. De esta forma, la Revolución mexicana como referente complejo queda expuesta, en similitud con la mirada del niño que en el cuento clásico de Andersen revela la desnudez del emperador. El énfasis es puesto, en particular, en la operación textual y en las motivaciones que justifican la mirada infantil a partir del juego perspectivo y las modulaciones que la novela presenta (en contraposición a la visión adulta y oficial).

Palabras clave: literatura latinoamericana; literatura contemporánea; análisis literario; prosa; novela; historia contemporánea; guerra civil; Revolución mexicana

Abstract: It deepens in the different textual and epistemological strategies to which the writer Nellie Campobello uses in *Cartucho*, a narrative approach and testimonial that validates a point of view located in his childish *alter ego*. This form, the Mexican Revolution as a complex referent is exposed, similarly with the gaze of the child who in Andersen's classic tale reveals the nudity of the emperor. The emphasis is placed, in particular, on the textual operation and on the motivations that justify the child's gaze from the perspective game and the modulations that the novel presents (as opposed to the adult and official vision).

Keywords: Latin American literature; contemporary literature; literary analysis; prose; novels; contemporary history; civil war; Mexican Revolution

*Universidad de las Artes,
Aguascalientes, México
Correo-e: biagio.grillo@gmail.com
 0000-0003-3937-8724
Recibido: 28 de octubre de 2020
Aprobado: 1 de abril de 2022





Sin título (2021). Técnica mixta: Paola Saldaña.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Nellie Campobello escribe la primera edición de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (en adelante *Cartucho*) en 1931, a una década del fin de la contienda armada y en plena institucionalización de la revolución. La obra narra un ayer aún vivo en la memoria, desde la perspectiva incómoda y situada de un *alter ego* infantil (ficcional, pero testimonial).¹ Es por ello que el acontecer bélico se traduce en la impresión retínica de la protagonista —una niña de unos siete años—, precisa estrategia textual y contradiscursiva de la autora duranguense y no elección meramente estética: como Campobello explicará treinta años más tarde, se trata de una ‘travesura’ intencional² que cumple la tarea de contrapeso (Avechucó Cabrera, 2017) respecto al discurso oficial y a su pretérito fundacional. En este sentido, la niña que en la novela dice ‘yo’ juega una peculiar función predicativa al instaurar un diálogo conflictivo entre el sujeto adulto y ‘autorizado’ de la mirada y el acontecimiento como objeto de una apreciación que se vuelve compleja. El choque de esta mirada activa del sujeto infantil se traduce —desde su marginalidad epistemológica y fronteriza— en la diégesis de los capítulos-fragmentos que conforman los “relatos de la lucha en el Norte de México”. En otras palabras, a lo largo de la novela, el objeto de la mirada es el contexto bélico de la Revolución mexicana (1913-1920), guerra civil³ que se manifiesta

- 1 Como aclara Josebe Martínez (2019: 79), insistiendo en el origen autobiográfico de la mirada ficcional de la niña, “su verdad no reside en la recolección de hechos ni en el encaje de los mismos dentro de un orden cronológico o lógico, sino en su reconstrucción personal. Es decir, en el genuino recuerdo de alguien que los ha vivido y nos convence de que lo que cuenta es lo que fue (como si los hubiéramos padecido cualquiera de nosotros)”.
- 2 La escritora, con una modulación casi infantil de la voz, definirá así 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: 355).
- 3 La narración de *Cartucho* no ofrece coordenadas cronológicas explícitas. Sin embargo, las referencias implícitas permiten situarla *grosso modo* en correspondencia con la fase civil

en sus múltiples declinaciones humanas. Como “efecto-objeto” (Fontanille, 1994), la revolución es la circunstancia narrativa determinante que los ojos ficcionales de la protagonista-narradora convierten en registro testimonial y en circunstancia de enunciación. Estos ojos arrojan una mirada que se fija, inquieta, en el referente bélico. Por lo tanto, la niña encarna, claramente, una función de extrañamiento: su perspectiva, como ‘efecto-sujeto’ (Fontanille, 1994), se entromete en la significación del recién pasado revolucionario y lo ‘desautomatiza’, generando fricciones que la narrativa de la época desconoce. En términos sociológicos, se puede afirmar —en línea con la metáfora dramática de Erving Goffman— que este sujeto infantil femenino se caracteriza por un papel desestabilizador y puede jugar en contra de su ‘equipo’ (Zalpa, 2019). Así, en virtud de esta alteridad, la autora configura un sujeto que se hace cargo de una mirada intradiegetica y dominante.

La niña de *Cartucho* ofrece una mirada participante más allá del rol pasivo de víctima que el contexto violento y bélico podría sugerir. Mas aún, su infancia situada implica un “potencial retador” (Martínez, 2017: 151), un ir más allá del común acto de observar y registrar: la premisa infantil, en la novela, es la “luz interior” que transfigura la percepción habitual y le confiere un sentido (Lillo, 2019: 193). De aquí que, en primera instancia, la protagonista aparece definida por rasgos psicológicos etarios que la confinan en una infancia “subalterna” (Parra, 1998), dada su comprensión parcial e insuficiente del mundo. Sin embargo, en la construcción narrativa de Campobello, la misma pequeña exhibe más adelante una gradual liberación de su poder de visión que no encuentra su justificación en el

de la Revolución mexicana (es decir, en el periodo de tiempo que va del asesinato del presidente Francisco I. Madero el 22 de febrero de 1913, hasta el homicidio de Venustiano Carranza el 21 de mayo de 1920), cuando fueron frecuentes los enfrentamientos entre Carranza y Pancho Villa en el norte del país.

aprendizaje del sujeto (o en su evolución),⁴ sino en el subyacente pacto con el lector. Es por esto que, en su primera aparición, encontramos a la protagonista simbólicamente ubicada debajo de la mesa, un espacio lúdico que sanciona su liminalidad respecto al espacio ‘serio’ y autorizado de los adultos:

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 la gente no sepa reír”, dije yo jugando debajo de una mesa (99).⁵

De esta forma, ya desde el comienzo de la novela, la ubicación de la protagonista somete al lector a un cambio radical de perspectiva. Al mismo tiempo, la narración invierte su presencia de una función mediadora, mientras que se explicita la permeabilidad intersubjetiva entre el mundo de la infancia y el de los adultos, dado que —en la estrecha contigüidad del texto— se alternan, sin cesura, visiones en apariencia inconciliables hasta coincidir en la sabiduría popular de la oración que el sujeto infantil comparte (como introyección de un sentido común aprendido). Lo anterior no quiere decir que Campobello pretenda construir un narrador poco fiable o no fidedigno, en el sentido de lo propuesto por Wayne Booth (1974). Al contrario, esos ojos de niña ponen énfasis en la dimensión discursiva de toda narración: al ser declarados, los límites y la parcialidad de la visión de la pequeña validan su testimonio como antídoto al discurso único de la narrativa oficial.

4 En *Cartucho*, la narración no sigue una temporalidad progresiva y el sujeto protagonista no muestra ningún desarrollo físico, moral o psicológico, sino un limitado aprendizaje social. En este sentido, el texto de Campobello no está adscrito al género de la novela de formación (*Bildungsroman*): la dimensión iniciativa de la obra es latente y se asienta en lo colectivo como formación civil en contraste con la mitología fundacional del discurso oficial.

5 Todas las citas pertenecientes a *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* corresponden a Campobello, 2017, por lo cual solo se anota el número de página.

La narradora de *Cartucho* es, más bien, heredera de la mirada de otro personaje infantil de la literatura clásica. Como el niño sin nombre del relato de Hans Christian Andersen, la pequeña de la calle Segunda del Rayo constituye el punto de vista 'ingenuo' que apunta al referente y se atreve a desnudar la realidad, traduciendo en imágenes inteligibles lo evidente que los demás no pueden enunciar. Así, afuera del 'nosotros' ciudadano y de la racionalidad adulta (y masculina), esos ojos oponen un filtro antirretórico a lo observable y abren el camino a una hermenéutica diferente. Desde esta perspectiva, la mirada infantil exhibe un referente que es complejo porque la lógica revolucionaria desvanece las tradicionales fronteras entre combatiente y civil, entre enemigo interno y externo. Finalmente, a través de las retinas de la protagonista, ese referente deja expuestos aspectos generalmente pasados por alto: lo bélico se somete a un efecto de extrañamiento a partir de una atenta construcción textual de la autora que ofrece una óptica distintiva como visión del mundo situada y, en esencia, infantil. Esta forma de la percepción —o "visión", en palabras de Tzvetan Todorov (1971)— encuentra su epifanía gracias a la correlación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación (aquí, un 'yo' narrador, femenino e 'inquieto', encargado del testimonio ocular).

En este sentido, la descripción del referente pasa por el registro desalineado de la instancia infantil. Es esta la *conditio sine qua non* que moldea narrativamente el acto epistémico —y no solo estético o retínico— de la mirada de la niña. De aquí que, en su construcción narrativa, esta visión configura una secuencia integrada de "juegos de cámara" (Pulido Herráez, 2011: 53). Por un lado, encontramos una mirada que selecciona —en contrapicado— fragmentos simultáneos de la humanidad activa en el escenario bélico como inclusión significativa (y no reduccionista) de lo particular en nombre

de una comprensión plural y unitaria. Por otro lado, esta primera mirada sinécdoque se alterna con una ampliación de la visión en plano picado: "parte de lo inmediato, íntimo y local, y avanza hacia una perspectiva cultural más amplia de los acontecimientos" (Parra, 1998: 168). A su vez, estos cambios de óptica se suman a las modulaciones imaginativas que la significación de la protagonista interpone a la percepción adulta gracias a metáforas o alegorías. De esta forma, en la mediación ocular de la niña, el referente es develado por un registro visual que no siempre es realista, sino también lírico u onírico (pero jamás moral), sin perder la autenticidad de su verdad ficcional (Martínez, 2019).

A partir de esta múltiple operación textual, la narración se ajusta a una mirada "clandestina" (De Navascués y Martín, 2010), pero activa, hasta superar la expropiación de la experiencia que el observador adulto vive en el contexto bélico (Benjamin, 2010), de este modo, rebasa la coacción y los límites del discurso social. Como Andersen, Campobello vuelve narrativa la frase proverbial que afirma que los niños (como los borrachos) siempre dicen la verdad. Se trata esta de una verdad que, una vez enunciada, arrolla con un asombro libertador a todo y a todos, es decir, a la masa de ciudadanos rehenes de los límites de lo 'decible' y de la legitimidad del discurso. Sin embargo, se trata de una ilusión: esa mirada carece de su necesario "*droit de regard*" (Angenot, 1998), la autoridad que el discurso social requiere. Más aún, el referente al cual apunta es el símbolo y la metonimia del poder: detrás de su traje invisible, el emperador no es simplemente el objeto de la mirada, pues tiene en sus manos todas las claves del juego y la soberanía para silenciar esa visión insurrecta hasta relegarla al laberinto autorreferencial de lo subalterno. De aquí que, después del temporáneo asombro, esa verdad volverá a ser marginal e ignorada, al igual que la novela de Campobello, la cual será —por largo tiempo— desatendida

por el público y la crítica,⁶ o comentada a media voz.⁷ Sin embargo, a pesar de estas restricciones, la revolución queda ‘al desnudo’: en su evidencia textual permanece el eco de una perspectiva alternativa y crítica sobre el pasado fundacional de la nación.

EN PLANO CONTRAPICADO: UNA MIRADA COMO SINÉCDOQUE

Como lectores, la narración nos sitúa en una perspectiva subjetiva, tras los párpados de la niña que en *Cartucho* dice ‘yo’, aproximadamente a un metro del suelo, un metro sobre el nivel del mal, como diría Efraín Huerta (2017: 140). Sin embargo, su mirada inquieta varía los ángulos de observación según la naturaleza del objeto analizado y, sobre todo, de acuerdo con la finalidad reflexiva que el acto guarda. De aquí que, en algunos casos, la protagonista recurre a una visión que es frontal, horizontal, porque recae en sus pares o sobre sus hermanos como parte del aprendizaje fenomenológico de un mundo adulto en guerra. Mas, con mayor frecuencia, se trata de una mirada que demanda un ángulo de observación oblicuo, “inesperado” (Bourdieu, 2005), y entonces potencialmente crítico mediante la complicidad del lector. Es así que la niña puede jugar el papel activo de testigo frente al conflicto como realidad cambiante y problemática. En este sentido, al ser sujeto de un punto de vista

6 Como recuerda Mary Louise Pratt (2004: 155), “El estudio serio de la obra de Campobello comienza a fin de los 70, cuando una generación de críticas/os empezaron a reescribir la historia de las literaturas latinoamericanas incorporando la producción femenina”.

7 En 1960, en el prólogo a “Mis libros”, a propósito de *Cartucho* escribe Campobello (357): “(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»”.

liminal y no autorizado, su mirada no puede ser fija: es el foco de la narración y el elemento que protagoniza la historia, sin embargo, para no ser “derrotada” de antemano (Deleuze 2007) debe desplazarse hasta confluír en la óptica de otros personajes secundarios. De manera que la fuente de la perspectiva puede oscilar hacia distintas percepciones, “como compiladora de las memorias íntimas de otros lugareños” (Parra, 1998: 168), y volverse plural, aunque el hilo narrativo quede en las manos (y en los ojos) de la pequeña. Es por esto que la protagonista contrasta su perspectiva con otros puntos de vista y, en primer lugar, intercambia miradas con los ojos de su madre, “hechos grandes de revolución” (120). Pero, al mismo tiempo, la narración demora en la investigación de las significaciones particulares y se vuelve indicio de la curiosa indagación de la niña, como por ejemplo en el fragmento “El Coronel Bustillos”: “le encantaba ver cómo Mamá se ponía enojada cuando decían la menor cosa acerca de Villa” (101). O también, refleja la percepción objetivante de la comunidad del Parral: “era famoso por villista, por valiente y por bueno” (100), en “Elías”. No obstante, esta interlocución de miradas jamás implica una superposición o el rechazo de la apreciación infantil. Nellie Campobello construye una visión móvil, ‘nómada’ en un sentido heideggeriano (Ibañez, 1991), porque acecha y, finalmente, contempla la aparición de individualidades que no pueden separarse del contexto referencial y de su pretendida objetividad: la desnudez del conflicto que el sujeto infantil devela necesita la validación de la memoria colectiva.

Como antecedente vivencial de la narración, entonces, la niña acecha el horizonte humano de la guerra, valiéndose de la relatividad de su presencia social y física en los umbrales del escenario bélico. En este sentido, la revolución, a veces, se ofrece a sus ojos en ‘plano contrapicado’, es decir, encima del sujeto que la observa, desde abajo, apuntando a los rostros y las

acciones de aquellos actores que transitan por la diminuta escena revolucionaria hasta volverlos parte de su vivencia personal. Es esta una mirada selectiva, construida como sinécdoque: elige detenerse en los detalles, partes de un todo captado en su provisorio rescatarse de la bola anónima. Así, por ejemplo, la protagonista dirige su atención a los “bigotes güeros” de “El Coronel Bustillos”, enmarcados en un rostro de “conejo escondido” (101); a los tacones que alguien usa para intentar disfrazar la “pierna más corta” (104) (“Las cintareadas de Antonio Silva”); o a la cara melancólica, “borrada de gestos”, que Catarino Acosta muestra justo antes de convertirse en “El fusilado sin balas” (107-108). Al mismo tiempo, contempla con cierta deferencia el desfile de los soldados villistas, con sus trajes amarillos y “la cara renegrada por la pólvora” (142) (“Los tres meses de Glorecita”); así como el valor despreocupado que Felipe Ángeles exhibe, en el momento de su ejecución, mediante su “sonrisita caballerosa” (128) (“La muerte de Felipe Ángeles”). De esta forma, la visión se incorpora a la voz que enuncia los nombres y apellidos de los actores olvidados del conflicto. Dicha baraja de personajes es objeto de primeros planos, según una mirada que Irene Matthews (1997: 85) define como sinecdocal, porque “enfatisa su altura, su manera de caminar, el color de los bigotes, el color del sombrero, los ojos, el pelo, la piel y sus prendas”. De aquí que, presa de la perspectiva de la niña, en cada retrato sobresalen atributos icásticos con la intención de rescatar a los sujetos de la bola anónima de la literatura revolucionaria. Más aún, estos otros, al poblar el campo de visión, a modo de sinécdoque, dictan el ritmo pausado de la narración e, inclusive, influyen en la peculiar estructura de la novela: los ojos de la protagonista captan breves fragmentos de la humanidad activa en el escenario de la historia, casi como apariciones fantasmales; estos fragmentos se traducen en capítulos-estampas que conforman el panorama antropológico,

visual y emocional del acontecimiento objeto de testimonio.

Esta epistemología intersubjetiva necesita una mirada apta para adoptar una estrategia multifocal respecto a una guerra civil como referente rehuyente. De esta forma, la niña-narradora puede dar un paso atrás para amparar su perspectiva situada hasta entrever “lo que hay de subjetivo en el objeto y lo que hay de objetivo en el sujeto” (Ibañez, 1991: 46). De aquí que la protagonista rompa la continuidad habitual de la percepción (y del juicio). Así, señala desinteresada la anomalía evidente, pero inefable, de una parcela de mundo en guerra, a partir de sus repeticiones, simetrías y monstruosidad. Desde este resguardo estratégico, el sujeto infantil puede también develar la dimensión retórico-discursiva que los demás personajes ponen en escena, como en el caso del retrato de “El Kirilí”:

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 fácil 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 (101).

La rebuscada actitud heroica del personaje no es pasada por alto: tras el filtro de una percepción furtiva, pero concreta (De Navascués, 2010), el Kirilí queda ‘al desnudo’, sin importar su adscripción a los villistas. En efecto, la mirada de la niña es selectiva en tanto constituye un acercamiento a la singularidad cualitativa que profundiza la comprensión: no se trata de una visión dócil o sumisa ni se alista ideológicamente en un único bando. En este sentido, al estar situado en un “receptáculo” peligroso (Goffman, 2006), este testimonio infantil se aleja de lo políticamente correcto, abre grietas hasta emerger insurrecto

como premisa de la narración: “dicen mis ojos orientándose en la voz del cañón” (114).

EN PLANO PICADO: UNA MIRADA EN AMPLITUD

La observación reflexiva de un acontecimiento complejo no puede, sin embargo, limitarse a la suma de las partes, es decir, al conjunto de miradas selectivas y sinecdóticas. En su complejidad, la experiencia de un fenómeno problemático y ambiguo, como lo es una guerra civil, requiere también de un poder visual que rodee al referente, penetrando su densidad estructural y contextual, “cruce de lo personal con lo histórico” (Aguilar Mora, 2005: 13), hasta captar los diferentes aspectos en su integración e interrelación. De aquí que, en pasajes emblemáticos del texto, Nellie Campobello otorga amplitud a la mirada testimonial de la niña. En estos casos, el punto de observación tiende a asentarse en un lugar privilegiado para encarar una visión de conjunto. A lo largo de la narración, este ángulo óptico coincide usualmente con la estratégica ventana de la casa familiar, como en el emblemático fragmento “Desde una ventana”:

Una ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de diez hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado, terriblemente enfermo se retorció de terror, alargaba las manos hacia los soldados, se moría de miedo (122-123).

Esta ventana da a la calle Segunda del Rayo. Ubicada allí, la niña plantea una mirada en plano picado, hacia abajo y desde un lugar relativamente elevado, de manera que el distanciamiento ontológico inscrito en su subjetividad corresponde a un alejamiento espacial. Esta posición certifica el papel testimonial de la narradora al

adjudicarle una visión ocular —pero al mismo tiempo indirecta— de los eventos revolucionarios en su permanente faceta violenta. Es así, detrás de ese vidrio que la resguarda, que la protagonista puede apartarse de la multitud y registrar cómo las acciones y los gestos de los transeúntes configuran una fuerza activa de la historia (aunque en un entramado confuso de motivaciones diversas). Desde la parcial quietud del hogar, el sujeto infantil acecha el acontecer del conflicto, sus diferentes facetas por “círculos concéntricos cada vez más amplios que abarcan a todos los cartuchos, tanto los disparados como los que disparan” (Cázares, 1988: 163). En primer lugar, la narradora *de-escribe*⁸ el miedo inscrito en el cuerpo del condenado, luego se demora en el gesto ceremonioso y frío del oficial al mando:

El oficial, junto a ellos, va dando las señales con la espada; cuando la elevó como para picar el cielo, salieron de los treinta diez fogonazos que se incrustaron en su cuerpo hinchado de alcohol y cobardía. Un salto terrible al recibir los balazos, luego cayó manándole sangre por muchos agujeros. Sus manos se le quedaron pegadas en la boca (123).

Como recuerda el artículo indeterminado en el título del fragmentado, ese punto de observación solo es ‘una’ ventana, ‘un’ punto de vista subjetivo. Sin embargo, a pesar de las restricciones, su testimonio irrumpe para romper el silencio simbolizado por esas manos que, sin vida, tapan la boca del cadáver. Al mismo tiempo, la ubicación de la protagonista entraña también el valor de una declaración poética. De manera que, tras aquella ventana (y frente a la historia), ese distanciamiento hace patentes las potencialidades del observador infantil, sin esconder los límites de su hermenéutica “intersticial” y transitar “de lo biográfico hacia la literatura y hacia la

8 En su etimología latina, ‘*describere*’ significa “escribir sobre la forma en que se percibe algo”, mientras que el prefijo ‘de-’ señala la dirección hacia abajo de la percepción.

historia” (García de la Sienra, 2010: 211): al ser parcial y situada, dicha mirada recuerda la imposibilidad de una perspectiva única y monolítica. Por lo tanto, en una inversión de los campos simbólicos, el episodio desplaza a la narradora y la ubica en un lugar elevado, en tanto que lo observable —el evento bélico— queda anclado al suelo, a la materialidad de un terruño que el tiempo recubrirá de olvido, junto con “las palabras que no le dejaron decir” (136).

Desde arriba, la amplitud de esta mirada no apunta a empuqueñecer al objeto. Al contrario, en su sucesiva enumeración conforma la búsqueda implícita de significados unitarios. A su vez, frente al cambio de escala, el referente se deja captar en su fragilidad, debilidad, excesos e —inclusive— en su ridiculez, para sugerir lo que queda implícito detrás de esa narración visual. En este sentido, los destellos de heroísmo y

valentía comparten escena con la brutalidad, la crueldad irracional y la devaluación bárbara de la vida del otro. Así, por ejemplo, la mirada infantil no censura cómo —en el frenesí revolucionario— se puede morir solo por la propiedad de un caballo (“Las cintareadas de Antonio Silva”); por el juego insensato de alguien que quiere demostrar su puntería (“Las águilas verdes”); por un beso “galantemente” adjudicado, un proceso sumario frente al robo de una muchacha que alguien más, no identificado, había intentado (“Por un beso”); o por una venganza personal y tardía que llega a martirizar a un combatiente ya retirado, cuya muerte no vale el gasto de una bala (“El fusilado sin balas”). Esta pluralidad de aspectos es desentrañada por la óptica de la niña desde los márgenes, en una visión de conjunto, y queda ‘al desnudo’ como detonante de una potencial comprensión del acontecimiento en su totalidad.



Sin título (2021). Técnica mixta: Paola Saldaña.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

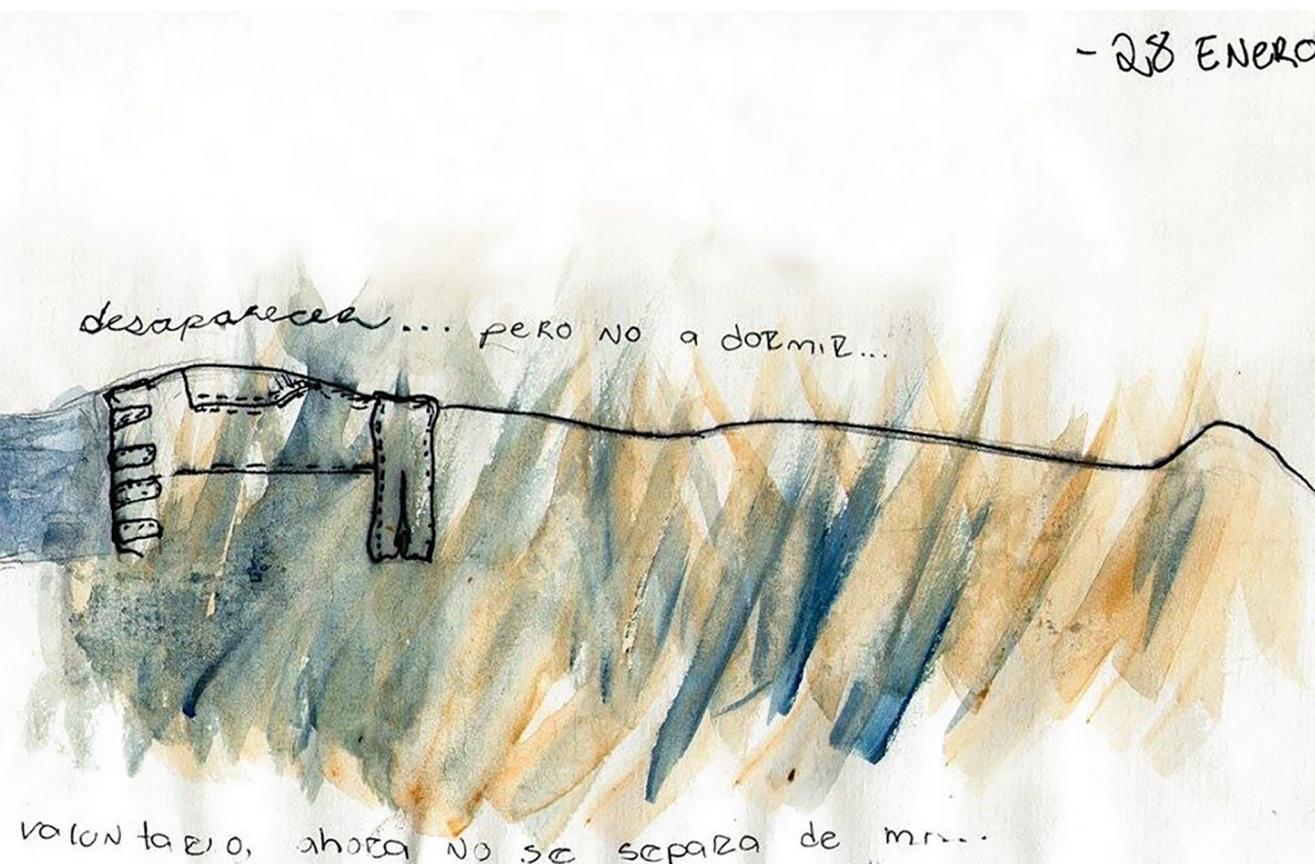
COMO METÁFORA Y ALEGORÍA: UNA MIRADA
DESAUTOMATIZADA

La construcción de la mirada infantil en *Cartucho* pasa también por una recurrente modulación trópica en tanto que forma discursiva de distanciamiento que rige la visión y la narración. En este sentido, la metáfora media y filtra la descripción de la guerra como referente complejo hasta infringir los límites del discurso autorizado. Esta caracterización metafórica de la mirada se explicita, por ejemplo, en el episodio de la muerte de “Zafiro y Zequiél”, cuando la protagonista-narradora activa un significado figurado para connotar lo observado, trasladando el significante a un diferente nivel semántico:

me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: ‘Pobrecitos,

pobrecitos’. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristallitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre (109).

Lo literal queda descartado porque no puede satisfacer la necesidad comunicativa que el escenario bélico demanda. Para que el referente quede al desnudo, la modulación trópica sanciona una necesaria desautomatización respecto a un entorno vivencial que normaliza la aparición de cuerpos quebrados, desgarrados y exánimes. De aquí que, mediante la figuración, lo habitual sea desplazado y neutralizado (Hellín Nistal, 2016: 465). En el episodio, los ojos de la niña estructuran la abstracción de la palabra ‘sangre’ del campo lógico mortuorio y referencial de la guerra, sugiriendo “un lexema extraño a la isotopía del contexto inmediato” (Le Guern, 1978: 62) para



configurar la imagen sublimada de los “cristalitos”. En esta evocación visual, como comenta Javier de Navascués y Marín (2010: 4), la percepción “furtiva” de la pequeña “se queda con los detalles cromáticos más sobresalientes” de la escena. Además, la participación emotiva del sujeto frente a la muerte de un amigo-soldado acentúa la similitud de un rojo que incorpora y condensa el carácter frío del cuerpo ahora inanimado. De esta forma, la exhibición de lo observable pasa de un registro realista a uno trópico sin omitir sus acepciones más bárbaras, resignificándolo en un tono que tiende a lo lírico y a lo imaginativo: activada la función connotativa de la descripción, emergen significados alternativos para cumplir con la necesidad referencial de la enunciación.

Asimismo, más allá de estos filtros metafóricos que la descripción ocasiona, la modulación trópica de la mirada infantil se vuelve patente por medio de una alegoría que atraviesa toda la narración: la mugre. Esta aparece en trece ocasiones (en tres, en calidad de sustantivo; en diez, como adjetivo). En algunos casos, se presenta con una función meramente denotativa y, más frecuentemente —cuando la narración se centra en facetas del conflicto ‘olvidadas’ por el discurso oficial— ejerce el rol de una metáfora hilada para manifiestar el registro crítico de la perspectiva que la subjetividad infantil encarna. Gustavo Faverón Patriau (2003) ve en esta persistencia de la mugre a lo largo de *Cartucho* el rostro perceptible de la muerte que lo amenaza e infecta todo. Es una lectura seductora. Sin embargo, si enfocamos este aspecto a través de los ojos de la niña, observamos que la muerte va circunscrita a una dimensión semántica más preponderante en el contexto narrativo que el sujeto experimenta en carne propia: en efecto, es el efecto por la causa, la dimensión metonímica de la guerra civil-mugre. De aquí que “Los 30-30”, en tanto que vehículo bélico de la muerte, son caracterizados como rifles “veteados y mugrosos” (112).

Asimismo, cuando la revolución suma un cadáver más con el relato del asesinato de José Díaz, el capítulo-fragmento recibe el título de “Mugre”; mientras que el villista se encuentra “ahogado de mugre” (118), sin vida, cercado por el hedor de orines que satura las calles y por una suciedad que lo contamina todo (hasta su pelo y sus uñas). En el Parral, la muerte es el síntoma de una infección más profunda. De igual forma, el destino efímero de un soldado queda adscrito a las “manos mugrosas” del compañero en turno de guardia (“El centinela del Mesón del Águila”) y de sus “cinco cartuchos mohosos” (118). Más aún, el filtro alegórico de la mugre sobresale cuando la mirada antibelicista de la niña viene a desnudar la disputa revolucionaria como el escenario trágico de una guerra civil entre paisanos y vecinos. Entonces, la alegoría desborda, contagia cada aspecto del entorno humano y bélico hasta saturar el campo visual del testigo infantil. Por lo tanto, los ojos de la protagonista connotan como “mugrosos” los papeles de Gerardo Ruiz (112) en antítesis cromática con su aparente blancura, porque lo asignan a la ‘suciedad’ del bando enemigo, condenándolo a muerte (“Los 30-30”). Y “mugrosos mugrosos” aparecen, también, los soldados carrancistas al marchar por la Segunda del Rayo (116), porque consigo traen la ‘suciedad’ de lo foráneo, de quien viene de la sierra (“El muerto”). El superlativo reiterativo no deja dudas: la mugre es la guerra civil que viene desde afuera, ajena a las fronteras identitarias del pueblo, y esos ojos de niña lo atestiguan.

COMO ÉTICA POSPUESTA: LA MIRADA DE LA NIÑA Y EL LECTOR-ADULTO

En su narración por distanciamiento, la pequeña que en *Cartucho* dice ‘yo’ es el sujeto de una mirada casi impasible (aunque jamás realmente indiferente). Esa óptica extraña porque no se

desvía ni rehúye la monstruosidad del referente bélico y su brutal reconfiguración de lo cotidiano. Sin embargo, esta aparente desensibilización no refleja, en la narradora, una “necesidad psíquica de estabilidad” (Parra, 1998: 170). Al contrario, el registro átono de esa mirada destaca cómo la experiencia vital de la protagonista se ajusta, en sincronía, con la temporalidad bélica de la revolución. De aquí que la visión infantil, al encontrar en ese brutal escenario su único aprendizaje, produce fricciones con la óptica adulta. En efecto, frente a la acumulación contextual de violencia y cadáveres, la perspectiva situada de la niña entraña un pacto narrativo virtualmente problemático: el lector-adulto puede rechazar el valor apofántico del punto de vista infantil o llegar a confundir el distanciamiento epistémico de este sujeto con su deshumanización y con una patológica apatía (Estévez, 2014). En este sentido, el pacto con el lector entra en conflicto por “el profundo pavor ante la visión directa, objetiva, amoral, inmediata de una auténtica niña” (Aguilar Mora, 2005: 20), y llega a incidir en la desestimación de la crítica que por décadas caracterizó la recepción de la novela. Así, por ejemplo, llama la atención la ausencia de una respuesta emotiva cercana al miedo cuando la protagonista se encuentra con la imagen grotesca de “Las tripas del general Sobarzo”. En su mirada, la pequeña pone en evidencia la naturaleza cotidiana de la exhibición mortuoria en su entorno existencial. La aprehensión ordinaria solo deja espacio para la connatural curiosidad de los niños, típica propensión al descubrimiento y al cuestionamiento que rige el plano de la narración en *Cartucho*:

“¿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?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos (121).

La curiosidad —enunciada de forma explícita— y la paralela falta de miedo subrayan el efecto de extrañamiento. Si el lector acepta el pacto narrativo, es decir, si accede a compartir la mirada del sujeto infantil, se ve involucrado de forma directa en una triple construcción. En primer lugar, la mirada es configurada por la autora en un sentido espacial y literal al connotar la posición favorable que permite la observación no solo en un plano general, sino también particular: “desde arriba del callejón”. En segundo lugar, involucra los planos narratológicos y epistémicos a partir de la connotación infantil del habla, que declina el vocablo autorizado ‘tripas’ en ‘tripitas’ (“bonitas” y “enrolladitas”). Finalmente, la construcción pasa también por la representación no canónica de los restos del general: como diría Mijaíl Bajtín (2003), ese cuerpo se muestra “abierto”, despojado de toda individualidad épica, con las entrañas que sobresalen y lo vuelven grotesco. Así, a partir de esta estructura narrativa, el lector participa de una percepción infantil que es una mirada al horror, no de horror: “Campobello salta todas las censuras impuestas a la mirada para hacer visible lo intolerable, para mostrar el horror sin el recurso de la lágrima. Elimina lo sentimental para conferirle otro tipo de emoción, la conmoción” (Martínez, 2017:164). El fragmento ejemplifica cómo la teatralización de la muerte —en ausencia de una relación personal con el objeto— no produce conmoción en el sujeto que narra. Su mirada se limita a una apreciación que, como observa Kristine Vanden Bergh (2013), es meramente estética y no ética (de aquí que fracase el plan burlesco de los soldados y sus expectativas). Por lo tanto, la respuesta ética y emocional es diferida a la temporalidad

virtual y subjetiva del lector. Este último es convocado, a partir de la perspectiva de la niña y de sus diferentes niveles de mimesis, para complementar el testimonio que ese punto de vista particular comparte con el fin de poner en tela de juicio los significados finales del acontecimiento narrado (significados apartados por el discurso oficial y, ahora, al desnudo).

CONCLUSIONES

Frente a la complejidad de un conflicto problemático como la Revolución mexicana, Nellie Campobello construye un punto de vista inconforme y desalineado, un diálogo crítico con la historia. A partir de esta puesta en escena textual, emerge la subjetividad situada de una niña que acecha el referente bélico y sus actores al reunir la mirada plural de toda la comunidad del Parral. De esta premisa epistemológica resulta un juego interactivo entre sujeto y objeto (Filinich, 2013), y se configura una perspectiva sobre el acontecimiento histórico que es inquieta porque rehúye la simplificación (falsamente inclusiva) de la narración oficial. Es así que esos ojos —infantiles y femeninos— vuelven testimonial una experiencia particular que choca con el paradigma tradicionalmente adulto y masculino de la revolución. La experiencia ficcional de la protagonista que dice 'yo' se inscribe en la perspectiva de una historia 'matria' (en el sentido de lo propuesto por el historiador Luis González y González), mientras la guerra invade la dimensión privada y cotidiana del hogar y la infancia. Entonces, el acontecimiento es sometido a la impresión retínica de un sujeto infantil que, en calidad de lectores, podemos imaginar inocente y frágil, y que el horizonte social configura como invisible y marginal. Sin embargo, es en esta exclusión que se funda la mirada textual de Nellie Campobello.

En la construcción de la novela, el acto visual reside en un sujeto que es precario porque está

subordinado a un contexto bélico que, como mugre, pone en constante peligro la legitimidad del discurso y condena a las injurias de la autorreferencialidad. Mas esta premisa epistemológica abre el camino a una hermenéutica alternativa capaz de poner al desnudo el hecho histórico. En este sentido, la misma narración empodera a la niña-protagonista y convierte su observación inocente en testimonio: al ser socialmente ignorada, su perspectiva se vuelve efectiva, un paso atrás que autoriza a ver más (Ginzburg, 2011) y libera la mirada para quebrar la percepción corriente del mundo adulto.

En *Cartucho*, en primer lugar, esto es posible a partir de una construcción textual y narrativa que, de forma estratégica, varía la perspectiva y el punto de observación de los ojos de la niña. De aquí que, a lo largo de la obra, la protagonista se acerca a los actores activos en el escenario bélico con una visión que se vuelve sinécdoque. Como en el caso de los siete "Hombres del Norte" que, con sus retratos, abren la primera parte de la novela, otras subjetividades son presentadas mediante una "amplificación explicativa" (Martin, 2005: 46) y rescatados en su individualidad del anonimato de la bola revolucionaria. O, por el contrario, la pequeña se aleja del polvo de la historia en busca de una visión de conjunto desde una ubicación privilegiada: su emblemática ventana en la calle Segunda del Rayo. Así, Campobello complementa el efecto de extrañamiento infantil con una observación nómada y multifocal que encauza la complejidad del referente bélico más allá de la suma de las partes, es decir, como efecto de sentido. Al mismo tiempo, la protagonista es construida a modo de una instancia narrativa mediadora que convierte la percepción situada en imágenes. Su mirada, entonces, no ignora el espectáculo atroz y cotidiano de la muerte, de la sangre y las vísceras, ni se ajusta a un registro exclusivamente realista y mimético: en la tensión entre lo inenarrable de la experiencia y el necesario testimonio se activa la función poética desestabilizadora

del ojo infantil, modulación trópica e inconforme de la mirada. De aquí que, desde los diferentes ángulos y modulaciones de su visión inquieta, la protagonista recupera una “temporalidad de la experiencia” (Turchetta, 2015) que deja profundas huellas en su narración, justo mientras aprende la fenomenología del fenómeno revolucionario y le da un orden inteligible (al servicio de la comprensión histórica).

En la sincronidad ficcional del hecho, la revolución queda expuesta por una mirada inédita que toma las distancia de “una historia nacional que edificaba supuestos héroes y falsos ídolos” (Bautista Aguilar, 2017: 12). De este modo, en una intertextualidad simbólica con el niño del cuento de Andersen, la protagonista de la Segunda del Rayo se vuelve el epicentro de una mirada que intenta romper con la visión hegemónica del pasado revolucionario, más allá de la sastretería retórica ‘invisible’ del discurso oficial. En su narración desde ‘abajo’, *Cartucho* invita al lector de su tiempo a captar la complejidad de un acontecimiento todavía vivo en la memoria, planteando una visión contradiscursiva que solo puede operar a partir de “la torpeza de la ilegitimidad” (Angenot, 1998: 42-43). Es así que, como el niño del relato de Anderson, esta perspectiva desata un entramado de significaciones antes latentes, contraviniendo desde la novela y desde la ficción los límites del discurso social.

Finalmente, la mirada infantil, en *Cartucho*, va más allá de una simple variación del tema revolucionario, no se limita a registrar los hechos observados. Fragmento tras fragmento, la obra de Campobello le recuerda al lector que toda mirada al acontecer de la historia está siempre sujeta a nuestros propios límites epistemológicos y discursivos. También recuerda el valor testimonial —aunque ficcional— de un referente histórico que persiste en la visión de la niña-protagonista para luego convertirse en diégesis inconforme. Esa pequeña lo mira todo desde los márgenes, con ojos “empañados de infancia” (117). Después, narra —de forma lacónica, a veces con un

filtro poético, otras, en un registro realista— hasta refutar la ‘verdad’ única del discurso oficial: la revolución va ‘desnuda’.

REFERENCIAS

- Aguilar Mora, Jorge (2005), “El silencio de Nellie Campobello”, en Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era.
- Angenot, Marc (1998), *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Avechuco Cabrera, Daniel (2017), “La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Literatura Mexicana*, vol. 28, núm. 1, pp. 69-98, disponible en: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.28.1.2017.977>
- Bajtín, Mijaíl (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- Benjamin, Walter (2010), “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolai Leskov”, en Renato Solmi (comp.), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, pp. 247-251.
- Booth, Wayne C. (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch.
- Bourdieu, Pierre (2005), “III. La práctica de la sociología reflexiva (Seminario de París)”, en Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, pp. 301-358.
- Campobello, Nellie (2017), *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, en *Obra reunida*, México, FCE.
- Cázares H., Laura (1988), “El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*”, en Aralia López González, Amelia Malagamba Ansótegui y Elena Urrutia (eds.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto. Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987*, México, Colegio de México, pp. 159-170.
- De Navascués y Martín, Javier (2010), “Fragmento y mirada en los ciclos de cuentos autobiográficos de Norah Lange y Nellie Campobello”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 1, pp. 1-10, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7275258&orden=0&info=link>
- Deleuze, Gilles (2007), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1973-1993)*, Valencia, Pre-textos.
- Estévez, Dulce (2014), *La deshumanización como objeto estético en Cartucho de Nellie Campobello: una aproximación desde la crítica literaria, la historia y la sociología*, tesis doctoral, Arizona State University, disponible en: https://keep.lib.asu.edu/_flysystem/fedora/c7/124469/Estévez_asu_0010E_14604.pdf
- Faverón-Patriau, Gustavo (2003), “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Mester*, núm. 32, pp. 53-71, disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/0r92k19n>
- Filinich, María Isabel (2013), *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México, Plaza y Valdés Editores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla.

- Fontanille, Jacques (1994), "La base perceptiva de la Semiótica", *Morphé*, vol. 9-10, núm. 5-6, pp. 9-35.
- García de la Sierra, Rodrigo (2010), "Experiencia, memoria y autobiografía en el México post-revolucionario", en Alicia Rueda Acedo, Ignacio Ruiz-Pérez y Rodolfo Mendoza Rosendo (coords.), *Independencias, revoluciones y revelaciones. Doscientos años de literatura mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 189-215.
- Ginzburg, Carlo (2011), *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli.
- Goffman, Erving (2006), *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu.
- Hellín Nistal, Lucía (2016), "Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso", *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 7, pp. 461-491, disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/323/325>
- Huerta, Efraín (2017), *Antología poética*, México, FCE.
- Ibáñez, Jesús (1991), *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*, Santiago de Chile, Amerindia.
- Le Guern, Michel (1978), *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- Lillo, Alejandro (2019), "La mirada como construcción cultural. El caso de Mina Murray en *Drácula* (1897)", *Saïtabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, núm. 69, pp. 189-202.
- Martin, Marcel (2005), *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa.
- Martínez, Josebe (2017), "Cartucho de Nellie Campobello: el diálogo con la historia y la imposibilidad del 'ser' mexicano", *Cuadernos Americanos*, vol. 1, núm. 159, pp. 151-170, disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca159-151.pdf>
- Martínez, Josebe (2019), "Introducción", en Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, Madrid, Cátedra.
- Matthews, Irene (1997), *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, México, Cal y Arena.
- Parra, Max (1998), "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 24, núm. 47, pp. 167-186.
- Pratt, Mary Louise (2004), "Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello", *Cadernos Pagu*, núm. 22, pp. 151-184, disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100007&nrn=iso
- Pulido Herráez, Begoña (2011), "Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 52, pp. 31-51, disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n52/n52a3.pdf>
- Todorov, Tzvetan (1971), *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.
- Turchetta, Gianni (2015), *Il punto di vista*, Bari, Edizioni Laterza.
- Vanden Berghe, Kristine (2013), *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Zalpa, Genaro (2019), *Teorías de la acción social y estrategias de intervención del trabajo social*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- BIAGIO GRILLO. Doctorante en Estudios Socioculturales por la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA, México); Maestro en Lengua y Literatura italiana y Licenciado en Historia por la Universidad de Bolonia, Italia.