

# Mirada de niña, mirada del exilio: la guerra civil de *Cerezas*

Biagio Grillo

Universidad Autónoma de Aguascalientes

[biagio.grillo@gmail.com](mailto:biagio.grillo@gmail.com)

Narrar la guerra civil significa enfrentar, desde el presente de la enunciación, un evento problemático que constantemente se vive y se reescribe en la memoria del testigo y de su comunidad. Significa, en fin, elaborar narrativamente un acontecimiento, es decir, no simplemente “un hecho, un dato histórico cualquiera” (Guillén, 1985, p. 401). En este sentido, es una narración que implica, en primer lugar, significados personales y vivencias subjetivas, aunque sea a 70 años de distancia, tal como lo hace Aurora Correa<sup>1</sup> en 2008, al recordar su niñez en la guerra civil

---

<sup>1</sup> Aurora Correa fue una narradora del exilio español en México tras la guerra civil (1936-1939). La autora nació el 10 de febrero de 1930 en Barcelona. En 1937, la guerra interrumpe su infancia catalana: con apenas siete años -junto con su hermana, su hermano y un contingente de otros casi 500 niños- es alejada del conflicto y enviada de “vacaciones” a México, en la espera de una victoria republicana que jamás llegará. Esas vacaciones se convertirán en el exilio de toda su vida. En México, Aurora Correa será una voz literaria activa, a pesar del olvido al cual la destinará la crítica. Su producción, por una parte, se dirige a un público de jóvenes lectores (*La muerte de James*

española y su exilio como “niña de Morelia”.<sup>2</sup> En segundo lugar, narrar significa afirmar la autoridad de una “voz” y consecuentemente de un discurso en diálogo y en conflicto con una pluralidad de otros discursos porque, como aclara Manuel Delgado Ruiz (1994), un conflicto civil no nace de la interrupción de todo diálogo, sino de su exasperación.

Dicha “voz”, sin embargo, no coincide con la voz biológica del sujeto que enuncia, como una transparencia casi quijotesca podría sugerir; más bien, es la instancia textual que –en palabras de Filinich (2013)– asume una forma fónica “para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante” (p. 208). En su forma narrativa y en su función expresiva, esta voz señala i) el lugar epistémico desde donde el emisor habla; ii) el lugar del destinatario y el impacto potencial sobre la comunidad; iii) la temporalidad de la enunciación, y iv) la autoridad del discurso del sujeto-emisor. Al mismo tiempo, esa voz convoca a una “mirada” en su aprensión del referente histórico, como juego interactivo entre sujeto y objeto (Fontanille, citado en Filinich, 2013).

Esta voz y esta mirada son situadas por Aurora Correa en la figura de un personaje infantil, en el “yo” de una Aurora-niña que narra su experiencia en el contexto de una guerra civil que invade su hogar y el espacio de su infancia, y así configura el duelo de la separación y la pérdida, hasta el exilio en tierra mexicana. En *Cerezas*, novela autobiográfica publicada en 2008, bajo el sello del Instituto Cultural de Aguascalientes, la guerra civil es retratada desde la mirada de la infancia, es decir, desde el punto de vista de la ficción de una Aurora-niña. A esa figura infantil, sin embargo, se le sobrepone la Aurora-adulta que enuncia desde el testimonio del exilio, en un cortocircuito hermenéutico de significados. Existe entonces la narración de una constante cotidianidad en tiempos bélicos, porque en el destierro –como recuerda Josebe Martínez (2007)– “no hay territorio para la historia” (p. 17) y entonces la memoria sigue viva y presente. Por tanto, se trata de una memoria que –en una perspectiva narrativa– se desprende de lo que para la niña era el centro

---

Dean, en 1991, y *Ha*, en 1992) y, por el otro, traduce en testimonio literario su experiencia autobiográfica (en 1997, con *Te beso buenas noches*, y en 2008, con *Cerezas*). La autora falleció el 20 de noviembre de 2008 en León (Guanajuato, México).

2 A propósito de la estancia colectiva en el internado de Morelia, la autora escribe: “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).

del mundo: su árbol de cerezas, su casa, el vecindario y las calles cercanas de Barcelona. De ahí, la protagonista presenta su principal mirada sobre el mundo, fijando la linealidad de una rutina monótona y tranquilizadora, y sus rupturas frente a la aparición disruptiva de la guerra.

En el espacio de este texto, se analiza la construcción literaria y discursiva de la mirada en Aurora Correa, y cómo esta mirada -en el espacio y en el tiempo sincrónico de la narración- define su naturaleza íntima a través del punto de vista de la niñez y del exilio.

En la novela encontramos a una niña que, desde su árbol de cerezas, lo observa todo. Desde ahí, es decir, desde su distancia perceptiva e infantil, presenta una hermenéutica alternativa frente al acontecimiento de la guerra civil. 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 torna maniqueas las formas participativas de un conflicto de esta naturaleza. Día y noche, republicanos y fascistas: la duda, la zona gris, la incertidumbre tienen lugar sólo en la profundidad íntima de la consciencia personal y no en el horizonte discursivo que oficialmente define el evento.

La narración presenta entonces una mirada retrospectiva, ahora adulta, dirigida hacia el pasado, a la guerra y sobre todo al territorio entrañable de una 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 este, tras las tensiones de la guerra civil y las bombas nazi-fascistas. No obstante, 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 un 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 pudo 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 acucillado (Correa, 2008, 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>3</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

---

3 Según Freud, la regresión infantil produce un “unheimlich”, es decir, un sentimiento perturbador en la conciencia 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, “sinistro”.

produce entonces angustia en lo sincrónico del sujeto infantil como en el recuerdo de la regresión de la conciencia 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 la perturbación del diálogo. Así, a través de este “crimen verbal”, el conflicto desenmascara toda su naturaleza intestina (“parientes que fueran”) y fratricida (“vecinos hermanados”).

Por otra parte, dentro del *nosotros* que enmarca al propio bando, 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 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 niños 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” (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 Juliancito 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, aun en el escenario experiencial de la guerra civil, bajo la mirada de la niñez se encuentran áreas potenciales de imaginación lúdica en 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. Así, también, el acecho de un conejo perdido se puede volver una gran aventura para los dos hermanos, en el descubrimiento de invaluables tesoros.

De aquí que, 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:

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 hinchan 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 del 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 inmundado 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, la Aurora-niña y sus pares descubren en las alcantarillas un nuevo escenario para los juegos callejeros. Mas 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 fraticida 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 por la nueva realidad del conflicto. Pero, 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 aspando 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*, Aurora Correa recurre a la figura-clave de la niñez como ángulo estratégico para una mirada alternativa, configurando para el lector una vía diferente para la significación del acontecimiento. Esta mirada, al recaer en un sujeto marcado por la alteridad de la niñez, 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: es una mirada ficcional, pero no ficticia, la cual apunta de forma indirecta a la guerra-Gorgona, con “levedad”, para sustraerse de su realidad *petrificadora*<sup>4</sup> (Calvino, 2012). En este sentido, la perspectiva infantil define a la protagonista: su extrañeza, su entendimiento limitado y su capacidad de asombro la llevan a *ver más* (Ginzburg, 2011). Y si, como en el caso de Aurora, el referente es una guerra civil aún conflictiva en la memoria de sus protagonistas, este “ver más” implica el rechazo de las distorsiones que el discurso oficial impone sobre ese pretérito, rompiendo con un filtro extrañante (desde “abajo” y desde “adentro”) su aparente y monolítica coherencia.

---

4 Italo Calvino (2012) postula para la literatura el valor de la “levedad”, en oposición a la pesadez, recuperando el mito de Medusa y de Perseo: según el novelista italiano, la literatura no debe ser una representación directa de la realidad, sino una visión de reflejo, como la imagen de la Gorgona en el escudo del héroe clásico. En *Cerezas*, la mirada peculiar del sujeto infantil cumple esta misma operación y le resta pesadez al referente bélico.

En *Cerezas*, entonces, esta mirada es construida para que el espacio y el tiempo de la narración se asienten en el “yo” de una niñez y esta sea recuperada 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 el vaivén sincrónico y diacrónico del recuerdo del evento. La ficcionalización del “yo” infantil autoriza así el relato del drama de una guerra civil que invadió la cotidianidad y la intimidad de todo lo que podía llamarse hogar. Desde la ficción de la literatura y en diálogo con la memoria, la infancia se hace portadora de una significación que no rehúye de lo factual y de lo histórico como manifestación concreta de la guerra, más bien lo trasciende asentándose en la experiencia íntima y subjetiva, y activando la función *reveladora* de la narración de la cual habla Tzvetan Todorov (1993). Porque la guerra civil transforma los significados y, a su vez, la mirada infantil reescribe estos mismos significados volviéndolos propios de una poética.

Por una parte, y con realismo, la mirada infantil registra la impresión y su participación emocional. Por otra parte, 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 (2012)– “dos mundos diferentes se reflejan” (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.

## Referencias

- Bajtín, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Calvino, I. (2012). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Correa, A. (2008). *Cerezas*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Delgado, M. (1994). Confini labili: la guerra civile tra individuo e società. En G. Ranzato (ed.), *Guerra fratricide. Le guerre civili in età contemporanea* (pp. 129-156). Torino: Bollati Boringhieri.

- Filinich, M. (2013). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza Valdés Editores/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Freud, S. (1973). Lo siniestro. En *Obras completas*. (T. III, pp. 2483-2505). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ginzburg, C. (2011). *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Martínez, J. (2007). *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*. Barcelona: Montesinos.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. (A. Neira Calvo, trad., 3a. ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (1993). Ficción y realidad. En *Las morales de la historia* (pp. 119-144). Barcelona: Paidós.