

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL
SERIE EL ESTUDIO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, Ciudad de México, México.

ISBN: 978-607-30-2931-5

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

II. LECTURAS TRANSVERSALES

VERDAD PÚBLICA E ÍNTIMA: *LAS MANOS DE MAMÁ*,
DE NELLIE CAMPOBELLO Y *LAS HOJAS MUERTAS*
DE BÁRBARA JACOBS¹

GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
Centro de Estudios Literarios

No hay literatura, no hay nada por generación espontánea. Todo viene de algo. La historia y la literatura están muy relacionadas. ¿Quién puede asegurar que mucha de la historia que nos hemos aprendido de memoria fue como dicen? Existe la interpretación de la historia. Tanto la novela como la historia son reinterpretaciones de una vida.

BÁRBARA JACOBS

LITERATURA DE REVOLUCIÓN Y LITERATURA REVOLUCIONARIA

Al proponer el encumbramiento de la Revolución mexicana, heredera del “impulso creador de la Independencia y la voluntad renovadora de la Reforma” (Avechuco 89), el Estado mexicano pretendía conferir un sentido histórico a los complejos sucesos

¹ Las siguientes líneas tienen su origen en dos coloquios sobre literatura a los que asistí en 2018. El primero se llevó a cabo en Budapest, en octubre. Mi ponencia llevó como título “Literatura de revolución y literatura revolucionaria”; el otro, realizado en París en noviembre, se tituló “Hibridez genérica en *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs”.

que la gente vivía, así como justificar y legitimar las acciones de los revolucionarios, pero, sobre todo, afianzar su poder político. De aquí la necesidad de integrar “una ideología que explicase, justificase y cimentase el nuevo Estado mexicano” (Meyer en García 27). A causa de diversos intereses políticos, como la necesidad de conformar una visión unitaria de los movimientos armados de la Revolución, Emiliano Zapata, Ricardo Flores Magón, Felipe Ángeles, entre otros, fueron ingresados en la lista de inmortales. A decir de Daniel Avelar, Francisco Villa no ingresó al álbum familiar revolucionario a causa de tres factores: su rivalidad con Álvaro Obregón, principal promotor de la institucionalización; la carencia de elementos ideológicos que pudieran integrar el discurso oficial; y por el peligro con que se concebía su poder de convocatoria. Al Centauro del Norte se le atribuyeron prácticamente todos los excesos del movimiento armado (71-89).

En los orígenes de aquella conformación ideológica vinculada al movimiento armado se encuentra también la necesidad de consolidar una literatura revolucionaria. Es ampliamente conocido el hecho de que hacia finales de 1924 y principios de 1925 se llevó a cabo la polémica que encumbró a un desconocido novelista que no pertenecía al campo cultural de la Ciudad de México y que, en aquellos tiempos, se desempeñaba como médico de dispensario del populoso barrio de Tepito, Mariano Azuela. Era evidente que, aun antes de la ahora célebre polémica, desde principios de noviembre de 1924, existía interés por colocar a Mariano Azuela como modelo de escritor, lo mismo nuestro y comprometido que viril. Al menos es lo que permiten advertir las palabras de Febronio Ortega, Arqueles Vela y Carlos Noriega Hope, este último director del suplemento cultural del diario que impulsó el debate, *El Universal Ilustrado*, allí publicadas el 24 de noviembre: “La revolución tiene un gran pintor, Diego Rivera. Un gran poeta, Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución”. La dicotomía literatura afeminada-literatura viril, propuesta por Julio Jiménez

Rueda, en diciembre de ese año,² contribuyó a afianzar la política cultural del Estado mexicano. Francisco Monterde fue quien propuso a Mariano Azuela como el “novelista mexicano de la revolución”. Muy pronto, el 29 de enero de 1925 se publicó en las páginas de “La novela semanal”, suplemento del diario, la primera de cinco entregas de *Los de abajo*, obra que inaugura el subgénero de la novela de la revolución, pero sin el subtítulo de la primera edición publicada en El Paso, Texas, en 1915, hasta antes de la polémica desconocida, a saber, *Cuadros y escenas de la revolución actual*.

Aquel año de 1925, en el que se tildó de femeninos a los Contemporáneos,³ conjunta una serie de acontecimientos decisivos para que este grupo de escritores se planteara como proyecto común escribir novelas. Es el año de la publicación de *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, de José Ortega y Gasset. Es también el año en que Jaime Torres Bodet planea llevar a cabo una revista, como la *Revista de Occidente*, y en el que surge el nombre de la publicación que identificaría al grupo de escritores, *Contemporáneos*. Asimismo, es el año en que se están terminando de editar las novelas de la colección Nova Novarum, apéndice de la publicación periódica de Ortega y Gasset, publicadas al año siguiente.

El programa colectivo sostenía el propósito de realizar una literatura con doble derrotero, pero con idéntico fin: por una parte rechazar la literatura de retórica nacionalista que se estaba identificando con la Revolución, y con las objetivos del Estado, empeñada en reflejar lo mexicano (el folclore, lo popular, el costumbrismo, el mundo campesino) y, por otra, escribir una literatura enfocada

² Escribía Jiménez Rueda: “ya no somos gallardos, altivos, toscos [porque] ahora suele encontrarse el éxito [literario] más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (cito por Ródenas XXV).

³ Maples Arce, al parecer, fue el primero que los tildó de afeminados, “maricones y pederastas”. El propio Carlos Pellicer hizo eco sutil de esta caracterización: “Es curioso: en el país de la Muerte y de los hombres muy hombres, la poesía y la crítica actuales saben a bizcochito francés” (Ródenas XXX).

en sus propios intereses y temas; moderna, universal antes que mexicana y, en palabras de Bernardo Ortiz de Montellano, de una literatura revolucionaria, antes que de revolución (Sheridan 1999 385, García 91).⁴ Los Contemporáneos igual rechazaban las ideas estéticas en torno a la correlación que se establecía entre la novela de la Revolución y el realismo como única opción legítima para toda forma de arte, como la convicción de que el arte nuevo era deshumanizado.⁵

DEL CUADRO DE COSTUMBRES AL POEMA EN PROSA: LAS MANOS DE MAMÁ

Nellie Campobello (María Francisca Moya Luna, Durango, 1900), publicó *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*, en 1931, seis años después de aquella polémica. Este título le permitió ingresar a la lista de novelistas de la Revolución mexicana, si bien su obra en los primeros años fue opacada por esa especie de fresco monumental que ofrecen la de narradores como el propio Azuela, Martín Luis Guzmán o José Vasconcelos.

La escritora duranguense nos participó un par de sus intenciones al escribir esta obra. En primer lugar, buscaba realizar una

⁴ Es importante recordar, como lo han hecho anteriormente Sheridan (1982 8) y García (91) que los Contemporáneos rechazaban el proyecto institucional de la novela de la Revolución Mexicana y no al escritor canonizado por ella, Mariano Azuela.

⁵ Guillermo Sheridan ha sintetizado la postura antideshumanización de la siguiente manera: “No podían soportar la proposición de que el refinamiento estético implicara una deshumanización, de que el anti-representacionismo en pintura, la atonalidad en música, el verso libre en poesía o el monólogo interior en prosa llevaran a la pérdida de lo humano, de los ‘elementos demasiado humanos del realismo romántico o del naturalismo’” (9). Domingo Ródenas, por otra parte, ha señalado que al menos Villaurrutia, Cuesta y Owen seguían a André Gide en su rechazo al nacionalismo: “... Gide que en 1987 había desacreditado a Barrès debido a su limitada visión francocéntrica y su mercenaria defensa del nacionalismo francés” (XXVIII). Esto era lo que expresaba Torres Bodet en su ensayo “Reflexiones en torno a la novela”: “El siglo XIX parece haberse complacido en dejarnos el mayor número de tradiciones que contrariar. Sería declararnos vencidos querer persistir en los cauces de las ideas aceptadas por los hombres del ochocientos. Las obras producidas bajo el imperio del positivismo ortodoxo pudieron ser bellas. No les neguemos nuestra admiración, neguemosles nuestra obediencia” (Reflexiones web).

literatura más vivida que leída; es decir, una cuyo basamento se configurara con fuertes tintes autobiográficos y memorísticos. En segundo, una en la que expresara su necesidad de contar la verdad. Y su verdad consiste en mostrar que Francisco Villa no merece el lugar de bárbaro que la novela de la revolución y la historia oficial le habían destinado. Aclaro, en completo acuerdo con Avechuco: “Campobello no quiere ingresar a Villa en la familia revolucionaria, está consciente de su marginalidad: busca limpiar su nombre y, en el fondo, en primera instancia, ofrecer otra visión de la lucha, una visión más regional” (94).

Con la aspiración de alcanzar este empeño, Campobello eligió a un narrador infantil puesto que, como Begoña Pulido ha perfilado ya con una frase popular, “los niños dicen la verdad” (42). Y es que para Campobello todos los novelistas de la revolución, excepto Martín Luis Guzmán, mienten, Azuela incluido.⁶ El afán de alcanzar un alto grado de veracidad en su relato fue expresado por la propia autora en el prólogo que escribiera para *Mis libros*:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir. Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mi deseo (...) Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez (Campobello 1960 12).

Una vez obtenida la voz, requería encontrar la forma y el tono. Razones artísticas e históricas guiaron su selección. Begoña Pulido ha sostenido que en la raíz del estilo poético de Campobello se encuentra el contraste, “la distancia entre lo que se dice y cómo se dice”, un sistema metafórico más próximo a la vanguardia que al realismo y una estructura cerrada, autónoma, es decir, textos

⁶ “Mariano Azuela contó en sus novelas puras mentiras. Como un mal actor, se sobreactuó en lo que dijo sobre la Revolución, sobre los revolucionarios” (en Carballo 416, citado en Avechuco 72).

redondos que pueden ser leídos de manera independiente (39). El afán de contraste provoca un estado de indefensión en el lector frente al relato de una niña que describe escenas atroces: muertos que se convierten en juguetes, tripas de cadáveres transportadas como trofeo por la calle, pedazos de cabeza, orejas, brazos desprendidos de su cuerpo, etcétera. Aunado a esta intención artística, razones históricas determinaban el hecho de que la narradora contemplara estos asuntos con bastante normalidad, incluso con indiferencia. Refiere Avechuco, basado en Aguilar Camín y Katz (85), que la zona Norte de principios del siglo xx en nuestro país mantenía la tradición de autodefensa, pues sus habitantes descendían de aquellas sociedades militares de frontera que en el siglo xix luchaban por conservar su territorio ante los ataques de las tribus nómadas indias. La autodefensa refuerza los vínculos de orgullo comunitario pues, en palabras de Campobello, el hombre de la sierra duranguense resulta “verdadero ejemplar de una raza de ascendencia guerrera” (194). Consecuencia de esta concepción es que para la novelista de la revolución Francisco Villa resultara un “guerrero genial” (Campobello 1960 14).

Ahora bien, la determinación del carácter genérico de las novelas de Campobello es un aspecto sobre el que los críticos no han logrado ponerse de acuerdo. En un rápido recuento bibliográfico he encontrado más de una docena de géneros y subgéneros, literarios o no: imágenes, cuadros, viñetas, fragmentos, cuentos, relatos, estampas, fotografías, postales, bocetos, retratos orales, crónicas, cartucho, collage, balazo y poema en prosa.

Antonio Castro Leal que, como se recordará, incluyó las novelas de Campobello en sus tomos de *La novela de la revolución mexicana*, al referirse a ellas, empleó un término conocido entre los escritores de principio del siglo xx: cuadros (téngase en cuenta que la novela de Azuela, *Los de abajo*, lleva por subtítulo *Cuadros y escenas de la revolución actual*) (923). Desde mi punto de vista, Tanya Weimer, aunque no profundiza en el asunto, precisó con mayor justeza el asunto genérico al establecer que “la obra de Campobello participa de la tradición decimonónica de los

cuadros de costumbres a la vez que se inserta en el movimiento de vanguardias” (106).

Como ha señalado José Manuel Cuesta, la palabra *cuadro* se relaciona con la francesa *tableau*. Su sentido, literariamente hablando, es pictórico, pues el término está destinado a resaltar de manera particular el realismo mimético o naturalista de una escena. El mismo autor nos recuerda que el inventor de este modo de concebir la literatura fue Louis-Sébastien Mercier quien, con sus seis volúmenes del *Tableau de Paris*, publicados entre 1781 y 1788, pretendía establecer “la fisionomía moral de esta gigantesca capital”. Los *Cuadros* de Mercier, que buscaban ensamblar todas las pequeñas costumbres de la ciudad parisina para construir un cuadro del siglo, dieron origen a los cuadros de costumbres, caracterizados por cuatro aspectos: 1) la representación de la vida civil, es decir, la pintura de la vida burguesa, la clase media; 2) la veracidad; los pintores costumbristas buscaban realizar una obra exacta de las circunstancias que veían, tal y como las veían, sin juzgar; 3) la particularidad de las circunstancias enteramente locales pues los artistas estaban conscientes de que la sociedad de cada país es distinta; incluso la perspectiva de mediodía no es la misma que la vespertina; 4) la vinculación con la historia. La imagen de cada cuadro tenía que ser veraz porque estaba destinada a convertirse en un documento histórico (Escobar web).

Si Campobello había logrado con *Cartucho* transmitir, basada en el modelo del cual partía, el cuadro de costumbres, esa especie de microhistoria como la ha etiquetado Begoña Pulido, vale decir, el modo de vivir la revolución de la gente del Norte, y transmitir su verdad sobre los centauros de la División del Norte, gente sencilla acostumbrada a la vida combativa, así como metaforizar con la fragmentación de los cuerpos tirados frente a la casa de su narradora un movimiento armado igualmente quebrantado, ¿qué buscaba con la escritura de *Las manos de mamá* (1937), un título intimista, distante del explosivo *Cartucho*?

Quiero señalar, en principio, que Campobello no se detuvo en el género decimonónico pues configuró el cuadro de costum-

bres basado en la proyección de una imagen dinámica con una dosis de sentido poético, vinculado con la sugerencia. El texto de Campobello sugiere tanto como describe. Ya Max Parra ha trazado la asimilación de la fotografía que se observa en *Cartucho*, recurso extraordinario para captar “la rapidez de los sucesos y la fuerza de los estados emotivos” (349), así como la vinculación que esta mantiene con la modernidad, lo que equivale a “pensar la modernidad en términos fotográficos, es decir, de fragmentos visuales únicos e irrepetibles, que el ser humano registra y asimila mediante procesos conscientes e inconscientes” (347). Asimismo, Parra ha señalado el auge que la imagen tuvo en las vanguardias literarias latinoamericanas, “entre ellos los estridentistas mexicanos, en cuya órbita se llegó a mover Campobello” (íd.). Es difícil, después de esta caracterización de la imagen en *Cartucho*, no advertir su recurrencia en *Las manos de mamá*: “La tierra es roja, las banquetas desdentadas, los focos cabezas de cerillos” (Campobello 2016 173); “Mamá, vuelva su cabeza. Sonría como entonces, girando en el viento como amapola roja que se va deshojando” (178); “La máquina [de coser], muñeca tosca, se quedaba abandonada, las bastillas arrugadas estrangulaban, a veces la rueda, brillante como anillo de estrellas” (193). El cuadro que abre la novela, costumbrista lo mismo que poético, más allá de trazar la imagen de la madre, se erige en estandarte de una cultura que fundamenta su identidad en una naturaleza agreste y sencilla; contiene, además, uno de los fundamentos ideológicos manejados por Campobello en la obra de 1937, a saber, la defensa de los valores de una comunidad sustentada, a diferencia de la del centro y sur del país, por el trigo.

ASÍ ERA ELLA

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento.

Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera.

Su forma se percibe a la caída del sol en la falda de la montaña. Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el Sol.

Un himno, un amanecer toda Ella era. Los trigales se reflejaban en sus ojos, cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas (173).

Ciertamente, en las líneas precedentes y en otras partes de la novela, también hay una alusión al maíz; pero, en este caso, la referencia a las “flores de maíz no cortadas”, además de indicar la situación virginal del campo, destaca su condición de planta monoica, o sea, aquella que contiene las unidades reproductivas masculinas y femeninas a la vez. La comparación de la madre con las flores de maíz se relaciona, consecuentemente, con el hecho de que, además de desempeñar su rol materno, tuvo que asumir el paterno. La presencia del trigo, en cambio, se establece como alimento básico de la familia Moya Luna, tanto en el texto precedente como en el resto de los cuadros: “Nuestra realidad era una tortilla redonda de harina, una taza ancha de café” (178). Del contacto con la naturaleza se desprende uno de los tópicos de la literatura universal, la alabanza de aldea y el menosprecio de corte y, muy posiblemente, el origen de su seudónimo: Campobello. Uno de los mayores valores que la escritora duranguense enarbola en su novela es la libertad, concepto que se adquiere de mejor manera en contacto con la naturaleza pues ésta, además, proporciona salud. La libertad y la sencillez de la gente del norte del país están presentes en la decisión del abuelo de cambiar una casa por un poco de tabaco y alcohol.

En esta obra persisten las imágenes de una revolución que, sin ser nunca del todo expresamente descrita, se erige como trasfondo cotidiano del personaje principal y en la que, de manera específica, subsiste al lado de la visión de los correligionarios del Centauro del Norte, personificada en la estampa de Rafael Galán. No obstante, el contraste resulta, por decir lo menos, arriesgado:

la imagen de Rafael Galán, que en el apellido ostenta su virtud, resulta edulcorado al lado del siguiente cuadro que mantiene un ineludible aire de familia con los de *Cartucho*. En él se puede apreciar el movimiento que la escena contiene. Esto lo distancia de la fotografía y lo coloca más cercano a las breves reproducciones que los asistentes de los hermanos Lumière llevaron a cabo durante el porfiriato en la calle de Plateros; con una contundente diferencia, la imagen poética con la que se cierra el cuadro. La inocente crudeza, el horror estético con que el cuadro entero se traza parece emanar ecos del horror y la gracia que perturbaran a Shelley al contemplar el cuadro de la Medusa en el museo de los Uffizzi hacia fines de 1819.⁷ No resulta descabellado registrar la presencia de la tradición poética de Occidente, aunado a la visión que la memoria de una niña descendiente de guerreros, recreada por la adulta que es, proyecta en *Las manos de mamá*. Me refiero al poema en prosa, de origen alemán; Novalis, puesto en circulación por Baudelaire.

Jacinto fue a caer al lado izquierdo del puente, yendo de aquí para allá. Testereando —contaban— había dado sus últimos pasos, como cuando, niño de un año, empezaba a andar. Torpemente alcanzaría un pedazo de tabla, pero un pedazo grande de su cabeza ya lo había dejado atrás, tirado como algo que se abandona, porque ya no se necesita, y se vuelve un estorbo. Se arrugó blandamente. Había ido soltando sus pensamientos sobre las tablas rojas donde hizo su última danza, y de pronto, su carne morena, arrugada por los balazos, se extendió de largo a largo. Jacinto se quedó dando un abrazo al cielo (194-5).

Más allá de la descripción del espacio doméstico en el que las mujeres del norte viven la revolución —cosen, hacen tortillas, cuidan el hogar y a los hijos mientras cantan y ríen—, detrás de este inocente título, *Las manos de mamá*, se encuentra una

⁷ El poema que Shelley escribiera se puede consultar en el libro de Mario Praz descrito en las referencias, pp. 65-6.

reivindicación de la autora para mujeres como su madre: en ellas radica el verdadero heroísmo de la contienda porque su destino vital está en sus manos, circunstancia que no sucede, necesariamente, con los militares, sean estos villistas o carrancistas. Una vez dentro de la revolución, no te puedes detener (recuérdese el ejemplo que Demetrio Macías pone a su mujer: como una piedra que rueda hacia la cañada así es la vida de un revolucionario). En una primera lectura, las manos de mamá se advierten como protectoras y proveedoras de sustento y vestido para sus hijos; pero en el final de la narración, en el par de líneas que cierra el libro, encontramos una extensión del círculo doméstico al que habían sido circunscritas: “Tarde roja, prolongada en las venas de sus manos, las que rompieron la blusa para encontrar su dios...”. La línea nos remite al cuadro ocho, titulado precisamente “Su dios”. Cabe recordar que la novela contiene 16, en virtud de que el último es una carta dirigida a la madre. Esto podría mostrar la importancia central que tiene en la estructura de la novela. Lo que aquí se refiere de una manera indeterminada, brumosa, indirecta, es un juicio donde la mamá defiende la custodia de sus hijos. No se dice el porqué la madre se ve prácticamente impedida de conservarlos. Ante la inminencia de una sentencia en contra, una persona le comunica que solo Dios podrá salvarla.⁸ Frente a las reiteradas determinaciones del juez, “Es la ley”, ella responde con su bebé entre brazos: “Son mis hijos”. Antes que la pérdida irreparable se cierna sobre ella, exhibe al juez su blusa rota, prueba de una violación. El juez la exonera al tiempo que ella exclama: “Así es la ley... A veces dice que los hijos nacidos de la propia carne no son nuestros, pero una rotura hecha a tiempo en la blusa desbarata las ochocientas hojas donde lo afirman” (186). Este acto revela no solo la integración de la mujer a la ciudadanía, desproporcionadamente masculina en los años de la Revolu-

⁸ La lectura de Doris Meyer e Irene Matthews aclaró esta escena: los padres del esposo muerto reclaman la custodia de los nietos por la hija ilegítima de un año que carga entre brazos. Pero la mamá, en su defensa, alude violación (en Pratt 172).

ción, sino un aspecto de carácter pedagógico esbozado por Nellie Campobello en *Mis Libros*:

Amar a nuestro pueblo es enseñarle el abecedario, orientarlo hacia las cosas bellas, por ejemplo, hacia el respeto a la vida, a su propia vida, y, claro está, a la vida de los demás; enseñarle cuáles son sus derechos y cómo conquistar estos derechos; en fin, enseñarle con la verdad, con el ejemplo; ejemplo que nos han legado los grandes mexicanos, esos ilustres mexicanos a los cuales no se les hace justicia [...] (1960 29).

La novela de Nellie Campobello resulta, de esta manera, revolucionaria por la forma, mezcla de tradición y vanguardia, tanto como por los contenidos, porque rompe con la idea de una revolución monolítica, uniforme, al ser expresión de un grupo marginal, descentralizado, con una diversidad étnica y cultural que la perspectiva del estado tardaría años en reconocer. Asimismo, destruye la visión disyuntiva entre literatura de revolución y literatura revolucionaria puesta en boga hacia mediados de los años veinte en México pues en *Las manos de mamá* ambas propuestas estéticas cohabitan de manera natural.

Finalmente, a mi juicio, los cuadros de origen costumbrista que, como ha señalado la crítica, pueden ser leídos de manera independiente, narran una historia, pero es justamente la sugerencia construida con base en un aparato poético la que obliga al lector a procesar lo que apenas se alude, aspecto que permite una mayor concentración diegética, pero, al mismo tiempo puede lograr la expansión y la profundidad de un solo personaje, el juego dinámico que Luis Arturo Ramos propone como característico de la novela corta. Además, en el texto se evidencia la tensión genérica entre prosa y poesía que, ciertamente, se ha llevado a cabo a lo largo de los siglos, hasta arribar al poema en prosa. Los cuadros vanguardistas, colocados en serie, alimentados por la memoria, conforman una singularidad genérica de este tipo de escritura híbrida cuanto fronteriza.

Los críticos de Bárbara Jacobs —ávida lectora y coleccionista de diarios, biografías y memorias—, han señalado que su obra se caracteriza por una hibridez genérica, mezclada con un alto grado de intimidad y con una tensión narrativa que transita entre la memoria, los datos biográficos y la ficción. Estos géneros se conjugan en su novela *Las hojas muertas* (1987), ubicada, no sin razones, en “los límites de la biografía y la autobiografía” (Llarena 15). En las siguientes páginas abordaré el problema genérico que plantea este texto de la escritora mexicana y mostraré que detrás de la biografía paterna hay elementos autobiográficos empleados para buscar y resolver un conflicto fundamentalmente artístico. Es posible advertir, además, su intención de transgredir los límites impuestos por la biografía y la autobiografía, pues Jacobs aborda simultáneamente las características de la novela de artista. Asimismo, se intentará mostrar el carácter intertextual que esta novela corta mantiene con otras obras de Jacobs.

Descendiente de la ola de emigración que arribó a las costas de América, conformada por los habitantes de la Gran Siria (Líbano, Siria, Israel, Jordania, Turquía e Irak), herederos todos ellos de los hombres rojos que inventaron el alfabeto, los fenicios, Bárbara Jacobs Barquet, segunda de cinco hijos, nació en un país alejado de las montañas libanesas, México, el 17 de octubre de 1947. Norma, madre de Bárbara, debió haber sido Barakat Landy, pero, a causa del desconocimiento del árabe, lo mismo que al proceso de adaptación fonética al español, los agentes de migración en Veracruz cambiaron el apellido paterno a Barquet el día en que Dib Barakat, su padre, ingresó al país. Norma se casó con su primo, Emile Jacobs, hijo de Rashid Nahum Yaoub quien, al ingresar a los Estados Unidos por Ellis Island, en Nueva York, padeció el mismo proceso que sus coterráneos en México, la alteración del nombre. Este hecho, entre otros, provocó un profundo sentimiento de exilio en todos los transterrados, heredado a sus descendientes mexicanos.

De niña, Bárbara Jacobs vivió en una propiedad de cinco casas con un jardín enorme que el abuelo Dib Barquet construyó en Chimalistac en un terreno que había formado parte, durante el siglo XVI, del huerto del convento de El Carmen. En ella convivían tíos, primas, hermanos, cuñadas, abuelos y padres, comunicados a través de una pluralidad de idiomas: árabe, francés, inglés, español, la lengua indígena de la nana, incluso uno inventado por los primos⁹. Nada más natural que la escritora caracterizara esta parte de su infancia como una Babel, lo mismo interna que externa. En aquel terreno multifamiliar y plurilingüe, Bárbara Jacobs creció con la figura distante y cercana de un padre misterioso, amado. Emile Jacobs, que solía alejarse del barullo familiar y se encerraba en su cuarto para dedicarse de tiempo completo a la lectura de sus libros en inglés. Los cinco hijos desconocían su pasado.

Gracias a los textos que ha escrito Bárbara Jacobs sobre sí misma, sabemos que antes de ser una asidua lectora ya escribía su diario y, además, a instancias de una amiga, muy pronto comenzó a escribir cuentos¹⁰. Según ha contado la propia escritora, alrededor de sus treinta años, en 1977, alentada por gente cercana, decidió narrar la vida de su padre, pues quienes la conocían consideraban que era digna de ser conocida: “‘Tienes que escribir sobre tu papá’ Lo que él hizo en la vida es algo que objetivamente merece ser contado, merece ser rescatado, porque ya no hay nadie así” (Belloni 57). A los 17 primos, Emile Jacobs les parecía el héroe total. En principio, no es difícil estar de acuerdo con ellos. Para compartir esta visión, referiré los datos que aparecen en la contraportada de la novela publicada por la editorial Era, en su primera edición de 1987, narrados todos ellos en *Las hojas muertas*. Los hechos abajo descritos constituyen una revelación del pasado desconocido

⁹ He tomado todos estos datos biográficos de dos fuentes: Benedetta Belloni y la propia Bárbara Jacobs. Para mayores datos, consúltense las referencias.

¹⁰ Puede consultarse el texto “Cómo empecé a escribir”, en su libro *Juego limpio*.

del padre, surgidos, a decir de la propia Jacobs, a partir del descubrimiento de una fotografía, unos uniformes militares y algunos papeles guardados en un cajón de la madre, mantenido bajo llave:

Miembro de una familia de emigrantes libaneses, el protagonista pasa de niño vendedor de periódicos en una pequeña localidad del este de los Estados Unidos, a corresponsal de una revista neoyorkina en el Moscú de los años treinta y a combatiente de la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española; más tarde, entre varios oficios y quehaceres, establece y dirige un hotel en la ciudad de México. Mientras tanto, su arraigada pasión por la lectura se convierte en su ocupación diaria, solo interrumpida de vez en cuando por miradas al pasado, que ve como una época ciertamente más feliz.

A esta síntesis de la vida de Emile Jacobs, narrada en *Las hojas muertas*, hay pocos datos que agregar. Coincide, además, en los hechos fundamentales, con los que su hija proporciona a Roberto Bonilla, hecho que nos lleva a correlacionar la historia allí contada con hechos extratextuales, objetivos, verdaderos:

Vengo de emigrantes libaneses. Mis abuelos paternos emigraron a la ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos; los maternos, a la ciudad de México. Yo nací en México en 1947. Soy la segunda de cinco hijos. De niñas, mi hermana y yo vivimos con nuestros abuelos maternos en la casa central de una comunidad de cinco dentro de un mismo jardín. En las otras cuatro vivían nuestros padres y hermanos, y nuestros tíos y primos. Crecí oyendo varios idiomas a mi alrededor: español, inglés, francés, árabe y la lengua autóctona de mi nana. Mi padre, neoyorkino, fue periodista en Moscú en los años treinta. Después luchó en la Guerra Civil de España como integrante de la Brigada Lincoln de las Brigadas Internacionales. Mi padre es un lector de vocación. A él le debo mi afición a la lectura y mi inclinación a escribir (Llarena 172-3).

Tal vez habría que agregar que, a su regreso de España y ante la inminencia de la segunda Guerra Mundial, se enlistó en el ejército de los Estados Unidos. Sin embargo, a causa de su pasado,

fue relegado, prácticamente exiliado, del ejército norteamericano. Incluso le colocaron un espía, quien, pasado un tiempo, se volvió su amigo. Al término de la guerra, su currículum vitae persistió como un obstáculo para encontrar trabajo acorde con sus facultades. De aquí que decidiera abandonar su país para venir a México.

Visto de esta manera, cabe advertir la singularidad de la vida de Emile Jacobs, y, en ella, ciertamente, al héroe que encarnó el estadounidense descendiente de libaneses. Desde el punto de vista genérico, y hasta este momento, considero que no existe problema alguno en concordar que la obra posee una *intención* biográfica, aunque en estricto sentido no se trate de una biografía pues los datos no se presentan aquí, como propone Caballé para el caso de la biografía, con el objetivo de acumular una cantidad máxima de información para mostrar la complejidad humana del biografiado (57-58), sino, por el contrario, basada en apenas un puñado de apuntes biográficos, con la intención de configurar la verosimilitud del relato. Con la elaboración de la biografía paterna en *Las hojas muertas*, Bárbara Jacobs se propone, constantemente, dirigir la atención del lector hacia el amor incondicional al padre, sin exhibir complejidad alguna en torno a la singularidad de su persona. No son escasas las ocasiones en que el narrador plural caracteriza su infancia como la época en que fueron felices. Uno de los géneros hacia el que la autora dirige sus fines es la biografía literaria, género que, en su propia clasificación, se aproxima más “al de la novela o al del ensayo literario que al de un estudio o investigación académicos” (Jacobs *Compañía* 57)¹¹. El aspecto temático, por otra parte, plantea un problema aparentemente insustancial: ¿cómo es posible que un padre distante, encerrado en sí mismo y en la lectura, haya podido generar

¹¹ “La intención de este género —anota Jacobs— está en el calificativo. Es biografía literaria cuando su concepción y señaladamente su desarrollo aspiran a convertirla en obra de arte. Así, es su escritura, son los giros de esta, los que podrán satisfacer dicha aspiración” (*Compañía* 57).

amor incondicional en sus hijos, aun antes de saber su pasado con tintes de heroísmo?

Ahora bien, detrás de la biografía literaria se encuentra latente, implícita, sosteniendo un diálogo intertextual con el resto de su obra, otra que a la autora le interesa narrar, como aquella historia B con la que Ricardo Piglia ha caracterizado el cuento. Antes de abordar este asunto, juzgo necesario atender el problema del narrador plural, pues considero que en esta novela hay un pacto de identidad entre narrador y autor. Ha sido la propia Bárbara Jacobs quien ha expresado en dos o tres entrevistas el carácter plural de los narradores de *Las hojas muertas* y ha especificado que quien narra la historia son los hombres y las mujeres de su familia. Encontrar la voz que narrara esta historia le llevó años. Fue uno de los factores para que la novela, desde su concepción hasta su impresión, tardara diez años en ser publicada. En ese párrafo aglomerativo con alto contenido de oralidad que Jacobs ha construido para su novela, en el que tiene cabida la voz del narrador, nadie puede negar que exista un narrador plural pues así lo dice la autora repetidamente a lo largo de la novela, como en la frase de inicio, “Ésta es la historia de papá, papá de todos nosotros” o como cuando enuncia la voz narrativa “las mujeres de nosotros”, “los hombres de nosotros”. Pero sucede que las voces no expresan una diversidad de puntos de vista, sino más bien un mismo tono teñido de ingenuidad predominante en ambos géneros. La inocencia con la que se narra resulta adecuada pues permite al autor referir candorosamente hechos carentes de ella, como la llamada en Navidad de la exnovia para recordarle al padre que lo sigue amando, o la descripción de los enseres domésticos de tío Gustav que evidencia el enajenamiento que rodea al tío, antagonista del padre: “La casa de tío Gustav era muy moderna y tenía muchas cosas de madera y olía a casa moderna americana llena de aparatos eléctricos que no sabíamos para qué servían pero que servían de maravilla” (9). El aparente narrador plural se conecta en más de un sentido con los múltiples voques que Bárbara Jacobs describe en la

entrevista que le concede a Jan Martínez periodista de *El País*, el 11 de agosto de 2016:

JAN: ¿Quién ha escrito *La dueña del Hotel Poe*?
BÁRBARA: Como hay varios estilos se puede decir que hay varios
yoes. Pero al final soy solo yo.

Por otra parte, la lección aprendida con Augusto Monterroso lleva a Bárbara, su esposa, a encarar el desafío que plantea la escritura de textos autobiográficos. Para trascender en este género —dice Monterroso—, el escritor debe presentar un conflicto auténtico en el personaje, consigo mismo y con los demás, capaz de revelar “algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier época” (Jacobs *Compañía* 25). El conflicto expuesto en la novela se traza a partir de dos líneas paralelas, una explícita y otra intertextual, cuyo propósito global consiste en mostrar “el destino trágico del artista, incapaz de salvar las distancias entre la literatura y la vida”(Contreras web). La trayectoria elegida para el padre, quiero decir, al héroe que le interesa perfilar a Bárbara Jacobs resulta ser el escritor con carácter humanitario que Emile siempre buscó o quiso ser. La figura heroica del soldado conductor de ambulancias durante la Guerra Civil española pasa a segundo término pues, en estricto sentido, éste último depende de aquél.

La línea narrativa intertextual, ubicada en la estructura narrativa, quiero decir, el conflicto reservado para la autora, de carácter autobiográfico, consiste en encontrar, a través de la memoria o el reacomodo de ella, el primer recuerdo que desencadena lo mismo la trama del relato que su propio destino vital y contiene la respuesta a la pregunta que ella misma se ha hecho en torno a su conflicto, la búsqueda de sí como artista y como persona, búsqueda fundamental para un escritor, según considera Jacobs en *Juego limpio*.

[...] Cuando un autor examina su vida, hace bien, por cierto, en empezar por el principio y establecer lo más precisamente su genealogía, su herencia, su ubicación. Pero debe dar el paso siguiente. Encontrar en sus primeros años algo que haya marcado su existencia. Todos tenemos esa experiencia determinante; pero no todos la buscamos ni mucho menos la encontramos como para explicarnos el desarrollo de nuestra biografía. Por eso, leer autobiografías no fallidas es iluminador. [...]

Un primer recuerdo o, según afirma [Monterroso], “el que por alguna razón decidí hace años escoger como el primero”, hará las veces de esquema desencadenante. Es un concepto aterrador, por determinista. Y es la tarea a la que se enfrenta el autor de autobiografía. Se necesita valor y lucidez, aparte de una sensibilidad casi enfermiza.

Si al emprender la búsqueda de sí mismo no hubiera dado con aquel recuerdo, si no se hubiera dado a la tarea de entenderlo, habría permanecido callado; es decir, no habría sido escritor. [...] Pero no es fácil recordar el primer recuerdo. Es un privilegio recordarlo. O cuestión de maña acomodar algún recuerdo en el origen de todos los que lo seguirán para retratar el interior de un autobiógrafo. Lograr que un recuerdo desencadene y conforme una vida es parte de la misión; pero sobre todo lo es explicarla.

El primer recuerdo de un autor puede ser el punto de partida de la reconstrucción de su vida; y puede, si él sabe entenderlo, determinarla y constituir su teoría de vida (Pos. 912-950).

El primer recuerdo de Jacobs está constituido, en realidad, por dos; uno que ella recuerda por sí misma y otro que su nana le contó (o que, con cierta maña, acomodó). Uno nos remite al encuentro que sostiene en la playa con un escritor desconocido que la elige a ella para hacerle construcciones de arena; puentes, carreteras, castillos. El otro, a las ocasiones en que la niña que fue, sin saber leer todavía, se echaba a los pies del padre para imitar su postura lectora¹². Es imposible no escuchar los ecos del pacto de identidad que la escritora ha establecido con el padre, como ella misma reconoce en *Juego limpio*: “Por instinto y en imitación de mi padre, que es un lector nato, temprano me incliné por la lectu-

¹² Véase “Cómo empecé a escribir”, en *Juego limpio*.

ra y en un momento dado por la literatura: por la elaboración de literatura” (Pos. 1832). Incluso, lo lleva una generación más allá, a trazar su árbol genealógico literario pues a la abuela, a Mamá Salima, como recordaremos los lectores de *Las hojas muertas*, “siempre la veíamos meciéndose en una mecedora y fumando con un libro en las manos. Su casa estaba llena de libros y periódicos y revistas, pero sobre todo libros en librerías que habían sacado de Líbano cuando emigraron” (15). Y más todavía, a crear el vínculo de identidad entre la abuela y el padre, la razón del porqué se convirtió en su hijo favorito:

Antes había tenido una tienda en la que vendía tapetes persas, pero como le daba por leer detrás del mostrador no se daba cuenta de cuando entraban los clientes en busca del tapete, o si se daba cuenta no les hacía caso porque prefería seguir leyendo o estaba tan concentrada que de veras no los oía pedir el precio de este tapete y el significado de su diseño. La cosa es que mejor cerró la tienda para seguir leyendo en paz y sólo de vez en cuando escribir algo en el periódico árabe (15).

Consecuente con el tema, la estructura elegida para narrar el conflicto paterno es la del *Künstlerroman*, o novela del artista, en la que, como es sabido, se narra la evolución y destino de este. Si bien Vicente Quirarte ha señalado en el artículo de Llarena que *Las hojas muertas* es una “*Bildungsroman*, a su manera” (5), considero que la novela corta es más específicamente una *Künstlerroman*. Adelanto una diferencia apuntada por Morgenstern para quien la *Bildungsroman* “representa la formación de lo puramente humano, pues en ella asistimos al proceso educativo de un ser humano, no de un artista o de un hombre de Estado”; a diferencia de la *Künstlerroman* que, como señala Márquez Villanueva, “La fatal separación del rebaño que marca la excelsitud del artista lo vuelve epicentro de toda suerte de conflictos lo mismo con la sociedad que consigo mismo” (ambos en Plata 78).

Podemos agrupar las características de la *Künstlerroman*, que ha definido ya Maurice Beebe, en dos grandes áreas: por un lado,

la caracterización del sujeto, es decir, el artista que resulta un ser sensible, introvertido, enfocado en su trabajo y en sí mismo, pasivo, abstraído y, consecuentemente, ausente, poseído por sus pensamientos; y, por otro, la relación que el artista mantiene con la sociedad: para Beebe, “la búsqueda del yo constituye el eje central sobre el que se construye la novela de artista, y dado que el yo vive casi de forma continua en conflicto con la sociedad, ello provoca la aparición de la pugna entre vida-arte, lo que finalmente, acaba convirtiendo al artista-héroe en artista exiliado” (en Plata 76-7).

Este es el paradigma que desarrolla Jacobs para la biografía de su padre y para sí misma. Es así que, entonces, tienen sentido las frases expresadas con candidez, casi sin querer, a lo largo del texto: “Papá se había ido de los EU hacía mucho tiempo y era bastante diferente de su hermano y hermana”, o “Papá y mamá eran diferentes, sobre todo papá, pero no nos habíamos preguntado si era buen o mal padre y lo que sí era que nos caía bien, aunque lo conociéramos poco porque nos platicaba poco” (27). Y, sobre todo, explican, como en el caso de la abuela, lo imposibilitado que está el padre para iniciar cualquier tipo de actividades comerciales, como conservar el Hotel Poe o sostener el negocio de los puros, exitoso mientras Paquito estuvo al frente de él.

Según Bárbara Jacobs, su padre, imbuido por las ideas socialistas de Bernard Shaw, se trasladó a Moscú con la intención de escribir y enviar artículos para una revista literaria estadounidense. Con doble ironía porque la revista nunca los publicó y, a causa del viaje a un país comunista, nunca consiguió laborar en su propio país de nacimiento. Cabe recordar que, justamente, para la novela de artista el viaje consiste no solo en un aspecto geográfico, sino en uno metafórico, como vía de conocimiento del mundo y como un buceo en el interior de sí mismo y, prácticamente, resulta inherente al fenómeno literario (Estébanez en Plata 113); asimismo, sus “protagonistas recorren un trayecto vital en el que las diversas experiencias se erigen en momentos fundamentales en esa trayectoria educativa y formativa del héroe-artista hasta

lograr su madurez, personal y creativa” (ibídem). No es otro el sentido que encontramos en *Las hojas muertas* en voz de su narradora: “Moscú fue la universidad de papá. En Moscú se encontró con la cultura y con el arte y con la historia y hay muchas cosas que hizo ahí por primera vez que a veces nos parece que allí nació y ahí se educó y ahí se hizo hombre y en cierto sentido fue así y no es así sólo porque nosotros así lo veamos” (51).

En uno de los epígrafes de los capítulos del libro se encuentra la finalidad del viaje y la autocrítica que realiza el propio Emile Jacobs de sí mismo: “I was going to be the greatest writer! I didn’t have a book published yet, but I was going to be a great writer. I wrote about theatre. What did I know about theatre? Nothing! But I wrote about everything and nothing: chess, dancing, music!” (38). Las colaboraciones se perdieron y este es justamente uno de los significados del título de la novela: las hojas muertas; desde luego, también hay resonancias de la canción del mismo título escrita por Jacques Prévert y popularizada por Yves Montand en 1945. En los años sesenta, la cantó Enrique Guzmán. Evidentemente, también hace referencia a las hojas con las que el padre pretende cubrirse el día en que muera, con su pantalón y suéter viejos para no gastar en entierro, bajo el puente que contempla desde su ventana.

El conflicto humano de la novela tiene, en apariencia, un doble sentido: de un lado el misterio del padre y su conflicto como artista, vale decir, la elección de su destino al seleccionar la escritura de su obra por encima de las exigencias productivas de la sociedad; del otro, el conflicto creativo de la autora por encontrar ese primer recuerdo que desencadene la historia del relato y dé sentido a su propia vida. No obstante, ambos se concitan en el compromiso asumido con una búsqueda literaria que redunde en el reconocimiento de un yo literario identificado con el lenguaje, pues, como señala Isaura Contreras, “la vida de un escritor no tiene más interés que incidir en la realización de la obra, destino trágico del artista definido desde el romanticismo, que lo muestra incapaz de salvar las distancias entre literatura y vida” (web). Por

encima de este exilio permante y heroico, que lleva a Bárbara Jacobs a preferir escribir una carta para comunicarse que tomarse una taza de café con la gente, hay posiblemente uno más terrible: la indiferencia y el olvido.

Las circunstancias me han orillado a esa no pertenencia que es el reino del aislamiento, reino por excelencia del escritor, extranjero en el mundo o no. Mi trabajo es solitario, corro el riesgo de que no sea leído, de que se me dirija irremediamente al vacío. Mis temas —que no son sino mis temas—no suelen ser del gusto de la época ni del mundo (*Juego limpio* Pos. 1837).

La escritura de la biografía literaria de Emile Jacobs permite a su hija trazar el exilio inherente a su condición de antepasados migrantes: no es americana por derecho paterno, no es libanesa por derecho atávico y los mexicanos la ven como extranjera. Pero, también la habilita, a través de los vasos comunicantes que ella misma ha construido en otros textos, para indagar en sus orígenes con el objetivo de expresar el porqué de su autoproscripción, vale decir, su condición de artista. Este último exilio le permite cimentar una narración basada en párrafos aglomerativos, con diversas voces que emiten una sola visión para crear una entrañable trama de significados dispuestos en capas. El resultado al terminar la novela es sorprendente pues resulta prácticamente antitético al exilio: quedamos envueltos en una sensación de calidez y simpatía por sus personajes, conquistados por esa voz inocente que tomó tantos años en madurar.

CODA

He querido mostrar con este par de novelas de Campobello y Jacobs que estamos lejos aún de conocer los diversos mecanismos y, consecuentemente, una poética de la novela corta moderna mexicana. Si concluimos que una forma de la modernidad

reside en la hibridez de género, la situación se agudiza otro tanto pues a este problema habría que añadir la intertextualidad que ambas autoras mantienen en su obra. En el caso de Campobello, *Las manos de mamá* funciona como complemento de *Cartucho*. Como si una y otra fueran caras de la misma moneda. La dualidad Villa-mamá proyecta una defensa de la visión de mundo de la gente del norte del país, tan guerrera como sencilla, tan apegada a la naturaleza como a la ciudadanía. En el caso de Bárbara Jacobs, la biografía literaria del padre le permite trazar el exilio inherente a su condición de padres migrantes y de artista. Pero también le habilita, a través de los vasos comunicantes que ella misma ha construido en otros textos, indagar en sus orígenes para expresar el sentimiento de sentirse doblemente exiliada, como artista y como ser humano: no es americana ni libanesa, los mexicanos la ven como extranjera y le cuesta mucho trabajo la interacción social. En ambas, aunque distantes en tiempo, en géneros narrativos y en visión de mundo, hay una fuerte defensa de la diversidad, del otro, del bárbaro.

En cuanto al género breve, las novelas evidencian la gran variedad de recursos con los que cuenta —un cuadro, una foto, un poema, una metáfora, una biografía— para poder construir su arquitectura. Por otro lado, me parece que debemos continuar estudiando las novelas de cerca puesto que las generalidades sirven para ubicarlas, pero no para comprenderlas: la verdad para la literatura es más que relativa, acaso sólo sirve como punto generador de su propia escritura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVECHUCO CABRERA, DANIEL, “La revolución narrada desde los márgenes: representaciones anatómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Literatura Mexicana* xxviii.1, 2017, pp. 69-98.

- BELLONI, BENEDETTA, “La voz de los descendientes. El horizonte cultural libanés en las novelas *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs y *En el verano, la tierra* de Carlos Martínez Assad, *Ressegna Iberistica*, vol. 39, núm. 105, 2016.
- BENJAMIN, WALTER, *Baudelaire*, edición de José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada Editores, 2014.
- CABALLÉ, ANNA, “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, Colin Davis, coord., *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Universitat de València, España, 2005, pp. 49-62.
- CAMPOBELLO, NELLIE, *Las manos de mamá, Obra reunida*, 2ª ed. México, FCE, 2016.
- _____, *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960.
- CASTRO LEAL, ANTONIO, *La novela de la Revolución Mexicana*, vol. II, México, SEP-Aguilar, 1960.
- CONTRERAS, ISAURA, “Cosecha de verano: novela corta y autoficción”, *Boletín*, núm. 17, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Argentina (dic 2013).
- ESCOBAR ARRONIS, JOSÉ, “Literatura de ‘lo que pasa entre nosotros’. La modernidad del costumbrismo”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Notas de reproducción original. Otra ed.: “Homenaje a María Josefa Canellada”, *Sin fronteras*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 193-206.
- GARCÍA BONILLA, ROBERTO, “Entrevista a Bárbara Jacobs”, Alicia Llarena, *Carol dice y otros textos*, México, UNAM-ERA, 2000.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA, *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*. Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- JACOBS, BÁRBARA, *La buena compañía*. México, Ediciones Era, 2017.
- _____, *La dueña del Hotel Poe*. México, Ediciones Era/CONACULTA/UANL, 2014.
- _____, *Las hojas muertas*. México, Ediciones Era, 1987.
- _____, *Juego limpio*, versión Kindle, tomado de México, Santillana Ediciones Generales, 2011.
- LLARENA, ALICIA, *Carol dice y otros textos*, México, UNAM-ERA, 2000.

- MARTÍNEZ AHRENS, JAN, “Bárbara Jacobs: Escribir es mi mejor manera de estar en el mundo”, *Babelia, El País*, 11 de agosto de 2016.
- ORTUÑO SANDOVAL, MARCELA, “Un acercamiento interpretativo a *Las manos de mamá* de Nellie Campobello”, *Semiosis*. Nueva Época, enero-diciembre 1998, v. 1, núms. 3-4, pp. 126-137.
- PARRA, MAX, “Usos literarios de la fotografía en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, Rafael Olea Franco, ed., *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, 2017.
- PLATA, FRANCISCO, *La novela de artista: el künstlerroman en la literatura española finisecular*, Tesis doctoral inédita, Texas, The University of Texas at Austin, 2009.
- PRATT, MARY LOUISE, “Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello”, en *Cadernos Pagu* 22, 2004, pp. 151-184.
- PRAZ, MARIO, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999.
- PULIDO HERRÁEZ, BEGOÑA, “*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana”, en *Lati-noamérica* 52, t. 1, 2011, pp. 31-51.
- RAMOS, LUIS ARTURO, “Notas largas para novelas cortas”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, t. 1, México, UNAM-FLM, 2011.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO, *Contemporáneos [Prosa. Antología]*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México, INBA/SEP, 1982.
- TORRES BODET, JAIME, “Reflexiones en torno a la novela”, Web, 18 de sep 2018, <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/rslnjtb.php>
- _____, *Contemporáneos. Notas de crítica*. México, Herrero, 1928.
- WEIMER, TANYA, “Las imágenes barajadas en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Cuadernos Americanos* 134, 2010-4, pp. 103-23.