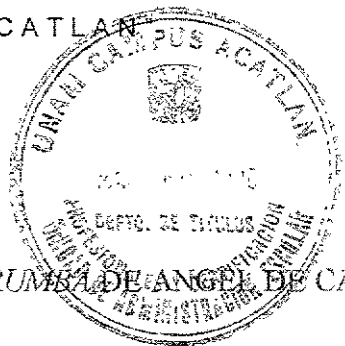




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

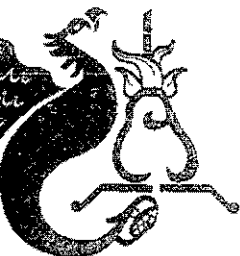
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"



LOS RUMBOS DE LA RUMBA DE ANGEL DE CAMPO

SEMINARIO - TALLER
EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A:
MARCELA VALDES GOMEZ

ASESOR RAYMUNDO RAMOS GOMEZ



SANTA CRUZ ACATLAN, EDO. DE MEXICO, MARZO DE 2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

Este trabajo significa la culminación de un ciclo que me permite avanzar hacia nuevos retos, sin embargo, no habría podido concretarse de no haber contado con la presencia de mi amigo, compañero y amado esposo que me ha dado la confianza y el amor, no sólo para permitirme crecer sino para impulsarme a hacerlo. Gracias Gerardo, la verdad es que lo que siento por tí rebasa las palabras...

Agradecimientos

Mi vida ha sido rodeada por gente maravillosa que ha dejado huella en mí y a la que sería difícil enumerar, sin embargo, quiero destacar mi más profundo agradecimiento a mis padres, por haberme forjado con bondad y optimismo, a mis hijas Rebeca y Bárbara porque llenan mi vida de sentido, a mis hermanas, Gabriela y Claudia con las que me une algo más que la sangre, a Fabiola y Sandra por su incondicional cariño, a todos mis maestros por lo que he aprendido de ellos, no sólo para saber más sino para ser mejor, especialmente a Raymundo Ramos por su confianza en mí y a todos los que se consideran mis amigos, por su lealtad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. ÁNGEL DE CAMPO Y SU TIEMPO

1.1.	Acercamiento a una vida	5
1.2.	Acercamiento a un escritor	9
1.3.	<i>Micrós</i> y <i>Tick - Tack</i> las dos intenciones de un mismo escritor.	12
1.3.1.	“Las moscas” escrito por <i>Micrós</i>	13
1.3.2.	“Bandurrias y mandolinas” (inédito) escrito por <i>Tick-Tack</i>	15
1.4.	<i>Micrós</i> y su circunstancia.	18
1.5.	Ángel de Campo y el perfil de los periódicos en que publicó	22
1.6.	Literatura y periodismo	23
1.7.	<i>La Rumba</i> a la luz de las novelas de folletín	26

2. LOS RUMBOS DE LA RUMBA

2.1.	El título y su sentido.	32
2.2.	¿Qué cuenta el texto?.	35
2.3.	¿Quién narra <i>La Rumba</i> ?	36
2.4.	El realismo literario y la realidad cotidiana.	40
2.5.	El barrio y sus pobladores.	44
2.5.1.	¿Quién es la protagonista de <i>La Rumba</i> ?	49
2.5.2.	¿Cómo se comportan los personajes?	50
2.6.	¿Cuánto tiempo transcurre en la historia y en el discurso?.	54
2.7.	El mundo receptivo	60

¿Por qué *La Rumba*?

Cuando nos acercamos a un texto lo hacemos buscando un placer que encierra un concepto difícil de aprehender y, sin embargo, vital. El lector que después del primer conocimiento del texto regresa a él para interpretarlo, busca multiplicar la primera experiencia, en la que el punto de vista crítico se ha limitado a lo intuitivo e impresionista. *La Rumba* es un texto que nos ha inspirado varias lecturas, desde aquella primera –de la que guardamos la impresión de estar frente a un objeto artístico que mueve el espíritu– hasta la lectura actual, que procuró ser tan rigurosa como lo permite un trabajo sujeto a método y sometido a un modelo analítico preciso.

Se trata de una novela urbana que ha sido comentada pero no analizada con profundidad y salvo la tesis que presentó en 1953 Elizabeth Hellen Miller, los estudios se limitan a reseñas en antologías y en los prólogos de las diversas casas editoriales que la han publicado.

Lo anterior nos condujo a una lectura a la luz del método estructural que ha seguido los pasos propuestos, especialmente, por Roland Barthes, de tal suerte que se fueron desintegrando e integrando simultáneamente las partes del texto, para describir su comportamiento de manera particular y en función del todo. El texto literario es ante todo una manifestación artística del lenguaje, por lo que los aspectos retórico y semántico fueron fundamentales para un análisis que intenta ser lo más completo posible, a sabiendas, anticipadamente, de que toda obra se abre a diversas posibilidades interpretativas, ningún texto queda nunca suficientemente explorado y siempre ofrece, en cambio, nuevos rumbos por andar.

El modelo teórico que guía nuestra aproximación es el que Milan Kundera plantea en *El arte de la novela*, esto es, el que través de una especie de entrevista con el texto, en un diálogo, se propone ir descubriendo la forma en que se comporta.

¿Por qué *La Rumba*? Es una pregunta que se antoja hacerle, tanto al estudioso que se decide a abordar dicho texto, como al texto mismo, que fue así bautizado, por lo que la primera respuesta nos corresponde darla aquí, para más adelante, en el análisis, buscar la otra.

En la lexía inicial (entendiendo por este término la unidad de lectura que contiene un volumen semántico y puede estar formado por una palabra, grupo de palabras, una frase o un párrafo) y permanente de *La Rumba* se percibe, simultáneamente, una ciudad inquieta, una mujer inconforme, un barrio incomprendido. Es una novela que apela a todos los sentidos. Transitarla es oler, escuchar, ver, saborear y sentir el México anterior a la Revolución. En sus páginas se mezclan el habla popular, la descripción poética y la reflexión que se cuestiona la esencia del “chilango”, pues en ella nos vemos retratados y explicados. Además el papel que desempeña la ciudad dentro del relato nos

parece innovador ya que no es sólo un telón de fondo sino que participa en la historia. Todas estas razones, aunadas al hecho de que estamos frente a un texto poco explorado, dirigieron nuestros pasos a efecto de encontrar su sentido más completo con el fin de respetarlo e interpretarlo de acuerdo con las líneas significativas que autoriza.

Por tratarse de un texto publicado en un periódico del siglo pasado y de un autor al que todavía hay que descubrir, el primer capítulo lo dedicamos a la contextualización, en un afán de brindar una cortesía al lector no especializado en la narrativa mexicana del siglo XIX, de tal suerte que se integra una breve semblanza biográfica y bibliográfica, así como dos textos representativos (uno de los cuales es inédito, con lo que deseamos contribuir aunque sea modestamente a la revaloración de nuestro autor) de los seudónimos *-Micrós y Tick -Tack-* con los que fue más conocido Ángel de Campo .

En el segundo capítulo nos adentramos en los rumbos de la novela *La Rumba* siguiendo los pasos propuestos por el estructuralismo y terminamos nuestro trabajo con un tercer capítulo dedicado al análisis retórico con el fin de hacer más objetiva nuestra valoración del texto.

1.1. Acercamiento a una vida

Ángel Efrén de Campo y Valle es el largo nombre de quien viviera una corta vida (40 años), tuviera una corta estatura y dos pequeños seudónimos, con los que fue conocido y en los que se sintetiza y refleja gran parte de su personalidad. *Micrós* y *Tick-Tack*.

La mayor parte de su vida transcurrió en la ciudad, que fue para él “cuna, escenario y tumba”¹ y a la que dedicó su prosa. En ella se mueven sus personajes y es también personaje que “vive y palpita, goza y sufre, bulle y ríe”².

Su sobrino y biógrafo, Antonio Fernández del Castillo consigna que Ángel de Campo nació el 9 de julio de 1868, en la casa veinticinco de la Calle del Puente Quebrado, de la ciudad de México,³ y María del Carmen Millán

¹ Carlos González Peña. *Claridad en la lejanía*, México, Ed. Stylo, 1947, p. 237.

² *Idem*, p. 257.

³ Antonio Fernández del Castillo. *Ángel de Campo. El drama de su vida. Poesía y prosa selecta*. México, Nueva Cultura, 1946, p. 10.

puntualiza que hoy esa calle es República del Salvador, en el barrio de San Juan de Letrán,⁴ lugares que siguen formando parte de viejas tradiciones que vemos fotografiadas en sus orígenes en las páginas de *Micrós*.

Su vida fue un drama; perdió a su padre a corta edad y más tarde, justamente en 1890 (año en que se publica *La Rumba*), a su madre, por lo que tuvo que abandonar la Escuela Nacional de Medicina y hacerse cargo de sus tres hermanos menores, trabajando como empleado de la Secretaría de Hacienda (empleo al que aludirá irónicamente en su texto “Caifás y Carreño”), como periodista, y profesor de literatura en la Preparatoria. Otra pérdida dolorosa, quizás la mayor, fue la de su único hijo, concebido con doña María Esperón (con quien casó a fines de 1904), niño que murió al nacer, mientras en casa de su hermano Germán nacía la alegría de una niña.

Refiere su sobrino que fue en 1890 cuando *Micrós* “afila con más cuidado su pluma, aguza su ingenio, vivifica su mente y principia una brillante era de fecundidad literaria”⁵, producto de los conocimientos adquiridos de maestros que fueron importantes en su vida, como el canónigo Díaz, pasando por don Emilio Baz a cuyo colegio acudían los niños más ricos, y al que pudo ingresar *Micrós* gracias a la ayuda de su tío Pancho, hasta que ingresó en la Escuela Nacional Preparatoria en donde fue discípulo del maestro Ignacio Manuel Altamirano y tuvo por amigos a hombres como Federico Gamboa, Luis G Urbina, Luis González Obregón, Ezequiel A. Chávez, Enrique Santibáñez, Antonio de la Peña y Reyes, Alberto Michel, Balbino Dávalos, Gregorio Torres Quintero, Victoriano Salado Álvarez y otros muchos que se distinguieron más tarde en el campo de las letras⁶

⁴ María del Carmen Millán. En el prólogo (Noticia biográfica) de *Ocios y apuntes y La Rumba*, México, Porrúa, 1988, (Colección de Escritores mexicanos, 76), p. XXI.

⁵ Fernández del Castillo, *op. cit.*, p. 34.

⁶ *Idem*, pp. 29-30.

Refiere González Peña que en la adolescencia Ángel de Campo y Luis González Obregón publicaban un periódico manuscrito, con un tiraje de cinco ejemplares, uno de los cuales correspondía por suscripción rigurosa a don Pedro Castera, el autor de *Carmen*. Luis, además de redactor, era “la imprenta”⁷

La anterior y otras anécdotas de su vida son interesantes porque describen el alma del escritor, que convertía cada vivencia personal y cotidiana en un relato de expresiones claras y precisas, en las que la sonrisa y la lágrima se mezclan, dejando al lector absorto en reflexiones profundas.

Cuenta Fernández del Castillo que don Emilio Baz disfrutaba recordando el apuro que sufrió cuando en la consabida repartición de premios, el niño encargado de recitar un verso a la bandera no se presentó y el niño De Campo, que entonces estaba muy lejos de llamarse *Micrós*, se ofreció a recitar.

– Muy bien muchacho, le dijo el maestro, pero ¿lo sabes bien?

– Sí, Don Emilio, vea ¡Oh bandera de mi patria!, etc , etc.

Subió el niño de Campo a la palestra y tras la caravana de rigor, comenzó a recitar turbado ante tanta gente: ¡Oh bandera de mi patria! ¡Oh bandera de mi patria! . y no pasaba de allí.

¿Qué ocurrió? Nada, se quedó confundido, y de pronto, dejando el miedo atrás, lanzó una estupenda pieza oratoria alusiva a la insignia nacional, por la que fue muy aplaudido y felicitado.⁸

De estos incidentes y su constante sufrimiento con las matemáticas surgieron los relatos de “ El chato Barrios”, “El pobre viejo”, “La sombra de Medrano” (novela inédita), “Recuerdos del maestro” y otros, así como personajes que también aparecen en *La Rumba*. Urbina, a quien cita Fernández del Castillo, refiere que:

⁷ González Peña, *op. cit.*, p. 238.

⁸ Fernández del Castillo, *op. cit.*, p.17.

Su existencia, es un modelo de orden; una existencia clara, limpia, de hombre honrado. Sabe tener en calma el espíritu, porque sabe tener también abnegación al deber; su aspiración era el método. No cometió jamás locuras ni calaveradas como nosotros. El siguió por la senda recta de una admirable burguesía. Las tempestades de su corazón se estrellaron en los diques de su carácter. Le veo salir como hace doce años de la puerta de Palacio, va con Federico Gamboa, con Antonio de la Peña y conmigo. Habla con nosotros en un exaltado desorden, casi siempre de lo mismo, de arte, de literatura, de música, de un cuadro, de una página recién leída, de un artículo. Nos deja en el umbral de la cervecería donde Gamboa, Peñita y yo refrescamos, con un bock espumoso, nuestros fastidios de empleados inferiores que se han pasado siete horas del día sobre los empolvados pupitres de una oficina, y se va... ¿A dónde va Micrós? A donde siempre, a casa, a cuidar de sus hermanos porque, desde que quedó huérfana la familia, él es el padre; a estudiar, a escribir, a pasar la velada frente a la lumbre del cariño fraternal.

Le veo en nuestras fiestas juveniles, pulcro, juicioso correcto. Todo su entusiasmo se prodigaba en locuacidad. Era un magnífico improvisador. Su oratoria era frágil pero deliciosa como una chuchería. Si él tomaba la palabra, era para decir cosas profundas envueltas en elegantes gracejos. Sus salidas eran como los golpes de las comedias de magia: oportunas e inesperadas. Subrayaba con las entonaciones exquisitas de su voz timbrada en el alto registro, esos *impromptus* de raro y pintoresco humorismo.⁹

El 8 de febrero de 1908 *Micrós* halló la muerte, víctima del tifo, que en pocos días le nubló el cerebro y le cegó los ojos. Pero allí quedaba su obra de narrador inteligente y acucioso, de ojos abiertos a la realidad y de cerebro despejado para la sapiencia de la vida y de las letras.

⁹ *Idem*, pp. 44 - 45

1.2. Acercamiento a un escritor

Ángel de Campo fue colaborador en *El Liceo Mexicano* (1885-1892), *El Partido Liberal* (1890-1892), *El Mundo Ilustrado* (1896-1906), *Revista de México* (1890), *México, Revista de la Sociedad de Artes y Letras* (1892-1893). Con mayor constancia colaboró en *El Nacional* (1890-18892), tanto en el diario como en la revista. Escribió asimismo en *El Imparcial*, donde aparecen sus famosas “Semanas Alegres” ininterrumpidamente del 21 de enero de 1900 al 26 de enero de 1908, pocos días antes de su muerte. Contribuyó con numerosas colaboraciones entre 1894 y 1896 en la *Revista Azul* (eje y núcleo del modernismo mexicano). Con parte de este abundante material se formaron, en vida del autor, tres libros: *Ocios y apuntes* (1890), con prólogo de Luis González Obregón; *Cosas vistas* (1894) y *Cartones* (1897). Contribuyó con su estudio titulado “La hacienda pública desde los tiempos primitivos hasta el fin del gobierno virreinal”, en la conocida obra, coordinada por Justo Sierra, *México, su evolución social* (1901).¹⁰

La fecha de publicación de *Ocios y apuntes* (1890) coincide con la aparición de *La Rumba* en *El Nacional* (1890-1891) y el primer capítulo de ésta aparece como la última narración de aquel libro, lo que hace de este primer capítulo algo especial y que analizaremos con mayor profundidad más adelante, pues no cabe duda de que constituye un texto independiente y que en sí mismo tiene aciertos literarios que, como veremos, *Micrós* supo encadenar a los dieciocho capítulos restantes.

Tanto *La Rumba* como *La sombra de Medrano* (de la cual sólo se conserva un capítulo) fueron las obras de largo aliento que dejó *Micrós* y que no pudo ver publicadas, seguramente por razones de índole económica, pues sólo

¹⁰ María del Carmen Millán *op. cit.*, p. XXII.

tenía veintidós años y era ya el sostén de una familia. De hecho, tanto Mauricio Magdaleno en 1939 como Antonio Fernández del Castillo en 1946 lamentan el hecho de que *La Rumba* siga perdida en las páginas de *El Nacional*, falta que sería subsanada en 1953.¹¹

Tuvieron que pasar más de sesenta años para que *La Rumba* gozara del privilegio de verse entre dos pastas con un tiraje mínimo al que se refiere Monsiváis: “En el fondo, la obra de *Micrós* tiene un carácter subversivo, así nunca se proponga revolucionaria... Una novela así no era asimilable en el porfiriato ni era captable su dibujo de la femineidad como producto social.”¹² No compartimos esta opinión, pues como bien señala Tola de Habich, la difusión de *El Nacional* tenía mayor impacto que un libro.¹³

Justicia se hizo al texto hasta 1958 cuando la editorial Porrúa publicó en su Colección de Escritores Mexicanos con el número 76 y con prólogo de María del Carmen Millán *Ocios y apuntes y La Rumba* texto en el que nos hemos basado para nuestro estudio, ya que la misma Dra. Millán aclara que se trata de una versión cotejada, tanto con el original como con la recopilada por Miller. En ambos casos las estudiosas modificaron la ortografía de acuerdo con los usos modernos.

Si Ángel de Campo hubiera tenido la oportunidad de ver publicada su novela, entre dos pastas, seguramente la habría revisado, retocándola con intenciones de un formato más perdurable. Es curioso que habiendo sido conocido por sus cuentos, crónicas y cuadros de costumbres, haya sido suficiente

¹¹ Elizabeth Helen Miller (alumna de María del Carmen Millán, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, José Rojas Garcidueñas y José Luis Martínez) se encargó de la compilación y la publicación de 50 ejemplares para sustentar su trabajo de tesis de Maestría en Artes en español, en la Escuela de Verano (Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM)

¹² Carlos Monsiváis, en el prólogo de *Ocios y apuntes y La Rumba* México, PROMEXA, 1979, p. XVI.

¹³ Fernando Tola de Habich, en la presentación de *Las Rulfo y otros chismes del barrio*, México, UAM, 1985, p. 22.

un texto de largo aliento para aparecer en muchas antologías de novela mexicana. Nos referimos a las de Carlos González Peña, John S. Brushwood, María del Carmen Millán, Joaquina Navarro, Federico Gamboa, Mariano Azuela, Luis G. Urbina, etcétera. Esto nos habla de que estamos frente a un texto que desde su publicación hasta la fecha ha sido reconocido y merece ser estudiado con profundidad y con los instrumentos que hoy nos ofrece la crítica literaria para su valoración.

Además de la versión de Porrúa, *La Rumba* ha sido publicada por EUDEBA en 1966 con prólogo de Daniel Moreno en la Serie Nuevo Mundo, por PROMEXA en 1979 con prólogo de Carlos Monsiváis y por SEP/PROMEXA en 1981 con prólogo de Felipe Garrido en la Biblioteca de Clásicos mexicanos condensados. CONAFE.

Respecto a la obra total de *Micrós*, señalaremos que es un autor por descubrirse, como bien lo señala Miguel Ángel Castro, quien cita el conteo de Sylvia Garduño en que resulta que 224 colaboraciones entre crónicas, artículos y relatos y 364 “Semanas Alegres”, hacen un total de 558 inéditos, de los que Tola de Habich resta 41 rescatados por la investigadora, 17 por el INBA y 30 por él, obteniendo la cifra de 499 —cifra equivocada por uno, pues el cómputo concreto sería 500—. De acuerdo con Miguel Ángel Castro, el señor Tola de Habich no agotó su investigación, pues en Guadalajara El Colegio Internacional publicó 50 “Semanas Alegres” en 1974, de las cuales algunas ya habían sido editadas por Mauricio Magdaleno en 1939. Además es necesario advertir que los números aportados por Sylvia Garduño son de poco fiar, ya que apoyada en su tesis obtuvo dichos resultados y en ella misma admite no haber agotado las fuentes¹⁴ En 1991 el mismo Miguel Ángel Castro publica en la UNAM una recopilación bajo el título *La Semana Alegre*.

¹⁴ Miguel Ángel Castro *La prosa de “Ángel de Campo (Micrós)*. UNAM, 1986, p. 131.

Además de la columna que tanto ha llamado la atención, muchos textos de *Micrós* y *Tick-Tack* esperan una respuesta, y en estas páginas convocamos a esa búsqueda del autor que además tuvo otros seudónimos, como el de Pecuchet y posiblemente el de Valle, Bolivia. El de Pecuchet fue un seudónimo colectivo que se sumaba al que usaba Gamboa de Bouvard logrando Bouvard y Pecuchet¹⁵ (título de una inconclusa novela de Flaubert).

13. *Micrós* y *Tick-Tack*. Las dos intenciones de un mismo escritor

¿Qué hay detrás de un seudónimo? La distancia entre un hombre y un escritor, que al bautizarse con otro nombre, crea otra identidad, se ficcionaliza Ramón Gómez de la Serna dice a este respecto.

El seudónimo le desprende al escritor de lo más pesado de sí mismo, lo coloca en frente de sí como una invención más de su imaginación; pero la invención de la que poseen los secretos y a la que es más fácil insuflar la vida verdadera.

El escritor con seudónimo convive con sus personajes como un personaje más y puede trascender la puerta de lo fantástico como un espía lleno de realidad.

Hay quien no tiene bastante decisión para adoptar un seudónimo, pues en el primer momento tiene el acto algo de suicidio.¹⁶

La Rumba fue escrita por Ángel de Campo y firmada por *Micrós*,

mote por él escogido, por ser bajo de cuerpo Su figura era original, delgado, nariz de grandes proporciones, un ralo bigote sobre los labios,

¹⁵ María del Carmen Ruiz Castañeda. *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, UNAM, 1985, p.45.

¹⁶ Ramón Gómez de la Serna en un artículo titulado "Sentido y curiosidad del seudónimo" reproducido por María del Carmen Ruiz Castañeda en el *Catálogo de seudónimos, anagrama iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, UNAM, 1985, p.v. *iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, UNAM, 1985, p.v

frente muy ancha, ademanes nerviosos pero corteses, en alguna ocasión se le representó como un pequeño ratoncillo con espejuelos; usaba a veces un abrigo al que por viejo y deslustrado le llamaba el abrigo de O'Donojú¹⁷

La afición de bautizarlo todo es recurrente en su obra, en la que las cosas y los animales se humanizan, tienen vida propia y drama personal como en el simpático texto “Las moscas” que transcribimos a continuación para confrontarlo después con otro texto firmado con su otro seudónimo

1.3.1. Las moscas¹⁸

—¡Adiós paisana!

—Adiós, ¿qué te haces?

—Ya lo ves, pasando. ¿Y tú?

—Buscando miel en estos platos; tengo el estómago vacío. ¿Gustas?

—¡Ni sabes de la que me acabo de escapar! Revoloteaba en la calva blanquísima del señor de la casa, que está escribiendo sobre química, dice que en la naturaleza nada se cría, nada se pierde, todo se transforma; se le había ocurrido una buena idea, mordía el mango de la pluma, me paré en la blanca y venerable desnudez de su cabeza, y lo distraje. ¡Pobre animal humano! Se encolerizó, volé y conmigo volaron sus ideas, se quedó hecho un topo. Me dio risa y comencé a darle broma, ya le picaba en un oreja, ya en la nariz, de nuevo en la calva, y está hecho un loco, golpeándose ¡Por nada me aplasta! ¡Pobre! Se quema el cerebro para alimentar a su prole.

La señora en la otra pieza también se devana los sesos queriendo resolver este problema: ¿cómo hará para sacarle al calvo cónyuge algo de dinero? Necesita comprar a toda costa un gros que la seduce. A un paso, el mayorcito cavila, inventa un libro de escuela qué comprar; pero en el fondo lo que necesita es una cameita para su futura, y los menores lloriquean pensando en caramelos.

El digno de lástima es el pobre químico, cada preocupación es un día menos de vida. Ahí lo tienes resolviendo ecuaciones, pero no ha despejado esta incógnita doméstica: se mata para realizar los caprichos de una mujer coqueta y los antojos de media docena de angelitos.

¹⁷ Antomo Fernández del Castillo, *op. cit.*, p. 32

¹⁸ *Micrós en Ocios y apuntes*, México, Porrúa, 1988, pp. 101-102

—Mira, hazme un ladito, comeremos juntas. ¡Malo! Ya sacuden la mesa
¡Jesús! ¡Te matan! ¡Vuela! ¡Ay!
Un trapazo del criado las apiastó a las dos.
¡Si los murmuradores fueran moscas!

Micrós

Pareciera como si la pequeñez sugerida por el seudónimo de *Micrós* inspirara textos de humildad y ternura. Es “el observador de lo pequeño, el diminuto *Micrós...*”¹⁹ rebautizado por Raymundo Ramos como Micromicrós “.. de ojos agudos para mirar los niveles ínfimos de la sociedad y trazar con acuidad crítica sus cuadros de realidad.”²⁰

No conforme con la visión de *Micrós*, Ángel de Campo crea otra de mayor agudeza, *Tick-Tack*, apenas el sonido de un instante en los relojes que pueblan sus relatos y que se caracterizan por su ironía y agudo sentido del humor. Con dicho seudónimo fueron firmadas las célebres “Semanas Alegres”. La razón de este seudónimo no está documentada, pero uno de sus textos más conocidos se llama “El reloj de casa” y alude al sonido (tic-tac) que reproduce en su seudónimo con cierta melancolía, ya que el reloj parece tener vida propia y decide parar cuando ha parado la vida del padre de la casa y su puesta en marcha parece decir “...dos palabras: tic tac, y con sólo dos palabras, ¡cómo hacía nacer la alegría! ¡cómo engendraba la tristeza!”²¹ Queda resumida la intención contradictoria de *Tick-Tack*, que con este seudónimo procuraba hacer reír dando cuenta de los más superfluos acontecimientos de la ciudad, pero acompañados de una sugestiva reflexión que a veces era dolorosa. Carlos González Peña señala que las “Semanas Alegres” sacrificaron al poeta que Ángel de Campo llevaba

¹⁹ Antonio Fernández del Castillo, *op. cit.*, p.49

²⁰ Raymundo Ramos “Micromicrós” el 15 de diciembre de 1990 en el suplemento cultural “Sábado” del periódico *Uno más Uno* en su sección “Mesa abierta”

²¹ Ángel de Campo. *Cosas vistas y cartones*. México, Porrúa, 1985, p. 21

dentro y que tuvo que sofocar la facultad creadora por el humorismo obligado, el cual fue la tumba del cuentista.²²

La verdad es que, aunque se trata de textos menos conmovedores, hay en ellos la madurez y la experiencia del escritor que se ha alejado del sentimentalismo en aras de una comprensión más auténtica de la sociedad que lo rodeaba y de la que fue uno de sus mejores cronistas. Ejemplo de ello es un texto inédito y que reproducimos a continuación.

1.3.2. Bandurrias y mandolinas.²³

Entre la guitarra, para mí la reina de los instrumentos de cuerda, y las bandurrias y mandolinas, hay la misma diferencia que entre la obertura de Semiramis y el Duo de los patos; aquélla es del género masculino, digo del género grande, y ésta del género chico.

Las mandolinas y bandurrias como son empeñables se encuentran al alcance de todos los remates, y por eso cuelgan en racimos junto a las barbadas, candiles, sillas de montar y otros artículos manufacturados que extinguen su condena en las galeras de las casas de préstamos.

Se pueden dar de cuelga sin rubor alguno, y mediante un desembolso relativamente modesto, a no ser que el donador quiera preferir el producto extranjero, y se declare proteccionista de los instrumentos italianos, alemanes, españoles o americanos, pues ancha es Castilla para la multiplicación del objeto que nos ocupa, y entonces le cuesta caro

Como las mandolinas y bandurrias son de maderas finas, admiten monogramas, incrustaciones, pinturas al óleo y moños, llenan todos los generales de un artículo de tocador y hasta decorativo

Puede faltar en una casa (30 pesos adelantados, contrato, por seis meses, fiador del comercio, etc.) una máquina de coser, un irrigador, un mosquitero, una tina pedilubios, un lugar para que duerma la cocinera, pero el instrumento ¡nunca! Primero el arte que los platos soperos

²² Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 257.

²³ *Tick-Tack* "Bandurrias y mandolinas". En "El Mundo". Sección Nuestros grabados. México, 19 de julio de 1899, p. 17

Junto al Santo Niño que enseña sus deditos echando bendiciones bajo el capelo, contra la pared y el vientre hacia arriba, se monrará el “Pensamiento”, “La Esperanza”, “La Gemidora”, “El Cefirillo”, “Suspiro”, etc., pues es moda bautizar a la caja acústica como a cualquier cristiano; tienen rosetas tricolores cuando el padre de familia es militar retirado; otras, anchos moños con flequeríos dorados, pompones, borlas, manojos de retamas artificiales, tul combinado con moaré y otros fantásticos adornos que pintan el carácter de la dueña, quien se pasa gran parte del día con la pierna cruzada plumeando la música idónea “Adiós Cuca” (danza), “Diré que sí” (guajira), “Déjame verte” (schotisch), “Sollozo armónico” (mazurca), “Nadando en leche” (wals), “En agonía” (nocturno).

Concluido el estudio de las segundas que en un rato de hambre tararea la cotorra y en todo tiempo silban los chicos en el patio, la artista la besa, la voltea, y si el revés es plano, sobre el revés escribe con lápiz el billete amoroso y por la boca introduce las flores secas que él le dio, no hay mejor escondite que una caja de bandurria.

Porque las mandolinas y bandurrias son un pretexto para reunir gentes que la suerte parece separar: tocar una u otra, es tener entrada a las estudiantinas, institución moderna, netamente socialista, encaminada a echar por tierra el antiguo régimen suegril

—¿Qué hiciera para hablarle? Ni creas que papá lo deje visitar la casa... Nadie quiere presentarlo. Urge que nos tratemos.

—En poca agua te ahogas, dile, responde la amiga consejera, que ponga “Te volví a ver” o “Ese soy yo” y hacemos que lo meta Bastedillo que es tan servicial!

Ensayo dos veces por semana; sillas juntas: un solo papel para dos ejecutantes; enseñanza objetiva de cómo debe pisarse la cuerda; afinación de un la empeñado en dar el sí, cambio de moños, epístolas entre los papeles de música; disgustos caseros; matrimonio festinado; tres hijos en menos de cuatro años; destitución de empleo; conato de suicidio; muerte súbita; viuda en la miseria, niños al hospicio, Calderón, he ahí lo que producen las armonías. Desde que la cuerda ha entrado a la moda, los profesores de piano se han dedicado a callistas porque no prospera su arte, y sobre todo, en el bello sexo tiene mayor influencia el otro profesor.

Que se llama Don Paco, Don Lalo, Don Memo, y en momentos de entusiasmo, Paquito, Lolito y Memito; cómo lo rodean, qué bendito anda entre las mujeres que a la negligé lo reciben, cómo lo perfuman y cuánta confianza les inspira haciéndolo cómplice inconsciente de las

combinaciones galantes! Las bandurrias y mandolinas son la música del porvenir, porque vamos de mal en peor

¿Y ellos? ¿Qué opinan ustedes del varón moreno, rizado, corbata lila, chaleco ante, pantalón cuadritos, chocio charol para lucir calcetín “serpentina”, plumeando “Siempre en sueños” (paso doble), con anillo de solitario brillador adquirido en el Portal de Mercaderes? Termina el trémolo y exclama Edelmira poniendo los ojos en el zenit:

—Pero con qué sentimiento ejecuta este hombre!, hasta se enchina el cuerpo.

¡Y a mí se me traban las quijadas!

¡De patearlos!

Tick-Tack

Como vemos, el tono es distinto; bajo la máscara de *Tick-Tack* se halla la velocidad del tiempo que transcurre y precisa dejar el aguijón de una ironía o la punzada de una espina. Los personajes de este autor son generalmente planos y muchas veces no cuentan una historia, no actúan, sino que son parte de la representación de un cuadro de la ciudad, que es retratada sin ahondar en sus misterios. Lo incongruente, lo paradójico del “chilango” está fotografiado por *Tick-Tack*, que se asoma a la superficie de ese complejo mundo cuestionándolo, mientras que *Micrós* se adentra en el espíritu de las cosas y las personas para encontrarles un sentido.

Ya mencionamos la posibilidad de que Ángel de Campo utilizara otros seudónimos; lo cierto es que a estos dos debe su fama y de ellos quedan todavía muchos textos inéditos. Al ficcionalizarse, Ángel de Campo logró lo que ya señalaba Ramón Gómez de la Serna, trascender la puerta de lo fantástico y convertirse en un espía lleno de realidad

Como último dato, agregaremos que el seudónimo de *Micrós* fue usado como alónimo (del griego allos, otro, y onyma, por onoma, nombre) por Héctor R. Olea.²⁴

1.4. *Micrós* y su circunstancia

La vida de Ángel de Campo transcurrió en la ciudad de México (1868-1908) prácticamente bajo el gobierno de Porfirio Díaz. La ciudad y la dictadura determinaron su obra, pues los ambientes de sus relatos –incluyendo *La Rumba*– son urbanos y reflejan las preocupaciones de una sociedad hastiada de progreso elitista y anhelante de un cambio, que a nuestro autor no le tocó vivir, ya que murió dos años antes de que explotara el movimiento de la Revolución Mexicana de 1910. La constante durante el régimen de Porfirio Díaz fue la búsqueda del progreso material, en aras del cual, se sacrificaron la democracia y la libertad. La dictadura fue posible gracias al control que ejerció Díaz sobre doce aspectos fundamentales.

1. Represión o pacificación
2. Divide y vencerás con los amigos
3. Control y flexibilidad con los gabinetes y gobernadores
4. Sufragio ineffectivo, sí reelección
5. Domesticación del Poder Legislativo
6. Domesticación del Poder Judicial
7. “Pan y palo” con el ejército
8. Política de conciliación con la Iglesia

²⁴ María del Carmen Ruiz Castañeda, en el prólogo del *Catálogo de seudónimos y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM, 1985, p. xviii.

9. Gallardía en la política exterior
10. Acoso a la prensa
11. Doma de intelectuales
12. Culto a la personalidad ²⁵

Ángel de Campo vivió las mieles de un país independiente, progresista y pacífico, aunque la desigualdad e injusticias sociales constituían su parte amarga. En el aspecto social, los pobres y la clase media de la ciudad fueron la fuente de inspiración de nuestro autor, al que con los años se le calificó como el aliado y amigo de los desamparados, el poeta que sí entendió el mundo desgarrador de la miseria que otros prefirieron evadir.

Cuando *Micrós* comenzó su labor periodística (hacia 1885), el gobierno de Porfirio Díaz estaba plenamente consolidado, habían quedado atrás las revueltas y la paz permitía tanto el esparcimiento como el desarrollo de la cultura, aunque, paradójicamente, el ejercicio periodístico fue intensamente acosado y reprimido. Basta recordar la “Ley Mordaza” instaurada durante el periodo de Manuel González (1880-1884) la cual suprime la libertad de imprenta. “Un periodista podía ser apresado por cometer un crimen psicológico o por una simple denuncia de su intención. Así, en incontables ocasiones el confinamiento carcelario acalló las pocas voces que se atrevieron a disentir del dictador”²⁶ En un ambiente hostil, *Micrós* supo denunciar sutilmente las carencias y las fallas de un sistema para el cual él trabajaba. A diferencia de Enrique de Chávarri conocido como *Juvenal* y de Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, *Micrós* nunca fue encarcelado, pues su pluma no era ácida ni provocadora, más bien era una lupa con la que se podían ver los defectos sociales

²⁵ Enrique Krauze. *Porfirio Díaz, músico de la autoridad*. México. FCE, 1995, p. 32.

²⁶ *Idem*, pp.49-50

a detalle y eso bastaba para lograr si no el levantamiento en armas, sí la reflexión que va madurando hasta convertirse en sólida toma de conciencia

En diciembre de 1890, cuando comienza a aparecer *La Rumba*, es enmendado el artículo 78 constitucional para permitir la reelección indefinida del presidente. Para 1891, año en que terminó de publicarse *La Rumba*, hubo malas cosechas, cayó el precio de la plata y se desplomaron inversiones y valores. Entre los estudiantes prende un movimiento antirreeleccionista y muchos son encarcelados, sin embargo, la habilidad de Díaz lo lleva, más adelante, a ofrecerles puestos que esos jóvenes ilusos y liberales terminan por aceptar, sometiéndose al sistema y muchos de ellos forman posteriormente el importante grupo denominado “los científicos” que en principio abogó por la libertad y el apego a la ley y que, poco a poco, fue desistiendo hasta convertirse en un grupo decorativo para el poder, pues entre sus integrantes se encontraban buenos escritores y oradores que sabían comportarse de acuerdo con las más rigurosas reglas de urbanidad. Sin embargo, de todos los aspectos que Díaz quiso y pudo controlar, la prensa fue el más difícil y en la última década del siglo, además de *El Monitor Republicano* y *El Hijo del Ahuizote* estaban, *El Diario del Hogar* y *El Tiempo* que fueron los periódicos que se pronunciaron de manera más crítica contra el sistema.

En el aspecto cultural el periodo de mayor fecundidad literaria de Ángel de Campo se caracterizó por una gran proliferación de asociaciones literarias y la publicación de diversas revistas, en las que se daban cita liberales y conservadores, en un ambiente de concordia convocado por el maestro Ignacio Manuel Altamirano, quien además impulsó el nacionalismo con el fin de lograr una integración cultural. El resultado de este ambiente fue la evolución cultural que se dio, como un aumento en la circulación de libros, intercambio de ideas, etc.,

Altamirano veía en la literatura, la forma más eficaz de cultivar a las masas, aunque paradójicamente en 1900, "...a pesar de existir diez mil escuelas primarias, el 84% de la población era analfabeta".²⁷

Si bien es cierto, que los intelectuales eran un número reducido, el pueblo se las ingeniaba para entretenerse, y así como recurría a los evangelistas en la plaza de Santo Domingo, buscaba quien le leyera en voz alta, por lo que los textos publicados en periódicos y revistas fueron leídos, escuchados y compartidos

Una vez realizado el objetivo nacionalista, los escritores buscaron nuevos horizontes y se propusieron "...conquistar la libertad y la universalidad de la expresión artística."²⁸ Esto dio como resultado el nacimiento del Modernismo que, según Octavio Paz, fue "una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta realidad latinoamericana... El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los latinoamericanos."²⁹ Carlos Monsiváis agrega que dicha voluntad de participación y rebeldía se limitó casi exclusivamente al aspecto verbal, en el que se hicieron innumerables experimentos y muchos modernistas terminaron incorporados anacrónicamente al vestuario de la cultura oficial, como ejemplifica al citar a Manuel Gutiérrez Nájera que habla de "el hombre necesario, Porfirio Díaz, a la cabeza de la historia"³⁰ Este movimiento se expresó principalmente en la *Revista Azul* (1894-1896) en la que también participó Ángel de Campo.

²⁷ *Idem*, p.119.

²⁸ José Luis Martínez. *México en busca de su expresión*. México, Colegio de México, 1981, p. 1062.

²⁹ Carlos Monsiváis. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*. México, El Colegio de México, 1981, p. 1385.

³⁰ Carlos Monsiváis. *Ibid*
1985, p. xviii .

En resumen, la dictadura contribuyó al desarrollo de la cultura, aunque la dejó sin la riqueza que proviene de la libre reflexión, el intercambio de ideas y la crítica como forma democrática y sana para mejorar la sociedad. Quizás si Porfirio Díaz hubiera mantenido con la prensa la misma relación de concordia que logró con la Iglesia y los países extranjeros, las armas no hubiesen sido de fuego sino de tinta. Lo cierto es que a *Micrós*, el hombre recto y tímido, los tiempos de paz le permitieron ahondar en la esencia social de un país, que más tarde luchó y sigue haciéndolo, por su libertad y por una auténtica democracia, fortalecida por la justicia que se somete con honestidad a la ley.

1.5. Ángel de Campo y el perfil de los periódicos en que publicó.³¹

El Nacional surge en julio de 1880 y se publica hasta 1900. Fue una publicación precursora de la prensa moderna, tuvo como directores, sucesivamente, a Gonzalo A. Esteva, Manuel Díaz de la Vega y Gregorio Aldassoro. Entre sus colaboradores más destacados se contaba a Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera, Francisco Sosa, Vicente Riva Palacio y Ángel de Campo.

En sus orígenes *El Nacional* tuvo una postura católico-liberal que le valió las impugnaciones de *La Voz de México*, órgano de la Sociedad Católica, que venía publicándose desde abril de 1870, y de *El Tiempo*, de Victoriano Agueros. En 1885 Manuel Díaz de la Vega adquirió *El Nacional* y lo aproximó a la ortodoxia católica.

El Nacional compartió el importante papel que jugara la prensa antes de estallar la Revolución Mexicana, con otros 20 diarios capitalinos, entre los que

³¹ Datos tomados de un estudio coordinado por María del Carmen Ruiz Castañeda. *El periodismo en México*. La prensa durante el Porfiriato México, Tradición, 1974, pp. 209-240

cabe señalar *El Diario del Hogar*, *El Monitor Republicano*, *El Mundo*, *El Universal* y *El Diario Oficial*

En 1896 aparece *El Imparcial*, en el que Ángel de Campo publicó sus “Semanas Alegres”. Este periódico inaugura la etapa del periodismo industrializado en México. Bajo la protección oficial y gracias al subsidio de que gozó, podía venderse a un centavo y su señuelo fue el amarillismo informativo. Fue un periódico que se consagró a la defensa de las clases en el poder. La postura de *Micrós* frente a este tipo de periodismo fue criticado en *La Rumba* y las injusticias de un gobierno elitista denunciadas con maestría y disimulo en las “Semanas Alegres”. Uno de los valores más destacados de su obra radica en la sutileza que *Micrós* tuvo para denunciar los vicios sociales sin haber sido nunca víctima de la censura. Al igual que Manuel Payno retrata la sociedad a través de un medio masivo y logra identificarse con la masa que va adquiriendo conciencia.

En Ángel de Campo se toman de la mano la ironía y la ficción para recrear una realidad en la que se percibe una bomba pronta a detonar.

1.6. Literatura y Periodismo

La obra de Ángel de Campo, como gran parte de la narrativa del siglo XIX, apareció en periódicos y revistas. El vínculo entre el periodismo y el quehacer literario fue indisoluble por mucho tiempo. El hecho de que las novelas aparecieran capítulo por capítulo en los diarios, obedecía a razones económicas; de hecho, no existía una ley que protegiera los derechos de autor, por lo que una novela podía ser editada varias veces y el único beneficiado era el editor. Así pues, la novela por entregas fue la forma que adoptó gran parte de la literatura latinoamericana, que se adaptó al modelo europeo no sólo en la forma, sino en

los temas y en el lenguaje y, que en opinión de John S. Brushwood, “produjo varias narraciones monstruosas que encadenan acción tras acción mientras así lo desea el autor, quien no se preocupa en lo más mínimo por la estructura”.³²

José Emilio Pacheco agrega: “La novela moderna y el periodismo nacieron juntos para ser el libro del pueblo. .; permitió a sus nuevos lectores reconocerse en los personajes, habló de la vida privada y el derecho de toda persona a ser libre y mejorarse a sí misma”.³³

¿Cómo reconocer el deslinde entre periodismo y literatura? Alfonso Reyes parece tener una respuesta cuando dice:

La literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio, la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan.³⁴

En cambio, los valores prevalecientes en el periodismo son de distinta naturaleza: por un lado la veracidad se impone a la ficción (que no a la verosimilitud) y la expresión, antes que ponderar la estética, busca la claridad y la sencillez. Los criterios expuestos en el periodismo tienen como finalidad orientar la opinión pública, mientras que la literatura interpreta la realidad y la recrea con fines estéticos. Sus asuntos, aunque inspirados en la realidad, no se someten a ella,

³² John S. Brushwood. *México en su novela*. FCE, 1992, p. 157.

³³ José Emilio Pacheco, en la presentación de *Las primeras novelas*. México, PROMEXA, 1991, p. VI.

³⁴ Alfonso Reyes. *Apoio o de la literatura*, México, FCE, 1962, p. 82.

pues para la literatura la realidad puede ser fragmentada, mientras que el periodismo debe dar cuenta de ella lo más completa y coherentemente posible. Sin embargo, a pesar de que a la literatura y al periodismo puede separarlos la intención y la rapidez, no podemos negar que existen plumas en las que la escritura periodística y la prosa literaria han logrado conjugarse con resultados positivos. Basta recordar a Martí, Sarmiento, Gutiérrez Nájera, Justo Sierra y el propio *Micrós*. Así pues, entre periodismo y literatura se establece un enjambre de relaciones difíciles de detectar, en una imbricación de los géneros literarios y periodísticos.

Las intenciones de *Micrós* al escribir *La Rumba* fueron estéticas y la novela es el resultado de ensayos previos que Ángel de Campo realizó a través de sus crónicas, cuentos y cuadros de costumbres. Es una novela escrita con intención literaria, pues el esmero que pone en el lenguaje no es el del cronista apurado ni el del impresionista descuidado, sin por eso dejar de lado el valioso trabajo de transcripción del habla popular con la que deja que se expresen sus personajes, haciéndolos más verosímiles. Se trata de un texto en el que se inserta la crónica periodística, lo que hace que se acerque al periodismo y "... el tono es tan sincero y está tan cerca del pueblo que las escenas del juicio de Remedios hicieron creer a mucho lectores de *El Nacional* que se trataba de la crónica de un acontecimiento real."³⁵ *La Rumba* está constituida por diecinueve capítulos que cierran casi todos con puntos suspensivos o dejan abierta la puerta de las posibilidades, con el fin de mantener el interés de un público que siguió al texto los jueves y domingos. La crónica y el reportaje (géneros periodísticos por excelencia) aparecen en *La Rumba* y son usados para darle verosimilitud a la ficción; el narrador cede la palabra a un *repórter* con lo que logra su objetivo y

³⁵ María del Carmen Millán, en el prólogo de *Ocios y apuntes y La Rumba*. México, Porrúa, 1988, p. XVII.

además aprovecha para criticar el papel de la prensa amarillista y descuidada. Así pues, la crónica periodística que narra hechos, atendiendo a la lógica temporal en la que sucedieron, se ve rebasada por la crónica literaria, en la que el tiempo de las acciones, no necesariamente es lineal sino que asume los propósitos artísticos del escritor. *La Rumba* es una novela que usó como vehículo el periódico; su autor integró géneros literarios y periodísticos con un objetivo estético que analizaremos y valoraremos en los siguientes capítulos

1.7. *La Rumba* a la luz de las novelas de folletín.

Ya hemos dicho que las razones para publicar una novela en un periódico eran de carácter económico; sin embargo, el escritor de novelas de esta índole también estaba consciente de la popularidad que esto implicaba, por lo que la novela por entregas o de folletín tuvo características especiales que cabe señalar y de las que Edgar Morín escribe:

El folletín crea un género novelesco híbrido en el que se confunden gente del pueblo, tenderos, burgueses ricos, aristócratas y príncipes; donde la huerfanita es la hija desconocida del rey, donde los misterios del nacimiento operan extrañas permutaciones sociológicas; donde la opulencia se disfraza de miseria y la miseria puede llegar hasta la opulencia. La vida cotidiana se transfigura a través del misterio, las corrientes subterráneas del sueño riegan las grandes ciudades prosaicas, el bullir de lo desconocido se oye en la noche de las grandes capitales, aventureros sin escrúpulos reinan sobre los bajos fondos de la ciudad, sobre los mendigos y los truhanes. De este extraño matrimonio entre el onirismo y el realismo nacen admirables epopeyas populares.³⁶

³⁶ José Emilio Pacheco cita a Edgar Morin en su presentación a *La novela de aventuras*. México, PROMEXA, 1991, p. V.

Algunas de las características arriba mencionadas se apegan al contenido de *La Rumba*, en la que la vida cotidiana se envuelve en el misterio de un barrio que es guarida de malhechores y en el que crece Remedios, la protagonista, que desde el primer capítulo nos hace partícipes de su sueño, al que evoca en la noche y que concretará también envuelta en las sombras nocturnas, cómplices de anhelos de una mujer que ha vivido en la miseria, rodeada de mugre y que aspira a una vida mejor. A través de Remedios, de sus sueños y desengaños, *Micrós* denuncia el escándalo de la miseria. Sin embargo, respecto al folletín hay opiniones encontradas, y si bien Edgar Morín encuentra rasgos valiosos, Flaubert opina que “el folletín se limita a vender fantasías compensatorias”³⁷ en donde se dan cita elementos como el huérfano o niño expósito, que más tarde encontrará a sus verdaderos padres y con ello la mejoría económica. En la novela de folletín el autor y el lector establecen un contrato tácito. El lector sabe que al final de la novela triunfarán la inocencia, la virtud y la belleza. Lo único seguro es el final, como ocurre con los cuentos infantiles y las leyendas populares. El lector goza de las peripecias precisamente porque conoce el final. Lo que logra que aún conociendo el desenlace, el lector de folletín siga la historia, es el suspenso con el que termina cada entrega y la identificación que siente en ese mundo recreado por el autor, de tal suerte que la mugre y las cosas feas de la naturaleza, el recargo de tintas en las descripciones de lugares malolientes, la intensificación del tono dramático, proceden del propósito de excitar pasiones. ¿Para qué excitar las pasiones del pueblo? No para conducirlo a ninguna revolución social, sino para interesarlo por la utopía de felicidad, de paz y progreso que el buen gobierno puede ofrecer. Para Carlos Monsiváis el folletín es “la posibilidad de un género que expresa literaria y vitalmente a la sociedad.”³⁸ *La Rumba*, sin duda se

³⁷ José Emilio Pacheco, *op.cit.*, p.VI.

³⁸ Carlos Monsiváis, *Manuel Payno: México, novela de folletín*, México, UNAM, 1997. p. 241

apega a varias características del folletín, pues el retrato de los barrios urbanos más pobres está fielmente descrito, así como las deficiencias del sistema educativo en manos de maestros como Borbolla; de la Iglesia, en personajes como el padre Milicua, de la prensa, en reporteros como Rebolledo; de la justicia en abogados como Guerra, Oronoz y Correas. El tendero español, la madre enfermiza, los niños harapientos, los mendigos y borrachos encuentran un lugar en el mundo desplegado por *Micrós* que desea destacar la injusticia sin la cual, a decir del mismo Monsiváis, “el folletín no tendría razón de ser”.³⁹

Margo Glantz enumera los defectos inherentes al folletín para confrontarlos con la obra de Manuel Payno, ejercicio interesante que aplicaremos al texto de *Micrós*. La maestra dice que estos defectos son:

a) sus personajes no son consistentes, b) desaparecen del texto de repente, o su importancia textual disminuye a medida que avanza la historia, y en fin, c) sus personajes no están bien caracterizados psicológicamente como debiera suceder con los personajes de una novela realista.⁴⁰

En *La Rumba* no hay personajes inconsistentes, su retrato y sus acciones los hacen parecer de carne y hueso, tienen virtudes y defectos, y aunque no desaparecen de repente, su importancia disminuye como en el caso de Gualupita, la amiga que llega a orquestar la tragedia y desaparece con ella dejando el desenlace en manos de personajes más irrelevantes.

³⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p.242.

⁴⁰ Margo Glantz, *Huérfanos y bandidos: Los bandidos de Río Frio*, México, UNAM, 1997, p. 221.

Lo que sí logra *Micrós* es caracterizar psicológicamente a sus personajes, dotándolos de vida interior. Por sus mentes atraviesan deseos y remordimientos; no hay buenos y malos, lo que hace que la novela no sea maniquea y simple. Sus descripciones son concretas y eficaces. A diferencia de las novelas de folletín, *La Rumba* es una novela corta, que en diecinueve capítulos logra una estructura sólida. Sus capítulos terminan con el suspenso que impone el género, pero la trama no se desvía y logra concluir en forma lógica, que no feliz, pues los anhelos de la protagonista no sólo se ven frustrados, sino que además, sufre una degradación de la que sólo obtiene la toma de conciencia de una realidad que se impone y a la que parece tener que resignarse. Remedios no es redimida como lo será la *Santa de Gamboa*, no encuentra a su “verdadera familia rica”, no le llega el príncipe azul. Las rumbas de *La Rumba* viven la tragedia de la pobreza de principio a fin, dejando en el lector una sensación de asfixia. El final no es el esperado ni por el destinatario interno (el barrio chismoso y morboso) ni por el externo (el lector deseoso de justicia divina para los pobres). Su resolución responde a lo que realmente sucedería en la vida real, lo cual en las expectativas del lector crea una desilusión del signo y el texto se consolida como obra de arte.

2.1. El título y su sentido

Transitar por *La Rumba* es enfrentar diversos caminos que se cruzan, se bifurcan y finalmente confluyen en la misma dirección. Nuestro propósito es ir mostrando los rumbos de esta novela que es el único texto de largo aliento que dejara Ángel de Campo. *La Rumba* –como ya se dijo– representa la síntesis del sentir de un autor que no pudo ver el cambio social y político que fue la Revolución de 1910, pues murió dos años antes. En su novela rehace la realidad urbana de finales del siglo XIX y manifiesta con profunda ternura el dolor de las clases más desprotegidas, dejándolas actuar y hablar en su devenir cotidiano

El narrador juega con el nombre rumba, que nos remite a un ritmo musical afrocubano, que es desde su raíz, de carácter popular, bullanguero, sensual y al que también se ha calificado de obsceno. Se cree que alrededor de 1880, después de la abolición de la esclavitud, los negros, que habían llegado de África y vivían en los barrios pobres de La Habana y de Matanzas inventaron este ritmo como

forma de protesta contra la sociedad que los marginaba. En los solares se desarrolla la fiesta espontánea que adopta las formas de la *columbia* que ya practicaban los esclavos en sus campamentos, el *guaguancó* que sugiere el juego de la seducción y el *yambú* más lento por evocar la actitud de los ancianos. Todos estos nombres empezaban a circular por las venas musicales del ámbito latinoamericano y, por supuesto, en México. Nada extraño, pues, que hubiesen llegado al oído musical de *Micrós*.

Rumba es una palabra que se pierde en un mundo de definiciones, sin embargo, la que parece más precisa es la que consigna un estudio etnolingüístico en el que se aclara:

Las voces mambo, rumba y tumba constituyen nominalizaciones del verbo *kutamba* que en la mayoría de los idiomas bantu significa “bailar”, “tocar”, “jugar”. Los prefijos *ma-*, *ru-*, *tu-* son clases nominales en bantu y funcionan, entre otras cosas, como marcas morfológicas de sustantivación. Por ejemplo *ru-* pertenece a la clase nominal 11 y está vinculado con los objetos proporcionalmente largos, así como con las acciones que persisten en el tiempo y con las que indican frecuencia o hábito. Por ende, *rumba* es un toque, un baile o un juego largo, extenso”.¹

Es una curiosa coincidencia el que así bautizara Ángel de Campo a su texto más largo, lo cierto es que *Micrós* conocía de música y su conocimiento llegaba al de la música cubana en la que se filtra el influjo de voces y ritmos provenientes de los esclavos africanos por ejemplo en “Un día gris” *Micrós* escribe de “las danzas habaneras y todas aquellas piezas que tenían una armonía sensual”.²

¹ Jesús Fuentes/Grisel Gómez *Cultos afrocubanos*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1996, p. 34.

² *Micrós. Las Ruifó y otros chismes del barrio*, México, UAM, 1985, p. 54.

Su conocimiento de lo popular se extendía más allá de nuestras fronteras y en su literatura hay una intención de protesta que se iguala al ritmo con el que bautizó su novela en la que se manifiestan las inquietudes de los barrios urbanos.

Además, la palabra tiene otras connotaciones, como la de “juerga de varios amigos, en la que se come, bebe y pasea.”³ Así pues, no compartimos la opinión de que el título es arbitrario como señala González Peña

... Otra ocasión, agobia a Micrós un cuidado literario, no encuentra título para una novela que ya ha empezado, y que se publicará en trozos en *El Nacional*. Emprenden, cabizbajos, los dos amigos, su vagabundeo urbano. De pronto, González Obregón se detiene, alborozado: “¡Míralo! ¡Ahi lo tienes! —exclama— señalando la colorinesca muestra de una pulquería. La tal pulquería se llama “La Rumba” y así se llamará la novela.”⁴

Aceptar esta postura es absurdo si atendemos a los múltiples usos que *Micrós* hace del término, jugando con sus posibilidades semánticas y que no le eran desconocidas, lo cual no es difícil demostrar si se lee con atención el texto. Basta con atender el uso que da a la palabra para comprobarlo. Hay muchas rumbas que se antoja seguir. El título de la novela se despliega como abanico de posibilidades: el barrio, la tienda del barrio que lleva también el nombre de éste y el apodo de Remedios. Todas y cada una de estas rumbas cuentan una historia distinta en la forma pero igual en el fondo. A todas podría atribuirse el anhelo con el que cierra el primer capítulo y que es una contundente frase en boca de Remedios: “Yo he de ser como las *rotas* ..”⁵*(p.195).

³ Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mexicanismos*, México, Porrúa, 1974, p.

⁴ Carlos González Peña, *Claridad en la lejanía*, México, Stylo, 1947, p. 242

⁵ *Ángel de Campo (Micrós) *La Rumba*, México, Porrúa, 1974. A partir de este momento las notas que se refieren a esta edición y al texto que nos ocupa sólo se señalará la página entre paréntesis.

2.2. ¿Qué cuenta el texto?

La anécdota que salta a la vista es la de una mujer llamada Remedios, que ambiciona pertenecer a una mejor clase social, para lo cual se relaciona con un hombre que la saca de la miseria en la que vive en su barrio y resulta ser un patán, un conquistador irresponsable. Desilusionada, Remedios discute con él frecuentemente hasta que un día, con unas copas encima y embrutecido por los celos infundados, el galán, apodado Cornichón, saca un arma y, accidentalmente, en defensa propia, Remedios lo mata. Se lleva a cabo un juicio en el que se demuestra que Remedios no actuó con premeditación y sale libre; regresa a su barrio, derrotada, o tal vez —jugando con los semas a la manera de *Micrós*— suene mejor decir, derrumbada.

La anécdota parece común y, sin embargo, la particulariza el hecho de inscribirse en un ambiente urbano poco socorrido por los autores de la segunda mitad del siglo XIX, por lo que valdría la pena hacer un breve recuento de la novelística que rodeó a *La Rumba* como su género próximo, para tener los elementos suficientes que nos revelen su diferencia específica

En el ámbito nacional, los nombres más cercanos son Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, José Tomás de Cuéllar, Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, Emilio Rabasa y Federico Gamboa. Todos estos autores se inscriben dentro de la corriente literaria bautizada como realismo, unos centrándose más en el costumbrismo mientras otros exploraban el naturalismo como forma de expresión. Junto a Ángel de Campo, estos autores se ven unidos por la necesidad de manifestar a través de la novela lo que es de suyo propio, lo que sólo la novela puede decir, la esencia del hombre, en este caso, la esencia nacional, siguiendo los preceptos del maestro de esta generación: Altamirano.

Sin embargo, la búsqueda de esta esencia se confunde con el folklore y la mayoría de esos autores centran sus historias en la provincia. El cerco se va haciendo más pequeño y el ambiente urbano sólo será prioritario para José Tomás de Cuéllar conocido como *Facundo*, Emilio Rabasa, Ángel de Campo y Federico Gamboa. Desde cuatro puntos de vista diferentes, las novelas de estos autores son el testimonio de la sociedad urbana decimonónica. A *Facundo* y *Micrós* los diferencia el tono; el del primero más irónico mientras que el del segundo sondea en la experiencia humana, se adentra en las profundidades y dilemas a que es sometido el espíritu; es, en resumen, menos distante pues se introduce en la psicología de sus personajes, en tanto que Tomás de Cuéllar caricaturiza y dibuja tipos aunque tiene también el mérito de haber hecho una crítica importante a la sociedad en que vivió. Emilio Rabasa centra la mirada en la ciudad en dos de sus novelas, *El Cuarto Poder* y *Moneda falsa*; ambas critican la corrupción y los vicios tanto del periodismo como de la política. Tomás de Cuéllar y Rabasa postularon en sus novelas la tesis de que el hombre de provincia debe siempre regresar a su terruño. Por su parte, Gamboa y de Campo compartieron cierto interés por lo femenino y el bajo mundo, aunque cabe destacar que para cuando se publicó *La Rumba* (1890), Federico Gamboa no había publicado *Santa*. Entre Remedios y *Santa* median trece años, lo cual hace de *Micrós* un innovador que merece ser reconocido.

2.3. ¿Quién narra *La Rumba*?

Gran parte de la novela está narrada desde un plano extradiegético; el lector percibe una panorámica que se va cerrando de manera que se crea un efecto de zoom o acercamiento paulatino en el que el plano general sirve de explicación al

plano particular. Insistimos en la tesis de que la protagonista de *La Rumba* no sólo es Remedios, sino también el barrio, por lo que el narrador describe a estos dos entes paralelamente a lo largo de toda la novela. De ambos, da detalles hasta la saciedad, conocemos tanto su aspecto físico como su mundo interior; comparten la miseria, tienen carácter bronco y se asoman al mundo de las apariencias. El narrador permite al lector penetrar e ir construyendo un juicio hasta que en el capítulo XII increpa a Remedios cuestionando sus ambiciones; esta intervención se fortalece en el capítulo XIV en el que se aparece y entra al texto en primera persona. “Sentí una palmadita en el hombro”(p. 297) Este narrador, que no aguantó las ganas de entrar en el texto a dar directamente su opinión, lo hace de manera intempestiva y sorprendente.

Al principio, el narrador propuesto por Ángel de Campo es aparentemente el tradicional en tercera persona, que describe los ambientes y los personajes y parecería que todo sigue por esa línea “objetiva” cuando, de pronto, aparece en la escena el narrador en primera persona, hablando tímidamente con un personaje de la menor relevancia. Al principio caemos en la trampa y creemos en la voz del narrador en tercera persona omnisciente, que retrata a Remedios con su pasado y presente, justifica su ambición y personalidad, retrocediendo incluso a instantes de su niñez. Hay un juego en el que el narrador lo sabe todo, se acerca a sus personajes hasta lo más profundo de sus pensamientos, se confunde entre ellos, se aleja y esa tercera persona omnisciente se va diluyendo hasta convertirse en primera persona que se erige en juez, manipulando nuestra opinión de los acontecimientos.

Veamos a través de algunos pasajes, la evolución de este narrador para tratar de responder ¿qué efecto obtiene el texto con esta forma de contar las cosas?

La novela abre con una descripción del barrio y cada párrafo se introduce así:

La iglesia era una ruina... Se perfilaba tristemente su torre sin campanas .. La Rumba, inmensa plazuela que se extendía como un dédalo de oscuras callejuelas .. Sonaban lejanos, metálicos, los martillazos... Los hombres eran de rostros patibularios (pp.185-187).

La descripción continúa en esta línea impersonal, incluso al tratarse de Remedios:

Había una muchacha seria entre aquellas, una rapazuela que no jugaba ni al pan y queso, ni al San Miguelito, ni a las visitas .. Prometía ser una mujer de aspecto varonil .. Era suave el cutis de su enérgica garganta... Remedios trabajaba como un hombre (pp 192-193).

Veamos ahora cómo entra el narrador en la escena , cómo se comporta y sale.

Sentí una palmadita en el hombro.

–Qué hay amigo?¿Qué hace usted por tan sospechoso lugar?

– Esperando los trenes de Tacubaya. ¿Y usted, insigne réporter?

–Vengo–me dijo el ínclito Lucas G. Rebolledo, pues él era mi interlocutor –vengo a ver si hay algo de nuevo sobre...–y el réporter de crímenes pronunció el nombre de no sé qué reo.

–Hombre, ¿y usted conoce la cárcel... ?

–¡Vaya!... ¿Nunca ha entrado usted?

–Nunca– respondí

Pues lo voy a meter; nada más que déjeme ver si tengo tiempo –consultó su reloj–

¡véngase!

Previo la orden del alcaide y acompañados de un galero, trepamos una amplia escalera, recorrimos no sé qué largo corredor, llamamos a la puerta de la azotea y henos aquí en observación (p. 297).

Después, el mismo narrador admitirá que entró a espiar. Hace un recorrido por la cárcel, el *réporter* le muestra donde truenan a los delincuentes más peligrosos y se despide al cerrar el capítulo diciendo:

–Pues le agradezco, ¿eh? ¡Adiós!

Me persiguió todo el día el sordo rumor de la criminal muchedumbre, el choque de las rejas, el griterío de los voceadores, y me estremecía al pensar lo que será toda una vida pasada entre los tristes y leprosos muros, sin amor, sin aspiraciones, sin esperanza.

¡Pobres! Y más pobres los que han caído allí persiguiendo en peligrosos caminos un ensueño como aquella Rumba pálida, encorvada sobre una cornisa, despeinada, friolenta, joven y ya infeliz, y para colmo, reporteada por el ínclito Lucas G. Rebolledo (p.301).

Este narrador entrometido se diluye y vuelve a aparecer como una presencia de conciencia protagonista en el capítulo XV al decir: “Cedo la palabra a Rebolledo, que escribió en su bloc” (p. 306) El narrador original se sigue manteniendo al margen y describiendo desde afuera sus observaciones, transcribe desde su punto de vista el juicio y escuchamos a los involucrados en el crimen dar su declaración de los hechos. La historia se repite desde diversas perspectivas, lo que la hace presentar una “visión estereoscópica” y que va revelando cualitativamente la supremacía del punto de vista del narrador, que vuelve a entrar en los pensamientos de Remedios y detalla lo que pasa por su mente. Cuando entra el Ministerio Público a la escena y presenta toda una pieza oratoria sobre el papel de la mujer, el narrador va poniendo entre paréntesis el clima de la escena a través de comparaciones con movimientos musicales y dice: *crescendo, más fuerte, piano, pianissimo*. Este detalle y otros de índole musical en los relatos de *Micrós*, delatan en el autor un pleno conocimiento del tema como ya mencionamos cuando señalamos que el título de la novela no es arbitrario

El narrador no se vuelve a presentar en primera persona, pero su voz ha quedado ahí, escuchándose con la autoridad de alguien más objetivo y preparado que un reportero. *Micrós* no quiso que ninguno de sus personajes se colocara por encima de él, así que crea a un narrador que, sin ser del todo omnisciente, tenga un carácter de mayor investidura que el resto de los personajes. Es Ángel de Campo creando a un Ángel de Campo de papel, de palabras, el necesario para un universo de ficción.

2.4. El realismo literario y la realidad cotidiana

El narrador ha dejado conocer un universo no inventado, aunque sí recreado. Toda la historia se desarrolla alrededor de la calle de Plateros, que en la época del Porfiriato era la entrada al Zócalo, razón por la cual se escucha tan claramente el *Angelus*, tanto en la novela como en la ciudad de México. El ambiente de *La Rumba* es el mismo en el que Gamboa, más tarde, recreará el de *Santa*, lo que las diferencia es que en el caso de *La Rumba* la ciudad no se limita a ser telón de fondo sino que actúa determinando las acciones de sus personajes e incluso se comporta como un personaje.

Detengámonos por un momento en la topografía actual que describe Fernando Curiel en su álbum fotográfico *Paseando por Plateros*:

La Avenida Francisco I. Madero: nomenclatura oficial resume tres territorios independientes, tributarios de sus respectivas microhistorias:

Calle de Plateros.

Calle de La Profesa

Calle de San Francisco

Al presente, y de tiempo atrás, la avenida corre de poniente a oriente. Límitala, aquí, la Plaza de la Constitución (Avenida Monte de Piedad), y, al otro extremo, el Eje Central 1.

Lázaro Cárdenas (antes San Juan de Letrán).⁶

Se trata pues, de un rumbo que ha modificado su nombre y con ello ha ido narrando la historia de nuestro país.

Es un lugar que podríamos calificar de mítico en la historia de nuestra literatura decimonónica; es la calle en que se ubicó el Jockey Club del *Duque Job* en que se reuniera el grupo de los “apretados” científicos que leían un periódico en el que Ángel de Campo participaba con frecuencia, *El Imparcial*; calle donde alguna vez fue asaltado López Velarde, devoto de la avenida, según refiere el mismo Curiel quien agrega: “De poniente a oriente o en cualesquiera de sus tramos y trechos, la avenida es, ha sido, será pasaje de la poética, la estética y la historia nacionales. . .”⁷

“Valadés, Tablada, Casasola, entre otros puntales, nos obsequian, rotuladas, las piezas del rompecabezas que, armado, develará la historia social, cotidiana, del *Antiguo régimen*, ese que se cayó de podrido.”⁸

Ángel de Campo sabía que el lugar en donde situó a sus personajes estaba cargado de significado y, como buen novelista, lo cargó más, contribuyendo con otra pieza al rompecabezas de que hablaba Curiel. De hecho, gran parte de su narrativa se sitúa en estas calles, por él bien conocidas y que fueron su *leitmotiv*. No son imágenes inventadas, sino instantes atrapados en palabras para ser reinterpretados

⁶ Fernando Curiel. *Paseando por Plateros* México, Martín Casillas-Cultura-SEP, 1982, p. 21.

⁷ *Idem*, p. 44.

⁸ *Idem*, p. 50

Poco antes de publicar *La Rumba*, Ángel de Campo habla acerca del papel del escritor realista al que él mismo se apega. Se trata de un artículo publicado unas semanas antes de que apareciera su novela y es una reseña en la que da su opinión sobre *La Calandria* de Rafael Delgado:

Sigue todas las reglas del arte experimental moderno, es al menos en la forma, un adepto del realismo, sin que demos a esta frase la errónea significación que se le atribuye, haciéndola pseudónimo de pornografía. Delgado es realista, sí, pero un realista decente.

La Calandria adolece de defectos en el fondo, apareciendo a veces, no como copista de la verdad sino como el que toma de ella lo que concierne únicamente a su plan.

La novela moderna casi hace abstracción de una trama más o menos dramática; procura presentar un asunto posible, práctico, natural; agrupa en su redor cuadros inspirados en la verdad, y tiene todo al servicio de alguna idea trascendental. Así es que sería una inconsecuencia querer una originalidad absoluta en los argumentos. El realista estudia una pasión como una enfermedad, y aplica un método individual para hacerla desaparecer.⁹

Como podemos apreciar, para Ángel de Campo el papel de la novela va más allá del recreativo, que considera una forma de limitar a la literatura; por ello creemos prudente rescatar algunas de las notas anteriormente transcritas y aplicarlas a *La Rumba*, que curiosamente encierra una anécdota muy cercana a la de *La Calandria* y que, por supuesto, tratará de superar las limitaciones que el propio de Campo le adjudicó al texto de Delgado.

⁹ Ángel de Campo, en un artículo publicado en *El partido Liberal*, 4-10-1890 y reproducido en una edición de Fernando Tola titulada *La crítica de la literatura mexicana del siglo XIX*, México, UNAM y Universidad de Colima, 1987, p. 130.

Primeramente, llama nuestra atención el hecho de que *Micrós* distinguiera tan claramente el fondo de la forma y que le preocupara la relación entre ambos conceptos. Después, al calificar con un juicio de carácter moral la obra de Delgado, se aleja de lo propiamente literario con la intención de hacer ver que la literatura es una manifestación que trasciende el arte puro.

La pregunta se impone: ¿Es *La Rumba* una novela decente? Sí, pese a que se instaura en el mundo de la delincuencia y la perversión, nunca se regodea en lo mórbido, lo erótico o escatológico que eran los aspectos que en su época podían calificarse de indecentes, los cuales sí abordó la expresión del realismo, que, llevado hasta sus últimas consecuencias se denominó naturalismo.

Más allá de nuevas formas de expresión (modernismo u otros ismos), nuestro autor pretendía dejar en su narrativa una idea trascendental y por eso escogió a la ciudad de México como la enfermedad que requería ser estudiada con pasión y que solicitaba a gritos ser sanada. La ciudad (léase enfermedad) que describió *Micrós*, no sólo en su novela, sino a lo largo de toda su narrativa, presentaba síntomas graves. El más inmediato era el de la desigualdad social; después, la falta de oportunidades como consecuencia de una educación con fuertes carencias.

Tanto en *La Rumba* como en muchos otros de sus textos, *Micrós* se detiene en las aulas y desde ellas denuncia los intereses que mueven a una sociedad materialista. “El chato Barrios”, el primer capítulo de su novela no concluida *La sombra de Medrano* y la misma *Rumba* sirven de muestra para ver lo grave de la enfermedad. Los valores que invoca Ángel de Campo son el método propuesto para erradicar el mal; se sustentan en dejar las apariencias, en aceptar lo que se es, no con resignación sino como una auténtica forma de partir hacia la verdadera superación. Nuestro médico positivista ha analizado las causas, ha denunciado los efectos y ha apelado a los sentimientos más profundos

del ser humano, que como tal debe tener la capacidad de amar a sus semejantes, de buscar el bien común, de ser piadoso y de enfocar la ambición hacia horizontes más espirituales. En ese sentido, Ángel de Campo fue congruente, su vida no se vio rodeada por el lujo y las comodidades. Supo ser un hermano y esposo responsable, pese a que sus amigos lo incitaban al vicio y a la dispersión. Vivió en carne propia muchas de las desgracias de sus personajes, muchas de las tentaciones a las que estos cedieron y por eso tuvo calidad moral para juzgarlos, pues sabía que el recto camino era posible.

La historia no es autónoma, se presenta anclada a un referente claro y preciso; sin embargo, nuestra pretensión va encaminada a revelar su particularidad como obra de arte, y en ese sentido parece indispensable el análisis del discurso como el vehículo particular y original de la historia. Seguiremos nuestro cuestionario alternando ambos aspectos, pues entendemos el texto como un signo en el que su significante y significado son indivisibles.

2.5. El barrio y sus pobladores

La novela abre con un cuadro que describe la miseria de un barrio conocido como La Rumba; es un lugar maloliente, escondite de malhechores, derruido y que va cobrando vida a través de un recurso frecuentemente usado por *Micrós*. El barrio que en un principio se presenta como un paisaje desolador y al que califica de *dédalo de oscuras callejuelas* comienza a moverse y a influir en las decisiones de sus habitantes, quienes se integran en un todo, de tal suerte que no son personajes deambulando con un miserable paisaje de fondo, sino un colectivo en el que se amalgaman los defectos de una sociedad en busca de salida.

El narrador en tercera persona que guía al lector por el barrio, sin omnipotencia sino a manera de paseo, se detiene para presentar a Remedios, que ya en su nombre lleva la esperanza de un cambio. Su aspecto es sensual (como el ritmo que da nombre a la novela) y sus anhelos parecen la consecuencia lógica de un ambiente hostil; sin embargo, entre todas las rumberías, el narrador se centra en ella, en sus sueños y en sus disyuntivas. Sólo en el primer capítulo se alude al apodo con el que era conocida Remedios en el barrio, “La Tejona”, por su cara afilada y modales broncos, pero a partir del segundo, cuando Remedios cruza la plaza y sube al tranvía será identificada como La Rumba. Esto podría explicarse si se interpreta el hecho de que al cruzar la plaza, Remedios deja el barrio y asume representarlo; o bien, consignarlo como un descuido del autor, pues cabe recordar que el primer capítulo de la novela es un relato independiente que publicó *Micrós* como el último de *Ocios y apuntes*. Además, en ese mismo libro hay un texto titulado “La pantomima” en el que ya aparece una “Remedios, precoz, soñadora, que si hubiera sido ilustrada parecería una gran mujer .. sin embargo, en su cerebro de niña pobre hervían no sé qué confusas ideas de grandeza”.¹⁰ En este como en otros muchos relatos *Micrós* refleja la preocupación que tenía por el mundo de la hipocresía, por la incongruencia. En los relatos en que la ambición mueve a sus personajes, no es la ambición lo que critica, sino la escalera falsa por la que se desea ascender.

Retornando a la protagonista, el narrador dice que era la hija del herrero, indicio que justifica el que haya crecido “sólida como los metales, ardiente como las llamas y templada como el acero”(p 193). Además era la más bonita del barrio y desde niña prometía una gran sensualidad, la cual se cumple al pasar los años cuando sus formas curvas se combinan con su impúdica sonrisa y su andar atrevido, lo que provocaba que hasta el cura la detuviera en el confesonario más

¹⁰ Ángel de Campo, *ocios y apuntes*, “La pantomima”, México, Porrúa, 1988, p 145.

tiempo que al resto de las muchachas de la doctrina. El tendero le tomaba la mano, mientras ella reía como una loca. Era hosca, feroz, intratable. Por su parte, el barrio conocido como “La Rumba” tiene una plaza con una iglesia en ruinas, que parece una momia rodeada de árboles que lloran sus frondas cargadas. Dicha plaza desemboca en un laberinto, vivero de malhechores, en donde todo se seca, hasta las almas: fuente seca, chopo escueto, un tenducho llamado LA RUMBA, albergue de gentes de mala alma a decir del narrador, quien agrega que era temible guarida de asesinos y ladrones, poblada por

Alguna mujer enmarañada, encorvada, sucia, sin rebozo, descubierta la camisa grasienta, dirigiéndose a la atolería, en la que palmoteaban, lanzando soeces carcajadas, las tortilleras (p. 187)

Los hombres, por su parte, eran. “. . . de rostros patibularios, amarillentos, de mirar siniestro, ensabanados, con cara de convalecientes del hígado”(p. 187).

Todo en *La Rumba* parece apuntar a un lugar sin salida, un siniestro laberinto, en el que lo único que cambia son las cosas, que se van haciendo más viejas con el paso del tiempo que cubre de mugre al barrio del que no se puede salir y en el que parece imponerse la resignación.

Tanto la descripción de Remedios como la del barrio se presentan paralelamente desde el primer capítulo y el barrio cobra vida expresándose a través de Remedios.

su frente miraba La Rumba, negra sola, oliendo a muladar, poblada de perros hambrientos que aullaban: se ponía en pie, miraba a lo lejos, flotaba sobre la ciudad oscura y dormida, como una bruma luminosa, el reflejo de la luz eléctrica, murmurando no sé que frases, como si soñara en voz alta diciendo: Yo he de ser como las *rotas* .. (p. 195)

Parece un juego de espejos, ¿quién mira a quién, quién está sola, oliendo a muladar, quién se pone en pie, murmura y sueña? El barrio, al igual que

Remedios, ve la ciudad con sus deslumbrantes aparadores y siente el deseo de parecerse a París. Hay razones de sobra para que ambas rumbas deseen ser como las *rotas*, sin embargo, en este punto en que confluyen los caminos, también se separan, aunque apuntan hacia la misma dirección. El barrio y la mujer se confunden en un único anhelo.

El lenguaje usado por el narrador de *La Rumba* es el del habla popular y la expresión con la que termina el primer capítulo es sólo una muestra.

Roto o rota se refiere al individuo sin quehacer y sin dinero que se viste bien valiéndose de trampas, el que aparenta lo que no tiene, sobre todo “clase” y que trata de ascender en la escala social por la vía fácil, por la puerta falsa... Ya en *El Periquillo Sarmiento*, Fernández de Lizardi escribe: “Todo se vuelve apariencia, y en lo interior pasan sus miserias bien crueles. A estos llaman *rotos*”¹¹

Remedios, alias La Rumba, manifiesta abiertamente el deseo de ser alguien mejor de lo que es, y a diferencia de las mujeres de su clase, no usa rebozo, sino *tapalito* que tiene la misma función pero que se diferencia por ser de una clase más fina; además tiene un adyuvante, Cornichón, un joven con *apariencia* de extranjero (francés) que la seduce y enreda; La Rumba se encuentra en la disyuntiva y manifiesta sus dudas a través de una reflexión en la que “... los recuerdos surgían en su *memoria*, los cuadros de La Rumba distante, el padre ebrio, la madre colérica, los hermanos sucios, imbéciles, incapaces...” (p.202). Como vemos, al enumerar los recuerdos, Remedios equipara a las personas con el barrio, convirtiéndolo en *persona* también. La diferencia entre la mujer individual, Remedios alias La Rumba y el barrio es que éste no ha encontrado una salida y prefiere mantenerse al margen en un marasmo que le ha garantizado

¹¹ Francisco J. Santamaría *Diccionario de mexicanismos* México, Porrúa, 1974, p. 948.

la paz, el orden y el progreso a costa de su dignidad que parece estar dormida y en espera de ser despertada por un seductor que no la deje morir en sueños.

Poco a poco nos adentramos en una estructura de microcosmos, que son absorbidos por otros mayores, de tal suerte que al finalizar la novela, la plaza ha sido absorbida por la tienda, ésta por Remedios y ésta por todo el ambiente que subyace a lo largo del texto y que es la gran “rumba”, la que representa al país que a su vez representa una pantomima en el teatro del mundo.

Para *Micrós* y sus microcosmos, sólo hay una salida auténtica: la educación. Su ambición va más allá de las apariencias y busca en el fondo, para modificar las formas. Acaso hoy, pese a que hubiera podido vivir la Revolución, la caída de Díaz y un movimiento que se extendió hasta bien avanzado el siglo XX, se sentiría decepcionado, pues en el fondo las cosas no han cambiado, siguen prevaleciendo las apariencias, mientras en el interior mugen como en *La Rumba* las miserias de que hablara *El Pensador*. Finalmente, ahí queda la literatura, que es la ilusión de lo que se quisiera y no de lo que es, aunque estemos pisando en el terreno de un texto que se ha inscrito dentro de la corriente realista.

Cuando el narrador de *La Rumba* nos deja penetrar en los conflictos internos de Remedios, estamos ante un personaje que va creciendo. Su evolución responde a las constantes reflexiones en que se sumerge una mujer en la que se libran batallas entre el corazón y la cabeza, entre el querer ser y el deber ser. Remedios sabe que salir de “La Rumba” sin casarse; no es lo mejor pero su adyuvante (Cornichón) sólo le ofrece los primeros auxilios, el oxígeno que necesita para poder seguir viviendo, pues el medio en que vive la asfixia. Los recuerdos se agolpan en su mente, imágenes que se van superponiendo y la hacen vacilar, cuando un toquecito en el hombro y unas cuantas palabras dulces de Cornichón son apenas suficientes para decidir el camino, o mejor aún, el rumbo

Remedios deja “La Rumba” y no se da cuenta de que ella es también La Rumba. Su apodo no es gratuito, físicamente ha dejado el barrio, pero en su sobrenombre lleva cargando las esperanzas de éste. Por su parte, el barrio es un personaje que también evoluciona y se manifiesta en el juicio que sobre Remedios va emitiendo. Logró sacarla del laberinto, la empujó al otro lado para observar hasta dónde una ilusión se puede realizar, la ve caer en desgracia y entonces no comparte la culpa, la olvida aparentemente y después la recoge para esconderla y guardar con ella la frustración de un sueño no realizado.

2.5.1. ¿Quién es la protagonista de *La Rumba*?

Ya hemos dicho que el texto presenta diversas alternativas, entre ellas la de un barrio que se manifiesta como personaje y que, como La Merced, La Santa María y otros con un modificador femenino, guarda en su nombre una esencia de mujer, contradictoria y misteriosa que se quiere ver bonita, que le gusta conquistar y ser amada, que odia lo burdo y primitivo y se deslumbra con la luz.

Esta es una propuesta, ya que en el transcurrir de la historia se suceden varios días en los que, si bien es cierto que vamos atestiguando el avance de la anécdota que se desarrolla a través de Remedios, el narrador no deja de ir paralelamente construyendo la historia del barrio, del que nos describe su rostro matutino, su olor cotidiano, su alma corrompida y su verdad escondida en las sombras nocturnas. El texto comienza en un atardecer con una iglesia en ruinas y termina ahí mismo pero en la noche, el lector recorre “La Rumba” de manera total, de principio a fin, como en un círculo al que se entra y del que no se puede salir. Conocemos todas las caras del lugar, su lado amable y también su aspecto repugnante, es un universo perfecto y completo.

2.5.2 ¿Cómo se comportan los personajes?

Remedios, alrededor de quien gira la anécdota principal, es un ser sin voluntad propia. Sus anhelos los provoca el maloliente lugar en que vive, frente al deslumbrante lugar en que trabaja. Cuando “decide” dejar La Rumba, lo hace instigada por Cornichón. El primer conflicto que enfrenta con su amante, lo propicia la envidia de su amiga Gualupita. El crimen que comete es un accidente. Sale libre gracias a una buena defensa. Se refugia en la iglesia por la sugerencia del tendero, don Mauricio, que la lleva. Su presencia en la historia sirve para sostener a un personaje más abstracto, el barrio, “La Rumba”.

“La Rumba” se manifiesta a lo largo de la historia como una prosopopeya y en su personificación se sintetizan los deseos de un colectivo; además actúa, por ejemplo, cuando el narrador dice que era “La tabla que **empujaba** sus anhelos de grandeza... que la **esperaba** silenciosa y negra”(p. 204). Podemos ver en los verbos marcados cómo el barrio actúa en sentido contradictorio, pasando de provocador a confidente. Sus contradicciones se manifiestan paralelamente en la otra Rumba, estableciéndose entre ambas una complicidad de principio a fin.

La contraparte masculina está formada por Napoleón Cornichón y don Mauricio. El primero representa el desarrollo y la civilización e irónicamente tiene aspecto de francés frente al burdo asturiano dueño de la tienda LA RUMBA y que representa la inmovilidad social. La apariencia de Cornichón es una máscara engañosa revelada por el narrador, pues Remedios trata de engañarse:

Se le escapaban algunos detalles o más bien no quería pensar en ellos porque su amor propio quedaba por los suelos. Cornichón se lo hizo comprender en una agria disputa. Quiso botas y no podía andar con ellas, la sofocaba el corsé, se le ladeaba el sombrero, se le despegaba el vestido y no, no. Era preciso confesarlo, no había nacido para rota. La Rumba de tápalo aplomado arrancaba cuchicheos respetuosos a algunos varones,

pero la Remedios disfrazada de catrina, era otra cosa, le hablaban de tú los toreros, las señoras decentes la señalaban como paya... (p. 227)

El juego de las apariencias es constante e invita a la reflexión, si atendemos al momento histórico por el que atravesaba nuestro país. Eramos producto del mestizaje (Don Mauricio) y queríamos parecernos a los franceses (Napoleón). Todos los personajes son la representación de conceptos que preocupaban a *Micrós* y buscan denunciar la enfermedad que aquejaba al país. Así, vemos que en el padre Mílicua el clero es cuestionado por no interesarse en los problemas humanos y mantenerse en una posición comodina e indiferente; esto lo logra *Micrós* con la sutileza que lo caracteriza, presentando a la angustiada madre de Remedios platicando con el padre que se regodea frente a ella saboreando un chocolate caliente y pan de dulce, más preocupado por su opulento gato que por los problemas de una mujer que en el colmo de la estupidez le obsequia un pollo que es aceptado por el padre de manera displicente

El magisterio es otro sector que no escapa al microscopio de *Micrós* y está representado por el *inclito* Borbolla de quien jamás se desprende el epíteto (*inclito* o *sesudo*) suficiente para describirlo ya que lo importante de este personaje es la idea que el lector se va haciendo a través de sus acciones. Borbolla también es hipócrita, pues su sapiencia se manifiesta en la medida en que los demás son muy *brutos* y el momento en que nos lo presenta el narrador lo hace desde un aula, mientras le dicta a un pupilo

Cé sar, -respondió el cafrecito escribiendo.

-Borre usted y escriba más alto. César.

Tornó el muchacho a borrar y a escribir de puntillas, extendiendo el brazo cuan grande era.. Cé sar

-Coma.

-Coma.

-Aquel grande hombre.

- Aquel . grande. hom-bre
- Otra coma.
- Coma.
- Fue asesinado por Bruto.
- Fue . ase-sin-ado ¿por qué?
- Por Bruto.
- Por bruto.
- Bruto con mayúscula y punto (p. 245)

Como podemos ver, el juego de palabras es la ironía perfecta para denunciar las causas por las que un pueblo sin educación puede morir y Borbolla es el representante del educador mediocre, impaciente y burócrata que disfruta tomar y jugar ajedrez. Se escuda en sus ocupaciones para justificar su deslealtad y es una muestra más del universo desplegado por *Micrós*.

Hay un personaje que funciona sólo como disparador, y es Gualupita, la amiga de Remedios, que al igual que el Yago de *Otelo* infunde los celos en el hombre y manipula la información. Gualupita es una mujer herida en su vanidad. No comprende cómo es que Cornichón pudo fijarse en alguien como Remedios; sus intrigas son producto del amor propio, de la vanidad femenina y también penetramos a su interior. Parece que *Micrós* siente cierta inclinación por describir la psicología femenina y lo hace muy bien:

Guadalupe estaba contenta, algo le cosquilleaba en su interior, algo como un remordimiento de haber atizado la susceptibilidad de Napoleón. Remedios era su amiga, pero... para ahuyentar aquellas ideas encontraba una disculpa ¡al fin todo ha sido en chanza! (p.240)

Se ha dicho que *La Rumba* carece de equilibrio y que la descripción de la protagonista es excesiva frente a la que tenemos del resto de los personajes, sin embargo, este desequilibrio cumple una función. Si bien es cierto que de Napoleón Cornichón sólo sabemos que usa sombrero de paja con cinta negra, fuma puro y tiene bigote cobrizo, al verlo interactuar con Remedios con una

ironía y un machismo tal que no requiere mayor descripción, comprendemos que es un galán solitario y pagado de sí mismo. El redondeo de su personalidad queda establecido, además, por oponerse a don Mauricio. Los dos personajes constituyen una antítesis perfecta. Don Mauricio es de apariencia sucia y grasienta, de verdosos dientes, obeso y tímido, y a diferencia de Cornichón no sabe seducir a las mujeres con palabras bonitas, aunque es de corazón noble.

De los ascendientes de Remedios basta saber que el padre es alcohólico e ignorante y la madre reumática y sumisa. Su función es de indicios a través de los cuales las acciones de la muchacha quedan mejor justificadas y al igual que Gualupita entran, cumplen su función y no vuelven a aparecer en la historia, aunque *Micrós* no olvida dar cuenta de sus destinos y en la última secuencia explica que la herrería del padre ha sido cerrada y que sus padres se han ido a Zimapán y Gualupita, fuera.

El espacio que *Micrós* dedica a sus personajes y al barrio es directamente proporcional a la importancia que tienen dentro del relato, por lo que no podemos soslayar el hecho de que al principio dedique siete páginas a la descripción del barrio interrumpidas por un diálogo entre niñas para dar paso a la muy detallada descripción de Remedios. Al final, el recuento de los cambios sufridos tanto en el espíritu de Remedios como en el aspecto del barrio cierran el paralelismo y los caminos de ambos personajes se encuentran y enfrentan: “Era La Rumba, pero era una Rumba airada que parecía cerrar sus hogares para no dejarla entrar, una Rumba más triste que otras veces, una Rumba que la odiaba”(p. 340).

2.6. ¿Cuánto tiempo transcurre en la historia y en el discurso?

Los conceptos de tiempo y espacio parecen inseparables, por ello esta pregunta la iremos contestando de acuerdo con la forma en que la novela está dividida, observando el ritmo de cada uno de los diecinueve capítulos, algunos de los cuales además presentan una división extra con un asterisco

El primer capítulo abre al atardecer y termina en la oscuridad de la noche.

El segundo comienza al caer de las dos de la tarde. Se establece un fuerte contraste entre estos dos primeros ambientes en que pasamos de lo sombrío del barrio al deslumbrante y bullicioso ambiente de la ciudad "...de escaparates henchidos, el brillo de las joyas, el relámpago de las sedas, el rápido rodar de los carruajes y hasta la luz del sol, elegante, iluminando a la riqueza" (p. 205).

Termina al anochecer cuando "Cornichón y Remedios se alejaban hundiéndose a lo lejos en las calzadas, envueltos por las sombras esas eternas cómplices" (p.207)

El tercer capítulo comienza de día presentando el aspecto del barrio a la luz del sol, el cual parece renegar de la pobreza, de la que no es aliado como si lo es de la riqueza. Termina al atardecer sonando al fondo *La golondrina* una

simbólica canción de despedida, insustituible a lo largo de todo un siglo y popular desde 1862, está escrita en ese estilo de danza habanera, aunque tamizado con cierta peculiar nostalgia y lentitud en el ritmo que ya resultan muy mexicanas.¹²

La letra del escritor bilbaino Niceto de Zamacois que

¹² Yolanda Moreno Rivas. En el capítulo "La música de tiempos de don Porfirio. El esplendor del vals romántico" dentro de *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. México, PROMEXA, 1979, p 7.

trazó su texto sobre otro previo y paralelo, *L'hirondelle* de Francisco Martínez de la Rosa, dos cuartetos en francés *Aben-Hamet en quittant sa patrie*, que su compatriota parafrasea con un texto más largo, que se inicia con la siguiente cuarteta: Aben-Hamet al partir de Granada/ su corazón desgarrado sintió,/ allá en la Vega, al perderla de vista,/ con débil voz su lamento expresó.¹³

El primer verso de esa canción fue suficiente para que los lectores de *El Nacional* dedujeran el resto. La canción, además de presentar un ritmo en el que subyace un son habanero, es una prolepsis de los acontecimientos que se desencadenaran posteriormente y “calza perfectamente con el simplismo paralelo de la idea semántica: comparar el vuelo extraviado de una golondrina con el destierro”.¹⁴

Entra el cuarto capítulo, precisamente con la búsqueda de Don Mauricio durante la noche y termina diciendo: “Pasaron los días, y lo que fue un drama, quedó poco a poco menos vivo en la memoria de los rumbeños”(p. 222).

Tras ese capítulo en el que a través de una catálisis reductiva sabemos que transcurren varios días, se inicia el quinto en *La casa de la preciosa sangre*, nombre de la vecindad en que viven Cornichón y Remedios y que cumple la función anticipatoria propia de *Micrós* y que permite al lector adivinar acontecimientos. Por el calor descrito, suponemos que es medio día cuando Gualupita llega diciendo: “¡que calor, tío! Si parece que escupen lumbre las paredes”(p. 224). Termina este capítulo con Remedios melancólica mirando la pared.

El capítulo seis abre un paréntesis en el que se describe el encuentro entre Porfírita, madre de Remedios, y el padre Milicua; es una pausa que aprovecha

¹³ Raymundo Ramos. En un artículo titulado “La golondrina, canción mestiza y republicana” publicado el 13 de enero de 1990 en el suplemento cultural “Sábado” del periódico *Uno más Uno* en su sección “Mesa abierta”

¹⁴ *Ibid*

Micrós para retardar la acción y caricaturizar la ignorancia frente a una iglesia distante, en ruinas.

El séptimo capítulo anuda el hilo que había quedado pendiente en el quinto, cuando Remedios instigada por Gualupita envía un recado a Cornichón. Transcurre la tarde y el anuncio vuelve a ser un recurso, ya que Remedios dice al escuchar de su amiga que su amante es casado: “¡Si es cierto, soy capaz de matarlo!” (p 244)

El capítulo anterior y el que le sigue narran hechos que suceden al mismo tiempo en lugares distintos, pues mientras el séptimo describe el encuentro entre Gualupita y Cornichón el octavo trata sobre la visita de don Mauricio a *La casa de la preciosa sangre* en donde le deja dinero y comida a Remedios. Todo esto sucede alrededor de las cuatro de la tarde.

El noveno capítulo es al anochecer, cuando Cornichón llega a cenar. A partir de aquí los acontecimientos comienzan a precipitarse. Se trata de un capítulo que marca un parteaguas en la narración, incluso formalmente el último párrafo se divide del resto de los párrafos por un asterisco y termina: “Pero allá, tarde, muy tarde, los vecinos despertaron sobresaltados por el estruendo de un disparo de revólver y el desesperado acento de una voz que gritaba: ¡Socorro!”(p.259).

El suspenso se prolonga, pues el lector desconoce si don Mauricio finalmente se alejó de la vecindad o si Cornichón mató a Remedios o viceversa; lo cierto es que el disparo logra despertar una serie de posibilidades e interrogantes que no se verán de inmediato contestadas. Este capítulo comienza “una mañana acribillada por los mil rayos del sol quemante”(p.261). Las largas reflexiones de don Mauricio se prolongan durante el día en el que su tienda LA RUMBA parece estar desierta, hasta que al anochecer aparecen unos policías con una orden de aprehensión en contra del tendero, quien es llevado ante las

autoridades, desconociendo de qué se le acusa. A sus cuestionamientos la respuesta es cinco veces la misma: se trata de la orden. El asombro es tanto para los personajes como para el lector que sigue sin saber qué sucedió con el disparo.

El siguiente capítulo habla de un día y una noche en que ningún vecino es capaz de averiguar qué sucedió con el tendero; el temor es porque se trata de un barrio de malhechores y todos parecen tener cuentas pendientes con la policía. El padre Milicua dedica un sermón el último día del Jubileo acerca de las ambiciones y las buenas costumbres. Se anuncia la llegada del último tranvía (a las ocho de la noche) en el que llega Borbolla con el periódico *El Noticioso* y lee el reportaje en que se narran los acontecimientos del *Callejón de las mariposas*. Es interesante ver cómo se inserta un reportaje periodístico dentro del relato para darle veracidad al mismo y el que es aprovechado por *Micrós* para hacer una seria crítica al estilo descuidado y sensacionalista del periodismo que entonces estaba cobrando fuerza.

El capítulo doce comienza con la reproducción entrecomillada del reportaje y entra a la escena el narrador que se había mantenido al margen e increpa a Remedios y le pregunta si está contenta para luego decirnos que desconoce qué respuestas tendría Remedios a tanto cuestionamiento y se nos vuelve a presentar como el modesto observador: "No he conocido los detalles del crimen o desgracia (vamos a ver qué sale) pero sí las escenas que le sucedieron"(p.281).

Entonces el narrador original vuelve a tomar las riendas de la narración y describe lo que sucedió aquella noche alrededor de las once y media; se trata de una retrospectiva que retarda la continuidad pues el lector ya conoce el reportaje y dicho retroceso por parte del narrador sólo cumple la función de dar al narrador el papel del testigo objetivo. Al final de este capítulo presenciamos una hermosa imagen en la que el narrador juega nuevamente con dos sentidos, la luz de una

vela pronta a extinguirse con los rayos del sol y la vida de Cornichón que al primer rayo de sol pone fin a su agonía. Como podemos ver a *Micrós* le gustaba abrir y cerrar la mayoría de sus capítulos de manera que corresponden a un día completo.

El capítulo trece, igual que el sexto, constituye una pausa exactamente con los mismos recursos, sólo que ahora la pareja de encuentro es el padre Milicua con Cosme Vena padre de Remedios.

El silencio nocturno es el marco en que inicia el capítulo catorce, dedicado a describir la famosa cárcel de Belén. Como en otros capítulos, el tiempo transcurre casi paralelamente a la lectura pues nunca se detiene para congelar una imagen. Las cosas que se describen sufren transformaciones conforme la luz las va matizando, el narrador describe los claroscuros de todas las circunstancias y pasamos del fantasmal aspecto nocturno de la cárcel a su fisonomía matutina, llena de movimiento. Recordemos que es en este capítulo donde aparece el narrador en primera persona, como un personaje cuyo nombre desconocemos y que cierra el capítulo con sus reflexiones vespertinas.

El juicio de Remedios es el tema del capítulo quince, que se caracteriza por tener partes de carácter catalítico, pues mantiene el suspenso a través de la minuciosa descripción de la masa de gente curiosa y la prensa amarillista. La continuidad de este suspenso es el capítulo dieciséis que inicia por la mañana con el testimonio de Remedios y en el que se anuncia que la audiencia continuará por la tarde, con el testimonio de don Mauricio en el capítulo diecisiete, así como también los de otros testigos como la portera y la criada, ambas llamadas Socorro, destacándose la participación de Socorro Espejo que relata los hechos con el vocabulario propio de una persona sin recursos ni educación. *Micrós* juega otra vez con los nombres: Remedios grita ¡Socorro! tras el disparo y tanto la portera como la criada responden al mismo tiempo, sólo que la criada además se

apellida Espejo y esto le da otro significado. La descripción se prolonga y el cansancio que dibuja el narrador respecto al público del juicio es transmitido al lector a través de largas enumeraciones: “Flotaba enervante somnolencia, el humo de los cigarrillos, el calor de la multitud, la pesadez de la siesta se denunciaba en las posturas; el juez tenía jaqueca, el Ministerio Público estaba impaciente, los defensores platicaban entre sí...”(p.309).

El narrador vuelve a dejar en suspenso el resultado del juicio para en el penúltimo capítulo presentar la dura postura del Ministerio Público representado por Correas y la defensa de Guerra. Ambas posturas son una caricatura del discurso demagógico con el que se enajena al pueblo . El último párrafo está separado por un asterisco en que se sintetiza que las deliberaciones duraron una hora, suena el *Angelus* y se encienden las velas para leer la sentencia. Queda de nuevo la incertidumbre: el lector tiene, como los jueces, la postura de la defensa y el Ministerio. *Micrós* le permite al lector reflexionar antes de entrar a la visión melancólica de una tarde pronta a extinguirse, lluviosa, y en que por fin se conoce el sorprendente desenlace: Remedios y Mauricio son absueltos; La Rumba regresa a “La Rumba”, deja el *Callejón de las Mariposas* para entrar al de *Los Tecolotes* en una antítesis irónica y cruel de la mujer que no pudo transformarse y volar entre las luces y regresa derrumbada a la obscuridad que le es más propia, sin embargo, el barrio le cierra las puertas, la odia y termina refugiándose en la iglesia en ruinas, de la que el narrador nos había dicho en el décimo capítulo que “seguía desmoronándose lentamente”(p.261), y a donde desemboca el laberinto de calles malolientes. Es interesante ver que el autor decidió dejar libre y viva a su heroína, lo que da a la historia mayor verosimilitud. Se trata de una narración casi en su totalidad de carácter simultáneo, ya que el lector acompaña por varios días al narrador; incluso los receptores internos comparten su periódico con el lector y la retrospectiva que

hace el narrador es desde una visión externa, lo que sucedió en el cuarto entre Remedios y Cornichón sólo ellos lo saben, el narrador puede penetrar en los pensamientos de algunos de sus personajes pero no puede invadir el interior de los espacios físicos. Cuando hay alternancia es para retardar la acción y conocer más a fondo al padre Milicua con quien terminará Remedios en un encarcelamiento irremediable, como inalcanzable parece ser la mejoría del barrio, que al igual que ella sufre una degradación.

Como pudo apreciarse cada capítulo de la novela corresponde a una entrega y equivale también a un día, por lo que la estructura temporal mantiene cierta unidad. En cuanto a la estructura espacial, *Micrós* dedica sus minuciosas descripciones casi a un lugar por capítulo.

2.7. El mundo receptivo

Hemos hablado del receptor interno, ese colectivo a quien se dirige la historia contada y que nos va dando su respuesta:

¡Pobre Remedios! No había uno, uno solo, que bajara al fondo de su corazón de mujer, para descubrir las fuerzas poderosas que arrastran a las que caen. No había uno solo que atenuara su falta, y todos parecían complacerse en anotar un nuevo error, una nueva maldad en la punible conducta de la muchacha; pero también digna de compasión. Todos eran jueces airados... (p 265).

La misma Remedios se convierte en receptora de su propia historia cuando el narrador hace un recuento de su degradación y la cuestiona:

Remedios, tú querías hacerte notable, que se hablara de ti ..pues has conseguido tu deseo no discuto los medios –pero en un segundo–, tu

nombre ha recorrido el espacio que separa la mesa de un gacetillero de ese monstruo que te fascinaba: la sociedad. Muchacha alocada, tienes ya tu lugar en la gran comedia humana, y el público ha leído con avidez ese capítulo cuya trama —esa trama vulgar de todas las tragedias— fue el amor, y cuyo desenlace ya presienten los filósofos inéditos de La Rumba (p.280).

Finalmente, el receptor externo, el lector idealizado, el filósofo inédito construido por *Micrós*, fue la ciudad personificada como una niña que crece desordenadamente, de manera caprichosa, sin una guía firme y cariñosa. Remedios ha sido guiada por Porfirita, la ciudad por Don Porfirio, ¿caso es casualidad que *Micrós* haya escogido bautizar así a la madre de Remedios? No, en los textos de Ángel de Campo los nombres, los seudónimos, los apodos, en fin, las nominaciones cumplen una función que va más allá de la simple designación.

Así pues, la ciudad que leyó *El Nacional* se leyó a sí misma, todos los estratos estuvieron representados en las páginas de *La Rumba*, desde las humildes tortilleras y los más modestos oficios, hasta el clero, el magisterio, la prensa y los abogados. Toda la sociedad representada y convocada a tomar conciencia de su papel, dentro de la historia de su propia rumba, que al igual que el ritmo afrocubano, parece bailar alegre y bullanguera pero que canta una canción que denuncia un malestar tan doloroso que precisa estallar. No se trata de un texto subversivo; basta con ser fiel al retrato para hacer una protesta que más que convocar a una lucha armada, cuestiona y exhorta al cambio profundo, no inmediato, pero sí duradero. Las dos rumbas tienen derecho a ambicionar una mejoría. En el caso de la mujer, la convocatoria es a crecer sin depender de un hombre, mucho menos cuando éste se presenta tan reacio a verla como un ser igualmente pensante. Por su parte, la ciudad debe también permitirse mejorar sin el yugo del poder impuesto, demostrando que puede manifestarse y crecer de manera civilizada

3.1. Definición de paralelismo y su función dentro del texto

El discurso propuesto por Ángel de Campo tiene una intención clara, sin embargo, denunciar las injusticias sociales de manera descarada, sólo iba a dar como resultado ser víctima de la censura y ni los intereses de *Micrós* eran esos, ni tampoco el hacerlo de forma abierta le garantizaba una mejoría a un país que más tarde explotaría. Entonces las estrategias discursivas que se impone, serán de tal sutileza que pueden satisfacer tanto la lectura ingenua, como llenar las expectativas de lectores capaces de leer entre líneas. La forma, el fondo y la intención se vuelven un todo. *La Rumba* no sólo es un testimonio de la vida en México antes de la Revolución, no es un panfleto que utilice el humor para hacer crítica social, es una novela, es un texto literario y como tal, recurre al lenguaje figurado para su discurso.

Destacar las figuras retóricas y describir su función dentro de un texto narrativo es necesario en un análisis literario pues sin estos recursos y la forma

estética con la que se utilizan, quedaría débil un juicio que pretende destacar el valor de dicho texto

En *La Rumba* se encuentran dos figuras que arrastran de manera preponderante, a todas las demás figuras de dicción y de pensamiento, en cuanto sintetizan un procedimiento y marcan los caminos de un estilo, esto es, de un idiolecto o forma específica de escritura de un autor, sin que ello signifique que no existen otros recursos estratégicos de la narración, que la enriquecen y le dan sentido al sistema andante de información, pero sin caer en un catálogo de figuras retóricas inesenciales, por sí mismas, para lo que es la comprensión del discurso total.

Tal vez, se deba precisar que el paralelismo y la prosopopeya en *Micrós*, guardan –como elementos propios de la función poética– una polisemia nominal de cierta relevancia, como se ha venido destacando en las líneas explicativas de la estructura del texto. Todo ello, sin detrimento de alumbrar pasajes cuyo relieve en la escritura está marcado por otras funciones del material retórico utilizado por el autor, sin embargo, es a la luz de estas dos figuras, que el texto va creciendo en su multiplicidad semántica.

El paralelismo es el recurso constructivo que suele determinar, en una o más de sus variantes, la organización de los elementos de un texto literario en sus diferentes niveles, de manera que se correspondan entre sí. Se trata de la relación equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o de los significados y en virtud de la cual se revelan las equivalencias fónicas, morfológicas, sintáctico-semántica o semánticas, y se revelan también la red de relaciones que determina la estructura del texto ¹

¹Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985, pp 382-383.

La rumba es una lexía que va a presentar el paralelismo más interesante, por un lado el significante rumba se refiere al significado barrio e implica un colectivo inconforme, la relación equidistante se establece con el mismo significante que se refiere a una mujer específica, una que en realidad se llama Remedios Vena y que al igual que el barrio no está conforme con su suerte. Las dos rumbas sienten los mismos anhelos pero una es pasiva (el barrio) y otra activa (la mujer). Este paralelismo se extiende a una rumba más, la tienda del barrio que bajo la misma lexía va a constituir el vaso receptor de las anteriores.

La función de esta figura es una sutil estrategia de *Micrós* para ir construyendo un personaje que se amplía. La sutileza radica en el hecho de que estamos frente a una figura a través de la cual se pretende denunciar una inconformidad social y es disfrazada con la historia superficial de una mujer que debe conformarse con su destino, sin embargo, el descontento del barrio, la mugre que se respira, la injusticia por la falta de oportunidades queda bien manifiesta para que el más inocente lector se sienta indignado. Es de destacar el hecho de que el autor no castigara a su aparente protagonista con la muerte o la cárcel, sino que la regresa al lugar de origen degradada y arrepentida pero ¿acaso no nos describió suficientemente la inmundicia, como para sospechar que el deseo será salir otra vez? Paralelamente la degradación también ha sido sufrida por el barrio en el que la iglesia está más arruinada, ya no hay niños jugando en la plaza, ni el calor de la herrería. A la mugre y a la pobreza se suman la soledad y la impotencia. Las descripciones de *Micrós* son contundentes, Remedios regresa a un barrio literalmente inundado por la lluvia y las deficientes alcantarillas. “Las calles eran verdaderos ríos, sólo cruzadas por criados de piernas desnudas o ebrios...”(p. 336) Por su parte, la lluvia que ha inundado al barrio es paralela al llanto de Remedios. “... lloraba, sí, largas lágrimas como las que fingían las gotas de agua al escurrirse en el cristal” (p.337). Tanto el llanto

de la mujer y el barrio con el que finaliza el texto, como el sueño con el que inicia, son manifestaciones de ambas rumbas, las cuales han crecido hostiles y bravas ante un panorama que las deslumbra, como puede apreciarse en las notas siguientes:

Parecía aquello un pueblo perdido en los arenales de no sé qué desierto, pero cruzaba los aires el *Angelus* tocado en Catedral; susurraba a lo lejos la gran ciudad; perdíanse en las sombras sus altas torres, sus elevados edificios y eso hacía más grande el contraste de aquel suburbio triste (p 189).

... odiaba a las elegantes a las rotas que visten de seda; sentía una inmensa rabia de ser una cualquiera y casi sollozaba cuando oía a sus espaldas el roncar del fuelle... y a su frente miraba La Rumba, negra, sofa, oliendo a muladar, poblada de perros hambrientos que aullaban: se ponía en pie, miraba a lo lejos, flotaba sobre la ciudad oscura y dormida, como una bruma luminosa, el reflejo de la luz eléctrica, murmuraba no sé qué frases, como si soñara en voz alta diciendo:

-Yo he de ser como las *rotas*... (p.195).

En el primer caso vemos al barrio enfrentando a la gran ciudad, en el segundo, a la mujer ante las mujeres de la urbe, las que se visten con *tapalito* y botines y no descalzas y con rebozo como en su barrio. En ambos casos el dolor del contraste es patente y el barrio adquiere voz a través de Remedios que adoptará como alias el nombre del barrio desde el momento en que sube al tranvía, ese llamativo transporte ("mancha amarilla" como lo califica *Micrós*) que es el medio para escapar y correr la aventura de superarse. Pero la impotencia para lograr dicha superación es claramente criticada por *Micrós* a quien le lastima el anquilosado sistema que impide mejores condiciones de vida y lanza una protesta por la falta de igualdad de oportunidades:

. . cada grupo se dedicaba a su oficio y conmovía ver a los perros dormidos en el sol: esos animales todo corazón, todos gratitud, todos cariño, que llevan una dulce amistad allí donde vegetan –arrojados de la sociedad- los condenados a no alentar ni esperanza, ni libertad, ni amor, vigilados por inflexibles “presidentes” que golpean el piso con sus trancas (p 299)

¿A quién se refiere *Micrós* entrecomiñando la palabra presidentes? Apegados exclusivamente al texto se entiende que los condenados son los presos y los “presidentes” sus carceleros, pero una atenta lectura, va iluminando la interpretación, de tal suerte, que la retórica del texto cobra un significado más enriquecedor. Los condenados son los que no han nacido en un medio privilegiado y los presidentes, aquellos que se encargarán de sostener el sistema.

La iglesia (como edificio) juega un papel muy importante a lo largo de toda la historia pues con su descripción comienza y termina el texto. Se trata de un telón de fondo aparentemente inamovible pero que, sin embargo, va presentando una evolución que expresa el estado de descomposición de un vigía cansado y desgastado ante una grey pobre e ignorante que con menos fe cada día se mantiene apática. Si uno de sus miembros desea sobresalir, pronto regresará al redil y el viejo padre estará ahí para abrirle las puertas nuevamente. Se trata de un paralelismo en el que la relación equidistante se da entre un elemento expresado de manera metafórica, a través del padre Milicua, y otro (la institución) representado tácitamente. La iglesia es un viejo edificio que se va cayendo a pedazos, su sombra es protectora de malhechores y malvivientes que no se acuerdan de ella más que en días de fiesta. Representa el poder que se ha mantenido a toda costa al frente de una nación ignorante y aletargada que puede ser fácilmente controlada, con un poco de pan y circo. El texto habla por sí solo: “La iglesia era una ruina. . Diríase que era una momia, oscura, con huellas de lepra . Siempre estaba cerrada por falta de culto” (p. 185). Es en esa iglesia, que ha perdido sus valores esenciales, en donde a Remedios desde que era una niña

“... el cura la detenía en el confesonario más tiempo que a las otras muchachas de la Doctrina” (p.193), y una vez que la hija ha caído en desgracia, es en sus puertas en donde aparece un papel que dice: “Se suplican tres Ave Marías por la enmienda de una joven en peligro” (p.222). El cura que se alberga en dicha iglesia y al que recurre la madre de Remedios se expresa en los siguientes términos: “. . . Quería aprender física, y aritmética, y qué sé yo; cosas que de nada les sirven a las mujeres, cuyo porvenir está encerrado en el hogar”(p.233). La crítica va en aumento, acompañada de una actitud comodina y superficial de parte de un cura frío y distante ante el dolor de una madre:

–Por eso nunca adelantan ustedes– prosiguió el cura, sacudiendo el lacre, y golpeando con él el borde de la mesa– por eso, porque no se conforman con lo que son, y quieren estar más altas, sin hacer méritos para conseguirlo. Se avergüenzan de su posición y quieren remediar una falta con otra mayor; no tienen dinero y roban; están tristes, se emborrachan; tienen hambre, y se visten... Eso es insoportable (p.234).

El conformismo propuesto por el padre representa los intereses de una clase privilegiada sometida a la dictadura que comienza a desgastarse y a la que se referirá *Micrós* justo a la mitad de la novela, en el capítulo diez, después del disparo que será detonante en el acelerado proceso de degradación que sufrirá Remedios, a través de una aliteración con la que el autor logra enfatizar el desmoronamiento de dicho sistema con la repetición del fonema /r/ evocando “... un sordo rumor, algo como un torrente, algo como un desplome de piedras que ruedan” (p.205)

La iglesia seguía desmoronándose lentamente.. Era tal el silencio, que el agua de la pileta al desbordarse, remedaba un rumor de risas; roce de alas las basuras removidas por el viento, y sonaban apenas las ramazones del chopo. La fragua de Cosme Vena roncaba, y las sierras movidas por el vapor de la maderería dominaban todos los ruidos con su gigantesco rezumbar de contrabajo, largo lamento casi musical (p 261)

Con la imagen anterior, el autor logra un paralelismo en el que un elemento fonético establece una relación con uno semántico y el mensaje poético se enriquece

En la última página del texto se fortalece la imagen del cura que: "...apareció en un balcón de la casa la silueta enorme del padre Millicua" (p 340), siempre alerta de su rebaño que brinda y se embriaga pretextando festejar la libertad del tendero y de Remedios que termina refugiada en la iglesia: "Sólo allí enfrente brillaba el balcón del cura junto a la iglesia derruida y la tapia musgosa y desmoronada del cementerio sin tumbas... en donde la muchacha se perdió en las sombras del patio, sombras quizás protectoras y no cómplices"(pp.340-341). La aclaración que hace *Micrós* de las sombras es pertinente pues ellas representan el espíritu del gobierno paternalista: "El sol bajaba proyectando en el suelo la sombra enorme de la iglesia"(p.188) y más adelante "...la flama fuliginosa describía un círculo sangriento en el negror de tinta de aquella plaza envuelta por la sombra"(p.18). Dentro del texto, el padre, su iglesia y la sombra que se extiende ineludible representan el poder del vigía, que aunque viejo, permanece inalterable. Se trata de un poder que no permite el más mínimo intento de cambio por lo que el realismo expresado por *Micrós* en *La Rumba* cumple con una de sus funciones más nobles al interpretar la esencia de la realidad, a través de una figura del lenguaje con la que el autor hace un llamado a la conciencia y a la reflexión.

Los nombres, tanto de los personajes, como de los lugares constituyen otra forma de paralelismo, por un lado tenemos el callejón del *Tecolote* frente al de las *Mariposas* en un paralelismo antitético que despliega una serie de posibilidades. En el primer callejón se encuentra la obscuridad y la ignorancia, en el segundo, la posibilidad de sufrir una metamorfosis, sin embargo, es en este último callejón donde se ubica la vecindad bajo el rubro de *Casa de la Preciosa*

Sangre nombre que irónicamente se anticipa al trágico suceso en el que pierde la vida Napoleón.

Remedios, como la mariposa de un texto breve que lleva el mismo nombre (“Mariposa”) se deslumbra y cede a la engañosa luz y se embriaga con el néctar de un falso amor y dentro de *La Rumba* el autor utiliza esta imagen: “Mariposa parecía, confusa mariposa atraída por la luz, y quería precipitarse en el fuego con las alas abiertas” (p.205) Como puede apreciarse los nombres no son gratuitos y aparecen para enriquecer el significado del discurso, dejando sobre la mesa las reglas del juego, al que el lector puede entrar con más audacia. En Remedios hay la esperanza de “remediar” las cosas mientras que en el acusador Correas se nota que en su nombre lleva el estigma del hombre amarrado a un sistema que se opone al desarrollo, defendiendo esquemas obsoletos:

...la sociedad marcha a su desorganización moral, y esto se debe a la mujer, cuya educación actual mata en ella a la madre, a la esposa, a la hija. Sí, señores jurados, comparad la sencillez de aquellos tiempos con el lujo de hoy; las exigencias de otra época, con las insufribles de la vida moderna, y esto se debe a que la vestal del hogar abandona su misión en pos de anhelos funestos (p.327).

La preparación de la mujer pone en peligro a un sistema que se sostiene en la ignorancia, de ahí que la crítica que hace Correas de la mujer y su preparación académica se presente tan grotesco:

Va a la escuela y toma de la ciencia, no la parte útil sino la parte nociva, porque la mujer no ha nacido para las aulas, las Amigas hacen germinar en ellas esas aspiraciones que no elevan sino levantan para hacer caer con rudo golpe (p.328).

En contraparte la defensa está a cargo de Guerra que lleva en su nombre la violencia que no pone en sus palabras, pues los argumentos en que se sustenta son de carácter sentimental. En este sentido, se aprecia un desequilibrio entre la

postura de Correas que representa el conservadurismo, y la de Guerra. Acaso el autor se conformó con insinuar y logró decir más, callando. Esta falta de discurso por parte de Guerra, haría pensar que el juicio se inclinaría a favor de la parte acusadora, pero paradójicamente no es así, y Remedios es liberada, con lo que el autor deja clara su postura. Los ejemplos no se agotan y *La Rumba* se abre a nuevas y más amplias interpretaciones, este trabajo pretende hacerle un guiño al lector paciente que desee adentrarse en una obra rica en posibilidades.

3.2. Definición de prosopopeya y su función dentro del texto

Otra figura que atraviesa este texto en particular, así como un gran número de textos cortos de Ángel de Campo es la prosopopeya. Para *Micrós* no hay nada que no tenga vida y sea capaz de expresarse humanamente, baste recordar el ejemplo que se encuentra en el primer capítulo del presente trabajo, en el que las moscas son las protagonistas de la historia. Se trata de un tipo especial de metáfora: "... metáfora sensibilizadora, prosopopeya o personificación o metagoge, en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora mitológica)."² Es a través de esta figura que el barrio se convierte en un personaje que actúa principalmente en dos momentos críticos, al empujar a Remedios en busca de un horizonte menos negro, sucio y maloliente y al repudiarla: "Era La Rumba, pero era una Rumba airada que parecía cerrar sus hogares para no dejarla entrar, una Rumba más triste que otras veces, una Rumba que la odiaba..."(p.340). Con sentimientos propios de un ser humano, el barrio expresa su odio y desencanto. A lo largo del texto se puede apreciar la sensibilidad de un autor que traduce a palabras el sentir

² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985, p. 309

de las cosas: “*Vomitaba* la puertecilla de la Escuela una turba de muchachos”(p 188) “La fuente del patio (detalle nocturno que nunca falta) *murmuraba, rezaba, reía...*”(p. 282) . Los sonidos parecen dialogar entre sí, y al igual que la fuente, se expresan también el arpa del aguador, los toques del cuartel, los cascabeles del tranvía que invita a correr mientras cruza los aires y el texto constantemente el *Angelus* que aparece en escena con una presencia grave que invita al recogimiento. Las descripciones son ricas en elementos que tienen vida propia y que no terminaríamos de enumerar, sin embargo, en el presente estudio lo que se intenta no es dar un listado de figuras sino dejar constancia de los recursos que a nuestro juicio dan a *La Rumba* su carácter único.

La función de la prosopopeya es la de dotar de dinamismo a un discurso que pretende despertar conciencias Ángel de Campo utiliza esta figura para recrear una realidad que no es un paisaje o una naturaleza muerta. El realismo de *Micrós*, que se detiene a dibujar cada aspecto del mundo que le rodea, no es el del paisajista que se limita a describir lo que ve, sino que busca adentrarse en la experiencia humana que late no sólo en el hombre sino en las cosas que le rodean y a las que éste parece ignorar, en un afán por vivir de prisa por alcanzar un bienestar económico, que no es otra cosa que una luz que deslumbra pero no ilumina.

Cuando se ha analizado un texto tan rico en posibilidades interpretativas es difícil presentar una conclusión y se tiene la sensación de que se quedaron muchas cosas en el tintero. Lo cierto es que conforme nos fuimos adentrando en la literatura del siglo XIX pudimos darnos cuenta de que la obra de Ángel de Campo fue desde su tiempo innovadora, lo cual puede sostenerse si atendemos:

1. La vida de Ángel de Campo, como sus relatos, estuvieron inmersos en la ciudad de México. Se trata de un escritor urbano que retrata sucesos cotidianos que denuncian las injusticias sociales que padece una ciudad que participa más allá de telón. *Micrós* comprendió la esencia urbana como pocos autores de su tiempo. Fue un hombre honesto y tranquilo que dejó en su obra el testimonio del observador que pretende el mejoramiento social a través de la reflexión.
2. Se distinguió por colaborar en diversas publicaciones con textos breves que encierran ternura y agudeza. Su única novela publicada es *La*

Rumba, suficiente para aparecer en diversas antologías de la novela y de la que el presente trabajo procuró dar una visión apegada a un método, dada la carencia de estudios serios a que ha sido sujeta. Gran parte de su obra se encuentra aún inédita por hallarse desperdigada en periódicos y revistas que valdría la pena recopilar.

3. Fue conocido principalmente con dos seudónimos; *Micrós* y *Tick-Tack*, con el primero firmó *La Rumba* y muchos textos en los que se percibe al hombre sentimental y preocupado por el dolor de los más desprotegidos, incluyendo, cosas o animales como quedó ejemplificado con el texto “Las moscas”. Con el segundo firmó “Las Semanas Alegres” de carácter más agudo y del que dejamos una muestra inédita: “Bandurrias y mandolinas”.
4. La obra de *Micrós* fue sutil en la denuncia, a tal grado, que nunca fue censurado, pese a que escribió en periódicos de filiación oficial y bajo el régimen de Porfirio Díaz, que amparado en la “Ley Mordaza” mantenía el control de la crítica.
5. *La Rumba* fue apareciendo por entregas en el periódico *El Nacional* – de corte oficial–, se trata de un texto breve en el que se conjugan géneros periodísticos y literarios, sin embargo, su estructura no es la de novela de folletín, aunque comparte algunas de las características del género. Su aparición en periódico obedeció a razones de carácter económico.
6. El título de la novela no es arbitrario, se trata de una lexía compleja y rica en posibilidades semánticas con las que juega *Micrós*.
7. *La Rumba* es un relato/retrato urbano que denuncia la vida de los hombres comunes, pero sobre todo, incursiona en la psicología

femenina a través de una mujer que representa a la ciudad y una ciudad que a su vez representa los anhelos de una sociedad.

8. El narrador es un artificio con el que *Micrós* logra manipular al lector. Casi todo el texto está narrado en tercera persona con lo que el efecto de irrupción de la primera, es más eficaz.
9. Ángei de Campo se consideraba un escritor “realista”, entendiéndolo por ello un escritor comprometido a describir lo que veía y escuchaba de manera casi fiel. Y digo casi fiel porque su compromiso estaba más en la interpretación de esa realidad y la búsqueda de su mejoría que en simplemente retratarla.
10. Los personajes de *La Rumba* tienen vida interior, destacándose entre todos, el barrio que logra erigirse como personaje principal del relato.
11. Los personajes son representaciones de conceptos que preocupaban a *Micrós*.
12. La estructura espacio-temporal de *La Rumba* obedece a un plan previamente establecido por *Micrós*. En diecinueve capítulos se percibe un ritmo en el que interviene lo vertiginoso frente a lo sosegado, la luz frente a las sombras y justamente a la mitad de la novela se halla el punto a partir del cual se precipitan los acontecimientos. Se trata de una estructura circular que comienza en la iglesia y ahí mismo termina, inicia al atardecer y culmina en la noche de unas dos semanas después. El discurso casi va en sincronía con la historia pues cada capítulo que equivalía a una entrega, corresponde a un día de acontecimientos. Pocos fueron los autores que ambientaron sus historias en un entorno urbano y menos los que hicieron de la ciudad un personaje con vida propia, como quedó demostrado en el análisis del texto presentado en el segundo capítulo, en el que gracias

al método estructural pudimos darnos cuenta que la ciudad era la verdadera protagonista de *La Rumba*.

13. En *La Rumba* la sociedad decimonónica se encontró retratada con sus vicios y virtudes pero, sobre todo, convocada a replantearse la forma de mejorar.
14. Las estrategias discursivas que atraviesan *La Rumba* de manera más destacada son el paralelismo y la prosopopeya.
15. Con el paralelismo *Micrós* logra establecer una relación equidistante entre dos rumbas, la mujer y el barrio que se van manifestando de manera similar a lo largo del texto y van conformando un personaje de mayor complejidad. De igual manera la iglesia tiene su paralelo en el personaje del padre Milicua y ambos elementos se conjugan para representar a la iglesia como institución decadente. Hay además en las nominaciones una forma de paralelismo con la que el autor pretende dejar una amplia posibilidad de interpretaciones.
16. La prosopopeya refuerza las intenciones polisémicas de *Micrós* pues dota a las cosas de vida y al hacerlo les da una complejidad psicológica que sólo pueden tener los personajes. Así vemos como influyen las sombras en las decisiones y sentimientos de los personajes; la mugre y la pobreza adquieren voz propia y se rebelan contra su suerte.

Finalmente, podemos decir que al estudiar lo que se había dicho alrededor de la obra de Ángel de Campo nos encontramos con calificativos que iban desde obra con carácter festivo hasta la de realista –término que ha decir de Jakobson es de contenido extremadamente vago y de un significado distinto dependiendo del punto de vista que se adopte– pasando por los de simple costumbrista o conmovedora, tierna, con un fino sentido del humor, etc., calificativos que sin

duda, provienen de una terminología carente de rigor científico. El mismo autor se califica de realista y asume los preceptos de la escuela del mismo nombre. Hoy en un afán de mayor precisión podemos afirmar que la obra de *Micrós*, en particular *La Rumba*, es un mundo regido por sus propias reglas en el que los personajes se mueven atendiendo a la lógica de las acciones impuestas por la historia. Por otro lado, el lenguaje usado por los personajes, se apega a un convencionalismo que hoy puede parecernos folclórico y que es documento interesante para el sociólogo que desee encontrar una fuente fiel, del habla popular de la ciudad de México a finales del siglo pasado. En cambio, en el aspecto discursivo a través del paralelismo y la prosopopeya –principalmente– el autor logra proyectar la esencia de un momento histórico y social que hoy nos permite comprendernos mejor. La realidad extradiegética incide en la diegética y viceversa, de tal suerte que *La Rumba es un espejo que se paseó por los caminos de la ciudad de México*. Hoy la topografía y la densidad de esa ciudad se ha modificado considerablemente pero no ha perdido su esencia. La riqueza de *La Rumba* está a través de todo el texto que va multiplicando sus posibilidades semánticas en la medida en que las lexías con que topamos se van tornando más complejas. Tanto el título, como los nombres de personas y lugares que atraviesan el discurso y de los que dimos cuenta a lo largo del presente trabajo, hacen de *La Rumba* una novela con la riqueza suficiente para acercarse a ella una y otra vez, sin dejarla descansar, pues estamos seguros que en cada lectura hallaremos nuevos rumbos por andar.

ESTE TEXTO NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

- BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*, 11a. ed. México, Siglo XXI, 1994.
- *El grado cero de la escritura*, 6a. ed. México, Siglo XXI, 1983.
- *El placer del texto y lección inaugural*, 10a. ed. México, Siglo XXI, 1998
- *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980.
- *Análisis estructural del relato*, 5a. ed. México, Premiá editora, 1986 (La red de Jonás- estudios 7).
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1984 (Cuadernos del Seminario de Poética, 6).
- *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*, 2a. ed. México, F. C. E., 1992 (Tezontle).
- *Una especial elegancia*. México, UNAM, 1998 (Textos de difusión cultural, Serie El Estudio).
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*, 2a. ed. México, F. C. E., 1993.
- CASTRO, Miguel Ángel. *La prosa de Ángel de Campo (Micrós)*, Tesis de licenciatura en Letras Hispánicas, México, UNAM, 1986.
- “De linajes empolvados, bandidos lustrosos, charros desodorizados y rancheras pulquérrimas” en *Del fistol a la linterna*. México, UNAM, 1997.
- CURIEL, Fernando. *Paseando por Plateros*. México, Martín Casillas-Cultura-SEP, 1982 (Memoria y olvido: Imágenes de México. Tomo. III).
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Antonio. *Ángel de Campo. El drama de su vida. Poesía y prosa selecta*, México, Nueva Cultura, 1946.
- FUENTES, Jesús/ GÓMEZ, Grisel, *Cultos afrocubanos. Un estudio etnolingüístico*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1996
- GALÁN, Natalio. *Cuba y sus sones*, prólogo por Guillermo Cabrera Infante, España, pre-textos/música número.51 Artes Gráficas Soler, 1983

- GLANTZ, Margo. "Huérfanos y bandidos. Los bandidos de Río Frío" en *Del fistol a la linterna*. México, UNAM, 1997.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Claridad en la lejanía*, México, Ed. Stylo, 1947.
— *Historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1990 (Col "Sepan Cuantos, 44)
- KRAUZE, Enrique. *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*, México, F.C. E., 1995.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Trad., Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, México, Vuelta, 1988.
- MARTÍNEZ, José Luis "México en busca de su expresión" en *Historia general de México*, t. 2, 3a. ed. El Colegio de México, 1981.
- MILLÁN, María del Carmen. *Obras completas* Recopilación, notas y bibliohemerografía por Luis Mario Schneider. México, Gobierno del estado de Puebla, 1992 (Colección V Centenario).
- MONSIVÁIS, Carlos. "Micrós y el realismo literario en México" Prólogo a *Ocios y apuntes y La Rumba*. México, Promexa editores, 1979.
— "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, t. 2, 3a. ed. El Colegio de México, 1981.
— "Manuel Payno: México, novela de folletín" en *Del fistol a la linterna*. México, UNAM, 1997.
- MORENO RIVAS, Yolanda "La música de tiempos de don Porfirio: El esplendor del vals romántico" en *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. México, Promexa, 1979.
- PACHECO, José Emilio Presentación a *Las primeras novelas*, 2a. ed. México, Promexa, 1991.
— Presentación a *La novela de aventuras*, 2a. ed. México, Promexa, 1991.

- PAREDES, Alberto. *Las voces del relato*. México, Universidad Veracruzana-SEP-INBA, 1987.
- REYES, Alfonso "Apolo o de la literatura" en *Obras Completas*, México, F.C. E., 1962. (Tomo XIV).
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen. *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, UNAM, 1985
- "La prensa durante el Porfiriato" en *El periodismo en México*. México, Tradición, 1974.
- SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mexicanismos*, México, Porrúa, 1974.
- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*, 2a. ed. Madrid, Gredos, 1978.
- TOLA DE HABICH, Fernando. Presentación a *Las Rulfo y otros chismes del barrio*. México, U. A. M. 1985 (Colección de Cultura Universitaria. Serie/Narrativa 31).
- *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX*. México. UNAM y Universidad de Colima, 1987.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. México, Planeta, 1992. (Colección Biblioteca Breve).