http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58734

La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro

Carlos Pineda
Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
carlospinedasmn@gmail.com

Este artículo comprende a la Ciudad de México de fines del siglo XIX como un imaginario sonoro. Para analizar esta propuesta estética, la novela *La Rumba*, de Ángel de Campo, apodado Micrós, será el sujeto principal de análisis. Queremos evidenciar el entramado subyacente que forman las sonoridades de la cotidianeidad suburbana y la tensión dramática de la obra. Este ejercicio crítico estudia la forma en la que los cambios tecnológicos pueden modificar las estrategias narrativas y ayudar a construir aquello que se suele llamar marca de época: una suerte de tatuaje en la piel de la letra. En este marco, el artículo entiende el modo en el que Micrós utilizó diversas estrategias sensoriales, el oído, principalmente, para describir su ciudad imaginada, la ciudad imaginada por sus habitantes y aquella Ciudad de México del Porfiriato, que antes que urbe solo era un constructo ideal.

Palabras clave: Ángel de Campo; *La Rumba*; siglo XIX; imaginarios sonoros.

Cómo citar este texto (MLA): Pineda, Carlos. "*La Rumba* de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 105-126.

Artículo de reflexión. Recibido: 20/11/15; aceptado: 18/01/16.

BY-NC-ND

La Rumba by Ángel de Campo: Nineteenth-century Mexico City as Sound Imagery

This article sees Mexico City at the end of the nineteenth century as sound imagery. The main subject of analysis for this aesthetic proposal will be the novel *La Rumba* (*The Rumba*), by Ángel de Campo, nicknamed Micrós. We want to show the underlying framework formed by the sounds of everyday city life and the work's dramatic tension. This critical exercise studies how technological changes can modify narrative strategies and help build what is commonly called the trademark of the time: a sort of brand on the skin of letters. In this context, the article examines how Micrós used diverse sensory strategies, mainly hearing, to describe his imagined city, the city imagined by its inhabitants and the Mexico City of Porfirio Díaz, which before being a city was just an ideal construct.

Key words: Ángel de Campo; *La Rumba*; nineteenth century; sound imagery.

La Rumba de Ángel de Campo: a Cidade do México do século XIX como imaginário sonoro

Este artigo compreende a Cidade do México do final do século XIX como um imaginário sonoro. Para analisar essa proposta estética, o romance *La Rumba*, de Ángel de Campo, alcunhado por Micrós, será o sujeito principal de análise. Queremos evidenciar a estrutura subjacente que as sonoridades da cotidianidade suburbana e a tensão dramática da obra formam. Esse exercício crítico estuda como as mudanças tecnológicas podem modificar as estratégias narrativas e ajudar a construir aquilo que se costuma chamar marca de época: uma sorte de tatuagem na pele da letra. Nesse âmbito, o artigo entende o modo no qual Micrós utilizou diversas estratégias sensoriais, o ouvido, principalmente, para descrever sua cidade imaginada, a cidade imaginada por seus habitantes e aquela Cidade do México do Porfiriato, que, antes de ser urbe, era somente um construto ideal.

Palavras-chave: Ángel de Campo; *La Rumba*; século XIX; imaginários sonoros.

1. La ciudad: palimpsesto de la imaginación

La crisis de la ciudad demasiado grande es la otra cara de la crisis de la naturaleza. La imagen de la "megalópolis", la ciudad continua, uniforme, que va cubriendo el mundo.
Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

¿QUÉ ES UNA CIUDAD? ¿Cómo se construye su identidad? ¿En dónde existe? En primera instancia, pareciera que estas preguntas tiene obvias e inmediatas respuestas; sin embargo, al pensarlo detenidamente, pronto caeremos en la cuenta de que las respuestas pueden ser tantas y tan variadas como quienes las habitan, porque cada quien las recrea, las imagina de diferente manera, las construye según su estamento social, su cultura y su poder creativo, entre otros factores subjetivos.

Si la ciudad, como concepto más que como mera materia domesticada por la arquitectura y la historia, está en constante transformación en virtud de la muerte y el nacimiento de sus habitantes, entonces, ¿cómo podemos decir "esta es, esta ha sido, esta fue una ciudad"? Podemos, sí, apoyarnos en la historia de la ideas para comprender ciertos rasgos de la morfología de las ciudades relacionados con su función social,[1] para entender así su transformación física, la demolición de algunos signos de época y el surgimiento de otros que tarde o temprano serán destruidos; pero, de nuevo, ¿solo *eso* es la ciudad? O es algo más allá que concreto, acero y cristal.

Para resolver, en parte, lo anterior, habremos de seguir la propuesta que Italo Calvino enuncia en *Las ciudades invisibles*, y estudiar a la ciudad como una representación imaginaria,[2] producto de la mezcla, en la memoria, de lo objetivo percibido por los sentidos y la capacidad creativa de la imagi-

1 Los casos más paradigmáticos y opuestos de esta situación serían, por un lado, la Staatliche Bauhaus (1919), escuela alemana liderada por Ludwing Mies van der Rohe, cuyo énfasis se sintetiza en una de sus máximas programáticas: "la forma sigue a la función", es decir, el diseño depende de la función para la que fue concebido el objeto. Y, en el lado opuesto, tendríamos dos escuelas emparentadas: el *art nouveau* (1920) y su heredero, el *art decó*, ambas derivaciones del modernismo arquitectónico.

2 Proviene del latín *civitatem*, derivado de *civis*: 'ciudadano'. Es significativa la estabilidad formal y fonética de la palabra, tanto en las lenguas de origen latino como en las anglosajonas: en italiano, *città*; en inglés, *city*; en francés, *cité*; en catalán, *ciutat*. Esto confirma su raíz indoeuropea, que es *kei*: 'yacer, hogar, querido'.

nación. Entendemos esta última, más allá de su concepción clásica, como una actividad del individuo que desborda el ámbito del arte, para ir hacia el universo de las ciencias duras y, por extensión, hacia la construcción de la realidad. Por ello es que la actividad imaginaria (consciente o no) se vuelve un actor indispensable para la construcción social del espacio y del tiempo, y, por extensión, de las singularidades de cada ciudad, en cada época, en cada individuo e incluso en cada etapa de la existencia de quien la vive.

Si lo anterior es cierto, entonces cabría preguntarnos ahora hasta dónde la literatura (en particular la novela, pues a diferencia de la poesía, con sus excepciones, se apoya fuertemente en la descripción de lugares y, además, en ocasiones refleja el espacio citadino en el que fue creada o al cual se refiere hiperbólicamente), a partir de su mundo ficticio, es decir, puramente imaginario,[3] nos puede ofrecer material memorioso, evocador, en el cual podamos basarnos para reconstruir aquellas ciudades que ya no son lo que fueron por gracia del paso de los hombres y del tiempo, pero que, gracias a las obras literarias, permanecen en el espacio (Bachelard), guardando, en sus intersticios líricos y sus oquedades míticas, algunas esencias que nos dicen cosas sobre su pasado. Estas ciudades literarias[4] son, por lo tanto, ecos, palpitaciones de la vida de los habitantes que la gozaron y la sufrieron.

Para confirmar el planteamiento anterior, consideremos lo que Cornelius Castoriadis, desde los estudios de los imaginarios, plantea en este sentido. Abilio Vergara reelabora el argumento de Castoriadis así:

> El imaginario debe ser distinguido radicalmente de los usos que lo asocian constitutiva y estructuralmente con lo "especular" [...]. "[N]o es la imagen de", si no [la] "creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica, psíquica) de figuras / formas / imágenes [...]". El imaginario no tiene un objeto a reflejar, sino deseos de proyectar, y en todo caso, [de] elaborar mediante el simbolismo. (Vergara Figueroa 46-47)

3 Así sea una novela realista, testimonial o incluso biográfica, ya que el mero hecho de fijar literariamente materiales orales, antropológicos, sociológicos implica una ficcionalización, al desnaturalizarlos y aislarlos de su nicho cultural original.

4 Una útil metáfora visual para entender estas ciudades sobrepuestas, que se intersectan en los imaginarios, es el largometraje *Dark City*, dirigido por Alex Proyas.

Es, precisamente, esta última parte de la cita la que nos puede servir para demostrar la siguiente tesis: el texto literario, como ente imaginario, nos puede ofrecer elementos que, más allá de sus cualidades específicamente estéticas, tengan una relación directa con la realidad que evocan, sin perder de vista su naturaleza eminentemente lingüística. Así, estos elementos literarios se sitúan en la frontera entre lo real y lo imaginado como constructos[5] que, en algún momento de la historia de la ciudad, fueron realidades vividas, espacios habitados.

Con base en estos planteamientos, bien podemos justificar que una obra de ficción como la novela *Santa*, publicada en 1903 por Federico Gamboa, además de las evidentes concomitancias entre sus descripciones de la ciudad y los datos duros que de ella se tienen, se considere una suerte de mapa literario de la Ciudad de México de principios del siglo XX, gracias, sobre todo, a su habilidad descriptiva de las estructuras mobiliarias, la traza urbana, etcétera. Como muestra de ello basta recordar el inicio de la novela, en el que el cochero le dice a Santa: "Aquí es", y ella le cuestiona: "¿En dónde?", refiriéndose al lugar que él le indica diciendo "*allá* al fondo" (7).[6] Como podemos *ver*, a partir de la mirada de los personajes el lector da cuenta de la profundidad y la oscuridad, y, por lo tanto, de la luz que la limita.

En este orden de ideas, recordemos que justo cincuenta años después de *Santa*, Juan Rulfo publica, en 1953, la colección de cuentos *El llano en llamas*, dentro de la que aparece "¿No oyes ladrar a los perros?". Al inicio de este cuento, en el primer diálogo, dice el padre: "Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no *oyes* alguna señal de algo o si *ves* alguna luz en alguna parte". Al final del relato, dice el narrador extradiegético: "Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, *oyó* cómo por todas partes ladraban los perros" (150).[7] Cito lo anterior únicamente para dar cuenta del uso de los sentidos y su relación con la trama narrativa: *ver* con el oído. Sin embargo, hay obras que nos ofrecen materiales más volátiles

5 Según el *Diccionario de Semiótica* de Albano, Levit y Rosenberg, "se denomina constructo al producto final o resultado del proceso de construcción […], su función no es demostrativa, si no meramente funcional" (56-57). A pesar de que este punto de vista semiótico coincide con el uso que aquí se le da a este término, prefiero definirlo desde el punto de vista epistemológico, es decir, como un objeto ideal cuya existencia depende de la mente del sujeto, en oposición a un objeto real, cuya existencia, se supone, es independiente de la mente de dicho sujeto (Bunge 37).

6 Énfasis añadido.

7 Énfasis añadido.

que difícilmente pueden ser colegidos de los documentos históricos, dada su naturaleza fugaz: lo olores, el color, en ocasiones, y, sobre todo, los sonidos.

Por ello, el presente ensayo, aun siendo consciente del riesgo que esto impone, explorará lo que aquí llamaremos descripciones sonoras.[8] Las consideraremos precursoras de los constructos imaginarios que sintetizan y evocan los deseos silenciosos (y acaso licenciosos) de los personajes respecto a la ciudad que creen habitar.[9] Esta cuestión pareciera responder a una problemática traída de la imaginación simbólica, pues, como lo plantea Gilbert Durand, "el objeto ausente se *re-presenta* ante [la conciencia] mediante una *imagen*" (10). Para cumplir con nuestro objetivo, recurriremos a la novela *La Rumba*, de Ángel de Campo, llamado también Micrós,[10] como un paradigma de la ficción decimonónica mexicana. Es importante tener en cuenta que esta obra fue una novela de entregas que De Campo publicó en el periódico mexicano *El Nacional*, en la última década del siglo XIX. Este material fue recogido en forma de libro en 1958, en la colección de Escritores Mexicanos.

Ahora bien, antes de entrar en materia, considero pertinente mencionar, aunque de pasada, pues no es la intención primera de este trabajo, la herencia que le adeuda Micrós a la filosofía positivista europea. Esta escuela filosófica, obsesionada por determinar todo fenómeno natural o social desde esquemas rígidos cientificistas, a partir del análisis lógico, encontró en el umbral del siglo XX mexicano un espacio propicio para arraigarse, dada la situación caótica dejada por la Revolución y las tensiones entre laicidad y liberalismo en la sociedad mexicana. Esta corriente del pensamiento fue (y acaso sigue

8 Dejaremos para un futuro trabajo el estudio pormenorizado de las *atmósferas sonoras*, entes pasivos contextuales de la descripción, cuya función es opuesta a la de los *espacios sonoros*, que llegan a actuar como personajes, y a los *imaginarios sonoros*, que construyen una superestructura virtual sobre lo narrado.

9 Decimos *ciudad* en términos generales, aunque evidentemente está relacionada con la Ciudad de México de fines del siglo XIX.

10 Este es el nombre literario de Ángel Efrén de Campo y Valle, nacido en Ciudad de México el 9 de julio de 1868, en la calle de Puente Quebrado, hoy República de El Salvador, del otrora barrio de San Juan de Letrán. Muere en la misma ciudad, víctima del tifo, el 8 de febrero de 1908. Sus restos mortales reposan en el panteón de Dolores. También llamado Tick Tack, De Campo reunió sus cuentos en tres volúmenes: *Ocios y apuntes* (1890), *Cosas vistas* (1894) y *Cartones* (1897). Desde el punto de vista de la prosopografía, el acercamiento más puntual de la figura de Micrós la ofrece Amado Nervo en la recopilación *Semblanzas y crítica literaria*: "[Era] un personaje pequeñito, de reducida cabeza, ojos de miope, que me veían tras gruesos vidrios, nariz aguda y boca de labios finos, sombreada por ligero bigote; una fisonomía de pájaro" (4).

siendo) un refinamiento de la epistemología que pretende que la objetividad empírica sea considerada más trascendente para el conocimiento que la información venida desde la subjetividad. En este sentido, *La Rumba* es una suerte de síntesis entre la lógica positivista europea (que quizá y acaso aquí podríamos denominar determinismo) y el idealismo latinoamericano. Afirmo lo anterior porque la protagonista, la Rumba, es un personaje dicotómico: positivista en su forma de ser y querer hacer la vida, e idealista, romántica, en los aspectos más íntimos de su devenir.

En esta línea de pensamiento, quizá ahora podemos decir que Ángel de Campo llena su obra de una acrecentada conciencia liberal al poner al sujeto social como objeto literario. Pero no pierde aquello que caracteriza al pensamiento latinoamericano: su tendencia inmanente, al parecer, a la crítica de cualquier sistema sociopolítico impuesto que busque una identidad nacionalista más cerca de la utopía que de la realidad. En este aspecto sigo a Manuel Prendes Guardiola, quien comenta: "Positivismo y nacionalismo (marcado este en las letras, principalmente a partir de la literatura costumbrista, de la que ya Altamirano comenzó a despegarse en su obra) serán dos de los rasgos distintivos de la que se podría llamar 'promoción realista mexicana'" (149).

Esta afición por la descripción puntual de lo observado/vivido está profundamente ligada a lo que Prendes Guardiola llama la hispanofilia de los autores realistas mexicanos. Y no podría ser de otro modo, ya que, al margen de las pretensiones porfiristas de afrancesar la cultura mexicana (desde la vestimenta hasta la música y la arquitectura), los conflictos y contrastes sociales que eran de especial interés para los escritores decimonónicos, como para los de principios del siglo XX, tenían su reflejo más exacto en las contradicciones de la sociedad española, con la que compartían "connotaciones de casticismo, tradicionalismo e hidalguía", de las cuales "descendería el carácter mexicano" (Prendes Guardiola 151).

En relación con esta situación, habremos de considerar que la tensión dramática de *La Rumba* es una suerte de imagen especular que pone de manifiesto el positivismo en su base ideológica, esto es, la oposición entre razón e instinto o entre lógica e improvisación. Esta oposición está sintetizada, perfectamente, en los personajes antagónicos que, como amantes de la protagonista, dan sustento a la novela: Mauricio, español, amante idealista y bonachón se opone a Napoleón, un francés traidor, pragmático y calculador.

Como comenta Prendes Guardiola en el ensayo citado, los modelos más importantes para la novelística mexicana de la época fueron los españoles Benito Pérez Galdós y José María de Pereda, pues "había una positiva apreciación de los españoles en México" (151), en contraste —paradójicamente, con la visión porfiriana— con la recepción de la cultura francesa. "Francia [era] no solo el enemigo contra el que recientemente México [había] tenido que luchar por su independencia, sino el patrón cultural de la modernidad en cuanto a las costumbres ciudadanas y los gustos artísticos" (151), lo que era una evidente contradicción con el conservadurismo social mexicano de la época.

Sobre este punto es importante la postura de Julio Jiménez Rueda, al considerar a Micrós un ateo esencialmente romántico. Este es un arriesgado oxímoron que demuestra bien el problema de la clasificación de Ángel de Campo como escritor: un hombre entre siglos que, como sus personajes, ya vislumbra la modernidad, sin dejar de mirar por el ojo de la cerradura de la historia a la ciudad pueblerina de mediados del siglo XIX mexicano.

Para seguir con el tema central de este ensayo, ampliado el horizonte de expectativas de nuestra crítica, vale preguntarnos: ¿Por qué hablamos de la imagen, término eminentemente visual, aplicado a lo sonoro? Y, en última instancia, ¿por qué hablar de lo sonoro en un marco literario? Porque a partir de esa materia inasible, caduca, que se consume en la inmediatez de su realización, el oído genera una imagen sinestésica aproximada de aquello que capta y deja un espacio lo suficientemente amplio para que la imaginación descubra lo oculto, con realidades alternas que tienen en su subjetividad su mayor valía. Por ello, aquí no nos importa que la descripción, hecha por el narrador, sea una reproducción fiel de la atmósfera sonora real, sino que en su artificialidad guarde, como un fósil viviente, las impresiones que tuvo el autor para poder generar dicha descripción. Se imagina, o se fabula, a partir de lo vivido, aun en casos extremos como el de la ciencia ficción y la literatura fantástica. Solo así se puede regresar a lo real, habiéndolo reconstruido, asimilado, tamizado por los bemoles de cada autor. Entonces, lo que nos importa es que la ciudad sea un reflejo oblicuo de la cotidianeidad extraliteraria, una construcción sonora basada en el imaginario.

Sin la presión que la mirada se impone, al estar obligada a dejar constancia fehaciente de lo visto, el oído solo atisba y se interroga, es decir, supone, se adelanta a los pasos del personaje y, a veces, le gana la partida al narrador. Por eso, las descripciones sonoras apelan de manera cotidiana a la imagen

poética, para traerle al lector texturas, tonos y cadencias, como un eficiente recurso de acercamiento al otro: estrategia de verosimilitud narrativa que sustituye la sombra nocturna por la luz que deja el sonido al andar. Nos interesa aquí la realidad imaginada construida por los sentidos, que no precisa de la luz para poderse comunicar: acuarelas en prosa, narrativa líquida que basa su poder evocativo en el de la imagen producida de oídas, como si fuera un calco translucido de la realidad.

Si bien De Campo comparte esta inclinación por los sentidos, en especial el oído, como eje del discurso narrativo, con Manuel Gutiérrez Nájera, si se compara con el poema "La duquesa Job", y con otros modernistas, en él se desarrolla una estrategia obsesiva que se refleja en toda su obra, como lo podemos ver en su crónica "¿Otitis?". En esta enumera, quizá preparando el terreno futurista para los estridentistas, las partes de la maquinaria que conforman la nueva ciudad industrial:

> Silbatos de fábrica, trepidaciones de máquinas, poleas y volantes; pulsaciones de locomotoras, zumbido de dinamos, respiración de calderas a domicilio, […] chirridos de luz eléctrica, […] timbrazos de bicicletas, anuncios declamados, cantados, silbados o aullados, campanas de iglesia, […] resonancias en los sótanos, multiplicación de pianos […] y un marcado cambio en el acento de la voz humana, que necesita esforzarse para ser audible. (1)

Uno de los grandes aciertos, entre otros, de Ángel de Campo en sus crónicas y, por supuesto, en la novela que nos ocupa es que no solo enumera, sino que adjetiva con metáforas el sonido. Siempre estuvo preocupado por esa parte inmaterial de la identidad en la que radica en gran medida el *yo* y, por extensión, la sociedad: la voz humana. Esta es un crisol de sonido que permite, como la mirada, atisbar el alma de quien la porta y la usa, de quien la modula según lo exija la ocasión. La voz, que presionada por el avance tecnológico se va perdiendo, ve reducir su ámbito de influencia a lo doméstico, cuando no al grito callejero.

Ahora bien, si nuestro cronista busca en los sonidos de la ciudad algún signo de su esencia, es cierto que aquello es consecuencia natural de su melomanía. Se sabe que el escritor había tocado la guitarra en la adolescencia, bajo la dirección de Alberto Michel, en la estudiantina La Bohemia. Llegó a tal grado su amor por la guitarra que en la crónica "Nuestros grabados.

Bandurrias y mandolinas", firmada como Tick-Tack, dice que podría faltar en una casa "un mosquitero, una tina pediluvios, un lugar para que duerma la cocinera, pero el instrumento, ¡nunca! Primero el arte que los platos soperos" (Campo 17). Esta temprana formación musical afinará el oído de Ángel de Campo de tal modo que podrá retratar el pulso de una Ciudad de México que apenas comienza a alzar sus vociferaciones fabriles por encima de la charla de los parroquianos. Pronto eso será tan solo parte de la memoria colectiva.

Para efectos prácticos de este análisis, tomando en cuenta la densidad, esto es, la cantidad de las descripciones sonoras, he decidido subdividir la novela en tres grandes núcleos cronotrópicos representativos, cada uno justificado en función y concordancia con el devenir de la trama. Cada núcleo analítico constituye un momento fundamental del desarrollo dramático de *La Rumba*: el primero es el conflicto y la huida de la protagonista en búsqueda de realizar su propio destino, hechos que rompen las convenciones sociales de la época; el segundo es el encuentro con el amante y el desenlace funesto: el asesinato del amado y la condena social; y el tercero es el juicio y la exculpación del crimen, seguidos de la autoafirmación de la protagonista.[11] Veremos en cada uno de estos núcleos cómo se va construyendo una *ciudad sonora* a la manera de una claraboya que enmarca a la otra ciudad, la palpable (aunque ambas sean literarias), y a los personajes que en ella desarrollan su vida virtual, hasta llegar a ofrecernos, al final, una imagen acústica de lo que pudo ser —y en la novela es— la Ciudad de México en la última década del siglo XIX.

II. El margen externo. La Rumba y la huida

La Rumba inicia con una de las descripciones más afortunadas del espacio público marginal de toda la novelística mexicana de fines del XIX. La descripción naturalista de las características físicas del lugar de donde emerge la protagonista contrasta, de forma negativa, con la descripción, páginas adelante, del centro de la ciudad. Por eso, La Rumba, esta vez haciendo referencia al nombre del suburbio, en el estricto sentido etimológico de 'arrabal' o 'aldea cerca de una ciudad' (Labernia 837), se nos ofrece como un contrario que, por su decadencia, aumentará la imagen positiva y progresiva de la gran ciudad. La Rumba es el margen, un cinturón de miseria

11 Es importante notar que esta estructura argumental es muy similar a la de *La Calandria*, novela de Rafael Delgado publicada en 1891.

convertido en refugio de malvivientes, suma de podredumbre y abandono, de donde, como quería T. S. Eliot, emergerá una flor de tierra muerta: la Rumba. Este es también el apodo de la protagonista, quien en su nombre de pila, Remedios Vena, lleva, nuevamente en oposición, el signo contrario a su naturaleza rebelde. Considero acertado el uso de este sobrenombre, por la concordancia entre el carácter de la protagonista y el sentido que se le da al término en el Caribe y Centroamérica: *parranda*, esto es, una actitud festiva que de un modo u otro viola las convenciones sociales de sobriedad y buen comportamiento social.[12]

De Campo aprovecha este momento de introducción al espacio opresivo de La Rumba para ofrecernos los primeros elementos del ámbito sonoro que nos ayudarán a trazar una cartografía volátil del lugar:

> Se perfilaba tristemente su torre *sin campanas* en el incendio de la púrpura vespertina […]. Diríase que era una momia, oscura, con huellas de lepra, respirando muerte si algunos *pájaros* en festivo grupo no alegraran *el silencio* del abandonado *campanario* […]. Los domingos, repicaba su *campana rajada* llamando a la única misa que se celebraba: la de doce. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 125)[13]

Los elementos subrayados son, a mi juicio, sustanciales para ir construyendo el espacio narrativo a partir de las referencias sonoras. Nótese lo significativo que se vuelve el silencio de una iglesia en una sociedad conservadora y profundamente creyente como la mexicana; esta ausencia representa simbólicamente la condición de pecadores (por ser pobres, por desear lo que no tendrán, etc.) de la gente que no merece sino ver de lejos a la nueva Babilonia, aquella que se alza con su diario trabajar. Sin embargo, los guiños acústicos tendrán sobre todo una función mnemotécnica, tanto para la protagonista como para otros personajes secundarios y para el lector.

12 Lamentablemente, no pude conseguir un documento formal que refiera el uso de *rumba* como apodo en el siglo XIX mexicano. Sin embargo, con el riesgo de que esto pueda parecer una tautología, precisamente el oficio de cronista de De Campo y su mirada atenta de la vida diaria deben haberlo acercado a lugares de fiesta nocturna y de esparcimiento liberal, donde estuvo en contacto con el mundo de los sobrenombres. Aunque no podemos comprobar lo anterior, finalmente nuestro novelista pudo simplemente decidir apodar a su protagonista de ese modo como estrategia narrativa para nombrar el carácter de oposición del personaje.

13 Énfasis añadido.

Así, De Campo introduce un *leitmotiv* sonoro que representará o introducirá a lo largo de la novela a Remedios. Por ejemplo, dice el narrador: "Reinaba un profundo silencio en aquel lugar [...]. Sonaban lejanos, metálicos, los martillazos de una herrería: la de Cosme Vena" (*Ocios y apuntes. La Rumba* 126), nombre del padre de la Rumba.

En este inicio de la novela, es importante notar que las referencias a los sonidos tienen que ver con la necesidad del narrador de hacernos *sentir* la interrelación fortísima que existe entre memoria, música, ruido e identidad. Por eso, cuando describe el final de la jornada laboral, dice:

> Pero llegaba la tarde, calmábase el calor, volvían los artesanos del trabajo, sonaba allá melancólica *el arpa de un aguador, y más acá la vihuela del zapatero*; cantaban sones tristes y lánguidos [...]. Entonces los acentos languidecían, resonaban los toques del cuartel y respondía el eco a lo lejos; repiqueteaban los cascabeles del tranvía y se oían claros los acordes de la vihuela rasgueada con furor en casa del zapatero y acompañando a un coro de borrachos que cantaban gemebundas canciones de celos y profundo amor. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 127)[14]

En esta descripción, pasamos de la mera enunciación atmosférica a la inclusión de personajes inanimados que estarán de diferentes maneras y en distintos momentos la novela: el cuartel, el tranvía, la tienda (cantina). Sobre todo, hay que destacar la entrada en escena de un personaje circunstancial que acentuará el carácter circular de la narración: el aguador y su arpa.

En el suburbio, que parece tomar tintes de moderado gozo, no de plena alegría, el elemento religioso vuelve a ser una fuerza determinante para medir el tiempo y las vidas de los parroquianos: "Parecía aquello un pueblo perdido en los arenales de no sé qué desierto, pero cruzaba los aires el *Ángelus* tocado en Catedral; susurraba a lo lejos la gran ciudad" (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 127). La ciudad deviene así en un personaje que se asoma poco a poco a la narración, que ahora solo susurra, pero que pronto nos llevará al estruendo de su centro.

14 Énfasis añadido. Es pertinente hacer notar que la mención a la vihuela, instrumento de doble cuerda, es una suerte de arcaísmo que pretende evocar lo avejentado y mal gastado de su usuario: el zapatero. Más adelante, el narrador la llamará *guitarra*. La vihuela tuvo su mayor auge entre los siglos XIII y XVI. Véase "Vihuela".

Hasta aquí las descripciones sonoras se han limitado a evocar las características denigrantes de los asentamientos compuestos por gente en el margen social, por habitantes desplazados hacia un gueto virtual, donde incluso el pregón de "una vendedora de elotes [se escuchaba como] un plañidero grito que tenía todo el acento de un sollozo" (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 128). Pero a partir de aquí tendremos un punto de inflexión en el que el suburbio de La Rumba le va cediendo espacio a la ciudad, en la misma proporción en la que el corazón de Remedios se rinde al amor de Cornichón. Así, el narrador cierra un capítulo y prepara la iniciación de la protagonista:

> 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, murmuraba no sé qué frases, como si soñara en voz alta. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 131)[15]

Desde este punto en adelante, el suburbio de La Rumba será más un recuerdo estimulado por ciertos sonidos que una presencia real en el discurso. La construcción imaginaria migra así de la ciudad hacia el centro de la metrópoli, donde se desarrollará el conflicto entre el querer y el deber de la protagonista:

> Una *música tocaba* en el kiosko del Zócalo; se *oían cascabeles* y *bocinas* de trenes que descomponían los nervios al *chirriar* en las curvas, y dominando el *bullicio* de los presurosos transeúntes y el rodar de los coches, se levantaban de la Catedral las *graves notas* del *Ángelus* para perderse en la calma del sereno cielo de la tarde.
>
> El bullicio aturdía a Remedios, los *ruidos* eran *voces* para ella, *voces* que respondía a mil preguntas elocuentes que se hacía en su interior. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 136)[16]

La velocidad de lo descrito ha cambiado: ahora las referencias a elementos sonoros evocan un dinamismo modernista embaucador, incesante movimiento que contrasta con el del suburbio. Remedios comienza a caer en la

15 Énfasis añadido. Queda claro que la luz a la que se refiere viene de la ciudad, mientras que La Rumba permanece en penumbras.

16 Énfasis añadido, excepto en *Ángelus*. Nótese que hay trece referencias a lo sonoro en apenas seis líneas.

vorágine de las apariencias, del bullicio que, por ser tal, ocupa un espacio sonoro caótico que no dice nada, que refleja la condición babélica de la ciudad, de su centro que hace implosión, sin más búsqueda que volver a reinventarse, volver a inflarse para de nuevo explotar. En este sentido, dice más adelante el narrador:

> zumbaban sus oídos con el ruido persistente del público andariego; flotaba ante su vista la hilera de escaparates henchidos, el brillo de las joyas, el relampagueo de las sedas, el rápido rodar de los carruajes […] y todo [eso] ¿para qué? Para encontrarse [con] el tenducho de don Mauricio oliendo a borracho […] y el roncar prosaico de la fragua, dominado por la voz del padre brutal […]. Oíase cerca un sordo rumor, algo como un torrente, algo como un desplome de piedras que ruedan: eran los coches que volvían del Paseo… […] allá lejos le esperaba La Rumba silenciosa y negra; a otro lado el ruido del tumultuoso regreso de los paseantes la llamaba; allá estaba don Mauricio, aquí Cornichón. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 138)[17]

Ya está planteada la dicotomía: la Rumba y el silencio, la ciudad y el tumulto. La libertad de Remedios está en decidir su destino: entrar en un universo desconocido, y seguramente hostil, o en la seguridad del "roncar prosaico de la fragua", descripción simbólica del padre. Es el momento de la iniciación heroica, del rompimiento, del fin de la seducción de la ciudad, con sus sonidos y sus colores, con sus promesas y sus castigos; es hora de soñar, de vivir esa ciudad que solo ha visto y escuchado, de poner a prueba su ciudad imaginada, bulliciosa, retórica, con la verdadera ciudad.

III. El centro. La ciudad y el crimen

Una vez consumada la fuga del terruño, por el amor, la utopía le cede el paso, de a poco, a la realidad, que debía amonestar a la transgresora, como se espera en una novela de la época y como es el caso de *Santa*, de Gamboa. Pero Ángel de Campo no caerá en esta tentación. Estos son los capítulos centrales, en los que se desarrollará el quid dramático de la novela, el punto de inflexión que transformará a la protagonista, Remedios Vera,

17 Cornichón viene del francés *cornichon*: "pepino/pepinillo". Y figurativamente: "burro, tonto".

de una simple prófuga del lecho paterno a una convicta en espera de juicio por asesinato. Dado que aquí encontramos el nudo dramático, el narrador nos dará las mejores especies para el oído. Será el acercamiento más crudo (realista si se quiere) al universo sonoro de una ciudad que aún no deja de ser pueblo, pero que ya tiene ínfulas de cosmopolita.

Momentos antes del asesinato, el narrador nos ofrece una descripción de la sordidez (distinta a la de La Rumba) del lugar donde habita Remedios con su amante. Como vimos en las descripciones sonoras anteriores, el silencio tendrá un peso fundamental como catalizador del evento trágico:

> Reinó el silencio en aquella casa de vecindad; oíase solo el rumor de los molinos de café y el de los platos que lavaban en las cocinas; uno que otro maullido de gato en las azoteas. Todo parecía reposar tranquilo bajo las alas del sueño. Pero allá, tarde, muy tarde, los vecinos despertaron sobresaltados por el estruendo de un disparo de revolver y el desesperado acento de una voz que gritaba ¡Socorro! (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 177)

Nótese la habilidad del escritor para construir en unas cuantas líneas un nicho citadino, marginal también, pero, esta vez, ciudad adentro, en el que pone el énfasis en el "desesperado acento de una voz que gritaba"; es decir, no importa quién grita, ya que la misma voz ejecuta el acto, independientemente del emisor que la profiere. La voz, entonces, adquiere vida propia, sustancia vital, robada del silencio circundante que no habremos de confundir con la ausencia total y efectiva de sonido en el vacío. Si hay silencio es porque existe, aunque en su mínima expresión, un sonido que le permite su existencia, que nos permite darnos cuenta de su permanencia.

Una vez consumado el crimen, con el tiempo de la historia en suspenso, la construcción del imaginario sonoro de la ciudad nos llevará necesariamente al primer espacio enunciado, el suburbio, pero esta vez desde el universo interior del tercer personaje en discordia, el enamorado secreto de Remedios, don Mauricio, dueño de la tienda-cantina, quien será el detonador indirecto del asesinato:

> La herrería de Cosme Vena *sonaba* a lo lejos, en la tortillería comenzaban de nuevo las faenas, *pitaba el silbato* de la fábrica, *llamaba* a la Hora santa la *campana* de la parroquia […]. Aquellos *ruidos* familiares, inadvertidos otras veces, tenían entonces una elocuencia desconocida que complicaba la

> situación moral de don Mauricio. Y ¿cómo no? Al *arrullo* de aquellos *ecos* del trabajo germinaron sus primeros proyectos. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 180-181)[18]

Es de sumo interés notar, en este pasaje, cómo el sonido, aquí ruido, es motivo de complicación moral, es decir, actúa no solo como coadyuvante de la construcción del espacio citadino, sino que incluso funciona como un actor dinámico al interior de los personajes: sirve de ancla, a la vez que anzuelo, de recuerdos de otros tiempos. Finalmente, funciona como remanente vivo de un pasado que ya no existe en la realidad ficticia de la novela, ni en la realidad real de la ciudad que albergó al escritor. Solo está en el interior sentimental de los personajes como un imaginario en el que se refugia la esperanza, la utopía. Sin embargo, este breve viaje introspectivo precisa del andamiaje sonoro de la cotidianidad para poder realizarse efectivamente; por eso, el narrador nos habla más adelante de un "largo y agudo grito [que] lanzó el silbato de la fábrica, la campana sonó su última llamada al rezo, oyose ruidos de bancos en la escuela […] la música del cuartel cercano ejecutó un vals" (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 192).

Ya en el momento de la narración en el que la noticia del asesinato de Cornichón, a manos de Remedios, se difunde por la prensa roja y amarilla, nos enfrentamos con uno de los momentos más originales, desde el punto de vista formal, de la construcción del texto. Se nos ofrecen intertextos que vienen, directamente, de narraciones periodísticas (lo que pone a la novela a la vanguardia, por el temprano uso de la heteroglosia y la intradiégesis), apoyadas por elementos extralingüísticos: un mapa, supuestamente copiado de un periódico, que muestra la cartografía del espacio citadino donde se lleva a cabo el crimen (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 188). Lo anterior aportará mayores elementos descriptivos para construir nuestro mapa mental del nicho social en que se desarrolla la tragedia.

Respecto a los contenidos de los noticiosos, dice el narrador:

> Tal párrafo fue el grito de alarma, no solo para los vecinos de La Rumba, y el callejón de Las Mariposas, si no para la sociedad entera. El periódico más leído de la capital levantó ese inmenso murmullo que acompaña a los

18 Énfasis añadido. De nuevo, remarco la recurrencia de los elementos gramaticales referentes al sonido.

escándalos, cuyo punto principal es el crimen y, cómplice activa, la prensa. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 191)[19]

Un nuevo personaje ha sido invitado al convite sonoro en que se teje la cotidianidad citadina: la prensa, que con su "grito de alarma" se convierte en portavoz y amplificador, en testigo y juez, en un observatorio al servicio del escándalo y, por tanto, del morbo. A su vez, la prensa es una pieza invaluable para la consecución plena del constructo imaginario de la ciudad, al ofrecernos ese material inasible, ubicuo y oral, que es el chisme: estabilizador del tejido social y punto de fuga del descontento y el desencanto cotidiano.

Para concluir este núcleo, considero valioso comentar el cambio de punto de vista que tiene el narrador sobre el personaje principal. Pasa de ser una tercera persona distanciada de los hechos a dialogar con la protagonista: "Remedios, tú querías hacerte notable, que se hablará 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" (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 191).

Hay que notar la importancia que se le da a la voz, a esa palabra sin dueño, que es todo rumor, con el que se entroniza o condena a los hombres a diestra y siniestra, según el capricho de masas que siguen la voluntad de los medios de difusión. Aquí, nuevamente, se abre una ventana a una ciudad que, si bien se encuentra solo en el imaginario, tiene un perturbador parecido con esas ciudades reales que habitamos.

El pronto juicio de la culpable concluye con una referencia musical un tanto extraña por su origen cultista, pero que, a la par con los otros elementos descritos, nos permite mirar, por el caleidoscopio de seres diferentes que habitan una sola cuadra, una pequeña parcela de esa ciudad que es siempre sonido, ruido y, en ocasiones, música que cohabita en tolerancia con polkas y maullidos:

---

19 Es evidente la relación simbólica que hay entre el nombre del callejón, referente a un coleóptero que por tal condición sufre una metamorfosis, y el asesinato de Cornichón, acción que se convierte en el pretexto para que Remedios ingrese a una suerte de capullo jurídico, del cual emergerá justificada y perdonada por las leyes de los hombres (nos referimos al género), siendo una mujer, ahora sí, plenamente libre. Por otro lado, ahí vemos ya el germen del periodismo amarillista mexicano y sus hipérboles recurrentes, a través del oxímoron *inmenso murmullo* de los escándalos. Esta tendencia periodística continua hoy día en publicaciones periódicas, como el semanario *Alarma!*

> Todo callaba, aunque leves en cuando claros y distintos se oían unos estudios de Lecoupey que tocaba en el piano algún vecino de la otra calle, y vagos, lejanos, perdidos toques de pistón y contrabajo marcando el compás de polka en alguna casa en que había baile. […] Solo en las azoteas una pareja de gatos enamorados entonaba trémula anacreóntica, que imitaba los vagidos de un niño chiquito: serenata de maullidos. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 192)[20]

IV. En el otro margen. Las instituciones y el juicio

Finalmente, al acercarnos al desenlace dramático de la historia (que se desarrolla con solo algunos rompimientos temporales), el elemento sonoro deja las calles y las circunstancias evocativas, para dar paso a las tensiones vividas al interior del juicio de Remedios Vera.[21] Dice el narrador: "El público guardaba profundo silencio y más de una vez se dejó oír un murmullo al terminar el orador con entonación aprendida de memoria, una cláusula casi rimada" (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 221). Como es fácil de comprobar, a partir de las citas anteriores, la palabra *murmullo* es una especie de muletilla estilística que nos permite entrever ese otro nivel de la sonoridad y, por lo tanto, del constructo imaginario de la ciudad.[22] Hablamos de los sonidos soterrados, los que casi no se escuchan pero sabemos que están ahí. Por su

---

20 Al parecer, hasta donde pude investigar, en la cita De Campo se refiere al compositor y pedagogo musical Félix Lecoupey, quien impartía cátedra en el Conservatorio de París, a mediados del siglo XIX.

21 Es preciso hacer notar la tensión que ya por aquellos días comienza a gestarse entre los poderes fácticos. El narrador condena la actitud de la prensa (muy en el sentido del *paparazzi* moderno) de desestabilizar el orden jurídico: "Rebolledo, el insigne repórter, tenía la culpa de aquel desorden. *El Noticioso* había publicado, en pésimo grabado en madera, el retrato de Remedios Vena (a) La Rumba, y una larga interviú habida con la homicida de Cornichón" (105). Esta es una de las primeras ocasiones en las que, en la ficción literaria mexicana, asoma el periodismo desde un ángulo conflictivo, lo que tendrá su culminación en la novela *El cuarto poder*, de Emilio Rabasa, publicada en 1919, y posteriormente en las múltiples incursiones de Luis Spota y sus compañeros de generación.

22 No perdamos de vista que el narrador que da voz a los personajes en el juicio explota con gran agilidad los recursos estilísticos usados por la clase popular mexicana en su cotidianidad. Si bien esta estrategia narrativa tiene que ver con el positivismo, es también una valiosa herramienta sonora para ambientar de mejor modo (léase realista) una circunstancia harto engorrosa para la sociedad mexicana de aquellos días. El narrador evita así a los diferentes estratos de la sociedad porfiriana.

naturaleza, aguijonean la realidad percibida, enrareciéndola. Nos invitan así a la desconfianza, para apelar al discurso retórico conocido antes que a la investigación de sus contenidos. Quizá sea por esto que el autor, cuando decide llamar al tinglado narrativo a los abogados, para que enuncien su retahíla de ataques y defensas, en la mejor tradición oratoria, elije términos del universo de la música (*crescendo*, *pianissimo*, *piano*) para calificar y, por tanto, apoyar aquello que se enuncia. Entonces, da más peso dramático a los discursos y, con ello, los hace más efectivos en el marco del discurso ficticio.

Además del desenlace positivo del juicio que enfrentará Remedios y de su inmediata restitución social, nos quedan como últimos elementos descriptivos sonoros la reinvención de La Rumba, pero esta vez sin el impulso que da la posibilidad de cambio, pues retornamos al paisaje de inicio, ahora más desgastado, en el que sonaban "puertas, se agita[ba]n las cortinas y las palmas benditas en los barandales […]. Crecía el sordo rumor de la lluvia, dominado por el chorro de ducha de los canales o por la lenta y grave nota del viento que levantaba faldas y arrancaba sombreros" (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 225).

La atmósfera ahora es densa y los sonidos apagados, graves, son acaso las últimas notas de una coda que muere lentamente. Los últimos rescoldos de sonido son los "gritos, los brindis, los aplausos" que celebran el retorno de don Mauricio, exonerado de culpa alguna por la muerte de Cornichón. Sin embargo, "¡cómo resonaban en el silencio de aquella plazuela solitaria! Ni una luz en las casas, ni un rumor en el empapado chopo" (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 228). A su vez, la otra Rumba, Remedios Vena, se sitúa en una perspectiva suficiente de la plaza, para decirnos que, si bien,

> era la misma plazuela; [ya] no sonaba el arpa del aguador, y las puertas de la herrería estaban cerradas […]. 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. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 228)

Finalmente, la ciudad y su suburbio se han reinventado: no son lo que fueron al principio, aunque materialmente no hayan cambiado. Los hombres de consonante, vocal y papel han dejado de ser quienes eran, por eso la ciudad imaginada se desdibuja y adquiere un nuevo rostro, más crudo, más siniestro, rostro que poco durará, que pronto habrá de ser transformado nuevamente gracias a los imaginarios.

Coda

El mismo Micrós en sus *Cartones*,[23] ilustrados por Julio Ruelas, nos ofrece un inmejorable retrato lingüístico, apoyado por el ojo preciso del grabador, de una estampa sonora de la Ciudad de México, con la que considero necesario concluir este artículo. En la página donde inicia el texto "Marcos Solana", dice Ángel de Campo:

> Los de la tienda se permitían el lujo, una que otra vez, de pagar *la música*. Componíase ésta de unos ocho ciudadanos de calzón blanco, piel atezada y sombrero de palma, que soplaban en abollados instrumentos de cobre prehistóricas piezas de baile de una monotonía desesperante. (Campo, *Cartones* 69)

Con esta brillante introducción descriptiva del ambiente de música y baile, se nos informa que Marcos Solana era un "poeta enfermo" que "se moría poco a poco". Así, el relato se centra en la descripción de un personaje social, el poeta, que en la época de Micrós llevaba siempre tras de sí una sombra decadentista. Este tipo de escritor es importante porque es, de algún modo, el *alter ego* del propio De Campo, quien morirá iniciando su madurez intelectual. Pero, sobre todo, porque al final del breve relato se nos dice que "se le enterró a la derecha de la parroquia. Ofició el padre Mondragón. Y le llevó flores y recogió sus versos, pero con orden absoluta de que nadie los sacara de su escritorio, porque estaban prohibidos... prohibidos bajo excomunión" (Campo, *Cartones* 80), tan prohibidos como lo fueron los personajes femeninos de *La Rumba*, mujeres que abren, desde la ficción, el camino para la transformación de las visiones de género en la Ciudad de México de fines del siglo XIX, como el amor fatal de Manuel Acuña y su Rosario, en *Cartones*, o como los atrevimientos del Nigromante, que apuesta por esa música que quiere dejar el quiosco del pueblo, para ser cosmopolita, pero difícilmente puede dejar de ser solo una banda pueblerina.

Micrós fue un cronista de y para las calles, aquellas de las pasiones citadinas, aquellas que son resguardo y horno de la memoria, pero que sobre todo son, como comenta Vicente Quirarte,

23 La Imprenta de la Librería Madrileña realizó la edición prínceps, en México, en 1897.

> una academia de cuadros interesantes para ese observador sencillo quien con todo se entretiene, no hace distingos entre el público decente y el corrillo de artesanos; como las fregatices escucha los versos de a centavo; oye el ajuste de un par de pollos y ríe frente a un puerco agresivo que no puede más con su vientre hipertrofiado […]. Lee todos los anuncios, curiosea todos los escaparates. (Citado en Castro 99)

Qué mejor etopeya urbana del espíritu de nuestro cronista Ángel de Campo, aquel que quiso, en *La Rumba*, anticiparle al futuro la memoria de una Ciudad de México que desaparecería rápidamente, de la cual solo van quedando los ecos resguardados en las cornisas y entre las piedras de algunos edificios.

Obras citadas

Albano, Sergio, Ariel Levit, y Lucio Rosenberg. *Diccionario de Semiótica*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005. Impreso.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.

Bunge, Mario. *Tratado de filosofía. Volumen 1. Sentido y referencia*. Trad. Rafael González del Solar. Buenos Aires: Gedisa, 2008. Impreso.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. México D. F.: Minotauro, 1991. Impreso.

Campo, Ángel de. *Cartones*. Ilus. Julio Ruelas. México D. F., 1897. Edición facsimilar. México D. F.: UNAM, 1997. Impreso.

———. *Ocios y apuntes. La Rumba*. México D. F.: Promexa editores, 1979. Impreso.

———. "¿Otitis?". *El Universal*. 1 de abril de 1896: 1. Impreso.

———. "Nuestros grabados. Bandurrias y mandolinas". *El Mundo Ilustrado*. 1896: 17. Impreso.

Castro, Miguel Ángel. *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick tack. Homenaje en el centenario de su muerte*. México D. F.: UNAM, 2011. Impreso.

Delgado, Rafael. *La Calandria*. México D. F.: Porrúa, 1970. Impreso. Colección Sepan Cuántos.

Duran, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968. Impreso.

Gamboa, Federico. *Santa*. México D. F.: Océano, 1998. Impreso.

Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México D. F.: UNAM, 1988. Impreso.

Labernia, Pedro. *Novísimo diccionario de la lengua castellana con la correspondencia catalana, el mas completo de cuantos han salido á luz. Comprende todos los términos, frases, locuciones y refranes usados en España y Américas Españolas en el lenguaje comun, antiguo y moderno y las voces propias de ciencias, artes y oficios*. Madrid, 1866. Impreso.

Nervo, Amado. *Semblanzas y crítica literaria*. México D. F.: Imprenta Universitaria, 1952. Impreso.

Prendes Guardiola, Manuel. "Técnicas narrativas en *La Rumba*, de Ángel de Campo". *Arrabal* 4 (2002): 149-159. Web. 13 de marzo del 2015.

Proyas, Alex, dir. *Dark City*. New Line Cinema, 1998. DVD.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. Impreso.

Vergara Figueroa, Abilio. *Imaginarios: horizontes plurales*. México D. F.: Conaculta; México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001. Impreso.

"Vihuela". *Diccionario Anaya de la Lengua*. Madrid: Anaya, 2002. Impreso.

Sobre el autor

Carlos Pineda es maestro en Letras Latinoamericanas y doctorando del posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Es académico, poeta y editor. Ha publicado libros de crítica literaria en coautoría, como *Voces antiguas. Voces nuevas, América Latina en su transfiguración oral y escrita* (2007); *Imaginaturas de la memoria. Filosofía y discurso literario latinoamericano* (2010); *Sociedad y Memoria* (2011), y las memorias del *IV, V* y *VI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales* (2012, 2014, 2016). Se encuentran en prensa sus libros de poesía *Novísimo vestiario mexicano. (Poesía visual reciente / decodificaciones emergentes)*, *De natura sonoris (o el Minotauro fuera de su laberinto)*, *Rumor de la sombra* y *Kammermusik*, y de ensayo *Poesía latinoamericana de vanguardia. Transgresiones entre la vanguardia y la ironía*. Ha publicado en diversos medios impresos, tanto académicos como culturales, en España, Argentina, Estados Unidos, México y Polonia. Actualmente, es miembro del comité de redacción de la revista académica *De raíz diversa. Revista especializada en estudios latinoamericanos*, de la UNAM, y es director editorial de Ediciones del Lirio y coordinador del Taller de poesía electrónica de la UNAM.