



Técnicas narrativas en *La Rumba*, de Ángel de Campo

Manuel Prendes Guardiola

durante el largo gobierno de Porfirio Díaz, la cultura mexicana se ve por primera vez en su historia en una situación si bien no libre de presión por parte de un poder político dictatorial, sí en todo caso a salvo de los vaivenes de la inestabilidad política. La etapa de paz interna abierta en 1867 con el final de la Intervención francesa, consolidada más adelante con mano de hierro por el general Díaz, está simbolizada en las letras nacionales por los nombres de Ignacio Manuel Altamirano y Gabino Barreda. El primero se convirtió en uno de los más grandes activadores culturales de la América del siglo XIX, que supo aunar a los escritores mexicanos en el esfuerzo de crear una literatura “nacional”. Al doctor Barreda fue encomendada la tarea de implantar y extender la filosofía positivista europea, en la que se ponían las esperanzas de desarrollar materialmente el país y contribuir a la formación de una ciudadanía liberal, apartada de la influencia de la Iglesia católica. Tanto Altamirano como Barreda ejercerían un magisterio amplísimo, no sólo a través de sus publicaciones sino de la labor pedagógica llevada a cabo desde sus cátedras académicas, ahorrando ellos mismos y sus discípulos a la joven intelectualidad mexicana del último tercio del siglo XIX.

Positivismo y nacionalismo (manifestado éste 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 podríamos llamar “promoción realista mexicana”, el grupo de destacados novelistas que desempeñó su actividad en México según la pauta inicial del realismo y naturalismo europeos. Emilio Rabasa como más indiscutido pionero, y en la última

década del siglo (la misma del apogeo del modernismo) Federico Gamboa, Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas y Ángel de Campo, contribuirán de un modo eminente, por medio de sus relatos, crónicas y novelas, al enriquecimiento de la prosa mexicana.

Ángel de Campo supone un ejemplo excepcional dentro de estos narradores de la última década. Vivió solamente cuarenta años, y la obra que dejó consistió fundamentalmente en cuentos y crónicas recogidos en libros como *Ocios y apuntes* (1890), *Cosas vistas* (1894) y *Cartones* (1897). Fundador del “Liceo Mexicano” (que editaba la revista homónima), escritor enormemente activo que popularizó como cronista el seudónimo de “Micrós”, no disfrutó sin embargo del ascendiente social que sí lograrían otros prosistas de la época. De Campo fue compañero, en la Escuela Nacional Preparatoria, de otros futuros escritores de prestigio: Luis González Obregón, Luis G. Urbina, Victoriano Salado Álvarez, Federico Gamboa (con quien colaboró en diversos trabajos periodísticos)... Fue también discípulo de Altamirano (a quien dedicaría una emotiva semblanza en *Cosas vistas*), hallando en su interés por la cotidianidad del pueblo mexicano un principal punto de fricción con las aspiraciones cosmopolitas de la escritura modernista¹.

Dentro del terreno de este realismo mexicano entra la única novela de “Micrós”, *La Rumba*, publicada por entregas en *El Nacional* de 1890 a 1891 y que, aunque nunca llegaría a aparecer como libro en vida de su autor, ha acabado por convertirse en la pieza más valorada dentro de la obra de Ángel de Campo, por su propia calidad estética nada inferior

a la de otros novelistas coetáneos más reputados, y por cuanto tiene de expresión ideológica de su momento histórico, que bajo la apariencia de “Orden, paz y progreso” impuesta por el poder porfiriano encerraba unas inalteradas condiciones de injusticia ante las que las clases sociales más desfavorecidas, protagonistas predilectas de la obra de “Micrós”, continuaban hallándose inermes.

A la técnica realista de Ángel de Campo, vehículo indispensable de esta visión peculiar de la realidad, dedicaré un primer núcleo de mi análisis de *La Rumba*, concretamente a su tratamiento de los personajes y de los espacios narrativos por la gran importancia e interdependencia que éstos alcanzan. Un segundo punto versará acerca de *la narración*, que, en sus aspectos estructurales sobre todo, convierte a *La Rumba* en una obra singularmente interesante dentro de la novela mexicana de la época.

Personajes y espacios

Si el ambiente en que se desarrollan las vidas de los personajes es, para la novela realista-naturalista, elemento decisivamente condicionante de la actuación de los personajes, en este caso concreto el propio autor ha querido que tanto la protagonista como el espacio al que ésta se encuentra asociada reciban el mismo nombre: “La Rumba”. ¿Se refiere el título a la joven Remedios o a la vecindad en que nació y de la que en vano intentará salir? No hay tanta diferencia: “La Rumba” es palabra que designa a un tiempo un personaje individual, un personaje colectivo y un espacio de la acción novelesca. No estará de más comentar ya en este momento que, de los diecinueve capítulos de la obra, son más los protagonizados por los personajes secundarios que habitan La Rumba que por la propia Remedios; presentándose juntos al personaje y al ambiente, significativamente, tan sólo en el primero y el último, marcando el punto de partida y regreso de la triste aventura de la joven.

Digno continuador del costumbrismo patrio, “Micrós” está más interesado en la colectividad que en el individuo, en el tipo que en el carácter. Concretamente, en los personajes de extracción popular, aunque no tanto en cuanto que decorativos ejemplos de “mexicanidad” (y he aquí uno de sus grandes méritos) sino más bien en cuanto que miembros de una realidad “proscrita” de algún modo por la burguesía rectora de la marcha de la sociedad. *Leit-motifs* a lo largo de toda la obra de Ángel de

Campo, y que tendrán también su cierta presencia en diversos capítulos de *La Rumba*, serán los personajes pobres y marginados, los enfermos, los niños, los animales². El número de personajes será grande, pues, pero en general todos ellos tendrán un carácter arquetípico o simbólico, con escasa presencia dentro de la acción, asociados a un espacio en concreto (que implica un mundo y un tipo de vida concreto y distinto) o, como abordaremos más adelante, representantes de una particular manera de pensar.

Remedios Vena, *la Rumba*, es sin duda el más logrado, y en el que el autor ha realizado un mayor esfuerzo psicológico. Su caracterización por parte del narrador la acredita desde el mismo primer capítulo como “diferente” de las muchachas de su edad: posee un carácter duro del que deriva incluso un cierto “aspecto varonil” (habrá una cierta recurrencia en la obra acerca no sólo de su belleza, sino de su “hermosura y robustez”) y, pese a su juventud, una precoz sensualidad y malicia que le conferirán especial atractivo para los hombres. “Hosca, feroz, intratable” (p. 194), antes que en el ambiente hogareño la vemos trabajar en la herrería junto a su padre, alcohólico y brutal. Por último, Remedios sueña con un destino mejor, fundamentado en el bienestar material, en el potencial económico: es codiciosa, gusta de vestir con elegancia... Este retrato, obtenido con la sola lectura del capítulo I, con ser notoriamente expresivo (concluye con esta frase de Remedios que explicará su actuación posterior: “Yo he de ser como las *rotas*...”, pág. 195) deberá ir siendo desbastado a través de los subsiguientes, en los que se nos narra el frustrado intento de Remedios por escapar a la miserable vida de La Rumba, experiencia desgraciada en la que la heroína se revelará, pese a su fuerza y por causa de su ambición, como víctima fácil de los engaños de quienes proceden de ese “mundo exterior” a la plazuela. Del mismo modo que se forma grandes expectativas, grande y temprana será su decepción (cap. V) al verse convertida en la amante de Cornichón.

En conversaciones de personajes a lo largo de capítulos posteriores (III, VI) conoceremos otro aspecto de sus ambiciones por el que es criticada, y lo será también hacia el final de la novela (XVIII): Remedios deseaba también asistir a la escuela y recibir una instrucción vedada entonces a las mujeres, lo cual la convierte no sólo en una víctima de su pobreza, sino también de su propia naturaleza de

mujer. Y, por último, así como la dureza de su crianza la ha convertido en una mujer ambiciosa y decidida, también la ha transformado en un ser particularmente sensible: “*La Rumba* lloraba, ese era su flaco: de que le hablaban con cariño, se convertía en una paloma” (p. 259). Su salida de la plazuela natal y su definitivo regreso determinan la evolución de un personaje según el modelo del relato moralizante, con explícito arrepentimiento final (“Ah, señor Borbolla, nunca, nunca he de querer ya parecerme a las *rotas*”, p. 341) que da a la novela un carácter cerrado difícilmente cuestionable, por muy incierto que sea el futuro de la protagonista.

En la trama se nos ofrece uno de los esquemas típicos de triángulo amoroso: Remedios se convierte en la amante de Napoleón Cornichón, desdeñando a su tímido enamorado de hace años, Mauricio Peláez. En los dos pretendientes (el desdeñado y el elegido) quedan encarnados los dos mundos enfrentados de la novela: Cornichón es quien procede del mundo exterior a *La Rumba*, mientras que Mauricio forma parte de su vecindario y, ya en el primer capítulo (fisonomía inicial tanto de la plazuela como de Remedios), aparecen tanto su establecimiento como él mismo, ya mortificado por la presencia de la muchacha. Las relaciones entre Remedios y Cornichón se inician, precisamente, en el interior de ese mismo *tranvía* que llamaba la atención de la joven ya en el capítulo I y que dentro de la novela es el único vínculo recurrente entre la gran ciudad y *La Rumba*, la única vía de escape, pues, a las ambiciones de Remedios.

Ninguno de los dos es precisamente un hombre ideal, así como el propio lugar de origen de Remedios, o el callejón de las Mariposas en que acaba viviendo con su amante, no son ni mucho menos un paraíso: Mauricio es un personaje ridiculizado, poco agraciado, cobarde y pusilánime (su lloriqueo, sus visitas al aseo en los momentos de tensión le rebajan aún más a los ojos del lector), pero bondadoso y, en todo caso, más digno del amor de Remedios que Cornichón, el “barcelonete brutal”. Éste es, en cambio, atractivo, pero cínico, violento, bebedor, lascivo (fugazmente se introduce un segundo triángulo amoroso al cortejar –con favorable acogida– a Gualupita, amiga de Remedios). Que Remedios se decida por uno antes que por otro está, en fin, justificado por la fascinación por el “gran mundo”, por el afán de ascender en la sociedad que la arrastra de *La Rumba* al centro de la ciudad cuando es más niña; posteriormente de la herrería a la casa

de modas, y de allí a los brazos de Napoleón. Es notable el paralelismo argumental con la novela de Rafael Delgado *La Calandria*, aparecida por primera vez en 1891, donde la ambición de la protagonista de ascender en la sociedad, intentando ignorar los propios orígenes (de pobreza en el caso de Remedios, de ilegitimidad en el caso de Carmen, “la Calandria”) también influye en su inclinación por el seductor amoral³ antes que por el pretendiente honrado y trabajador (ni uno ni otro caricaturizados como lo son sus equivalentes en *La Rumba*). Remedios, al igual que Carmen, encontrará un final desgraciado como castigo a su elección, con la diferencia de que “Micrós” es menos implacable que Delgado en este aspecto, salvando su vida y apuntando –bien que sin muchas esperanzas– a la posibilidad de rehacerla.

Añadamos una nueva –y, creo, también importante– coincidencia / diferencia entre los dos pretendientes de Remedios: ambos son inmigrantes europeos. Mauricio, el “bueno”, español; Napoleón, el “malo”, francés. La hispanofilia de los autores realistas mexicanos fue notoria: Rabasa, Delgado y López Portillo adoptaron como modelos más importantes de su novela los del realismo español de Pérez Galdós, Valera o Pereda. Incluso un autor de clara impronta literaria francesa como Federico Gamboa, independientemente de la imagen paródica del inmigrante español que pudiera dar en sus novelas (correspondiente, por otra parte, con la propia caracterización de Mauricio en *La Rumba*), dejó en sus textos una positiva apreciación de la ascendencia española en México, con sus connotaciones de casticismo, tradicionalismo e hidalguía de las que descendería el carácter mexicano.

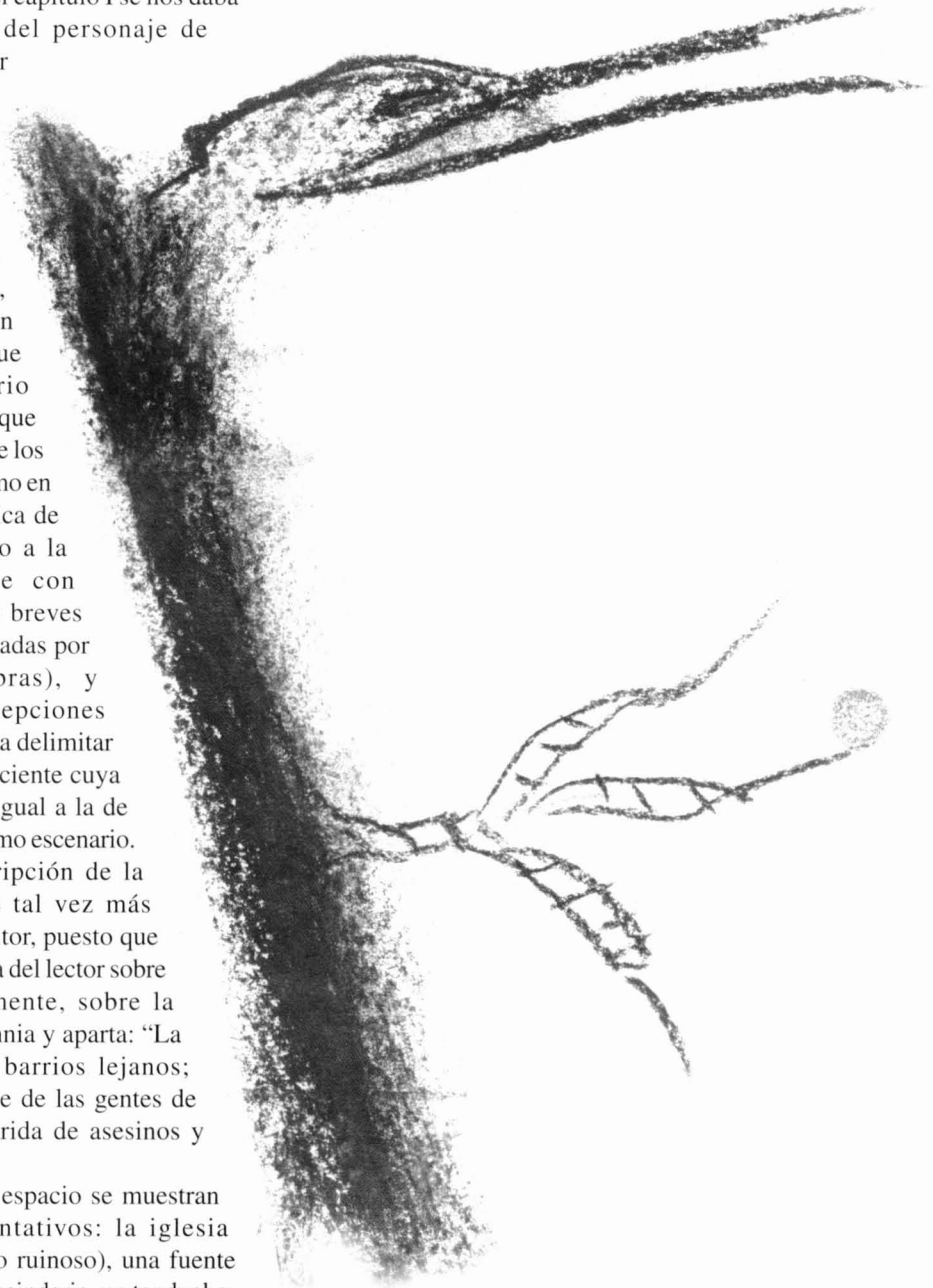
Francia es, en cambio, no sólo el enemigo contra el que recientemente México ha tenido que luchar por su independencia, sino el patrón cultural de la modernidad en cuanto a las costumbres ciudadanas y los gustos artísticos (principalmente reflejados en el reformado urbanismo de la ciudad de México) y literarios ante los que va cediendo terreno el viejo México virreinal y criollo, para disgusto de las mentalidades más nacionalistas o bien conservadoras. Éstas verían en la influencia francesa no sólo un elemento de disolución de las viejas señas de identidad, sino también una fuente de inmoralidad en la mayor desinhibición que trajo consigo en los campos anteriormente dichos: en el literario, las crudezas del naturalismo zoliano y la morbosa voluptuosidad decadentista serían dos ejemplos de ello. Cornichón, procedente de una sociedad más

amoral que la hispánica⁴, aparece como un camino de perdición para “la Rumba”, mientras que el mucho menos brillante que le ofrece Mauricio parece resultar, al final, la única solución digna y posible para esta hija del humilde pueblo mexicano.

Del mismo modo que en el capítulo I se nos daba una amplia presentación del personaje de Remedios, que deberá ir siendo completada por la comprensión del lector a lo largo de los siguientes, en el mismo punto de partida (y antes de la aparición de la protagonista, según la práctica habitual en la novela realista), asistimos a una “composición de lugar” bien cuidadosa que nos sitúa en ese escenario principal de *La Rumba* en el que predominan abrumadoramente los elementos negativos. Aquí como en el resto de la novela, la técnica de Ángel de Campo en cuanto a la creación espacial recurre con frecuencia y maestría a las breves impresiones visuales (provocadas por la luz o por las sombras), y principalmente a las percepciones acústicas⁵, contribuyendo así a delimitar el perfil de un narrador equisciente cuya capacidad de percepción es igual a la de un personaje situado en el mismo escenario.

Antes de tener la descripción de la plazuela, sabremos lo que tal vez más importa al propósito del escritor, puesto que habrá de condicionar la mirada del lector sobre *La Rumba*... y, posteriormente, sobre la sociedad urbana que la calumnia y aparta: “*La Rumba* tenía fama en los barrios lejanos; contábase que era el albergue de las gentes de mala alma; una terrible guarida de asesinos y ladrones...” (p. 186).

A continuación, en poco espacio se muestran los edificios más representativos: la iglesia (semiabandonada y en estado ruinoso), una fuente seca que sirve de muladar al vecindario, un tenducho, una pulquería, la *Amiga Municipal*, la maderería. Visible tan sólo por un penacho de humo, “no sé qué fábrica”, del cuartel cercano se oyen “unos toques de corneta” (p. 186), del tranvía “una mancha amarilla”, de la herrería “los martillazos” (p. 187).



Los seres vivientes que irrumpen a medida que va transcurriendo la jornada en esa plaza semivacía no contribuyen a alegrar el panorama de La Rumba. Soldados, arrieros (una vez más, el narrador prestará más atención a las bestias que a sus dueños), “alguna mujer enmarañada, encorvada, sucia, sin rebozo, descubierta la camisa grasienta” (p. 187), los clientes de la pulquería “de rostros patibularios, amarillentos, de mirar siniestro, ensabanados, con cara de convalecientes del hígado” (p. 187), los perros que retozan entre los desperdicios espantados por un que otro pordiosero. Al llegar la tarde, se oyen músicas melancólicas y tristes (p. 188), salen muchachos de la Escuela “dándose empellones, tirándose pedradas, gritándose *sobrenombres*, y lanzando estridentes silbidos” (p. 188). De noche, el sereno prende el farol, que emite “un círculo sangriento en el negror de tinta de aquella plaza envuelta por la sombra” (p. 189); elementos sórdidos son también el viento que “gemía medroso removiendo las basuras, levantando olas de polvo y silbando en las callejuelas” y la lluvia que la transforma en un inmenso lago en el que “flotaban cadáveres de animales, pedazos de sombreros de palma, ollas despostilladas, petates deshechos y hojas de maíz con canastas desfondadas y zapatos boquiabiertos” (p. 189).

La imagen es, en su conjunto, de miseria y abandono, con ciertos toques de ternura (los juegos de los niños en las noches de luna –pp. 190-192–, por ejemplo) que sólo hacen más conmovedora la triste situación de los pobres rumbeños. En el capítulo X, sin embargo, y pese a la inicial afirmación del narrador de que “Nada había cambiado de aspecto en la plazuela de La Rumba”, vemos en la apropiación de los siguientes elementos (todos ellos ya vistos en el capítulo I) que la convierten en un espacio lleno de connotaciones de paz, de alegría e incluso de belleza:

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 vapor de la maderería dominaban todos los ruidos con su gigantesco rezumar de contrabajo, largo lamento casi musical.

Ardía la arena en el piso (...) mientras convidaba a fresco reposo la acera cubierta de sombra, refrigerada por el hálito salitroso de las casas húmedas.

En la tortillería, de cuando en cuando sonaba franca carcajada... (...)

El tranvía pasaba cada veinte minutos alegrando aquella calma con el repiqueteo de sus cascabeles. (pp. 261-262)

Subrayar lo equivocado del alejamiento de Remedios de su lugar de origen lleva al narrador a este cambio de perspectiva. Hemos de tener en cuenta, además, la función estructural de este capítulo como contraste con el inmediatamente anterior, en que la desgracia de la protagonista llega a su peor momento con la disputa con Cornichón y la muerte violenta de éste (más tarde sabremos que accidental⁶). El personaje colectivo que compone el conjunto de los vecinos de La Rumba, más o menos caracterizados unos u otros, obtiene también unos matices en la novela que complementan o modifican la valoración que existía a priori sobre ellos. En los capítulos IV y XV se estudian respectivamente las reacciones de la comunidad ante la fuga de la joven y ante su posible crimen: sólo unos pocos perdonarán a Remedios su falta, otros sentirán compasión hacia su familia o hacia don Mauricio... pero, en definitiva, su actitud estará muy distante del impersonal juicio de la ciudad, y supondrá una constatación de que no hay salida posible para los rumbeños hacia ese exterior que toma la forma de una sociedad hostil.

La última y breve descripción de la plazuela incluye una mayor intervención del narrador, extrayendo conclusiones y subrayando esa condición de personaje adquirida por el espacio al que retorna Remedios. Los elementos concretos se esfuman, salvo breves pinceladas unidas a la insistencia en la *ausencia* de elementos que formaban parte de la alegría de ese espacio: “Era la misma plazuela; pero no correteaban sus hermanos jugando al toro, no había niñas en las escalinatas, no sonaba el arpa del aguador, y las puertas de la herrería estaban cerradas...” (p. 340).

La connotación más importante que comunican estas descripciones es la de *soledad*: Esa soledad a que está definitivamente condenada Remedios Vena, doblemente marginada por la sociedad burguesa y por la de su origen, y sin más esperanza (en final abierto al que no puede resistirse Ángel de Campo) que el amparo de la iglesia y el amor de Mauricio... cuya lacónica despedida de “la Rumba”, sin embargo, tampoco parece ofrecer grandes perspectivas de futuro.

Tienen especial importancia dentro de la obra, asimismo, ciertos personajes secundarios cuya única caracterización consiste en aparecer asociados bien a algún tipo de espacio⁷, o bien a alguna posición ideológica concreta. En el primer caso, cuando su aparición es recurrente dentro de la novela, refuerzan la noción de inmutabilidad del humilde universo de La Rumba: no sólo los lugares permanecen como siempre, sino también las personas, en la mejor tradición costumbrista. Por ejemplo, los pasajeros del tranvía son siempre el notario y el cura, el carrero y el boleterero (quienes, a modo de “coro”, observarán y comentarán para sí los sucesos de la obra); Borbolla asociado a la escuela, y el ajedrecista Cervantes a su tablero en la tienda de Mauricio (con función “coral” asimismo, junto con el señor Zapata y el mozo Francisquillo); el padre Milicua en su pulcra casa parroquial que finalmente acoge a Remedios... y la doliente figura del herrero Cosme Vena, progresivamente degenerada por efecto del alcohol y el sufrimiento.

En cuanto a las ideas, “Micrós” se burla suavemente tanto del maestro Borbolla, defensor de la educación como única vía de salvación para los pobres (después del suceso del Callejón de las Mariposas, “se había vuelto menos partidario de la emancipación de la mujer”, p. 293), como del padre Milicua, que censura toda rebeldía de la mujer pero que, al mismo tiempo, aparece como muy indiferente a los sufrimientos de los feligreses, bien asentado en su cómoda prosperidad (contraste bien visible en el trato indiferente que dispensa a los padres de Remedios en los capítulos VI y XIII).

La narración

No es difícil para el lector percibir la apresurada composición de *La Rumba*, su descuido en el acabamiento de personajes y situaciones (con ciertas incoherencias incluso, típicas de la literatura por entregas), su ocasional fragmentación en “cuadros” de costumbres (en la plazuela, en la pulquería, en la escuela...) propios de la labor periodística a la que se dedicó “Micrós” con preferencia. Sin embargo, creo que el oficio de Ángel de Campo como autor de prosas breves beneficia mucho más que perjudica el resultado final de la novela. Aunque sea ciertamente lamentable que jamás llegara a hacer una edición revisada y en libro, el texto que nos ha llegado tiene calidades suficientes como para valorarlo por lo que es, y no pensar en *lo que hubiera podido ser*.

El narrador en *La Rumba* es extraordinariamente multifacético con respecto al oficio habitual de otros escritores coetáneos. Lo cual es, creo, más meritorio si tenemos en cuenta la extensión relativamente corta de la novela (156 páginas en la edición que aquí manejo), que al lector se le puede antojar aún menor, tal vez a causa de su “trama vulgar que parece el boceto de algo verídico y que por ser verídico no pudo ser materia literaria sino en el marco estilizado de una novela naturalista”⁸.

El narrador “impasible”, ideal de la novela naturalista, se halla presente en *La Rumba* en cuanto que es puramente “narrador”, esto es, verbaliza una acción al mismo tiempo que ésta se halla en proceso de realización. Cuando hay una deceleración en el ritmo de este proceso, principalmente en los espacios dedicados a la descripción, se deja percibir con mayor nitidez –como hemos podido apreciar en ejemplos anteriores– la existencia de una voz y sensibilidad peculiar del narrador en la selección de imágenes y adjetivos que condicionan la visión (positiva o negativa) de la realidad. Sin embargo, este condicionamiento existe *siempre* (sólo varía según la voluntad del autor de hacerlo mayor o menor, más explícito o menos), y los casos concretos que hemos visto (las diferentes apropiaciones de *La Rumba* en distintos capítulos de la novela) siempre podemos interpretarlos como una aproximación por parte del narrador a la subjetividad del personaje (Remedios, o Mauricio) en su percepción del medio y del momento en que se encuentra. A través del estilo indirecto libre, sabe también ser “portavoz” de los personajes con gran acierto, respetando su manera de expresión en la evolución de su pensamiento y llegando incluso a la fusión con el estilo directo. Señalo un ejemplo de ello en el siguiente fragmento de estilo indirecto libre (Gualupita, después de su entrevista con Cornichón, se dirige a visitar a Remedios), destacando en cursiva los índices de primera persona que lo contradicen:

Yo la quiero mucho, se decía, pero eso no quita que comprenda uno lo cierto, y lo cierto era que su amiga no servía ni para descalzar a Cornichón. Remedios era muy tonta; podría haberse aprovechado. *Yo*, ¡qué capaz! ¡me hubiera dado una vidurria! Remedios tenía ese defecto, creer que todo se lo merecía, echársela de gran señora, ver a todos sobre el hombro. Si ella [Gualupita] la había aguantado era porque, en fin, la conocía desde chiquita. Remedios no valía más que ella; no era pretensión, pero

conocerse no es alabarse y si Cornichón no se había enamorado de ella, era porque se había dado su lugar y por no traicionarla; pero si ella hubiera querido. Además, eso de coquetear no le gustaba (cap. VII, pp. 240-241).

Más patente y menos afortunada es la abierta interrupción del discurso narrativo, introduciendo unas veces breves juicios sobre la conducta de los personajes, y otras auténticas digresiones moralizantes, algo retóricas o declamatorias, en las que incluso apela en segunda persona a los personajes de la novela (de las cuales la más notable se encuentra en el cap. XII, pp. 280-281, después de sabida la muerte violenta de Cornichón). Creo que este tipo de intervenciones son reprochables no sólo por contravenir el gusto literario de nuestros días o el ideal de objetividad de la novela realista, sino además porque desentonan excesivamente en el transcurso de una obra en la que el narrador se mantiene generalmente en un discreto segundo plano, encubriendo su omnipresencia y omnisciencia detrás de recursos como la ironía y el humor.

A partir del capítulo XIV, el narrador emplea una manera inesperada de justificar su intervención en la trama: la *intradiégesis*. El capítulo se abre con la descripción exterior de un nuevo escenario –la prisión– abundante en percepciones visuales, lumínicas y acústicas (paso de la noche al alba, reactivación progresiva de la actividad ciudadana...) que en su tercera página se ve repentinamente interrumpida por la oración en primera persona “Sentí una palmadita en el hombro” (p. 297). El innominado narrador no intervendrá en la acción novelesca; su función seguirá siendo la ejercida hasta entonces, pero su presencia en el texto adquiere la categoría “física” del personaje, que si se dirige a ellos –no ya de un modo meramente retórico– puede ser escuchado y contestado. Aunque esta relación se dé exclusivamente con el periodista Rebolledo, quien como singular Virgilio guía al narrador por los distintos espacios de la prisión hasta llegar finalmente a la sección de mujeres, donde encontramos un personaje ya conocido (por Rebolledo, que ha escrito la noticia del crimen; por el narrador... ¿por haber leído ésta simplemente?):

Había una muy joven, cabizbaja, cosía. Contrastaba la frescura de su cuello desnudo y la turgencia de sus formas adivinadas bajo una sucia bata, con la fealdad de las otras.

—La del callejón de las Mariposas, reporteada por mí...
—¿Remedios?
—Remedios. ¡Quién se lo había de decir!... (p. 300).

La intradiégesis sólo es patente en el capítulo XIV. Sin embargo, el posterior proceso judicial de Remedios (caps. XV-XVIII) está relatado desde una perspectiva equiscente, de quien está presente en el proceso, es capaz de avistar la crónica que sobre éste escribe Rebolledo, y de vez en cuando formular algún comentario irónico o juicio moral sobre los protagonistas de la escena (como la dura opinión que le merece la institución del jurado, en el cap. XVIII).

Esta equisciencia en la información del narrador, se suplirá mediante la introducción de diferentes voces y perspectivas que van construyendo la narración. “Micrós” no ahoga con la voz del narrador la de los personajes (antes bien al contrario, como hemos visto ya), manejando los diálogos con rapidez y expresividad. Recurre con frecuencia para ello a las “acotaciones” explicativas (y a veces irónicas) de tipo teatral: en el episodio del juicio, por ejemplo, éstas serán unas veces reproducción de la crónica periodística antes señalada y, otras, cosecha del propio narrador que con su visión paródica abarca no sólo la sala del proceso, sino también al propio periodista (caracterizado por escribir inflando los carrillos, “signo de reporteril satisfacción”, p. 310).

En cuanto al siguiente ejemplo del cap. VII, vemos cómo el narrador acaba suprimiendo la acotación, puesto que el propio discurso de los personajes nos indica las acciones extraverbales que lo acompañan (y que tal vez “está feo señalar” para un narrador con la discreta malicia de Ángel de Campo):

—Oiga Guadalupe, la verdad está usted muy guapa. (Entrecerrando los ojos.)
—Ah, sí guapísima ¡si le digo a usted! (Medio mortificada.)
—Esos ojos... (Durmiendo los suyos.)
—¿Primorosos, verdad? (Irónicamente.)
—Esa boquita... esa barba, ese ¡ay! (Voz desmayada.)
—Hombre. ¿Cuándo hablará usted en serio? ¡Que lo oyera Remedios! (...)
—Vaya ¡nada más esa me faltaba! que no pudiera ni echarle una flor a una polla tan guapa como usted. ¡Qué uñitas, si parecen!..
—Suélteme, suélteme, no sea tentón... (pp. 237-238)

El lenguaje empleado por los personajes en estos diálogos es de gran naturalidad; acercándose notoriamente en sus modismos y su sintaxis al habla cotidiana de la clase popular mexicana. Fonéticamente trata “Micrós” de reproducir la pronunciación española de Mauricio Peláez, el castellano defectuoso de madame Gogol. Aparecen también otros niveles y registros de lenguaje: el “sesudo Borbolla” o el padre Milicua, al hablar, demuestran su superior nivel de instrucción; durante el juicio, podemos apreciar los modelos retóricos propios del discurso periodístico y judicial (ambos parodiados por “Micrós”, principalmente el segundo en su ampuloso moralismo con origen en la ideología positivista “oficial” en el México de la época).

La trama principal de la novela se estructura mediante una yuxtaposición de diversas perspectivas. Si el lector sabe mejor lo que Remedios *piensa* o *dice* que lo que *hace*, ello se debe a que sus acciones más significativas para el decurso de la historia no son directamente referidas por el narrador en el momento en que ocurren, sino que se accede a su conocimiento a través de las noticias indirectas que se reciben en otros escenarios: su relación con Cornichón es percibida por los pasajeros del tranvía en el capítulo II; al concluir el III llega a la tienda de Mauricio la noticia de que “Remedios se ha perdido” (y comienza el IV con los ya consumados –y sabidos– hechos: “Grande fue el escándalo que produjo en la rumbeña gente *la fuga de Remedios*”). En el V, la sospecha de que se haya ido con Cornichón se convierte en certeza a través del diálogo entre Gualupita y una vecina del francés. El IX concluye con un disparo y “el desesperado acento de una voz” (sin identificar) oída por los vecinos pidiendo socorro; en el X Mauricio es arrestado por la policía, y sólo los posteriores testimonios del proceso nos permitirán relacionar ambos hechos (esto es, que sobre Mauricio recaen sospechas de complicidad en el crimen). Es en el capítulo XII donde, mediante un “flash-back”, el narrador cuenta no propiamente el crimen, sino cómo percibieron éste los vecinos del callejón (pp. 281-288). Las declaraciones de los llamados a comparecer ante el tribunal (Remedios, como acusada, en el capítulo XVI; Mauricio y la criada Socorro en el XVII) irán complementando la información deficiente que el lector tenía hasta el momento de los acontecimientos, o bien desmintiendo aquellas informaciones erróneas que podría haber adquirido el lector en la confusión del primer momento, por los primeros rumores o por las

primeras versiones periodísticas del suceso⁹. En todo momento, el narrador se comporta como un “investigador”, que oculta esa omnisciencia de la que ha hecho gala en otros pasajes de la novela. Si tenemos en cuenta la anterior cita de Alegría, podemos pensar incluso en el autor implícito como alguien que ha conocido a través de la prensa un caso criminal, nada infrecuente por otra parte, y se ha dedicado a reconstruirlo a partir de diversos testimonios (para la acción), de la atenta observación de la realidad (para la ambientación) y, finalmente, de su imaginación en aquellos pasajes para los que no le hubiera resultado posible documentarse. Así pues, el papel que desempeña este autor implícito que se deja ver a veces como narrador, e incluso alguna como personaje, es la de un recopilador de textos, de testimonios propios (podemos, como ya he dicho, suponerle un testigo presencial durante el juicio) y de otros personajes. Después del discurso admonitorio y moralizante del capítulo XII, y como prólogo a la narración del suceso desde el punto de vista del vecindario, cambia de actitud de la siguiente manera:

No sé qué respondería Remedios a tal pregunta, pero lo que sí sé es que el recuerdo de aquella noche será imborrable en su memoria. No he conocido los detalles del crimen o desgracia (vamos a ver qué sale) pero sí las escenas que le sucedieron (p. 281).

Decidido a dilatar lo más posible el suspense de los acontecimientos, el capítulo XVIII en que correspondería obtener la clave del desenlace se cierra con la deliberación del jurado, escamoteando al interés del lector durante dos páginas más el veredicto final:

Una hora duraron las deliberaciones; sonaba el *Angelus*, se encendieron las velas y el público se puso en pie.
¡Cómo latiría el corazón de Remedios!
Se leyó la sentencia (p. 333).

Todo ello para iniciar el capítulo XIX y último con una nueva ambientación en el deprimente panorama de las lluviosas calles de México, al caer la tarde... y con “la Rumba” y Mauricio regresando a su barrio en un coche de alquiler.

Adquiere un especialísimo relieve en toda la reconstrucción de la historia el papel de *la prensa*.

La comparación de textos periodísticos que ofrece “Micrós” a medida que avanza el caso, así como su incidencia dentro del personaje colectivo (la pequeña sociedad de La Rumba, o el más amplio sector social de la ciudad de México que se interesa por el caso), hace suponer una bien ilustrada reflexión del autor sobre la entidad del “cuarto poder”¹⁰ dentro de la sociedad y, por no salir del ámbito puramente textual, sobre cuán fácil resulta manipular la información recibida por el lector (no en vano el propio “Micrós” ha estado jugando con las propias expectativas y opiniones de éste a través de las diversas perspectivas del suceso). Ya mucho antes de que haya ocurrido nada en la historia, nos brinda “Micrós” algún indicio de lo cuestionable que es la verdad periodística: “La Tulitas, esa que se compraba los trajes con la Gogol, era horrorosa, tenía cuerpo de tabla, y sin embargo, ahí están los periódicos: lindísima, graciosa, espiritual...” (p. 203, la cursiva es mía).

El primer texto periodístico, en el capítulo XI (pp. 275-278), despeja la incógnita en que había quedado interrumpida la acción dos capítulos antes acerca de quién fue la víctima del disparo, y la incertidumbre de los vecinos de La Rumba ante la suerte de Mauricio (“don Mauricio permanecía en [la prisión de] Belén, y la prensa [aún] no había dedicado un párrafo al mocetón”, p. 273). Está redactada en un tono que diríamos hoy “sensacionalista”, con una cierta retórica efectista pero literariamente pobre (con locuciones como “oyó que pedían socorro y acudió a la casa número 20, llamada de La Preciosa Sangre, y era de donde las voces salían”, p. 275). Epígrafes encabezados con títulos en mayúsculas y un croquis abrumadoramente detallado de la pieza en que tuvo lugar el suceso dan un especial apoyo a esta primera versión de los hechos (en la que el periodista compadece a Cornichón y juzga ya como culpables a Mauricio y Remedios), leída por los vecinos de La Rumba y que por tanto causa una mayor conmoción en ellos (y, paralelamente, al lector de la novela).

Sin más detalles, y resumiendo los hechos anteriormente narrados por este texto, viene al comenzar el capítulo XII la segunda noticia, se supone que en un periódico de mayor tirada que es el que da a conocer el caso en toda la capital. El tono es, de acuerdo con esta categoría de medio más serio, más mesurado y objetivo (aunque mantenga sustancialmente la misma versión de los hechos, que deberá ser contrastada posteriormente con la investigación judicial), pero el público lector se muestra de cualquier modo fácilmente influenciado:

Tal párrafo fue el grito de alarma, no sólo para los vecinos de La Rumba y el callejón de Las Mariposas, sino para la sociedad entera. El periódico más leído de la capital levantó ese inmenso murmullo que acompaña a los escándalos, cuyo punto inicial es el crimen y, cómplice activa, la prensa (p. 280).

Sin embargo, lo único que permanece en la sociedad a los pocos días del impacto de la noticia será “una profunda lástima por el herido y una desconfianza (...) hacia aquella plazuela de sospechosos antecedentes” (p. 293), lo cual no impedirá que los curiosos invadan masivamente el Palacio de Justicia para seguir el proceso de “la Rumba”, atraídos antes por la morbosidad de su historia que por la suerte que pueda correr la joven, según atestigua el comportamiento de esa masa durante el juicio. Por cierto, que también se achaca a la prensa esta reacción desbordada:

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 entrevista habida con la homicida de Cornichón (p. 304).

El último capítulo da noticia del veredicto, que había quedado, como se recordará, en suspenso al final del anterior, nuevamente a través de la prensa, aunque ahora sintetizada la noticia por el narrador en estilo indirecto:

—¡*El Noticioso* con el jurado de *La Rumba*! Dos columnas de periódico, llenas de minuciosos detalles, firmadas por Rebolledo¹¹. Habían absuelto a Remedios y a don Mauricio y el repórter de crímenes decía que el público había juzgado como injusto aquel fallo (p. 336).

Da noticia también, como se ve, de la condena moral de Remedios por la masa a la que antes aludíamos. La sociedad, de hecho, ha sentenciado ya a la protagonista, excluyéndola de sí como están de ella excluidos todos los rumbesños en el triste—pero a un tiempo protector—aislamiento de su plazuela. A través de la propia estructura narrativa de su novela, “Micrós” ha sabido reforzar la crítica que incluye la fábula de *La Rumba* a la sociedad burguesa del Porfiriato, que conoció una prosperidad y un engrandecimiento material sin precedentes... con el reverso del encubrimiento o la marginación de una

realidad de los más humildes a la que, en el fondo, no dejaba de temer por su “explosividad potencial”¹². De ahí la reacción airada de la sociedad (y de la prensa como su portavoz) cuando una joven hace, como Remedios Vena, un tímido amago de intrusismo que sólo unos pocos sabrán perdonarle. Es más: si tenemos en cuenta también los discursos moralizantes del narrador, del final que da una idea de “escarmiento” ejemplarizante sobre la protagonista, quien de vuelta a casa se siente culpable del crimen pese al veredicto del jurado¹³... podremos tal vez albergar la sospecha de que incluso el compasivo autor de la novela es también sospechoso de esa inmisericordia con “la Rumba”.

Bibliografía

- Alegría, Fernando, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones De Andrea, 1966 (3ª ed.).
- Brushwood, John S., *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Campo, Ángel de, *Ocios y apuntes / La Rumba*, ed. de Mª del Carmen Millán, México, Porrúa, 1958.
- Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1995 (artículo de Miguel Ángel Castro Medina sobre Ángel de Campo).
- Gamboa, Federico, *Mi diario IV (1905-1908)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- González Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1990 (16ª ed.).
- Monterde, Francisco, “Federico Gamboa y el modernismo”, *Revista Hispánica Moderna*, 31, (1965) pp. 329-330.

notas

¹ Gamboa hace referencia en su diario a la «despiadada campaña» que ciertos escritores modernistas dirigieron contra él: “Así me enteró él mismo [de Campo] cierta vez, de su resolución inflexible de truncar para siempre su producción literaria... ¿Causas? La terca y sistemática tarea de deturparlo en que dieron unos cuantos jovencitos petulantes, y todavía sin envidia, y aun dos o tres talluditos, por supuesto ‘plumitivos’ todos ellos que, como escritores, no le llegaban a la suela de sus zapatos” (Gamboa, Federico, *Mi diario IV (1905-1908)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 149). Véase también el artículo de Francisco Monterde. Sin embargo, Ángel de Campo fue también colaborador asiduo de una revista tan emblemática del modernismo mexicano como lo fue *Revista azul* (1894-1896).

² No en vano figuraron entre las lecturas preferidas de “Micrós” autores como Turguenev o Tolstoy, según señala Mª del Carmen Millán. Se ha señalado también en su humanitarismo la influencia de Daudet y de Dickens (Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1990, p. 223). En *La Rumba*, numerosas descripciones de grupos humanos en movimiento incluyen animales (perros, gatos, caballos... prestándoles el narrador, a veces, más atención que a las personas); y los niños protagonizan también amplias escenas (destacaré como ejemplo la de la escuela, en el capítulo VIII).

³ Quien a su vez tiene amores con una presunta amiga de la protagonista (Gualupita en *La Rumba*, y Magdalena en *La Calandria*).

⁴ ¿O más bien de una literatura? Físicamente atractivo, seductor, simpático, parásito de las mujeres... recuerda bastante al Lantier de *L'Assommoir*.

⁵ En ninguna de las descripciones que se hacen de *La Rumba* aparecerán el cuartel ni la fábrica. Sin embargo, sus sonidos (músicas, silbatos), así como las campanadas de la iglesia o el bullicio de la escuela acompañarán cada pasaje, subrayando esa cotidianidad inalterable por encima de los avatares de los personajes.

⁶ De hecho, el capítulo IX ha terminado simplemente con que los vecinos despiertan sobresaltados por el estruendo de un disparo.

⁷ La descripción del espacio de la tienda de Mauricio (III), personaje más activo dentro de la trama, ayudará también a intuir la caracterización de éste: lugar presentado sucio y desagradable, la luz encendida al atardecer le confiere a ojos del narrador unos rasgos mucho más positivos: “a su amarillento, claro y brillante fulgor adquiriría (...) no sé qué alegría, no sé qué asco que le negaba la claridad del sol” (p. 209).

⁸ Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones De Andrea, 1966 (3º ed.), p. 68.

⁹ Las contradicciones en la información son, de todas maneras, mínimas, pudiendo reconstruirse prácticamente todo el suceso en el cap. XVI, con la declaración de Remedios. La labor investigadora del narrador (y con él, en cierta medida, del lector al ir interpretando el texto y contrastándolo con la información que ya posee: “Micrós” tiene como narrador el buen gusto de no sacar conclusiones particulares en este aspecto) se dedica más a “cubrir vacíos” de información que a desmentir elementos de ésta. Alguno de los testigos podrá confundirse en su apreciación de los acontecimientos, pero (al contrario de lo que hubiera sido habitual, por ejemplo, en una ficción policial) ninguno de ellos miente deliberadamente.

¹⁰ En un orden distinto (el también real, y mucho más espinoso, del control político sobre la prensa escrita), otros autores realistas mexicanos abordaron en sus novelas el tema de la corrupción en la profesión periodística: ejemplos de importancia fueron *El cuarto poder* de Emilio Rabasa, *El último duelo* de Heriberto Frías y *Pacotillas*, única incursión en la narrativa larga del pensador positivista Porfirio Parra.

¹¹ La elaboración de las cuales, en buena parte, ha presenciado el lector en los capítulos anteriores.

¹² John S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 234. También Miguel Ángel Castro Medina afirma que *La Rumba* es “la narración de la sorda rebeldía de un personaje colectivo”.

¹³ “La habían absuelto, pero ella no se absolvía; recordaba haberle deseado la muerte al barcelonete, y sí, una voz sorda se lo decía en su interior, ¡era asesina!” (p. 337).