

Sentimentalismo e ironía en Ángel de Campo

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

In Memoriam Hugo Alvarado Monterrubio,
hábil e irónico profesor de matemáticas.

A principios de febrero de 1908, la columna dominical “La Semana Alegre”, publicada casi de forma continua en *El Imparcial* por nueve años (a partir del 2 de abril de 1899), se vistió de luto: la muerte de Ángel de Campo, alias Micrós, alias Tick-Tack, a la incumplida edad de cuarenta años, acallaba una voz que desde fines de la década de 1880 había hecho una sustancial contribución al periodismo y a la literatura mexicanos; porque para él, como para sus contemporáneos, el ejercicio del periodismo y la escritura que hoy llamaríamos literaria constituían una misma realidad. En efecto, los libros que en vida publicó el autor no son sino selecciones de sus columnas regulares en periódicos de la época. El primero de ellos, *Ocios y apuntes*, contiene 25 textos que fueron reunidos en 1890 a instancias de Gonzalo Esteva, director de *El Nacional*, quien lo convenció para que escogiera algunos de sus artículos aparecidos en ese diario, en el cual había empezado a colaborar desde el año anterior. Cuatro años más tarde, De Campo compiló treinta de sus textos bajo el título de uno de ellos: *Cosas vistas*. La última selección, *Cartones*, donde se reúnen nueve escritos en un formato en dieciseisavo, apareció bajo el seudónimo de Micrós y con atractivas ilustraciones de Julio Ruelas.¹

¹ De Campo: 1890; 1894; 1897. Por cierto que en este último volumen se con-
signa que los dos primeros libros de Micrós costaban \$ 1.00 y \$ 0.75, respecti-
vamente.

A un escaso mes de la desaparición física del escritor, el ahora desconocido Juan Palacios escribió un inteligente ensayo donde sostenía, entre otras ideas, que las dos vertientes de su obra eran las de *conteur* y de humorista, discernibles incluso en sus seudónimos, Micrós y Tick Tack, respectivamente (Palacios: 1908). Al margen de que Palacios habla de dos elementos pertenecientes a ámbitos distintos, pues en un caso remite a un género (el cuento), mientras que en otro alude a un recurso retórico (el humor, dice él; la ironía, afirmo yo), una revisión detallada de los textos disponibles permitiría matizar su afirmación, porque el uso del seudónimo Micrós para los escritos de carácter narrativo fue preferente pero no exclusivo, mientras que De Campo se inclinó por firmar como Tick-Tack (a veces escrito Tic Tac) en los textos donde prevaleció como recurso la ironía, en especial la serie de “La Semana Alegre”.

Durante mucho tiempo fue común en la crítica privilegiar la vertiente cuentística de Micrós, dejando de lado tanto sus crónicas como su única novela completa conocida, *La Rumba*, publicada en veinte entregas de las páginas de *El Nacional* entre 1890 y 1891; tal vez el parcial olvido de esta última obra se deba a su tardía difusión, la cual de hecho empezó hasta que en 1951 Elizabeth Hellen Miller, una estudiosa extranjera (¡oprobio para los mexicanos!), preparó una limitada edición de cincuenta ejemplares de *La Rumba* en forma de libro.²

Antes de hablar aquí del autor como cuentista, resulta imprescindible una aclaración: cuando los textos narrativos de Micrós (y de algunos de sus contemporáneos) reciben el calificativo de “cuentos”, este término no remite necesariamente a su acepción moderna más exitosa, es decir, la fijada en la tradición occidental a partir de Edgar Allan Poe. Como sabemos, el escritor estadounidense entendía el cuento como una estructura narrativa corta y sistemática cuyo desenlace se prepara desde la primera frase;³ por el contrario, en general las narraciones de

² Como parte de sus estudios en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional Autónoma de México, Helen Miller preparó una modesta edición de la novela, así como un comentario crítico de ésta.

³ En su libro, Martha Elena Munguía (1998) discute el concepto del género desde una perspectiva histórica; ello le permite exhibir cómo en la tradición hispanoamericana ha habido distintas vertientes de lo que modernamente ha sido denominado como cuento, por lo que su acepción debe ampliarse más allá de los preceptos de Poe, los cuales sólo se aplicarían para una de sus modalidades.

Micrós —evocativas, dubitantes— suelen parecerse a una divagación, a una especie de improvisación musical que no se sabe a dónde llevará, pero que igualmente puede ser atractiva; asimismo, el escritor se preocupa más por dibujar en detalle el carácter o la fisonomía de un personaje que por construir una trama unitaria. Por todo ello, respecto de su prosa algunos críticos han decidido, con una cauta actitud, usar el término más neutro de “relatos” y no el de “cuentos”.

Ahora bien, se puede decir, *grosso modo*, que desde su primer libro *Micrós* traza el ambiente y los personajes, así como los procedimientos retóricos, que desarrollará posteriormente con éxito, tanto en sus relatos y su única novela como en sus crónicas. Su esquema de construcción es recurrente: el ámbito totalmente urbano de la ciudad de México; sus personajes, los seres vivos (personas y animales) cuyo sufrimiento proviene de su inferior condición social, de una marginalidad signada por los orígenes y acentuada por los usos y costumbres de una sociedad inequitativa. Dentro de este espectro, sólo en apariencia limitado, ensaya una gama diversificada: experiencias de la niñez, retratos de personajes ciudadanos típicos, historias de niños y animales abandonados, escenas de la vida familiar, frustraciones amorosas, etcétera. Sus recursos: la evocación, la prosopopeya, la comparación directa, algunas veces la metáfora menos compleja.

Como relator inigualable de las miserias visibles en la ciudad, De Campo trabaja con los tópicos de un entorno netamente realista. De hecho él reconocía y defendía su adscripción al realismo, concepto que desarrolló escuetamente en sus textos periodísticos, según expone María del Carmen Ruiz Castañeda (1968: ii-vii), quien recuerda que De Campo declaró que sus lecturas predilectas eran las novelas realistas de Galdós y Pereda, además de que por sus ensayos críticos se deduce su cercanía con los realistas franceses. Ruiz Castañeda rescata el artículo más directo sobre este tema, “La escuela realista”, donde el autor afirma que el realismo “no ha sido el paso atrevido y gigantesco de un talento, sino el resultado lento y natural de una evolución” (1891: 2) que tiene sus raíces en Stendhal y Balzac; más allá de su concepción evolucionista de la literatura, común a su época debido al predominio del positivismo, se percibe que él intenta ubicar esa tendencia estética dentro de un sistema global; para defender al realismo contra el romanticismo, lleva hasta el extremo una comparación: asegura que nadie se ha convertido en alcohólico después de leer una novela como

L'Assommoir de Zola porque ésta retrate la vida de un borracho y, en cambio, sí ha habido quien se intente suicidar luego de leer el *Werther* de Goethe. Para él, la misión del realismo consiste "en pintar lo que existe, lo que se ve, o cuando menos revestir a los hijos de la fantasía con el ropaje que usan en la comedia humana, no con un vestuario de carnaval" (*idem*). Al examinar estas ideas se corre el riesgo, en una primera lectura, de pensar que la "invención" y la "imaginación", en sus acepciones popular y vulgar, no desempeñan una función básica en su narrativa; pero obviamente ni él ni el más realista de los escritores se limitan a percibir la realidad inmediata para trasladarla al texto, pues además de que ello sería imposible, en literatura todo es artificio, por lo que nadie podría limitarse a "pintar lo que existe".

La efectividad última de sus textos, es decir, la fuerza con que lleguen a sus lectores, depende de su principal elemento estructurante: la mirada sentimental, la cual se ejerce desde una perspectiva que, en lugar de provocar la irritación participativa del lector frente a las injusticias exhibidas, apela a sus sentimientos humanitarios para suscitar una actitud conmovida y hasta misericordiosa. Así sucede en "El Pinto", relato sobre las vicisitudes y sufrimientos de un humilde y noble perro de barrio que pasa por distintos y cada vez menos ilustres dueños:

¿Qué comer? Si se detenía en la puerta de una fonda, le aventaban unas tenazas; si iba a una carnicería, lo pateaban; si encontraba un hueso, se lo arrancaba otro can famélico más fuerte que él. En aquellos días se apiadó de él un viejo de barba blanca y sucia, pantalones rotos y zapatos llenos de agujeros: era un mendigo que se fingía ciego.

Todo el día se pasaba a la puerta de las iglesias donde había función o jubileo. El amo, apoyado en el grasiento bastón en forma de báculo, y él, amarrado del cuello con un mecate lleno de punzantes hilos. Comió las tortillas heladas y los mendrugos de pan frío de la miseria; sufrió los palos de más de un sacristán, y tenía también, en aquella época, un aire de mendicidad, la cabeza gacha, los ojos tristes, el rabo entre las piernas, y hecho un esqueleto... (1979: 24-25).

Para alcanzar su propósito general, el autor conjunta las funciones emotiva y apelativa de la lengua, recursos usados en busca de una comunión absoluta con el lector, quien en el proceso de catarsis artística tenderá a olvidarse de que se trata de una obra de arte y no de la reali-

dad concreta. Ello exige una prosa llena de énfasis y de imprecaciones casi directas al lector, por lo que su obra abunda en signos de interrogación y de admiración; esto resulta visible en algunos de los títulos exclamativos de sus textos, como “¡Pobre viejo!” o “¡Pobre Jacinta!”, que pretenden transmitir una emotividad absoluta, o bien en la reflexión general, escindida tipográficamente del resto del texto, con que el narrador externo remata “El Pinto”:

¡Cuántos en la plebe son como el Pinto!
 ¡Cuántos desdichados hay que con forma humana no son sino perros
 que hablan y que visten pantalones! (27)

En síntesis, se busca una recepción artística opuesta a la propugnada en el siglo XX por Bertold Brecht, quien evitaba la identificación plena del espectador con el acto teatral, pues según él la catarsis que ello provoca impedía forjar la conciencia social del receptor. Desde esta perspectiva, creo que ahí reside la mayor virtud y el mayor defecto de Micrós. Virtud artística porque en verdad provoca la identificación sentimental del lector con el contenido de sus relatos, es decir, una reacción estética; pero a la vez defecto, porque a veces ese mismo recurso implica que la irritación del lector suscitada por las injusticias de su sociedad se diluya en una simple reacción emotiva frente al texto. Conviene aclarar que no impongo a la literatura de Ángel de Campo una falsa exigencia de compromiso social, basada en la inocente y utópica idea de que el arte es un arma efectiva para cambiar la realidad; más bien parto de las propias intenciones internas de sus textos, de donde se deduce un obvio anhelo reformista (y no revolucionario) de la sociedad. En fin, mucho se podría discutir sobre la efectividad de la narrativa de Micrós para erosionar, aunque sea mínimamente, los fundamentos de la sociedad porfirista, en la cual reinaban la injusticia y el autoritarismo.

En este punto cabe introducir un pertinente paralelo con la literatura argentina; las páginas de Micrós no pretenden asumir el carácter un tanto incendiario de las propuestas de un fallido poeta vanguardista como Álvaro Yunque, del grupo Boedo, quien con una mirada sin contemplaciones y con un tono más bien admonitorio, en *Versos de la calle* (1924) asume una visión crítica de la sociedad a partir también de una literatura transparente; si se me permite continuar con el paralelo, diría

que los escritos de Micrós más bien se semejan a la visión sobre el arrabal construida por Evaristo Carriego. Y al hablar de este olvidado poeta argentino, surge de inmediato la imagen de su difusor, Borges, a quien acudo no por la autoridad de su voz sino porque emitió una de las más contundentes diatribas contra el sentimentalismo, esa tendencia tan cara a Micrós. Borges acusó malévola pero certeramente a Carriego de haber ejercido, por su exigencia de conmover al lector, “una lacrimosa estética socialista”, frase peyorativa con la que denomina esa parcela de la poesía de Carriego cuyo propósito es conmover al lector mediante un tono sentimental que exhibe las miserias humanas;⁴ llevada a una ridícula imagen extrema, esta tendencia se limitaría a aplicar mecánicamente una fórmula: el lector debe conmoverse al presenciar una situación humana miserable, porque de lo contrario estaría demostrando que, desde un punto de vista humanitario, él mismo es un miserable.

En nuestra época, la palabra “sentimentalismo” es casi sinónimo de algo deleznable, en parte porque constituye un componente esencial de las telenovelas, uno de los más nefastos productos televisivos (con sus contadas excepciones). Pero desechar un recurso literario porque éste sea usado por una tendencia específica me parece una privación que confunde la causa y el efecto; las deficiencias de ciertas obras no provienen de su utilización del sentimentalismo, sino de la forma burda y poco eficiente como lo hacen; en suma, desde un punto de vista estético, se trata de un recurso literario tan válido como cualquier otro. Además, en el caso específico de Micrós este rasgo asume una función positiva, derivada de las necesidades de su contexto histórico, según expresa Monsiváis, quien se pregunta y responde:

¿Qué es el “sentimentalismo” en los escritores mexicanos del porfirismo? En principio, en casos como Micrós o Heriberto Frías, una mane-

⁴ En el capítulo “La canción del barrio”, de su libro *Evaristo Carriego*, Borges sentencia: “Una poesía que vive de contrariedades domésticas y que se envía en persecuciones menudas, imaginando o registrando incompatibilidades para que las deplora el lector, me parece una privación, un suicidio. Una torcida opinión (que tengo la decencia de no entender) afirma que esa presentación de miserias implica una generosa bondad. Implica una indelicadeza, más bien” (Borges: 1986: 135). Debe añadirse que el negativo juicio borgeano tenía también un interés personal, pues él prefería rescatar los textos de Carriego que hablan del barrio bravo y los guapos, tópico sustancial para el desarrollo de su propia obra.

ra de allegarse dignidad literaria e impunidad social para sus diatribas contra el orden imperante, una manera de trascender su impotencia política y un modo de entenderse con una inmensa movilidad social bajo una capa de inmovilismo. En *Micrós* se da, muy enconadamente, una difusa conciencia de clase que es conciencia de nación y que acude probatoriamente a los extremos de la indefensión: los niños y los marginados (Prólogo, en De Campo 1979: xviii).

Este aspecto se liga con su tácito rechazo a la opacidad o dificultad propia de la polisemia, porque al restringir el ámbito connotativo de la lengua, De Campo define a la perfección su tipo ideal de lectores: la intención de que sus textos sean descifrables, transparentes desde su primera lectura, es un claro indicio de que él no sólo se dirige al escaso número de quienes tienen cierta familiaridad con el arte verbal, sino incluso a un receptor nuevo, de reciente ingreso a la cultura letrada, el cual desconocerá los “artificios” de la literatura. En síntesis, *Micrós* escribe sus relatos con la convicción ética y estética de que para construir una literatura “buena” desde el punto de vista moral, o sea un texto edificante e instructivo, no son necesarios demasiados y complejos artificios literarios.

Por ello, si por un lado el efecto sentimental de sus textos está bien logrado, por otro algunas de sus habilidades narrativas exhiben un incipiente desarrollo, visible en ciertos elementos de su técnica narrativa. En primer lugar, conviene señalar que en varios de sus relatos, por ejemplo “Fleur d’Oranger” e “Historia de unos versos”, resulta patente su dificultad para construir voces narrativas diferenciadas; así, cuando en dos fragmentos contiguos pasa de la primera a la tercera persona del singular, conserva el tono y la estructura verbal previos; es decir, fuera del mecánico cambio de persona gramatical, resulta imposible para el lector reconocer una percepción diferente en el texto, como debe suceder cuando el uso de un narrador distinto está justificado internamente. En el caso de “Historia de unos versos”, se presenta una trabajosa integración de sus tres fragmentos; en los dos primeros, un narrador describe en tono nostálgico las experiencias juveniles de un amigo suyo que, enamorado de una joven, le escribió y regaló unos versos; el tercer fragmento rompe este discurso para dar voz a los versos: “Aquellos versos éramos nosotros: del seno [de la amada] pasamos a un ropero y dormimos junto a un estuche de joyas, una caja de pañuelos y dos frascos de esencia. Ella nos leyó, nos estudió, nos apren-

dió de memoria y todos los días nos dedicaba una mirada cariñosa; la hicimos llorar” (De Campo 1979: 32). Pero al final, en una especie de epígono posterior al consejo de los versos de que nadie escriba poesía porque ésta cae en el olvido, se regresa a la voz narrativa inicial, la cual se pregunta sobre la validez de esas reflexiones: “¿Será cierto, Verguiau? Yo no lo sé; los versos que así hablaban eran egoístas. ¿Qué importa a las Musas que sus ecos se olviden? Como el ave, cantan sin preocuparse del silencio que turban” (33). Este rasgo puede considerarse como una simple deficiencia estilística del autor, pero hay otros aspectos de su obra que requieren una explicación más compleja.

Con frecuencia, los relatos de Micrós culminan con una reflexión general sobre la historia desarrollada, lo cual evidencia su interés por dejar totalmente claro su propósito como autor; de este modo él no se arriesga a que la interpretación dependa sólo de las capacidades verbales y genéricas del lector, a quien orienta para que comprenda el sentido primigenio que él quiso imprimir al texto. A veces esta reflexión final asume un tono moralizante que podría constituir un lastre para el lector actual, si bien debe aceptarse su presencia en gran parte de la narrativa finisecular, la cual hereda la función didáctica vigente en la literatura mexicana desde su independencia cultural en 1816, con *El Periquillo Sarniento* de Lizardi (por cierto que esta función sólo será superada de manera plena cuando Mariano Azuela introduzca un narrador casi aséptico en *Los de abajo*); es verdad que ese rasgo está atenuado en la obra de Micrós, pero de ningún modo es inexistente, según afirmaba Palacios al comparar a De Campo con Lizardi: “En lo que sí aseméjase a Lizardi es en las propensiones docentes de su labor [...] mas como lo dijimos antes, Lizardi era menos artista y por lo mismo moralizaba directamente, ex-cátedra: así resultan sus obras llenas de sermones. *Tick-Tack* muy al contrario, risueño, ingenioso, espiritual, pintaba con donaire y con donaire sugería: predicaba solamente con la sugestión”.⁵ Por el contrario, yo creo que hay más que meras sugerencias en los relatos de Micrós, por ejemplo en “El Ciudadano Gestas”, historia sobre un avaro prestamista que termina con esta prédica del narrador: “¡Qué cruel era la familia toda! Sí, muy cruel; tenían corazones malos [...] ¡Qué ironía: cubrían con una coraza de lá-

⁵ J. Palacios, art. cit., s. p.

grimas el pecho, con un peto de diamantes, para ocultar lo asqueroso de un corazón donde todo era cruel, abyecto, miserable, negro!” (62); como se ve, sus narradores no sólo describen el argumento, sino que juzgan a los personajes; así pues, el sentido del relato no proviene nada más de las acciones textuales, sino sobre todo de los juicios emitidos por el narrador.

Al privilegiar la intención didáctica de la literatura, el autor tiende a elaborar textos que en cierta medida renuncian a la polisemia; porque para postular un sentido textual único, construye una estructura verbal más bien directa, donde el significado último (el “mensaje”, dirían algunos) queda claro de una vez y para siempre (aunque, como sabemos, la polisemia se cuele siempre en la literatura, sin importar la intencionalidad autorral). En fin, si algunos de sus recursos literarios nos parecen ahora más bien limitados, esto se debe, en primera instancia, a que para De Campo el significado —el mensaje moral— debe primar sobre la forma.

Estas características de la obra de Ángel de Campo no pueden ser juzgadas en forma aislada, pues una “poética” establece siempre una compleja relación dialéctica con su realidad histórica y cultural. Desde esta perspectiva, cabe recordar que la concepción de la literatura visible en *Micrós* es compartida por los intelectuales de su época, cuando se pensaba que el arte debía cumplir una función social más que estética (el concepto de autonomía del texto literario surge y se consolida a plenitud en el siglo xx). Por ello conviene advertir que su obra se ubica dentro de un particular proceso cultural, según percibió con agudeza Azuela:

Las palmeras salvajes o *Ulises* habrían llevado a sus autores al manicomio. No, la literatura de *Micrós* es sana, sencilla, ingenua, tal como la necesita un pueblo que se está formando, que apenas empieza a tener conciencia de sí. La emoción más alta y honda se produce por los medios más primitivos, sin rebuscamiento de palabras, sin retorcimiento de ideas. Ignora esa técnica que, cuando no es usada por espíritus geniales, sólo nos deja la impresión de angustia del “quise y no pude” (1961: 744).⁶

Para expresarlo de una manera sucinta: la sencillez (o la relativa falta de “técnica”) de la literatura de *Micrós* concordaría con las necesidades del desarrollo cultural del pueblo mexicano. En líneas generales,

⁶ Las cursivas son mías.

este juicio coincide con el concepto de literatura esgrimido por Altamirano, uno de los grandes maestros de la literatura mexicana del siglo XIX; en efecto, si bien Azuela no asigna al arte verbal una función tan utilitaria, sus ideas se semejan a las expresadas por Altamirano en su revista literaria de 1868, cuando al comentar la novela *Una rosa y un harapo*, de José María Ramírez, aconsejaba:

Nuestro público no está todavía a la altura literaria que se necesita para gustar de esa fraseología a lo Hugo y a lo Karr. Es preciso acostumbrarlo poco a poco, y desleírle la saludable medicina en una poción más nacional, más mexicana [...] Nosotros, que querríamos que toda novela fuese leyenda popular porque medimos su utilidad por su trascendencia en la instrucción de las masas, deseamos que nuestros jóvenes autores no pierdan de vista que escriben para un pueblo que comienza a ilustrarse; y si reprobaríamos que se descendiese, hablándole al estilo chabacano y bajo, no nos parecería tampoco a propósito el que a fuerza de refinamiento llegase a ser oscuro para la inteligencia popular (1987: 70).

Abstraídas de su contexto más directo, estas ideas parecerían un tanto reduccionistas, sin embargo Altamirano las concibe pensando en un paulatino proceso de aculturación del pueblo, mediante el cual se logrará la formación del gusto artístico, tal como sucedió en naciones más avanzadas (Alemania, Francia e Inglaterra), donde la literatura comenzó con obras sencillas hasta llegar a un refinamiento mayor. Aunque sin duda en estas concepciones se aprecia el signo de una ideología evolucionista, también es verdad que describen con coherencia un complejo proceso cultural.

Ahora bien, la cercanía de los temas literarios de Micrós a una realidad mexicana reivindicada por ciertos movimientos sociales, ha propiciado la utilización de su obra para previsibles propósitos nacionalistas. Por ejemplo, en 1916, la editorial Cvltura, el ambicioso proyecto dirigido por Loera y Chávez y Torri, inauguró la serie “Selección de buenos autores antiguos y modernos” con una breve antología de sus textos: cuatro elegidos de los tres libros publicados en vida del autor y dos no recopilados previamente: “Semana alegre” y “El jarro”; esta antología fue saludada y celebrada así por Martín Luis Guzmán:

En cuanto a la elección de Micrós (Ángel de Campo) para el primer cuaderno, no ha podido ser más acertada. Micrós es uno de los escrito-

res más originales que ha tenido México, y uno también de los menos leídos. Ninguno ha habido, en los últimos tiempos, más nacional por el contenido y por el verbo: nacional es su lenguaje; nacionales sus asuntos; nacional su manera. Su humorismo, vigoroso y durable —tan duradero que aquellos frágiles artículos titulados por él *Semanas alegres* están ahora lozanos como el primer día— es, todo, humorismo mexicano destilado en el espíritu culto de un hombre a la vez fuerte, tierno y bondadoso, que conoce y ama a su país (1984: 191-192).

Con entonaciones y matices diferentes, en la crítica sobre *Micrós* han abundado conceptos paralelos a los vertidos por Guzmán.⁷ Además de ello, los temas y personajes de sus relatos se han ligado a aspectos extra literarios que, debido a sus repercusiones críticas, conviene describir. Fiel a la materia de que está hecho, al mundo literario, lo sabemos muy bien, le gustan las leyendas. Por ello no sorprende que apenas muerto el escritor, se empezara a forjar un mito sobre su vida personal, el cual sirvió como base para varias interpretaciones de su obra. Sin duda, Luis G. Urbina contribuyó a este proceso; al evocar líricamente a su desaparecido amigo, él usó como anáfora la expresión “¡Pobre Microcito!”, con una prosa no exenta de tintes ajenos a los gustos del lector actual:

No cometió jamás locuras ni calaveradas como nosotros. Él siguió por la senda recta de una admirable burguesía. Las tempestades de su corazón se estrellaron en los diques de su carácter. Le veo salir, como hace doce años, de la puerta de Palacio. Va con Federico Gamboa, con Antonio de la Peña y conmigo. Habla con nosotros en un exaltado desorden, casi siempre de lo mismo: de arte, de literatura, de música, de un cuadro, de una página recién leída, de un artículo. Nos deja en el umbral de la cervecería donde Gamboa, Peñita y yo refrescamos con un bock espumoso nuestros fastidios de empleados inferiores que se han pasado siete horas del día sobre los empolvados pupitres de una oficina, y se va... ¿A dónde va *Micrós*? A donde siempre: a casa, a cuidar a

⁷ Un claro propósito nacionalista también preside, desde el título mismo, la selección preparada y prologada por Mauricio Magdaleno para la Biblioteca del Estudiante Universitario (1939); en este volumen se reunieron cinco textos de *Ocios y apuntes*, cuatro de *Cosas vistas* y cuatro de *Cartones*, así como el único capítulo conocido de la novela *La sombra de Medrano* y trece “semanas alegres”.

sus hermanos, porque desde que quedó huérfana la familia, él es el padre; a estudiar, a escribir, a pasar la velada frente a la lumbre del cariño fraternal (1946: 56).

Por más real que haya sido el “drama de la vida” del autor, como se le ha llamado con tono melodramático,⁸ eso sólo debería entrar en la discusión como un dato adicional, útil, pongamos por caso, para explicar la génesis de algunos textos; pero por la nefasta influencia de una crítica literaria mecánica, suele explicarse la obra en función directa e inmediata de la vida personal e íntima de un escritor. Por ello, las peripecias de la existencia de Micrós (orfandad sucesiva de padre y madre, necesidad de abandonar una carrera profesional para sostener a tres hermanos, permanencia en un trabajo burocrático, etcétera) se ligan con un persistente rasgo temático de su obra: la preocupación por el mundo de los marginados y desposeídos. Esta perspectiva no constituiría un desliz grave si se limitara a ser un mero punto de partida, pero por desgracia se convierte en la meta de muchos críticos, quienes una vez hecha la correlación vida-obra se olvidan de su objetivo textual. Así, desde el propio Urbina hasta Manuel Pedro González —en un larga lista que incluye a Ortiz de Montellano, Magdaleno, González Peña, Chumacero y Jiménez Rueda—, se ha elaborado esta poco convincente ecuación sobre De Campo: parte sustancial del valor de su obra reside en su mirada hacia los desvalidos, motivada por sus propios sufrimientos. Para no ser reiterativo, reproduzco uno solo de estos comentarios: “El dolor de los miserables, de los pobres, de los niños enfermos, de los animales abandonados, no ha tenido en México un intérprete mejor. Por ello es un crítico de la sociedad en que vive [...] Una ternura incomparable palpita en sus cuentos o en sus artículos de costumbres. Piedad, misericordia para los niños, las mujeres, los

⁸ Así se percibe, por ejemplo, en el subtítulo del libro *Micrós. Ángel de Campo. (Micrós, Tic Tac). El drama de su vida. Poesía y prosa selecta*. En el texto biográfico que acompaña esta edición, Fernández del Castillo, sobrino del autor, se afilia a la tendencia de convertir en un drama la vida de Ángel de Campo; no obstante esta limitada postura crítica, el libro se singulariza por incluir valiosos datos biográficos, así como por difundir una faceta poco conocida del autor: la de poeta casi inédito; ahí se dieron a conocer treinta poemas provenientes de una libreta manuscrita de Micrós; en cuanto a sus prosas, sólo se incluyeron seis textos de *Cosas vistas* (por estar relacionados con su vida, según se afirma en el ensayo biográfico que precede a la selección).

perros, los pájaros, como en Guerra Junqueiro” (Jiménez 1988: 164). Es obvio que en esta tendencia crítica, la ética sustituye a la estética; pero como sabemos muy bien, por desgracia en el arte los nobles sentimientos son sólo un germen que no siempre produce buena literatura; es decir, el valor estético de una obra no depende directamente de sus justos y nobles temas sino de la forma literaria como éstos sean tratados.

Por otra parte, a la hiperbólica y lacrimosa evocación de Urbina citada más arriba, cabe contraponer la refutación implícita en algunos retratos literarios sobre Micrós esbozados por otros contemporáneos suyos. Así, Rubén M. Campos transmite una imagen suya más relajada y amena:

Ángel de Campo (Micrós), el pequeño gnomo que conocía y pintaba la vida mexicana mejor que nadie, con los ojos radiantes de inteligencia tras sus espejuelos de cristal y oro, leía capítulos de su novela inédita *La sombra de Medrano*, que hacía desternillar de risa al cóncave mientras digería plácidamente jugosas viandas al calor de ricos vinos y entre el humo aromoso de los venguetos (1996: 182).⁹

Dentro de la misma tesitura, en sus memorias José Juan Tablada recuerda de este modo a su vivaz y alegre amigo:

El reverso de la medalla era mi otro amigo de entonces, el genial costumbrista Ángel de Campo, literariamente conocido con el nombre de pluma de Micrós. Aunque de breve estatura, muy de acuerdo con el seudónimo que hizo célebre, era Ángel de Campo todo energía y vivacidad ejecutiva.

En su fisonomía como en sus escritos, predominaba cierta nota cómica, aunque su vivaz e insinuante conversación revelaba al punto que no obstante su exigua talla, poseía superioridad y fuerza intelectual, como sus artículos humorísticos en la forma poseían grave fondo ético, sana filosofía y atinada crítica social (1991: 144).

Resulta curioso que Tablada mencione más bien los “artículos humorísticos” de Micrós y no sus textos narrativos (es decir, tanto sus re-

⁹ Por cierto que la novela de Micrós mencionada con entusiasmo por Campos se perdió casi en su totalidad; la mínima parte que se conservó fue reproducida en la antología de Magdaleno citada más arriba.

latos sentimentales como su única novela preservada, *La Rumba*), pues durante mucho tiempo la segunda parcela de la obra del autor fue la más difundida. Sin embargo, en los últimos años el público ha tenido la oportunidad de disfrutar su labor como cronista, gracias a compilaciones como las preparadas por Blanca E. Treviño García y Miguel Ángel Castro, quienes asumieron una labor de rescate arqueológico, tan necesaria en nuestras letras. En el primer caso, la estudiosa recopila y analiza las crónicas del autor publicadas en el periódico *El Universal* a lo largo de 1896, al amparo de una columna bautizada bajo el término de Kinetoscopio, nombre que implica el anhelo de inscribirse a plenitud en la modernidad. En sus textos de este período primigenio como cronista, el autor empezó a ejercer la vertiente que definió explícitamente en sus crónicas de *El Imparcial*, cuando fundó la columna titulada “La Semana Alegre”, la cual duró casi nueve años, al amparo del seudónimo de Tick-Tack. En efecto, la primera de sus crónicas en este diario, del 2 de abril de 1899, enunció el propósito general que guiaría al autor: “He resuelto por mí y ante mí, yo, cronista inédito, humorista que va de incógnito, tan de incógnito que nadie le conoce, ‘organizar’ esta especie de artículo dominical... Todo entrará en este rosario de acontecimientos que han dado en llamar Crónica, todo, menos la seriedad. La seriedad es ridícula, es atentatoria...” (50). Y así lo hizo, porque sus crónicas son un “rosario de acontecimientos” sobre la vida común en la ciudad de México; su concepción del género no aspira a incluir los trascendentales hechos históricos sino más bien lo consuetudinario, aquello a lo que se enfrenta el habitante de la urbe en su trajín repetitivo de cada día: las peripecias del tren de mulitas, la forma de celebrar el grito de independencia, el uso y abuso de términos extranjeros, etcétera; por ello sus crónicas se ubicarían en lo que una reciente tendencia historiográfica ha denominado “vida cotidiana”. En cuanto a su estructura, no hay en ellas, sobre todo en las iniciales, una intención unitaria: su estilo fragmentario de cada domingo lo induce a pasar de un tema a otro sin necesidad de introducir un enlace temático o sintáctico.

Descritas de esta manera, sus crónicas parecerían no diferenciarse de quienes lo antecedieron en el ejercicio del género; pero lo que quizá las hace más atractivas para el lector actual es el segundo elemento mencionado por De Campo en su fe de propósitos: su intención de lograr un tono general que tienda al humor. En su prosa narrativa ha-

bía aparecido ya un simpático y sutil humor, como sucede en el arranque del citado relato “El Pinto”:

Chilindrina era una perrita poblana, gordita, muy lavada, muy blanca, con su listón azul al cuello, siempre dormitando en las faldas de doña Felicia, su ama, que era dueña de un estanquillo y había concentrado en ella todo su amor de vieja solterona. Cuidaba del buen nombre del animal como las madres cuidan de la inocencia de sus hijos, y casi murió de dolor cuando supo la terrible noticia: Chilindrina, la doncella sin mancha, había tenido amores con el Capitán, escuincle horroroso de un zapatero vecino: frutos de estos amores fueron la Diana, el Turco y el Pinto, de quien voy a ocuparme (1979: 23).

Este humorismo inicial se agudiza en sus crónicas, mediante diversos tonos de ironía. En general, una diferencia básica entre las crónicas de 1896 en *El Universal* y las de 1899 en *El Imparcial* reside en su uso de la ironía, recurso que en el primer caso apenas apunta (y a veces está atenuado por el tono sentencioso), mientras que en el segundo llega a asumir una expresión plena. Cuando la ironía de Micrós alcanza su máximo nivel no tiene límites, a tal grado que se aplica por igual a todos los caracteres que pululan por sus crónicas; es decir, despojado del sentimentalismo y de la intención conmovedora, su capacidad verbal y retórica culmina en una excelsa expresión literaria. En principio podría pensarse que los temas de sus relatos son tan “serios” o conmovedores, que no debe ironizarse sobre ellos, pues el tono irónico debilitaría su matiz sentimental y enternecedor (es decir, en lugar de provocar la participación humanitaria del lector, suscitarían su risa). No obstante, la validez de esta conclusión es parcial, porque cuando esporádicamente De Campo ensaya introducir rasgos irónicos en sus relatos, obtiene un resultado un tanto fallido.

En sus crónicas, por el contrario, la ironía registra logros notables, como se percibe en las siguientes muestras. En la primera de ellas, Micrós, cuyo viaje a Chicago fue su única salida de México, capta a la perfección toda la idiosincrasia yanqui, tan risible para la mirada externa debido a algunos de sus usos y costumbres:

Míster Smith Premier, un americano ferventísimo, se sintió con facultades y afición para ser devorado por salvajes idólatras; quiso sacrificarse para que su villa natal, San Mateo Cincinnati and Ohio, tuviera un

santo genuino y no adulterado. Marchó al pueblo más irreligioso, antropófago y peor educado del África, a la monarquía representativa de los Chulús, con una guía de conversación, el “Chulú en 20 lecciones”; se rasuró, se bañó en salsa de tomate para hacerse más apetitoso, y comenzó a predicar dirigiendo ataques virulentos al dios Mamú (el de las siete inmortalidades); pues no se lo comieron.

Sus anteojos azules, la gorra de paño, el masticar del chicle, de Pípermint estomacal with Pepsina; la cámara fotográfica, la pluma fuente, el reloj de repetición, los dientes orificados y los zapatos de doble piso, causaron tal efecto a los gentiles, que lo coronaron rey; le dieron el número místico de esposas (treinta y tres), lo aclamaron Gran Sacerdote cirujano y le otorgaron la condecoración del Caracol Académico. En honor de su exaltación al trono, salaron ocho niños destetados en el solsticio de primavera, y en menos de una semana se erigió nueva basílica de bambú, donde dieron la flor de adorar lo que ellos supusieron un surtido de reliquias o de cálculos milagrosos; ¡un botiquín homeopático! (1991: 177).¹⁰

La segunda muestra aparece en una crónica donde habla del agobio sufrido por los habitantes de la ciudad de México que necesitan rentar una vivienda; ahí, en lugar de condolerse de sus pecuniarias penas, empieza con esta frase irónica, quizá eco involuntario del mejor Quevedo: “De los seres organizados del planeta, el hombre, llamado por licencia poética ‘Rey de la Creación’, es el único que en vida paga renta de casa, y ya en vías de fermentación, [paga] alquiler de un sótano infecto, mal ventilado, antihigiénico: la sepultura” (178).¹¹ Incluso al tratar temas con tintes trágicos, el cronista renuncia al tono serio; así, la columna del 23 de abril de 1899, sobre el reciente y terrible incendio de Chicago, deja de inmediato su inicial lamento para asumir un tono jocoso que, por su manejo del humor negro, tal vez no haya sido comprendido y compartido por todo su público:

Lamento lo ocurrido, y como a toda persona de sentimientos normales, se me aflige el ánimo con sólo pensar en las pobres gentes que perdieron su hogar. Pero a juzgar por los escombros, no hay mal que por bien no venga; aquellas casucas eran un seminario de microbios y un

¹⁰ Á. de Campo, “Semana Alegre” del 18 de mayo de 1902.

¹¹ Á. de Campo, “Semana Alegre” del 20 de julio de 1902.

almácigo de agentes patógenos (que no tienen que ver nada con la competencia de las tipes), aquellas eran zahúrdas mal ventiladas donde en buena compañía, pero en pésimas condiciones higiénicas, se hacinaban personas e irracionales (69).¹²

A mi parecer, en la crónica alcanza De Campo su más lograda expresión artística, pues en este género se olvida de las reconvenções moralizantes y didácticas que lastraban un tanto sus relatos; de este modo sus crónicas funcionan por sí mismas, porque “muestran” y “sugieren” debilidades humanas, siempre con un tono que provoca la hilaridad del lector. En la mayoría de esos textos, la ironía, recurso verbal de múltiples posibilidades, funciona para construir una sátira, es decir, la crítica de una sociedad específica.¹³

Seguramente el ejercicio continuo de la crónica facultó a Micrós para entender las dificultades y posibilidades del género. Así se evidencia en su texto del 26 de julio de 1903, donde habla de uno de sus antecedentes inmediatos, Enrique Chávarri, quien bajo el seudónimo de Juvenal empezó en 1871 sus charlas dominicales de *El Monitor Republicano*; al describir los artículos de Juvenal, semejantes a los suyos, Ángel de Campo capta con certeza el enorme valor potencial de las crónicas, un género desdeñado por su presente, pero que en el futuro aportará material para diversas disciplinas:

Su labor literaria es de aquéllas que hoy no tienen el valor estimativo que alcanzarán con el transcurso de los años; los sociólogos e historiadores; los novelistas reconstructores; los filósofos andan a caza de trajes, tipos, usanzas, locuciones, que retraten fielmente el pasado, y en ese sentido, por lo que a la clase media toca, “Juvenal” ha legado a los curiosos del porvenir, una cartera rica en esbozos, en códices y en caricaturas (205).¹⁴

¹² Á. de Campo, “Semana Alegre” del 23 de abril de 1899.

¹³ Al acudir a estos conceptos, pienso en las acepciones que les asigna Linda Hutcheon (1992: 173-193). Para ella, “La función pragmática de la ironía consiste en el señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo” (176); el *ethos peyorativo* de la ironía permite que este tropo sea el constituyente básico de la sátira, género descrito así por Hutcheon: “La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (178).

¹⁴ Á. de Campo, “Semana Alegre” del 26 de julio de 1903.

Más allá de la ingenuidad conceptual visible en su olvido de que las crónicas también son ficción y que, por tanto, no retratan “fielmente el pasado”, la conclusión a la que Micrós llegó respecto de Chávarri se puede sostener hoy en relación con sus propias crónicas, de cuya lectura el receptor contemporáneo obtendrá un gran provecho, en dos vertientes: en primer lugar, como probable fuente de goce literario, pero también como instancia de conocimiento de un siglo XIX cada vez más lejano para nosotros.

En esa misma reflexión retrospectiva de la labor de Chávarri, Micrós lanza una atinada queja sobre el cambio operado hacia fines del siglo XIX, cuando los requerimientos de una prensa cada vez más regular y periódica fuerzan a la crónica, género que ya se ejercitaba desde mediados del siglo,¹⁵ a una constancia absoluta; por ello él comparte con Juvenal el tormento que implica para un cronista el deber de encontrar un tema semanal, de acuerdo con las exigencias del editor de un diario:

Y no hay suplicio comparable al de buscar la nota cómica una vez por semana; durante treinta y dos años; no hay labor más cruenta que la de exprimir el cerebro en las redacciones; entre un matado; un problema monetario; una rectificación; un cablegrama y un soneto, para obtener con más esfuerzo que una lágrima, el asunto amarguísimo que trata de regocijar a los demás; son dignos de la palma quienes, en el silencio del gabinete, a solas con su poca vena, o su mal humor, o sus enfermedades,

¹⁵ Resulta imposible establecer la fecha exacta del inicio de un género, en parte porque esto depende de la concepción particular del género asumida por cada crítico, pero sobre todo porque la literatura no es nunca un proceso continuo (y menos aún en un contexto histórico y cultural tan inestable como el de México). Por ello debe consignarse que si bien desde 1850 hay ya algunas crónicas en México, como sucede con Francisco Zarco (Treviño García 2004: 28), el género sólo se retoma, florece y tiene continuidad mediante el restablecimiento de la vida cultural posterior a la Intervención francesa, según aclaraba Altamirano: “Hace mucho tiempo que se escriben revistas de todo género en México; pero en la última época, el que comenzó a escribir revistas locales, es decir, crónicas de todo lo acontecido en la ciudad de México, fue nuestro amigo Luis G. Ortiz, que publicó por espacio de varios meses, y todos los domingos, una “revista” en el “folletín del Siglo XIX”, que era leída con avidez y de la que se conservan no pocas colecciones que los que gustamos de lo bueno guardamos como joyas. Esto era en el segundo semestre de 1867, y a poco de entrar el ejército republicano en México” (1987: 522).

deponen el ceño, y coléricos quizá... se enfrentan con el público y le dicen la frase chispeante y lo saludan con la sonrisa periodística (De Campo: 205-206).¹⁶

Si bien este tipo de exigencias eventualmente propician la escisión del periodismo y la literatura, ésta no es absoluta; por ello en justicia conviene añadir algo no reconocido por Micrós: esa misma regularidad periodística sirve a un autor para depurar su estilo.¹⁷ Con los altibajos en calidad previsibles dentro de un corpus tan abundante (más de 400 textos en *El Imparcial*, de los cuales se han compilado 90 en la edición aquí utilizada), las crónicas del autor pertenecientes a la columna “La Semana Alegre” ganan paulatinamente en precisión y manejo de recursos, sobre todo en contraste con la relativa eficiencia de las primeras, que poseen un carácter más acumulativo, derivado de la yuxtaposición de temas muy diversos y hasta inconexos; en cambio, muchos de sus textos más maduros encuentran el modo de centrarse en un solo aspecto, al cual se expresa con ironía en todas sus facetas.

A lo largo de su carrera literaria, Ángel de Campo transitó, *grosso modo*, de la creación de relatos y novelas, su impulso inicial, a la escritura de crónicas.¹⁸ Esta trayectoria, así como los rasgos distintivos de ambos géneros (narrativa y crónica), parecería apuntar a diferencias notables entre ellos. No obstante, para algunos críticos la imagen literaria de Micrós es unitaria; por ejemplo, Urbina conjuntó así los rasgos principales de su obra:

¹⁶ Á. de Campo, “Semana Alegre” del 26 de julio de 1903.

¹⁷ Sospecho que por comodidad metodológica, solemos hablar de la separación entre periodismo y literatura como un proceso tajante que signó la modernidad en Hispanoamérica. No obstante, es obvio que géneros marcadamente periodísticos como la crónica asimilaron los mejores recursos retóricos de la literatura, hecho manifiesto en escritores modernistas como Rubén Darío y el ahora olvidado Enrique Gómez Carrillo, cuyas crónicas alcanzan un gran valor estético. Sobre las relaciones entre el periodismo y la crónica modernista, véase el trabajo de Aníbal González (1993: 83-100).

¹⁸ La difusión de su obra empezó a fines de 1885, con la publicación de algunos textos en *El Liceo Mexicano*, revista dirigida por Luis González Obregón y que llevaba el nombre de la asociación a la que ambos pertenecían; esta revista había sido apadrinada por Altamirano (quien por cierto bautizó a De Campo con el seudónimo de Micrós, debido a su corta estatura).

Dentro de su ligereza epigramática y zumbona, había un fustigador de vicios e injusticias sociales. Y aquí, en el moralista, aparece un aspecto peculiar de Micrós, quizás el más distintivo, el más característico: el de la ternura, el de la piedad, el de la misericordia.

Notadlo; notad que, en proporciones iguales, Ángel de Campo llevaba en el alma la burla y el sentimentalismo (1946: 51-56).

Por su parte, al referirse al lento y discontinuo proceso que llevó a De Campo del cuento a la crónica, González Peña lanzó una demoleadora crítica, que prefiere la primera tendencia en detrimento de la segunda:

Afanábase la pluma de Micrós para el periódico. Algunos cuentos suyos hállanse aún sin coleccionar. Pero cuando el periódico empezó a dar —entonces apenas en parte— para vivir, se le llamó, no para que embelesase con aquellas breves y lindas historias en que era maestro, sino para que escribiera a tamaño fijo, semana por semana, artículos humorísticos. ¡El humorismo! He aquí lo que el editor había visto —explotable— en Micrós. —Nada más. —¿Poesía? ¿Para qué? —¿Paisajes? ¿Tipos? ¿Emoción? Sobraban. —Lo importante era provocar risas [...] Humor festivo, maliciosa ironía, los tenía Micrós. Pero tenía algo más; mucho más. ¡Y tal fue la tragedia del humorista! Sacrificar al poeta que llevaba dentro; reprimir el raudal de ternura, de fantasía; sofocar la facultad creadora ansiosa de expandirse en páginas cuidadas y concebidas en ademán de caricia. El humorismo obligado fue la tumba del cuentista (1987: 106-107).

Si no me equivoco, este lapidario dictamen final de González Peña ilustra a la perfección la distancia que media entre su recepción de los textos de Micrós y la nuestra; según mi lectura, de ningún modo el humorismo fue la tumba del cuentista sino más bien una manera distinta de practicar el arte verbal.¹⁹ Por ello deseo concluir refutando la falsa disyuntiva que nos exige elegir entre los relatos sentimentales del

¹⁹ Sé muy bien que no todas las lecturas recientes concuerdan con esta perspectiva; por ejemplo, Joaquina Navarro emite un juicio tajante —respecto del cual disiento a plenitud— para desacreditar la vertiente cronística del autor: “Las crónicas de A. del Campo, peor escritas, tienen más interés por la movilidad y agudeza que la sensualidad del cuentista les imprime” (Navarro 1992: 140).

autor y sus crónicas irónicas; para mí, ambos aspectos son facetas complementarias de una obra global que coincide en sus intenciones edificantes, sólo que quizá en el segundo caso se funda en recursos literarios más cercanos a la actual sensibilidad de la cultura letrada, mientras que en el primero acude al sentimentalismo propio de la cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL. “*El Cerro de las Campanas y Una rosa y un harapo*”, en *La crítica de la literatura mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Colima, 1987.
- *Obras completas. VII Crónicas*. Edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis. México: Secretaría de Educación Pública / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1987.
- AZUELA, MARIANO. “*Micrós*”, en *Divagaciones literarias. Obras completas. III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961. 740-751.
- BORGES, JORGE LUIS. “*La canción del barrio*”, en *Evaristo Carriego. Obras completas. I*. Barcelona: Emecé, 1986. 91-172.
- CAMPO, ÁNGEL DE. *Ocios y apuntes*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1890.
- *Cosas vistas*. México: Tipografía de *El Nacional*, 1894.
- *Cartones*. México: Imprenta de la Librería Madrileña, 1897.
- *Ocios y apuntes. La Rumba*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México: Promexa, 1979.
- *Kinetoscopio. Crónicas en “El Universal” (1896)*. Estudio preliminar y notas de Blanca Estela Treviño García. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- *La Semana Alegre (Tick-Tack)*. Introducción de Miguel Ángel Castro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. 59.
- “*La escuela realista*”, *El Nacional*. (19 de noviembre de 1891).
- CAMPOS, RUBÉN M. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Prólogo de Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, ANTONIO. *Micrós. Ángel de Campo. (Micrós, Tic Tac). El drama de su vida. Poesía y prosa selecta*. Ensayo biográfico y selección de Antonio Fernández del Castillo. México: Nueva Cvltura, 1946.

- GONZÁLEZ, ANÍBAL. "Journalism and the Self: the Modernist Chronicles", en *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press, 1993. 83-100.
- GONZÁLEZ PEÑA, LUIS. "Micrós y la ciudad". En *Novelas y novelistas mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Colima, 1987. 106-107.
- GUZMÁN, MARTIN LUIS. "Ángel de Campo", en *Obras completas*. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 191-192.
- HUTCHEON, LINDA. "Ironía, sátira y parodia", en *De la ironía a lo grotesco [en algunos textos hispanoamericanos]*. Trad. Pilar Hernández Cobos. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992. 173-193.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. *Las letras mexicanas en el siglo XIX* (1944). Prólogo de Emmanuel Carballo. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Colima, 1988.
- MAGDALENO, MAURICIO. *Pueblo y canto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1939.
- MILLER, HELEN. "*La Rumba*" de *Ángel de Campo* y su valor literario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.
- MONSIVAÍS, CARLOS. "Prólogo", en *Ángel de Campo, Ocios y apuntes. La Rumba*. Edición citada. vii- xviii.
- MUNGUÍA, MARTHA ELENA. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México, 1998.
- NAVARRO, JOAQUINA. *La novela realista mexicana*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
- PALACIOS, JUAN. "Ángel de Campo. (Micrós -Tick Tack)", en *El Mundo Ilustrado*, I, 10. (8 de marzo de 1908).
- RUIZ CASTAÑEDA, MARÍA DEL CARMEN. "Un centenario. Micrós-Tick Tack", en *La Cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* (11 de diciembre de 1968). 356. ii-vii.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *La feria de la vida* (1937). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (*Lecturas Mexicanas*, 22).
- TREVIÑO GARCÍA, BLANCA ESTELA. "Estudio preliminar", en *Ángel de Campo, Kinetoscopio*. Edición citada. 15-115.
- URBINA, LUIS G. "Micrós", en *Prosas*. México: Secretaría de Educación Pública, 1946. 51-61.