



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

**Edición anotada de «La fotografía»
de Ángel de Campo**



Tesis

que para optar por el grado de
licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Elvia Cristina Sánchez Zepeda

Asesora: Dra. Lilián Camacho Morfín



Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Esta tesis representó un gran reto para mí no sólo en el ámbito académico, sino que, en otras áreas, consistió en un impulso que me ayudó a encontrar fortalezas que yo consideraba fuera de mi alcance.

El tiempo que invertí en cada una de estas páginas, también me hizo reflexionar sobre mi amor por las Letras y por todas las bendiciones que éstas han atraído hacia mi vida; por ello, expreso mi gratitud de la siguiente manera:

Agradezco desde el fondo de mi corazón a mis padres porque me han dado mucho más de lo que yo he pedido. Gracias por su confianza y por no hacer nada más que apoyarme en cada situación que se me ha presentado en la vida; gracias porque me han enseñado a no rendirme, a poner todo mi esfuerzo en el trabajo y para ayudar al prójimo, que es la bondad más grande que han fomentado en mí.

Agradezco con amor a mi hermana Carolina y a su familia, pues ella siempre me ha apoyado y ha estado a mi lado a pesar de cualquier diferencia que se nos haya presentado, ya que esto nos ha fortalecido como familia y unido cada día más.

Agradezco a Said por su cariño, sus enseñanzas, por su apoyo incondicional y por cada día impulsarme a pelear por mis ideales y contra cualquier obstáculo o injusticia en mi camino.

Agradezco profundamente la compañía de mis amigos de toda la vida por recibirme siempre con los brazos abiertos: Ivonne, Ileana, Cynthia, Luis, Reynaldo, Fanny y Juan Manuel. Asimismo, agradezco a mis amigos de la universidad por cada día y aventura: Paula, Karla, Andrea y Gilberto.

Agradezco a cada una de las personas que leyeron esta tesis, sobre todo a mis sinodales: Adriana Azucena Rodríguez, Ariel Arnal, Lucila Herrera y a Mariana Ozuna, pues ellos, con su profundo conocimiento, me aconsejaron y orientaron para encaminar mi investigación a un mejor término.

Pero, sobre todo, agradezco a mi asesora la Dra. Lilián Camacho Morfín y a cada uno de mis compañeros del seminario de tesis. A ella porque, con su vida de

estudio e investigación, ha logrado llevar a sus alumnos por un camino lleno de sabiduría y amor. Gracias por su paciencia, por nunca soltar mi mano y por su rigurosidad académica, elementos con los que guía el camino de los estudiantes con la finalidad de que seamos respetables tanto en la vida académica como social, así como personas con valores intachables y motivadas por nuestros ideales.

Gracias a mis compañeros del seminario, especialmente a Xareni que se tomó el tiempo de ayudarme a encausar este trabajo; y a todos los demás porque también estuvieron a mi lado en los momentos más difíciles y en los mejores, a la par de que me orientaron y compartieron su inmensa sabiduría, compañerismo y amistad.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por todo lo que me ha brindado.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Advertencia Editorial	xv
1.1 Marco teórico para la anotación de «La fotografía»	17
1.1.1 Categorías editoriales	20
1.1.2 Ediciones de baja complejidad.....	22
1.1.3 Ediciones de complejidad media	22
1.1.4 Ediciones de alta complejidad.....	23
1.1.5 Edición anotada.....	26
1.1.6 Desarrollo de las notas	30
1.2 Recomendaciones para la anotación.....	36
1.3 Motivos para la realización de una edición anotada	41
1.4 Adaptación del texto	44
1.4.1 Notas.....	44
1.4.2 Actualización	45
Capítulo 2. Aproximación preliminar	49
2.1 Ángel de Campo: vida y obra.....	51
2.1.1 Contexto literario: realismo	58
2.1.2 Muertes de Tick-Tack.....	65
2.2 Crónica finesecular y microsiana	68
2.2.1 La semana alegre.....	73
2.2.2 «La fotografía»	76
Capítulo 3. La fotografía	85
Capítulo 4. Conclusiones	103
Fuentes	113
Directas.....	113
Citadas	114
Consultadas.....	120

Introducción



En el mundo de la edición de libros es posible hallar un sinnúmero de tipos editoriales que permiten un acercamiento a la literatura y a cualquier otra clase de textos desde distintas perspectivas y motivaciones; bajo esta luz, una edición anotada surge para comprender una obra de la manera en que el autor la concibió, pues encamina al lector a adentrarse en su época, su lenguaje y las aspiraciones que éste sostenía y admiraba mientras la creaba; desafortunadamente, la edición anotada por sí misma no constituye un campo de estudio tal como sucede con la edición crítica —inscrita en la labor de la ecdótica—, la cual se ha desarrollado considerablemente no sólo en la península ibérica, sino que en México y en el resto de América Latina ha logrado construir un camino interesante con bases sólidas para los futuros investigadores que quieran adentrarse en ella.

Considerando esto, es pertinente apuntar que la práctica anotadora puede verse reflejada en las sólidas bases que ha proporcionado la crítica textual para desarrollar su propio campo de trabajo con la misma seriedad que aquélla presenta en lo que a metodología se refiere, buscando consolidar una forma de estudiar textos para realizar un acercamiento a diversas literaturas, entre las que, naturalmente, se encuentra la concebida en México.

A lo largo de la historia de la literatura mexicana se hallan múltiples aportaciones en cuanto a autores, tipos de escritura, personajes y temáticas. De la misma forma, los distintos géneros explorados en México no dejan nada que desear con respecto a la literatura de otros países; hecho que se sustenta por medio del largo camino que se ha recorrido en este sentido, pues se conoce que desde los primeros indicios de civilización en la época prehispánica se practicó una variante del ejercicio que hoy es llamado literatura, o sea que, ya desde aquellos tiempos, se emprendió un intento de expresión, una forma de recrear lo que se vive y se siente.

Por suerte, para caracterizar especialmente las vivencias en México y de sus habitantes, existe el género de la crónica, el cual posee una gran historia para diferenciarse por sí mismo, ya que ha sido sumamente estudiado desde distintos

ámbitos académicos. En este sentido, se ha generado una polémica intentando encasillar este tipo de creación entre la historia y la literatura, lo cual ha ayudado a conocer sus profundidades en el tiempo y las bellezas creativas que posee; sin embargo, ¿qué sucede cuando un cronista decide retratar el mundo que lo rodea con palabras, a la vez de que resuelve dar su opinión de una manera poco formal y alejada de los antecedentes de la crónica que se había abierto paso en el México colonial? En esta tarea se enfoca el trabajo de Ángel de Campo.

Micrós fue un autor nacido en la segunda mitad del siglo XIX, cuya obra más prolífica se puede hallar en la crónica finisecular; en este contexto, llevó a cabo la escritura de múltiples textos que dieron cuenta de sus formas de ver la vida, a través de los cuales presentó, a manera de herencia, un siglo que iba dejando atrás la época novohispana y que, más bien, estaba en búsqueda de nuevos horizontes para aquella República embelesada por los avances tecnológicos y el afrancesamiento que Porfirio Díaz y los más allegados a él fueron construyendo.

Su literatura es reconocida, principalmente, por la novela *La Rumba*, pero su mayor logro se observó a través de la gran cantidad de aportaciones que hizo al género de la crónica, en el cual se inscribe «La fotografía».

En dicha obra, Micrós guía al receptor a lo largo de un recorrido histórico por las múltiples presentaciones que hasta ese momento tuvo el retrato fotográfico, mismo que ha ido cambiando sus funciones en la sociedad. De igual manera, el autor plantea la exaltación de ánimos que la fotografía ha causado en la privacidad de los hogares, lo que se confirma en la cantidad de imágenes que una familia está dispuesta a pagar y en las distintas personalidades que adoptan los integrantes para retratarse; además, la mencionada crónica pone sobre la mesa la utilización de la fotografía en el sistema penitenciario de México, en el periodismo, en rituales como la muerte y, por último, como sistema de clasificación y coerción o como objeto de admiración y comercialización.

Las mencionadas características se hallan plasmadas en la crónica; sin embargo, no es fácil identificarlas en una primera lectura, ya que, por medio de un juego con los conceptos, dualidades y variaciones de sentido del lenguaje, Micrós realiza una recopilación de motivos sociales que hacen dudar a un lector del siglo XXI sobre lo que tiene entre sus manos; condición que procura ser modificada por medio de la presente edición anotada.

La pretensión de efectuar esta tarea se originó después de llevar a cabo la lectura y reflexión de la crónica, lo que dio lugar a un problema: ¿cómo hacer comprensible una obra que requiere un capital cultural más amplio que el poseído por un lector que no esté inscrito en el estudio del contexto del siglo decimonono, aunque sí tal vez en el estudio de su literatura? Tras deliberar acerca de esto, apareció una duda más concreta: ¿cómo una edición anotada de «La fotografía» puede ayudar a su comprensión y estudio, así como para establecer cuál es el papel de un fenómeno determinado como lo fue el del retrato fotográfico en el siglo XIX? Para responder esta interrogante es preciso determinar que la finalidad de este trabajo radica en aclarar la crónica en cuestión ante aquellos lectores que se enfrentan a la dificultad de comprenderla por falta de elementos contextuales, lo cual les complica hacer un uso cabal de la información para llenar vacíos de información¹; con esto, se abrió paso a la tesis principal: la anotación de «La fotografía» de Ángel de Campo ayudará a comprender la crónica; así como a contextualizar las frecuentes referencias del terreno de la fotografía y a adentrar al lector actual en la obra de manera que la reciba de forma similar a como lo haría un lector finisecular del XIX.

Cabe destacar, asimismo, que entre los objetivos particulares están el de hacer evidente la manera en la que el autor inserta recursos humorísticos y estéticos en su crónica para ilustrar las imágenes escritas que contiene el texto y destacar los recursos culturales.

Para llevar a cabo tales objetivos fueron de gran utilidad distintos tipos de notas a pie de página, las cuales se dan sentido mutuamente y cuya finalidad es vincular la fotografía —como arte visual— con la crónica —literatura visual— y mostrar este texto como un elemento de descripción, unión, información y explicación para un lector que no necesariamente debe estar versado sobre la cotidianidad del siglo XIX y acerca de las artes que Ángel de Campo ocupa para orientar al lector en lo que sus ojos presenciaron.

¹ Para este caso, dicho término debe ser entendido como aquellos espacios «que se detectan cada vez que el lector o alguna voz interna del texto formula una pregunta, cuya respuesta se halla más adelante si el texto responde a las normas de la literatura clásica o debe ser respondida por el propio lector poniendo en juego toda su experiencia individual y cultural.» (Alberto Vital, «Teoría de la recepción» en Esther Cohen (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, 1995, p. 247).

Como parte de la metodología, y con el objetivo de comprobar la hipótesis, esta tesis, o edición anotada, se divide en cuatro ejes primordiales: advertencia editorial, aproximación preliminar, la obra anotada en sí misma y conclusiones.

Para la advertencia editorial, y con la finalidad de establecer el marco teórico que se pretende abordar, en primer lugar se recurrió de manera general a esclarecer qué es «edición» y después, de manera particular, qué es una «edición anotada», ello también con el objetivo de ahondar en este último campo y buscando no caer en errores frecuentes como confundir el tipo de trabajo que se requiere para cada caso; en este ámbito, fue fundamental caracterizar los tipos de notas utilizados y los problemas que se presentaron en la realización del trabajo de anotación, así como su justificación. En este mismo espacio se dio paso al establecimiento de los componentes que se anotarían y la manera en la que sería presentada la obra.

Posteriormente, para la aproximación preliminar, se identificaron los datos imprescindibles sobre la vida del autor y del trabajo literario que llevó a cabo, así como su relación con la crónica finisecular, no sin establecer el papel de cada elemento ante la crítica.

Como tercer punto, se realizó la anotación de «La fotografía», que permitirá dar comprobación a la hipótesis de manera práctica, esto por medio de la adición de notas diversas, que fundamentalmente consisten en extratextuales, léxicas y suspicaces²; por último, se realizó un apartado de conclusiones y otro de las fuentes utilizadas para la composición de cada sección.

La tesis está dividida y ordenada en las partes mencionadas debido a que se pretende no solamente hacer la presentación de la edición anotada de «La fotografía», sino establecer una base teórica que proporcione sustento a ésta, buscando que las notas se observen como componentes de un todo y no como elementos aislados; además, con cada una de estas secciones se procura iniciar el establecimiento de un camino para la anotación de textos aplicada a la obra de Ángel de Campo como forma de preservación, tal como se realiza en los dos casos anteriores a éste de anotaciones que existen a su obra: *El de los claveles dobles*, por Dulce María Adame; y *La Rumba*, de Celina Márquez Taff.

² Términos retomados de la teoría de Ana Elena Díaz Alejo, *Edición crítica de textos literarios. Propuesta metodológica e instrumenta*, 2015, p. 74-81.

Otro punto fundamental es esclarecer que esta edición anotada está dirigida a estudiantes hispanohablantes universitarios enfocados en la Literatura Mexicana³, así como a cualquier otro lector interesado en conocer esta parte de la obra de Micrós y en observar detalladamente, a través de las notas a pie de página, la época en la que vivió y los significados de los elementos que inscribió en su crónica; esto pensando en que sus destinatarios la tomen como un recurso para su propio aprendizaje o para realizar un primer acercamiento a alguna de las temáticas que retoma el autor, a una interpretación de su obra o a ésta por sí misma (ya sea en un sentido general o particular).

Por último, cabe destacar que, para cumplir con lo anteriormente mencionado, se utilizaron dos fuentes esenciales, mismas que serán por demás importantes para la totalidad de la investigación en distintas áreas: para conocimiento y uso del método se empleará la obra *Edición crítica de textos literarios. Propuesta metodológica e instrumenta* de Ana Elena Díaz Alejo, que abrirá el camino a la anotación en el campo de la edición crítica con base en sus herramientas utilizadas para el desarrollo del trabajo; por último, debido a la temática que la crónica aborda, será primordial *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotografías del siglo XIX*, una obra de Rosa Casanova y Oliver Debroise, ya que permitirá adentrarse al mundo de la fotografía mexicana y en sus usos y visiones, para con ello tomar la dirección adecuada que posibilite desarrollar las notas derivadas.

³ A pesar de que, como menciona James Iffland en cuanto a la anotación de *El Buscón* de Francisco de Quevedo, los conocimientos de un «estudiante de segundo año que apenas está iniciando su contacto con el Siglo de Oro» y los de un «estudiante avanzado que aborda el texto en el marco de un seminario especializado» no son los mismos; de la misma forma, evidentemente, los conocimientos no se aproximarán a los de un profesor de literatura de nivel universitario (especialmente si éste se dedica a la enseñanza de Literatura Mexicana del siglo XIX); sin embargo, la pretensión de enfocar el presente trabajo a este sector de las universidades, en un sentido más específico, radica en difundir a la par una base teórica y práctica de la anotación de textos como elemento fundamental para la transmisión de obras del siglo XIX en el siglo actual, tal como se mencionó anteriormente y en lo que se ahondará más adelante. (James Iffland, «¿Para qué y para quién anotamos? (El caso de *El Buscón*)» en *La Perinola*, núm. 4, 2000, p. 164).

Capítulo 1

Advertencia Editorial



1.1 Marco teórico para la anotación de «La fotografía»

En términos sintéticos, la «edición» —cuando no se refiere al número de veces que se ha publicado un libro tras de alguna modificación— puede concebirse como «el conjunto de actividades y pasos previos a la publicación de un impreso»¹; empero, el trabajo editorial, a pesar de que efectivamente se encarga de diversos procesos antes de la impresión de un libro, no puede ser resumido en esa simple oración: la edición de textos precisa conocimientos de lengua y cultura; así como de áreas de trabajo especializadas en el tipo de texto que se va a editar y de reglas que vayan de acuerdo con la posición desde la que se edita y para la cual se edita; es decir, editar un texto requiere de un proceso tan complejo que comprende no sólo a una persona que se encargue de él, sino a un grupo de personas que cumplan su función dentro de una cadena que, de romperse, afecta el contenido y/o la estructura de la obra que se publicará y, por lo tanto, su calidad.

El ámbito de la edición se divide en varios rubros: las revistas y los libros de texto se abordan de formas diferentes, tal como sucede con documentos científicos o literarios; pero estos últimos abren las posibilidades del editor en cuanto a aplicaciones intelectuales se refiere, ya que combina, por medio de la filología, el mundo de la lingüística —presente en las normas de la lengua— y el literario —que se establece tomando en cuenta que «cada género [...] tiene sus propias convenciones»²—. En cuanto a esto y a los beneficios del trabajo de edición que puede llevar a cabo un filólogo, menciona Begoña López Bueno: «Editar un texto resulta ser una de las tareas más apasionantes con las que puede enfrentarse un estudioso de la literatura. Editar un texto significa recuperarlo en buena parte de los casos, y en todos, hacer accesible

¹ Luis Roca Lynn, *Glosario del libro y la edición*, Serie profesional del libro y la edición, núm. 2, 2002 *ap.* «Glosario de términos» en Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC). En línea.

² «Edición literaria» en *Servicios editoriales*, Argentina: Editorial Cinema, [s.f.]. En línea.

un legado literario, que es lo mismo que la historia cultural de un pueblo en una de sus manifestaciones fundamentales»³.

Actualmente, el mundo de la edición se abre camino internacionalmente cada vez a pasos mayores, empero, en las múltiples publicaciones que existen como apoyo para el editor (en cualquiera que sea su especialidad), es posible observar que se refiere indiscriminadamente la actividad de editar, sin que el autor se tome un tiempo para ahondar en lo que implica esta labor.

Para definir el término «edición» desde una perspectiva especializada, inicialmente, es necesario acudir a fuentes que se enfoquen en temas prácticos del sector editorial, tales como diccionarios; de los cuales, en este caso y después de realizar una investigación de material en español, se hallaron solamente cuatro que pudieron resolver algunas dudas sobre el tema: tres de ellos de José Martínez de Sousa (*Diccionario de tipografía y del libro*, *Diccionario de bibliología y ciencias afines* y el *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*); y uno más, coordinado por John Dreyfus y François Richaudeau (*Diccionario de la edición y de las artes afines*); en éstos se encontrarán dos o tres líneas de lenguaje técnico que pretenden dar cuenta de lo que a edición se refiere.

Por otro lado, si se desea una definición mucho más amplia (o que tiende mayormente a la reflexión), habrá oportunidad de encontrarla en títulos que estén destinados a instruir el trabajo del editor y a describir las bellezas y problemas de su trabajo. Un ejemplo se podría tomar de *El mundo de la edición de libros*, donde, en el apartado «La edición técnica», se explica qué es edición y cuáles son sus procesos en términos generales, o sea, sin abordar el ámbito literario:

La edición o *editing* es entonces la etapa del proceso de edición situada inmediatamente antes de la corrección de estilo. Cuando se refiere a originales no literarios, se habla de edición técnica (*technical editing*). La edición técnica es, entonces, una etapa del proceso de edición de las publicaciones no literarias. Esta etapa está a cargo del editor, que trabaja para una misma publicación, con uno o más originales aportados por uno o más autores. Editar un original no literario supone revisarlo y, si es necesario, intervenir sobre él a fin de asegurar que ese original sea correcto,

³ Begoña López Bueno, «Sobre la práctica de edición de textos poéticos. Dos casos diversos: Gutierre de Cetina y Francisco de Rioja» en *Actas I*, 1984, p. 295. En línea.

esté bien organizado, se adecue a la audiencia a la que se dirige, cumpla con el propósito para el que ha sido escrito, sea consistente con respecto a otros capítulos del libro o a otros libros de la misma colección, no cause perjuicios al lector, ni lesione la imagen de la empresa o institución o sea contradictorio con su política editorial. [...] El proceso de edición, por el cual un original (o un proyecto editorial) se transforma en el prototipo de un impreso, está compuesto por etapas que siguen un orden estricto: pre-edición, edición propiamente dicha, corrección de estilo, armado de páginas, corrección de pruebas y elaboración del original gráfico o arte final.⁴

Otro ejemplo de una publicación en la que se puede encontrar un acercamiento a la labor que aquí se busca definir es *El libro y sus orillas* de Roberto Zavala Ruiz⁵, referencia obligada para trabajadores y académicos que se interesan por cualquier área de la edición; desafortunadamente, esta obra apenas resume la labor editorial en un par de líneas; hecho paradójico, ya que el resto de sus más de 400 páginas dan una guía de actividades para la profesión, que poco a poco se ha ido cultivando con colecciones como Libros sobre Libros (que encamina a cualquier lector hacia distintas áreas que tienen que ver con el libro) del Fondo de Cultura Económica y la Biblioteca del Editor (la cual pretende exponer la historia del libro desde diferentes perspectivas) de la Universidad Nacional Autónoma de México, de las cuales formó parte la mencionada obra.

Como se puede ver, en términos generales y bajo una definición bastante amplia, «edición» se refiere a la profesión que lleva a cabo la preparación de un texto (tanto gramatical como ortotipográfica y logísticamente), con el objetivo de hacerlo llegar a un público de manera que sea legible, comprensible y adecuado para él. Este proceso se realiza con el apoyo de múltiples contribuyentes que dividen su trabajo por áreas, tales como las de diseño e impresión, por mencionar sólo un par.

Además, cabe señalar que tener una lista más o menos extensa de materiales referentes al mundo de la edición no es señal de que las problemáticas relacionadas con esta profesión estén solucionadas, pues la mayoría de los trabajos realizados en este sentido parten de la suposición de que el lector ya se encuentra

⁴ Patricia Piccolini, «La edición técnica» en *El mundo de la edición de libros*, 2002, pp. 117-121.

⁵ Roberto Zavala Ruiz, «La orilla tipográfica» en *El libro y sus orillas*, 2012, p. 20.

versado en los temas que se van a tratar; por lo cual, en muy pocas ocasiones, se hallan verdaderas oportunidades para comenzar un camino profesional basado en la teoría y alejado de la tradición que dicta —sin importar la especialidad editorial en la que pensemos— que el mejor camino para el aprendizaje es aquel donde otro editor haga eco de sus conocimientos y habilidades.

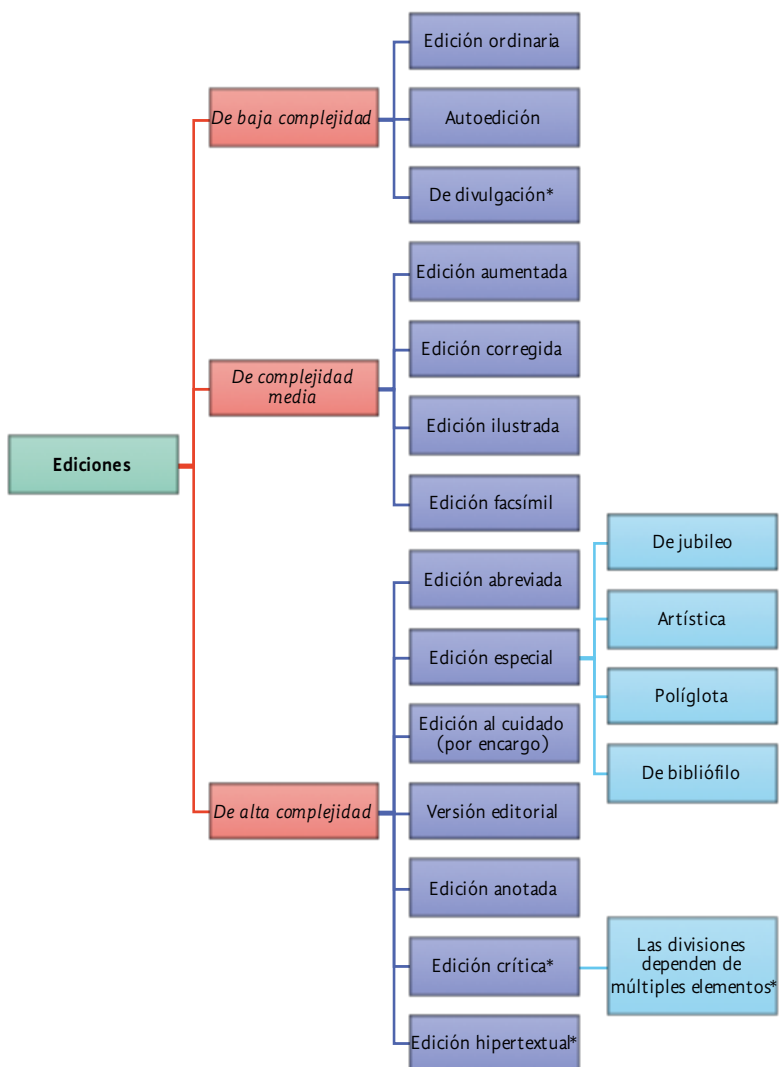
Tomando en cuenta lo anterior, y para llegar a ediciones bien logradas, sin duda es preciso enfocarse en las necesidades principales de cada obra y, posteriormente, en los objetivos por alcanzar con ésta, los cuales se identifican mediante el establecimiento de la categoría editorial que se va a desarrollar.

1.1.1 Categorías editoriales

Una de las categorizaciones más importantes de la edición es la que se relaciona con el objetivo de las publicaciones, esto es: a qué clase de lectores está destinado cada texto y cuál es la finalidad de su uso. De acuerdo con esto, Misael Moya Méndez se encargó de investigar y proponer una clasificación jerárquica basada en la complejidad de la elaboración de las ediciones, cuya «condición elemental [que] poseen [es que está] declarada en portada, cubierta, página de crédito o algún texto introductorio la correspondiente *cualidad*»⁶: van desde la baja complejidad (lo que se trata de ediciones ordinarias, ésas que no requieren un procedimiento distinto de edición al que se describió anteriormente), le sigue la complejidad media (aquella que consiste en agregar a las ediciones ordinarias elementos extras que ligeramente complicarían el trabajo del editor para enriquecer el texto) y, por último, se encuentran las ediciones de complejidad alta (para la realización de éstas el editor requiere invertir considerables cantidades de tiempo y esfuerzo, pues al trabajo original del autor se debe añadir escritura, investigación, diseño y, por supuesto, edición). Los tipos editoriales se esquematizan a continuación y posteriormente se hallará la explicación de cada uno⁷:

⁶ Misael Moya Méndez, «Categorías de trabajo en edición de textos: breve experiencia con publicaciones cubanas y extranjeras» en *Islas*, vol. 45, núm. 135, enero-marzo, 2003, p. 29.

⁷ Resumen de la clasificación de Moya Méndez, cuyas definiciones se basan, a su vez, en el *Diccionario de bibliología y ciencias afines* (DBCA) de José Martínez de Sousa; a su categorización hago tres aportaciones: la definición de edición de divulgación, la de edición hipertextual y una ampliación para el caso de la edición crítica; las cuales se encuentran marcadas con asteriscos



en el esquema y cuyas fuentes están referenciadas en su espacio de explicación. La información agregada no había sido tomada en cuenta por Moya Méndez hasta el 2003, sin embargo, las considero muy importantes para la actualidad. En el caso de la edición hipertextual, seguramente no había sido estimada en el artículo por su reciente aparición en el contexto editorial como una publicación factible de venta, pero su popularización lleva consigo un procedimiento editorial tan independiente y propio como los otros.

A la vez, elimino la «Dirección de edición» —que se incluía en el apartado de ediciones de complejidad media— ya que no se trata propiamente de un tipo editorial, tal como se menciona en el artículo de procedencia.

1.1.2 Ediciones de baja complejidad

- *Edición ordinaria*: trabajo sin características especiales. No presenta más novedad que la propia calidad de la obra o las necesidades que en materia de ilustración pueden, en un momento dado, ser la base para una edición más laboriosa (no precisamente más compleja). En esta categoría posiblemente entrará la edición de revistas.
- *Autoedición/Edición de autor*: realizada por el mismo creador del texto que se pretende publicar bajo su propio financiamiento —lo que incluye el pago a especialistas que realizan el marcaje, la corrección y el diseño, entre otras labores necesarias—. Habitualmente, se distribuye de forma personal; aunque gracias a la tecnología de hoy en día muchos de estos procesos los lleva a cabo el mismo escritor. «Precisamente por esa circunstancia, que da entrada en calidad de editor a individuos que no siempre poseen todo el conocimiento y preparación para dicha profesión, salvo excepciones la autoedición entraña casi necesariamente la baja complejidad que es inherente a una edición corriente.»⁸
- *De divulgación*⁹: en este caso, el trabajo del editor se enfoca en excluir elementos que pudieran complicar la lectura, pues el objetivo es simplemente el de difundir la obra por una estrategia mercantil o cultural. Algunos elementos sobrantes son: introducciones con amplias descripciones, notas explicativas, estudios introductorios, notas de variantes, etc.¹⁰

1.1.3 Ediciones de complejidad media

- *Edición aumentada/ampliada*: edición acrecentada de un libro ya publicado anteriormente. En términos generales, esta publicación consiste en una actualización del texto que corre a cargo del autor, pero cuya adaptación queda bajo

⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁹ Paradójicamente, a pesar de ser uno de los tipos de edición más propagados, el trabajo del editor no se dirige a enriquecerla, lo cual origina un problema de deficiencia en la relación lectura-aprendizaje-lector, pues con la edición de divulgación el receptor no logra verse beneficiado con información adicional ni desarrolla el hábito de lecturas paralelas al texto. Dichas características colocan en la clasificación de baja complejidad a la mencionada edición. Tener esto en mente propiciará algunas reflexiones abordadas más adelante en el presente trabajo.

¹⁰ Vid Alejandro Higashi, «Capítulo 1. Hablemos de la edición crítica» en *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*, 2014, p. 30.

la responsabilidad del editor. Por ello, las lecturas de corrección deben hacerse con cuidado especial, buscando que no se cometan contradicciones, errores de sentido con respecto al texto original y que la continuidad sea la adecuada.

- *Edición corregida*: consiste en un tipo de edición que se enmienda a cargo del autor o de su familia. En algunas ocasiones incluye cambios en la estructura del texto. Las modificaciones que el editor ha de observar atentamente se establecen de acuerdo con las leyes de derecho de autor de cada país.
- *Edición ilustrada*: a una obra ya publicada anteriormente se le agregan imágenes de manera ornamental o con la finalidad de ejemplificar el texto; para obtener el producto final, el editor trabaja en conjunto con los artistas que se dedicarán a ilustrar la obra.
- *Edición facsímil*: se trata de aquella que se reproduce íntegramente por medio de fotografías de la versión original; debe haber algún motivo especial que impulse este tipo edición, ya sea que se le agreguen notas de la pluma del autor, ilustraciones o que se le añada algún detalle a su diseño inicial.

Se habla de una edición semifacsímil cuando se reproduce fotográficamente sólo el interior de la obra y se hace un nuevo diseño de exteriores.

1.1.4 Ediciones de alta complejidad

- *Edición abreviada*: aquella que parte de una obra ya publicada anteriormente, pero que se ha decidido que sea resumida o recortada y que, en algunos casos, sea adaptada para un nuevo público lector. La complejidad de esta categoría radica en que el editor debe esforzarse para que el producto final no carezca de coherencia y cohesión.
- *Edición anotada*: por su importancia en este trabajo, este tipo de edición será presentado con mayor detenimiento posteriormente; sin embargo, vale la pena mencionar que según el *DBCA* ésta es la edición «que lleva notas explicativas o signos convencionales, al margen o a pie de página, escritos por persona distinta del autor, con objeto de aclararla o ponerla al día»¹¹.

¹¹ «Edición anotada» en José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología de ciencias afines*, 2004, p. 249.

- *Edición especial*: ésta es la que se realiza con motivo de algún acontecimiento importante relacionado con la obra; por ejemplo, el aniversario de nacimiento o luctuoso del autor. Las ediciones especiales se caracterizan por ser impresas con disposiciones de lujo, tales como papel de un gramaje que habitualmente no se utilizaría para una edición ordinaria y una pasta dura, por mencionar algunas. También, en algunas ocasiones, se incluyen paratextos (como artículos o ensayos) que complementen la obra para mayor conocimiento de ésta o de su escritor.
- Algunos ejemplos de ediciones especiales son las de jubileo (llevadas a cabo con el objetivo de conmemorar aniversarios y/o de rendir algún homenaje), artísticas (aquellas que se elaboran con materiales de alto valor estético y monetario), políglotas (ofrecen al lector el texto en su lengua original y su traducción a alguna o algunas otras) y de bibliófilo (ediciones que, regularmente, se elaboran pensando en el valor de libro-objeto que algunos aficionados les confieren).
- *Edición al cuidado (por encargo)*: es la que el editor deberá trabajar con textos predefinidos por encargo, los cuales tendrá que ordenar, cotejar y dictaminar para, posteriormente, disponer de su presentación final. El editor se encarga de decidir cuáles son los textos adicionales que se requieren y, en algunos casos, también los redactará. En resumidas cuentas, elabora una edición a partir de obras que en muchos casos no tienen autor definido, por lo que se entregará a la labor de darles congruencia.
- *Versión editorial*: se trata de la conversión a texto de un evento que inicialmente se pensó en otro formato. Es la representación escrita de las memorias de algún acontecimiento. Ejemplos de una «versión editorial» son la edición de las actas de congresos especializados en algún tema o de audios que surgieron a partir de una entrevista. El reto del editor está en pensar las características del nuevo formato y en la revisión de la traslación que se hace a texto. Existen ocasiones en que el material original necesita ser recortado para su adaptación escrita sin que se pierda fidelidad.
- *Edición crítica*: en términos generales, el objetivo de una edición crítica es el de llevar a cabo la reconstrucción o fijación de un texto que ha sido olvidado o modificado a lo largo de su transmisión; esto se hace con la finalidad de acercar todo lo posible una obra a la última voluntad de su autor, para ello, un editor (algunas veces con

un equipo a su cargo) se da a la tarea de compulsar todas las ediciones publicadas de la obra y de diseñar un árbol genealógico del texto (*stemma codicum*). El resultado de dicho trabajo, que involucra un procedimiento largo y laborioso, será una edición que presente un texto base —que se haya considerado como el ideal para ser fijado— y un aparato crítico que incluya notas de variantes¹² y explicativas.

En sentido estricto, Alejandro Higashi define a la edición crítica como:

una edición [que] solo merece este adjetivo cuando ha cumplido rigurosa y estrictamente con los pasos del método ecdótico, de la *recensio* a la *constitutio textus*, y está en condiciones de ofrecer los resultados de una investigación sobre la transmisión del texto que se edita, consignando las fuentes que nos lo conservan en un apartado donde dichas fuentes se describan minuciosamente, registrando los distintos estados de variación que ha sufrido la obra en un aparato de variantes claro, defendiendo las decisiones del editor que afectan al texto crítico en notas a pie de página y donde cada aspecto modificado de las fuentes, por mínimo que sea, debe tomarse tras una evaluación crítica de las circunstancias de transmisión que justifique el adjetivo de crítica, a veces tan fácilmente atribuido.¹³

A partir de los recursos que se utilizan para llevar a cabo una edición crítica, de sus herramientas, de los métodos, de la escuela de procedencia de éstos, de sus objetivos y de muchas otras posibilidades que abren paso a diversas formas de trabajo como combinaciones se encuentren, se distinguen múltiples subdivisiones para esta tipología editorial: «la edición crítica integral de corte lachmanniano, la edición crítica singular basada en el principio del *copy-text*, la edición crítica singular basada en el principio del *codex optimus* o edición de corte bédierista, la edición diplomática y la edición sinóptica, etc.»¹⁴

- *Edición hipertextual*: en ésta se le ofrecen al receptor, en algún punto del texto, opciones que probablemente lo alejarán de su lectura lineal, pero que no interfieren con el entendimiento último del texto, sino que, muy al contra-

¹² Las notas de variantes representarán los estados por los que pasó la obra, el autor, el trabajo de los múltiples editores y los posibles errores editoriales que se hayan hecho presentes en una o varias ediciones.

¹³ A. Higashi, «Capítulo 1. Hablemos de la edición crítica» en *Perfiles...*, p. 31.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

rio, lo fortalecen. Lo que diferencia una edición hipertextual¹⁵ de una edición crítica, de una anotada o de cualquier otra, es que se presenta en un medio electrónico, ya sea a través de una página web o de alguna aplicación para dispositivos móviles. Es un tipo de edición que se apoya en material multimedia, o sea, que contiene notas, videos, imágenes, sonidos, animaciones o todos ellos a la vez. El objetivo de estas ediciones es contribuir a la asimilación del texto desde una perspectiva innovadora y didáctica.

Por último, es necesario destacar que hay posibilidad de encontrar el reflejo de algún tipo de edición en otro o de hallar dos o más encontrados en un mismo proyecto. Justamente una de las virtudes de la edición es que sus oportunidades se amplían con las necesidades culturales y de mercado que están en boga.

1.1.5 Edición anotada

Una edición anotada, o también llamada «edición comentada», se caracteriza por contener notas ilustrativas que se encargan de explicar el texto, actualizarlo o entenderlo con fines informativos; dicha anotación se encarga de acercar al lector a una obra que en algunas ocasiones suele presentársele como distante de su propia concepción literaria, cultural, social, etcétera; motivos que le impedirían comprender los diferentes sentidos o significados de la obra.

La anotación es un trabajo que se emprende para apostillar¹⁶ algunas ediciones críticas y, obviamente, para realizar ediciones anotadas, las cuales suelen confundirse constantemente, pero su diferencia radica en el objetivo final de cada cual: una edición crítica busca rescatar la forma ideal de un texto, así como comprender los motivos de las distintas variaciones en el tiempo de la obra, lo que expresa con sus notas de variantes; la edición anotada trata de esclarecer una obra por medio del trabajo de dos elaboradores (o más) para dos públicos distintos: el

¹⁵ Un hipertexto es un sistema de organización y presentación de documentos en un medio informático que se basa en la vinculación de unos archivos o fragmentos digitales (textuales o gráficos) con otros (en cualquier morfología digital: texto, imagen, audio, video, datos, programas informáticos y otras aplicaciones capaces de generar un contenido dinámico), lo que permite acceder a la información no necesariamente de forma secuencial. (Félix del Valle Gastaminza, «Documentos digitales: hipertexto y edición digital» en UCM, 2005. En línea).

¹⁶ Comentar, interpretar o completar un texto («Apostillar» en *Diccionario de la Lengua Española* [DLE]. En línea).

autor de la obra original crea un texto con el objetivo de que llegue a los lectores de cierta época; posteriormente, un editor revisa la obra y la comenta con la finalidad de que otro grupo de lectores, alejados temporalmente de los primeros, la acoja una vez clarificados su sentido y referencias.

Esta relación estrecha entre ambos tipos de ediciones también radica en que el método de la anotación de textos se involucra con el de la crítica textual; sin embargo, al revisar manuales dirigidos a esta última, algunos textos —los menos— dedican sólo un apartado a elaboración de notas¹⁷.

En este sentido, hablar de anotación no significa precisamente referirse a una gran cantidad de aportaciones teóricas en lengua española para guiar el camino del editor novel, ya que pocas son las contribuciones que incluyen metodologías detalladas que se enfocan ampliamente en cómo anotar un texto.

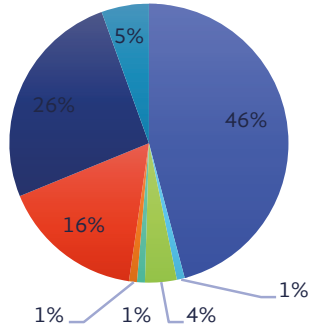
Por otro lado, los materiales pertenecientes a la labor ecdótica donde se hallan reflexión, aplicación y análisis, llegan a un número apabullante, como también sucede con los referidos a temas generales de edición; por ello, este trabajo se basa exclusivamente en los aludidos de forma frecuente por la crítica y que pudieran apoyar un trabajo como el aquí realizado: en total, se registraron 134 publicaciones entre artículos, diccionarios, manuales, glosarios, libros, material en línea, etcétera; donde las más comunes son las de corto aliento, que ayudan mucho en el trabajo de edición pero que no alcanzan a resolver todas las dudas que se van desencadenando a lo largo del trabajo.

La siguiente es una relación porcentual de los tipos de publicaciones antes mencionados (*vid* gráfica 1.1), lo que permitirá dar cuenta del panorama general existente sobre publicaciones referentes al mundo de la edición, en el cual los artículos son los materiales que más se enfocan a trabajar esta temática, aunque en diversas direcciones. Por otro lado, los materiales en línea son los que menos se encargan de dicha materia (al menos los publicados en ámbitos académicos). Por último, cabe hacer mención que los manuales, necesarios muchas veces para guiar la profesión de los menos avezados en temáticas de edición en sus diferentes áreas, constituyen otra parte mínima de estos materiales.

¹⁷ Para consultar una amplia reflexión sobre la anotación de textos y su relación con la ecdótica *vid* A. Higashi, «La anotación en textos virreinales: hacia una anotación crítica» en *Literatura Mexicana*, vol. 19, núm. 1, 2008, pp. 43-74.

Gráfica 1.1 Materiales sobre edición

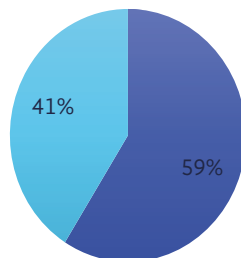
■ Artículos ■ Reporte bibliográfico ■ Diccionarios ■ En línea ■ Glosario ■ Libros ■ Tesis ■ Manuales



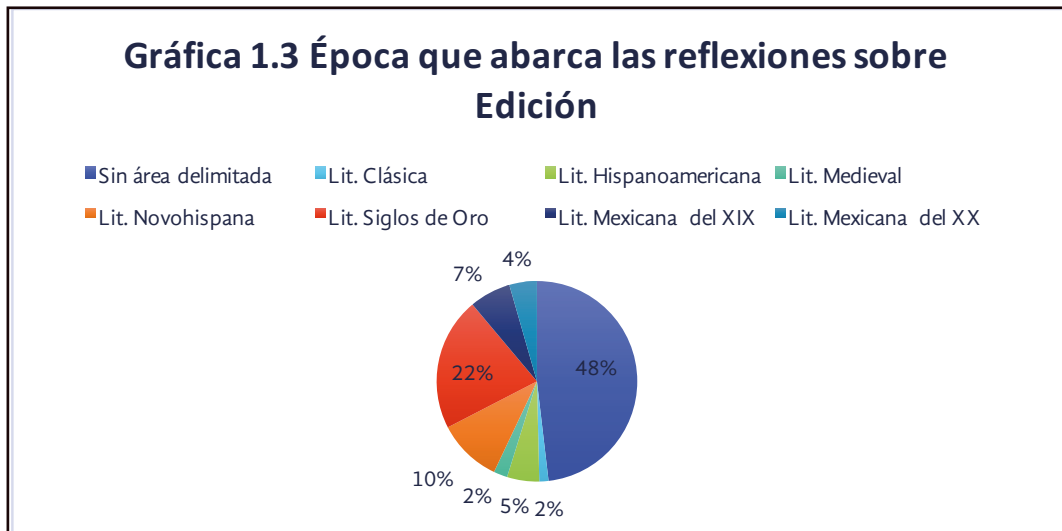
Haciendo hincapié en la crítica textual (de la cual se tomarán como base los procedimientos de anotación), es importante notar que la bibliografía se ve disminuida en comparación con el mundo de las publicaciones sobre labores editoriales en general, lo que muestra el camino que falta por recorrer para desarrollar una teoría más extensa de la ecdótica como una posibilidad real de trabajo dentro del mundo de la edición como ámbito profesional; tal como se puede observar a en la gráfica 1.2.

Gráfica 1.2 Presencia de la crítica textual en las publicaciones sobre edición

■ Temas generales ■ Crítica textual



Si se clasifica la totalidad de los materiales sobre ecdótica por las épocas y regiones que abarcan su labor, se demuestra que la literatura peninsular tiene una mayor tradición enfocada a la crítica textual en comparación con la literatura americana, la cual tiene buenos referentes en este campo, pero que se queda visiblemente alejada de la primera (*vid* gráfica 1.3).



Ahora, hablando específicamente del tema de la anotación, es posible advertir la existencia poco abundante de materiales en español que traten sus procedimientos o problemas (sobre todo si se observan en relación con los textos enfocados en las preocupaciones de las diversas áreas de la edición), lo cual muestra las deficiencias teóricas que aún existen en dicho campo (*vid* gráfica 1.4).



Por último, se puede concluir que la anotación de textos en México se ha ido formando lentamente con los ejemplos que la crítica textual española ha desarrollado para esta tradición; lo cual evidencia que aún se requiere establecer en nuestro país una postura clara y una teorización concreta relacionadas con este tema.

Una vez observado el estado actual de las publicaciones sobre edición, y ya habiendo aclarado que los materiales sobre anotación no son precisamente abundantes, es pertinente profundizar en uno de los elementos fundamentales para la edición comentada: la elaboración de las notas.

1.1.6 Desarrollo de las notas

Para realizar una edición anotada es imprescindible contar con prefacios (por ejemplo, una advertencia preliminar donde se observen el método empleado y los detalles sobre el corpus, y un estudio introductorio que prepare al lector sobre el contenido de la obra editada), un aparato crítico impecable, bibliografía utilizada y, en algunos casos, índices auxiliares y apéndices. A dichos apartados es indispensable añadir, por supuesto, distintos tipos de notas, los cuales fueron la base de la presente edición.

Con el objetivo de efectuar el desarrollo de las notas, es necesario tener en cuenta algunos puntos primordiales, los cuales giran en torno a una investigación profunda sobre el autor, la obra tratada y los elementos que se van a anotar:

Se identifican las dificultades que la lectura del texto presenta, éstas pueden ser de orden lingüístico o referencias eruditas, incomprensibles para el lector común. Posteriormente, se procede a confeccionar anotaciones de orden histórico, temático y literario; además de aportar comentarios de índole cultural o educativa. Luego, se hace hincapié en los aspectos relevantes de la época, con el fin de aclarar el sentido del texto al lector.¹⁸

¹⁸ Lenis Abarca Monge, *La obra literaria dispersa de Justo A. Facio: estudio preliminar, recopilación y notas: proyecto para una edición anotada*, tesis presentada para obtener el grado de Licenciada en Literatura y Lingüística con énfasis en Literatura, Universidad Nacional de Costa Rica, 2012, p. 9. En línea.

La elaboración de las notas, según Pérez Priego, requiere poner atención especial en las necesidades de la obra, pues se trata de una labor hermenéutica que pretende no dejar de lado los detalles presentes en la lengua y en la forma para que éstos conserven su función original y se demuestre su importante conexión con elementos específicos:

La anotación del texto debería comprender, entre otras cosas, un análisis de las particularidades lingüísticas del texto al de los contenidos y referencias culturales e históricas que encierra, pasando también por la explicación de las formas y elementos puramente literarios que introduce y su relación con la serie literaria y hasta con las pautas retóricas vigentes.¹⁹

Relacionado con esto, se deben diferenciar los tipos de notas que un texto puede comprender, las cuales se clasifican por su contenido (no todas se encontrarán obligatoriamente en las distintas obras que se anotarán, a excepción de la llamada «nota 1»).

Ana Elena Díaz Alejo propone los siguientes tipos, acotando las notas con valiosos consejos para su elaboración²⁰, los cuales fueron tomados en cuenta y aplicados para la presente edición, tal como se hace explícito en cada caso:

- I. **Aparato crítico.** Éstas se aplican obligatoriamente a las ediciones críticas, sin embargo, algunas de ellas pueden adaptarse perfectamente a una edición anotada.
 1. Nota de identificación o localización hermerobibliográfica: es la llamada «Nota 1», se coloca en el título de la obra que se va a tratar y su valor reside en demostrar el trabajo de rescate que ha realizado el editor, así como en la ayuda para su identificación. Incluye los siguientes datos en el orden establecido a continuación: aviso de versiones (muestra la condición del texto, resaltando si es único o qué número de versiones presenta), asiento hemerográfico o bibliográfico (procedencia del texto), registro de ediciones posteriores a

¹⁹ Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, 1997, p. 89.

²⁰ A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, pp. 74-81. // En este caso se dejó de lado la definición de notas paratextuales para evitar confusiones por su amplia semejanza con las notas peritextuales y epitextuales.

la primera publicación (asiento de reproducciones con que cuenta), registro bibliográfico de obras que reúnan a varios autores o las que el propio autor haya publicado de su obra (sistema de claves bibliográficas), indicación de la versión que se está publicando, asiento de adendas y/o corrigendas relativas al título, subtítulo, epígrafe o dedicatorias realizadas por el autor en las distintas versiones y registro de párrafos iniciales modificados —de ser el caso— (revelación de variantes así como de las versiones en las cuales se presentan). *Vid nota 1 de «La fotografía».*

2. Notas de variantes: muestran el resultado de la comparación entre los distintos testimonios de la obra, proyectando los cambios entre cada una e indicando puntualmente las versiones. Se deben presentar de modo que sobresalgan entre el cuerpo de notas.

Cotejar versiones que procedan de diferentes publicaciones, etapas o momentos, y registrar sus variantes, es uno de los caminos para conocer la evolución estética e ideológica del escritor, el proceso de sus preferencias artísticas, políticas o religiosas; el esquema de sus dudas; las motivaciones de sus elecciones estilísticas y sus devociones bibliográficas, en fin, su universo cultural.²¹

Los elementos que se deben presentar en las notas de variantes son los siguientes en este preciso orden: año (o años) de la publicación que se está cotejando, dos puntos, variante con letra cursiva, cambio de tipo (convertir a letra redonda el elemento de la variante que aparezca en cursivas), notas del autor, notas dentro del texto (cualquier nota introducida por el autor se saca del texto y se envía al cuerpo de notas), corrección o aumento de información (explicaciones necesarias introducidas después de barras dobles), registros independientes (variantes recogidas de otras versiones) y nota a una variante (cita de otro autor introducida tras una barra doble y acompañada de sus datos bibliográficos).

²¹ *Ibidem*, p. 75.

Las notas de variantes no fueron incluidas en esta edición porque no pertenece a la tipología de la edición crítica.

3. Notas del autor (*N. del A.*): se mantienen tal y como se presentan originalmente, aunque con una añadidura en cursivas que indique que las notas provienen del autor original del texto. «La fotografía» no presentó notas del autor.
4. Notas del editor (*N. del E.*): son las que exponen las decisiones técnicas sobre el uso de las variantes y gramaticales. *Vid nota 19 de «La fotografía».*
5. Contranotas: notas añadidas a un comentario ajeno al editor y que se realiza con la finalidad de hacer aclaraciones. *Esta edición no presentó contranotas.*

II. **Cuerpo de notas.** Éste consiste en el conjunto de notas que no se ven acompañadas por las de variantes y que buscan ilustrar al lector en diversos ámbitos; tiene las distinciones que a continuación se presentan:

1. Notas bibliográficas: se trata de las referencias que hace el autor acerca de obras diversas. En caso de que la lista de referencias bibliográficas sea muy extensa, se realizará un apartado que las incluya todas, el será llamado «Obras citadas por el autor». Las referencias truncas se completarán y se corregirán los datos equivocados. La información que estas notas deben incluir son autor, título y páginas (las fichas completas formarán parte de la lista de fuentes); por otro lado, si un texto se debe citar constantemente, se hará por medio de una clave. *Esta edición no presentó notas bibliográficas.*
2. Notas hemerográficas: se utilizan para destacar diferentes acontecimientos que cite el autor y cuya referencia se halle en la prensa de su época. *Esta edición no presentó notas hemerográficas.*
3. Notas textuales: notas que van aclarando las fuentes de donde surgen las ideas del autor. Muestran sus pasiones, sus creencias, su esencia. El análisis de los elementos que las conforman permite llevar a cabo

una reflexión, en la cual el editor se puede apoyar posteriormente para realizar los preliminares. Hay ocho tipos²²:

- a) Notas intratextuales: «relaciones entre las partes de un mismo texto».
 - b) Notas intertextuales: «rasgos estructurales correspondientes a otras obras que, en algún aspecto, están nutriendo y dejando su impronta en los textos del corpus que se anota.»
 - c) Notas metatextuales: «conjunto de instrumentos textuales, de índole teórica y técnica, que colaboran en la creación de un texto: referencias genéricas, retóricas, etcétera.»
 - d) Notas peritextuales: «elementos que circundan el corpus motivo de edición, desde los meramente tipográficos [...], advertencia editorial, prefacio, introducción, prólogo, notas, posfacio, epílogo, índices, apéndices, anexos.»
 - e) Notas epitextuales: «todo aquello que no está incluido en el volumen que se edita, pero que ha participado de él desde antes de su creación [...] y después de ella [...].» Tales como diarios de trabajo o notas, presentaciones y entrevistas, etc.
 - f) Notas hipertextuales: «obras que sirven de guía mítica en la redacción de una obra.»
 - g) Notas extratextuales: en este tipo de notas se hace una relación de personajes, de la sociedad que atestiguó el autor y de la cultura de la época. «La fotografía» *presentó principalmente notas extratextuales, vid notas 5, 6, 8, 9, 12, 17, 20, 21, 23, 28, 29 y 33.*
4. Notas léxicas: se presentan cuando la lengua del autor y la del lector no son compatibles, lo que llevará al editor a tratar de explicar el significado del uso del lenguaje que hizo el primero para que el segundo lo pueda asociar con el suyo. *Vid notas 4, 16, 18, 24, 26, 27, 31, 32 y 35.*
 5. Notas de apreciación estética: son aquellas que requieren del juicio hermenéutico del editor; se elaboran con el conocimiento que éste tiene de su escritor, dándole al primero la oportunidad de plantear

²² Caracterización de cada nota tomada textualmente de A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, pp. 78-79.

juicios estéticos/literarios sobre el objetivo de su escritura. Mucho de este material podrá también ser utilizado en la «Introducción» o «Estudio preliminar». *Esta edición no presentó notas de apreciación estética.*

6. Notas sobre acontecimientos culturales: comentan los eventos que sucedieron alrededor del autor y que tengan relación con la vida cultural de su sociedad. «La fotografía» no presentó notas sobre acontecimientos culturales.
7. Notas de referencia urbana: son aquellas que ubican lugares, establecimientos o calles de la ciudad. *Vid nota 22 en esta edición.*
8. Notas sobre sucesos o personalidades del momento, nacionales o internacionales: hablan de los hechos sobre los que opinó nuestro autor, en los cuales participó o que ocurrieron en su época y que tienen cierto significado para la obra. *En la presente edición no se presentaron notas de este tipo.*
9. Notas suspicaces: hablan de sentidos escondidos de una palabra, frase, nombre o hecho. En éstas se identifican figuras retóricas, apodos, chismes u otros elementos por medio de una relación entre la época en la que se escribió la obra y la actual. *Vid nota 2.*

En la edición anotada de «La fotografía» se encontraron algunos casos donde la información requerida por las notas precisó de la vinculación de distintos tipos de éstas. La siguiente fue la frecuencia:

Tipos de notas	Número de casos	Nota en «La fotografía»
Extratextual + Identificación	1	1
De editor + Suspica	1	3
Extratextual + Suspica	3	7, 14 y 15
De referencia urbana + Suspica	1	30
Léxica + Extratextual	1	34
Extratextual + Suspica + Léxica	2	10 y 11

1.2 Recomendaciones para la anotación

Desgraciadamente, la teoría que existe sobre anotación no puede localizarse hasta ahora en manuales que muestren un método diseñado específicamente para esta labor, sino que se halla inscrita en valiosas reflexiones enfocadas a la anotación de un texto en particular; sin embargo, en dichos casos se observan algunas disquisiciones que han realizado autores especializados en la anotación de textos, así como en la ecdótica. Algunos ejemplos son:

1. Consideraciones acerca de las problemáticas y consejos que podrían aplicarse a las notas; tal es el caso de Ignacio Arellano, quien en su artículo «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro» se enfoca en resaltar, a manera de resumen, algunas de las principales problemáticas mostradas en el Seminario Internacional de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro (1990)²³.
2. Por otra parte, en el ya mencionado artículo «La anotación en textos virreinales: hacia una anotación crítica»²⁴, Alejandro Higashi se enfoca en distintos problemas de anotar textos como una tarea crónica.
3. Por último, en el apartado de notas presente en la sección «Peritextos», en la ya citada obra de Díaz Alejo²⁵, se explican puntualmente los elementos que se deben tomar en cuenta para cada tipo de nota, la forma de llevarlos a cabo y algunos ejemplos.

A continuación, se sintetizan los dilemas y las recomendaciones primordiales que fueron aplicándose en mayor o menor medida en la anotación de «La fotografía»; esto como una manera de buscar cierta fluidez en la lectura de las notas.

²³ Ignacio Arellano Ayuso, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro» en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro*, 1990, pp. 563-586.

²⁴ A. Higashi, «La anotación en textos virreinales...», pp. 43-74.

²⁵ A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, pp. 69-77.

Número y amplitud. Una de las grandes preocupaciones de quienes se desempeñan en el ámbito de la anotación de textos es la de encontrar el número «adecuado» de notas para la obra; hay dos rutas divergentes:

Por un lado la que propende a poner el menor número posible de notas para no entorpecer la lectura [...] y no coartar al lector la fruición estética de unos textos que él debe descifrar. Por otro la de los que defienden (defendemos) la necesidad de una anotación amplia, si no exhaustiva para permitir precisamente al lector hoydierno la fruición de un texto que está en la mayoría de los casos lejano a la competencia lectora media.²⁶

No obstante, para llegar a una conclusión aplicable a la praxis de anotar, y como bien señala Arellano, más valdría tomar una postura de acuerdo con el tipo de obra que se va a editar, con el objetivo que se quiere alcanzar con la edición o con el público al que va dirigida la obra; es decir, quizá lo más conveniente sería anotar en función de los planteamientos básicos del trabajo que se va a realizar.

Aludiendo a lo anterior, uno de los cuestionamientos primordiales entre la crítica enfocada a la anotación es el de la amplitud de las notas: para algunos académicos esto tiene que ver con el tamaño que la nota abarque; para otros, se relaciona con el grado de información que se proporcione al lector en función de las necesidades planteadas por el texto. En cuanto a esto no hay un consenso general, pero sí el objetivo en común de no permitir la omisión de datos que le ayuden al lector a darle una interpretación cabal a los elementos que componen la obra que tiene en sus manos (algunos por medio de la anotación incansable y, otros, a través de unas notas puntuales que sean tan explícitas como para no dejar dudas en el camino de lectura).

Una muestra de la aplicación de este criterio se observa en la nota 1 de «La fotografía», donde se presenta un breve acercamiento a la historia del retrato fotográfico. En este sentido, podría haberse realizado una explicación más extensa de dicho proceso en aquella misma nota, sin embargo, se consideró como ideal proporcionar sólo datos fundamentales y apelar a una repartición de la información a lo largo de las distintas notas del texto para permitir que estuviera guiada por los

²⁶ I. Arellano Ayuso, *op. cit.*, p. 576.

términos relacionados con el tema y fuera presentada en distintos momentos a lo largo de la crónica.

Además, apoyando la necesidad de que lector interprete por sí mismo los sentidos retóricos de la obra, para la crónica se prescindió en medida de lo posible de las notas suspicaces que requirieran aclaración de figuras retóricas, tal como sucedió con otros significados que precisaran de la interpretación literaria del lector, sobre todo, tomando en cuenta que el receptor objetivo de este trabajo es aquel preocupado por el estudio literario; sin embargo, como en el caso de la nota 13, se necesitó de la incorporación de una nota léxica con una suspicaz para desarrollar más claramente la explicación del elemento por aclarar.

Contenido. Para desarrollar propiamente el contenido de la nota, valdría observar cómo se distribuye su extensión: es importante que la redacción sea lo más clara posible y con un orden que le dé al lector la capacidad de informarse primeramente de lo más relevante (lo cual se determina por la relación de la información con el texto), seguido por los datos de acompañamiento. «La jerarquización (y, si conviene, discriminación) es una operación sencilla con la que el editor parcela en tramos de interés una nota compleja y ayuda sutilmente a resaltar lo que más provecho hará al lector.»²⁷

Sobre la información contenida en las notas, se cuenta con los sentidos léxicos, los cuales algunas veces son recuperados de diccionarios que le permiten al editor/lector conocer el significado de tal o cual vocablo, sin embargo, como bien aclara Higashi, esto no quiere decir que el problema del significado ya ha quedado resuelto, pues el objetivo de su anotación es el de aclarar el significado de las palabras con respecto al texto: «A menudo, una explicación literal ofrece al lector la sensación de haber comprendido el pasaje, pero suele enmascarar niveles más sutiles de sentido que involucran una comprensión relacional.»²⁸ Una sugerencia para resolver esta situación diccionario/contexto es la de utilizar lugares paralelos²⁹, buscando así dotar de entorno al vocablo o al «elemento obscuro».

²⁷ A. Higashi, «La anotación en textos virreinales...», p. 66.

²⁸ *Ibidem*, p. 61.

²⁹ Lugares paralelos: «acarreo de otros pasajes del mismo o de otros escritores donde esté empleada la expresión o motivo que anotamos.» (I. Arellano Ayuso, *op. cit.*, pp. 583).

Para el caso de la crónica en cuestión, cabe observar la nota 10, donde inicialmente se precisa hallar el sentido léxico de la expresión; posteriormente, fue imprescindible desarrollar el contenido de la nota con respecto al significado obtenido, dando cuenta de la historia de la cárcel de Belem y de su relación con la fotografía en México.

Aclaraciones. Al tener el asunto de las partes que aparezcan confusas incluso para el editor y su investigación, se recomienda hacer énfasis en las coherencias de las notas: la gramatical, la semántica y la poética. Éstas se deben observar para la anotación y fijación del texto, pues se dice que son propiedades que ayudarán a la aclaración de la obra; además, buscar las coherencias con base en su contexto permitirá hallar errores y deturpaciones acaecidas debido al proceso de transmisión —que, tal vez, podrían enmendarse—. Por último, tomando en cuenta que «toda enmienda de un texto exige una comprensión perfecta; nunca es posible estar seguros de haber alcanzado tal comprensión, pero con una anotación rigurosa habremos ganado muchas probabilidades o al menos nos quedará clara la existencia de un problema sobre el que no tenemos más remedio que avisar al lector.»³⁰

Justamente, este problema se presentó en la nota 18 del texto, en el cual el significado de la palabra “profesores”, en concordancia con la obra, no resultó del todo claro, pero, pretendiendo alcanzar las coherencias mencionadas, se hizo un acercamiento léxico, sin lograr tener certidumbre de lo que refería el autor.

Disposición. Una vez que todas estas consideraciones se han valorado (o resuelto, en su caso), también cabe observar la situación de la disposición de las notas, pues Arellano sugiere que esto se debería determinar de acuerdo con la extensión del trabajo y de su apariencia estética. Esto quiere decir que si una obra luce una presentación «incómoda» con un aparato crítico demasiado extenso a pie de página, debería considerarse incluirlo al final de la edición. Por otra parte, la crítica también habla de que ciertas referencias «emergentes» (a pie de página, y algunas más extensas y no precisamente necesarias de inmediato) se coloquen como notas finales, lo que parece más aceptable si el texto tiene sumas complicaciones o características que así lo requieran. En resumen, y como expone Higashi a través de algunos ejemplos, existen tres caminos para la colocación de las notas: laterales, finales o a pie de página. Esto deberá resolverlo el editor en función del diálogo del

³⁰ *Ibidem*, p. 582.

receptor con el texto y del tipo de información que éste desea encontrar; además, es importante la comodidad al consultar la edición, pues se busca que se acuda al aparato crítico sólo si se desea hacerlo o en caso necesario.

Esto último se halla en la anotación de «La fotografía» con la diferenciación de las llamadas a nota que se hallarán a pie de página; tal como se explicará en la presentación del texto.

Requisitos básicos. Las notas, según Díaz Alejo³¹, deben cumplir tres requisitos primordiales: exactitud (ofrecimiento de información exacta para que pueda «comprobarse de manera documental»); precisión (presentación concisa de la información, tomando en cuenta que ésta sea adecuada para el contexto que pide la obra) y claridad (uso de lenguaje claro y estructurado que responda «qué, quién, cuándo, cómo y dónde»).

Formato. Es recomendable que las notas presenten cierto individualismo entre la información; para lograrlo no se mezclará el aparato crítico con el de notas, lo cual será posible —en caso de que los distintos datos se deban presentar en la misma nota— a través del uso de la doble barra.

Es preciso estar conscientes de que cada nota es una «unidad en sí misma», lo cual se relaciona directamente con las abreviaturas bibliográficas; se sugiere que éstas sean sustituidas por las referencias completas para ventaja del lector y economía de su tiempo, con lo cual evitará que aquél se dé a la tarea de volver en el texto de las notas para buscar las referencias a las cuales lo dirigen abreviaturas como «*op. cit.*» o «*ibidem*».

El mayor consejo sería tener en mente que «una anotación eficiente será aquella que entable una buena comunicación con el resto de los componentes de la edición crítica [o anotada] sin estorbarse entre ellos».³²

Estos dos últimos criterios se hicieron presentes en «La fotografía», buscando la precisión de las notas y evitando el uso de locuciones latinas en las referencias.

³¹ A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, p. 73.

³² A. Higashi, «La anotación en textos virreinales...», p. 67.

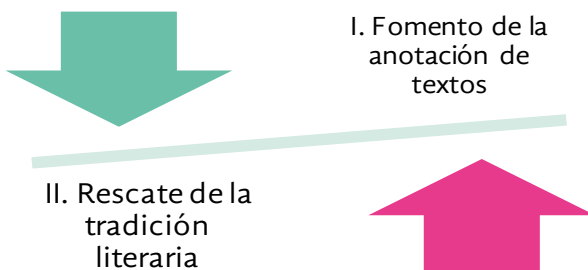
1.3 Motivos para la realización de una edición anotada

Anotar textos implica una tarea que requiere un método de trabajo estricto y detallado. Teniendo esto en mente, y pensando en la anotación literaria de obras del siglo XIX, se obtendrá un sólo resultado: una labor ardua. Esto se debe a que, si bien la literatura decimonónica mexicana se ha visto favorecida por diversos estudios en sus múltiples ámbitos³³, el campo de su anotación no ha sido suficientemente trabajado, lo cual se observa al hacer una comparación en términos cuantitativos de la afluencia existente para el caso de literaturas mexicanas de otras épocas, tal como la novohispana. Por ello, es imprescindible rescatar, fomentar y difundir en el sector editorial la lectura y anotación de obras que adquieren un papel determinante como representantes del siglo XIX, ya que esto significa regresar a las raíces de nuestras historias, de nuestras personas y de una gran época de transición; esto se realiza, por ejemplo, a través de la colección «Nueva Biblioteca Mexicana» de la UNAM.

Editar y anotar la obra del siglo XIX es una manera de acercar una pieza histórica a diversos lectores del XXI, en el cual la edición de textos atraviesa una crisis que va desde los problemas en su profesionalización hasta la carencia o debilidad en los contenidos; esto se traduce en una abolición de la calidad textual que termina por afectar a los sectores editoriales humanísticos³⁴. Por dichas razones, se debe presentar para la literatura una ambivalencia que motive la realización de ediciones anotadas, balanceando la problemática editorial actual (enfocada en la elevación de ventas) y la preservación de nuestro pasado escrito proveniente del siglo XIX:

³³ Un ejemplo extraordinario es la colección «Al siglo XIX. Ida y regreso» de la UNAM, donde no sólo se estudian las obras de los más reconocidos (y los no tanto) representantes literarios de dicha época, sino que éstas se enmarcan, relacionan, ejemplifican y desarrollan dentro de sus contextos social, político, educativo y artístico, por mencionar sólo algunos.

³⁴ La merma en la calidad de las ediciones, provocada por la mercadotécnica editorial, también afecta a las publicaciones de índole científica, aunque éstas no se abordan en el presente trabajo.



Sobre esto (pero con miras a la edición crítica de *El monedero* de Nicolás Pizarro Suárez) comentaría Carlomagno Sol Tlachi:

La preocupación no es sólo salvar los textos del olvido y [...] de la omisión por parte de la tradición literaria mexicana, sino destacar su valor estético, y quizá en última instancia, rescatarlos del olvido de los problemas históricos —tan actuales— que aquejaban en aquel entonces a nuestro país y de lo cual esta novela es testimonio.³⁵

Justamente, la tarea de sustraer el texto de la prensa de hace dos siglos, aclararlo y acercarlo con breves elucidaciones a los lectores resulta importante porque se trata de una manera de atesorar la obra y su época; o sea, consiste en emprender una tarea filológica de conservación: «La necesidad de establecer la autenticidad de las obras que contribuyen al patrimonio cultural de un pueblo, se hace más sensible cuando éste cobra conciencia de aquel legado y se impone como primordial tarea la de preservarlo de los desgastes materiales que inevitablemente ha producido el paso del tiempo.»³⁶

Por otro lado, el interés de favorecer la anotación de textos tiene que ver con la polémica que existe al observar a ésta únicamente como parte de las ediciones críticas, pues contrario a lo que se piensa, y aunque pueden cabalgar en el mismo método, cada una tiene el espacio para destacar por sí misma en el ámbito editorial y de investigación:

³⁵ Nota 10 en Carlomagno Sol Tlachi, «Por qué una edición crítica de *El Monedero*» en Nicolás Pizarro Suárez, *El monedero (edición crítica, estudio introductorio y notas)*, tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Letras Mexicanas, 2008, p. 10.

³⁶ M. A. Pérez Priego, *op. cit.*, pp. 10-11.

Aunque bien es cierto que en un primer momento de la formalización de la disciplina en el mundo hispánico se rehúye el tema de la anotación para no incurrir en la confusión (favorecida por las casas editoriales) donde andan hermanadas edición crítica y edición anotada, edición filológica y edición de divulgación, el mismo mundo de la compra-venta es el que obliga al investigador a replantearse la anotación crítica de textos. Una revisión superficial del panorama editorial debería bastar para convencer a cualquiera: mientras la anotación no encuentra cabida en la edición crítica más conservadora por su naturaleza hermenéutica, se advierte que tampoco se le reserva un espacio en la edición de divulgación debido a políticas editoriales incomprensibles.³⁷

En cuanto a la pertinencia de la anotación de textos en el género de la crónica, cabe primeramente observar que para llevar a cabo la labor de cronista se requieren palabras en prosa que vayan describiendo la vida que se vive o que pasa ante los ojos del autor, el cual debe proporcionar su propio estilo para detallar los acontecimientos vividos por él mismo y por quienes lo rodean. Dicho trabajo se efectúa en el siglo XIX describiendo las calles de la ciudad a través de la prensa, lo que hizo posible que las distintas creaciones se extendieran a una gran cantidad de hogares como la huella de quien se ha tomado el tiempo de mirar atentamente. «La crónica finisecular del siglo XIX nació del cosmos urbano para luego concretarse en un espacio periodístico, y su flexibilidad formal permitió a los escritores convertir el género en una especie de “archivo” donde era posible guardar todo tipo de manifestaciones urbanas.»³⁸

Esta labor de realizar crónica en el siglo XIX implicó la descripción en prosa de hechos, sucesos, actividades, personajes, nombres, eventos, fechas, lugares, noticias de actualidad y otros elementos que, si bien hablan por sí mismos de los contextos social, político y económico de la época, tienen como característica principal que, al estar inscritos en un género que tiende a la brevedad y a la explicación precisa, no siempre proporcionan la posibilidad de esclarecer sus referentes al haber sido creados en una actualidad alejada del siglo XXI, razón por la cual el lector

³⁷ A. Higashi, «La anotación de Balún-Canán como una tarea crítica» en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, 2009, pp. 178-179.

³⁸ Blanca Estela Treviño en Ángel de Campo, *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal (1896)*, 2004, p. 65.

de hoy en día no podrá proporcionar los elementos necesarios para cumplir con su papel activo en cuanto a la percepción de la obra, esto incluso a pesar de que se encuentre informado en mayor o menor medida sobre los aconteceres de la época en la que fue creada la crónica.

Debido a esto, el emprendimiento de la anotación de textos funge un papel preponderante en cuanto a crónica se refiere, pues dicha labor otorga a la obra los elementos que requiere el lector para aprehender lo necesario en la contextualización e interpretación del texto y el autor, lo que deriva en una interpretación literaria y retórica de éste, razón por la cual es pertinente realizar una edición anotada de «La fotografía» de De Campo, cuyos datos de presentación se explican a continuación.

1.4 Adaptación del texto

1.4.1 Notas

A lo largo del texto anotado, el lector encontrará notas de diferente índole, las cuales se identifican con la clasificación de Ana Elena Díaz Alejo planteada en *Edición crítica de textos literarios. Propuesta metodológica e instrumenta* (2015).

En esta edición se hallarán, además de la nota de identificación, notas de referencia urbana, suspicaces, extratextuales y de léxico. Éstas se encuentran clasificadas del modo siguiente a pie de página: las notas léxicas se identificarán rápidamente por estar acompañadas de un asterisco, las suspicaces (que a su vez hacen de retóricas o también llamadas valorativas) se reconocen porque su llamada a pie se presenta en cursivas; las remanentes se hallan del modo habitual. Esto ayudará a que el lector seleccione de forma más práctica y directa la información que desea consultar.

Para las notas de léxico se tomaron en cuenta palabras que por sí mismas, o que en conjunto con otras, forman frases de uso coloquial o locuciones adverbiales que aporten un significado distinto al del término aislado; así como mexicanismos y aquellas que describen prendas de vestir y accesorios que precisen una gran cantidad de detalles en su confección y, por lo tanto, en su descripción; esto por la importancia que tienen para fijar mentalmente las imágenes que aludirían a una

fotografía. Se excluyen palabras que pudieran considerarse de uso frecuente, esto debido a que es posible comprender su utilización o significado por medio de la consulta de cualquier diccionario.

Naturalmente, habrá casos en los cuales los tipos de notas se vean fusionados por la información que precisan y/o que presentan.

Tal como se mencionó anteriormente, para comodidad del lector y pensando en que no se necesite volver en el texto de las notas para localizar la información deseada, no se hará uso de locuciones latinas en cuanto a las referencias empleadas para la conformación de éstas.

En el caso de las alusiones a diccionarios, los cuales se pueden consultar en línea, se hallarán dos opciones, las cuales se abreviarán de la siguiente manera para economizar espacio:

1. [DEM]: El Colegio de México A.C., *Diccionario del Español de México*. Disponible en <http://dem.colmex.mx>
2. [DLE]: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en <http://dle.rae.es>

Por otra parte, en las referencias de las notas surgidas de un ámbito virtual, se eliminarán las direcciones electrónicas (así como su fecha de consulta), lo cual agilizará la lectura. Dichos elementos faltantes podrán encontrarse en el listado de fuentes al final de este trabajo.

1.4.2 Actualización

Debido a que la crónica fue publicada originalmente a inicios del siglo xx, la ortografía no se encuentra sumamente alejada de la actual (contrario a lo que podría imaginarse); sin embargo, para la fijación del texto en esta edición se hicieron algunas modificaciones que aportaran mayor claridad al lector. Esto significa lo siguiente:

Las palabras de uso cotidiano se unificaron con el resto para que su escritura coincidiera con el español del México actual (en el caso de aquellas que no requirieran una nota aclaratoria para conocer su significado).

Se conservaron las comillas que el autor utiliza para indicar el uso de algunos mexicanismos; y se agregaron otras para aquellos casos en que los términos fueron neologismos para su época o extranjerismos adaptados a la fonética y ortografía de México por el autor; así como para indicar apodos. Se quitaron las que determinaban cultismos latinos, cambiándolos a cursivas (incluso cuando originalmente no estuvieran entrecomillados), pero se agregaron algunas otras cuando se presentó algún discurso directo —en cuyo caso se presentará la nota que lo indique—.

Por otro lado, la puntuación se modifica eliminando las comas de oraciones coordinadas copulativas y disyuntivas, y donde el sujeto y el verbo se vieran separados por éstas; a la vez, se unificó su utilización (o la del punto y coma) en casos de enumeraciones. En cuanto a los puntos suspensivos, éstos se reducen de cuatro a tres, tal como se establece en la actualidad por la Real Academia Española. Por otro lado, se cambiaron de lugar los signos de puntuación que originalmente se hallaban dentro de comillas, colocándolos fuera de éstas si el signo correspondía al término de algún periodo.

También se eliminaron los acentos en palabras monosílabas y de aquellas que se adaptaron a las normas ortográficas actuales; en cambio, se agregaron los necesarios a los pronombres que así lo reclamaran y, por último, se conservaron entre párrafos los asteriscos que el autor colocó para indicar un cambio de situación en los hechos de la crónica.

Capítulo 2

Aproximación preliminar



2.1 Ángel de Campo: vida y obra

La Ciudad de México del siglo XIX fue la misma que vio nacer a Ángel Efrén de Campo y Valle (también conocido con los pseudónimos “Micrós” o “Tick-Tack”)³⁹ el 9 de julio de 1868, justo 32 días antes de ser presentado en el Registro Civil. El hogar que lo recibiría como el por fin logrado tercer hijo se encontraba en la calle Puente Quebrado, exterior 25 —hoy República del Salvador, en el centro de la capital mexicana—. Los dueños de la casa y padres del autor: Laura Valle y el militar Ángel de Campo, ambos provenientes de Veracruz.

Al morir su padre (en fecha desconocida), la familia de Micrós quedó bajo el amparo de sus tíos, los generales Luis y Adolfo Valle, quienes proveyeron a Laura

³⁹ Para reflexionar sobre los distintos pseudónimos utilizados por Ángel de Campo a lo largo de su obra, es necesario ahondar en su vida personal y en los objetivos que deseó alcanzar con cada una de sus columnas, pues tal parece que, dependiendo de esto, insertó un nombre diferente en sus obras para diferenciar no sólo el trabajo que llevó a cabo, sino la propia personalidad que quiso plasmar en ellas. Francisco Fernández del Castillo opina: «*Campito*, como le decían todos; *Micrós*, como se llamó primero a sí mismo; *Tick Tack*, como se bautizó después cuando quiso ser en sus escritos una especie de eco festivo de la hora que pasa, siguió escribiendo siempre con facilidad pasmosa, y con pasmosa felicidad, y sus artículos fueron leídos con fruición por la sociedad de México, que invariablemente los encontraba en las columnas de los periódicos durante quince años. *Micrós* y *Tick-Tack* parecen distintas personalidades, pero esa duplicidad es aparente. Es la ambivalencia de una misma mente cuyas fantasías proyectivas provocan descargas afectivas en diversas direcciones. *Tick-Tack* ya no prefería los temas tristes y dramáticos, aprovechaba cualquier circunstancia para comentarla en tono irónico, festivo, pero nunca sarcástico. Ya desde los 90 había tomado el estilo que fue característico de *Tick-Tack*.» (Ap. Francisco Fernández del Castillo, «Recuerdos de Ángel de Campo [Micrós-Tick Tack]» en *Memorias de la Academia Mexicana*, t. XXI, 1975, p. 359). Por su lado, Emmanuel Carballo apuntó acertadamente que los mencionados pseudónimos son una muestra de la afición de Ángel de Campo por plasmar sus sentidos fisiológicos en su trabajo, como son la vista en las pequeñeces y el oído en los ruidillos. «El de *Tick-Tack* lo usa en artículos y cuadros de costumbres. Con él quiere tomar el pulso al tiempo, del cual es amable censor. El de *Micrós* lo utiliza cuando funge de historiador de la gente sin historia o, lo que es igual, cuando crea cuento y novela. Uno y otro lo aproximan respectivamente a la pintura y a la música.» (Ap. Miguel Ángel Castro, «Introducción» a Ángel de Campo, *La semana alegre*, 1991, p. 28).

Valle con una modesta aportación mensual para el mantenimiento de sus cuatro hijos⁴⁰.

Hallándose la familia en una situación económica precaria, Francisco Fernández del Castillo y López, también tío de Micrós, se encargó de enviarlo a la escuela de don Emilio Baz, un colegio para niños de clase social alta donde, según se menciona, conoció a Federico Gamboa. Sobre esta etapa menciona Ezequiel Chávez:

Tenía Ángel doce y medio años cuando en el Instituto de don Emilio Baz, lo conocí: menor yo que él sólo por dos meses y medio. Era él un niño de corta estatura y de rostro despierto y avisado: regordete, sonrosadas las mejillas, afilada la nariz bien plantada, prismática y aguada, cara en medio. Un poco huida hacia atrás la boca de rojos y delgados labios que inconscientemente pareaba, abriendo a la vez las ventanas de la nariz, cada vez que concentraba en cualquier cosa las miradas de sus negros ojos escrutadores; algo había de flor pequeña fresca en su semblante; algo en su cuerpo todo y en su cara, de pajarillo curioso pronto a volar. Usaba aún pantalones hasta las rodillas y medias negras...⁴¹

Ya un poco más adelante, en 1884, vio la luz *El Reproductor*, diario en el cual Ángel de Campo recopilaba a mano noticias tomadas de periódicos; tal como lo haría con *La Lira*, que llevó a cabo de la mano de Luis González Obregón.

Para 1885, y ya con un bien conformado círculo de amigos que lo acompañó a lo largo de su carrera por las Letras, participó en la fundación del Liceo Mexicano⁴², de donde se desprendió una revista homónima, que salió a la luz el 15 de octubre del mismo año⁴³.

⁴⁰ Antonio Fernández del Castillo en Ángel de Campo, *Micrós. Ángel de Campo (Micrós, Tic-Tac). El drama de su vida. Poesías y prosa selecta*, 1946, p. 13.

⁴¹ Ap. F. Fernández del Castillo, «Recuerdos de Ángel de Campo (Micrós-Tick Tack)» en *Memorias de la Academia Mexicana*, 1975, p. 343.

⁴² El Liceo Mexicano tuvo una vida activa en el ámbito de la literatura nacional desde 1885 hasta 1893, fecha a partir de la cual se convirtió en el Liceo Altamirano, debido al continuo respaldo que Ignacio Manuel Altamirano le proveyó.

⁴³ Se dice que esta revista fue la continuación del periódico *Regeneración*, proyecto de José Tomás de Cuellar, Facundo.

El acto fundacional ocurrió en la casa de Luis González Obregón, en el número 2 de la calle de Ortega, el 5 de febrero de 1885. La madre del futuro historiador dispuso una pieza para la reunión de los estudiantes preparatorianos Toribio Esquivel Obregón, Alberto Michel, Ezequiel A. Chávez, Manuel Mangino, Adolfo Verduzo y Rocha, más Micrós y el anfitrión.⁴⁴

A partir de 1888, ya iniciado en el arte de la literatura, De Campo continuó sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria y luego, por un año más, en la Escuela de Medicina. A los 22 años, apasionado de los libros y la música, dejó la carrera médica para quedarse al frente de su familia después de la muerte de su madre. Posteriormente, se insertó de lleno en la escritura a la par de que comenzó a impartir clases de Literatura en la Escuela Nacional Preparatoria y a trabajar en la Secretaría de Hacienda hasta su muerte⁴⁵.

El hombre que amó el hogar cuando vivía su padre, que vio cómo su madre conservó para él ese recinto, luchó a brazo partido para defenderlo contra viento y marea; ese hogar se sostuvo gracias a la tenaz y fuerte voluntad de ese hombre diminuto, de espíritu titánico. Por lo pronto abandonó su carrera con el dolor con que puede abandonarse una loca ilusión; se apartó de ella como pudo apartarse de una mujer inaccesible, y desde el año de 1890 afila con más cuidado su pluma, aguzando su ingenio, vivifica su mente y principia una brillante era de fecunda producción literaria.⁴⁶

En el ya mencionado Liceo Mexicano fue donde hizo una de sus primeras y principales contribuciones literarias escribiendo, al lado de sus contemporáneos (piezas fundamentales de la literatura del siglo XIX), lo más detallado de su visión de la ciudad:

⁴⁴ M. Á. Castro, «Introducción» a *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack. Homenaje en el centenario de su muerte*, 2011, p. 41.

⁴⁵ Sylvia Garduño de Rivera, «Biografía del autor» en Ángel de Campo, *Crónicas y relatos inéditos*, 1969, p. 5.

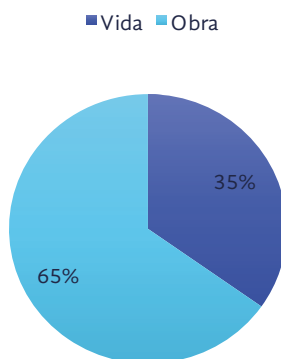
⁴⁶ A. Fernández del Castillo, *op. cit.*, pp. 33-34.

González Obregón escribió bibliografías y breves estudios de literatura, novela y novelistas mexicanos, de historia y héroes de la patria; Antonio de la Peña y Reyes, artículos sobre los jesuitas; Alberto Michel, relatos didácticos de zoología nacional; Ezequiel A. Chávez, acontecimientos históricos en versos épicos; Enrique Santibáñez, apuntes de cultura general, y Ángel de Campo ensayó la pluma en tipos y cuadros de costumbre que anunciaban la nueva fisonomía de la ciudad ante la modernidad.⁴⁷

A pesar de que la obra de Ángel de Campo fue prolífica tanto en número como en los géneros abarcados, por mucho tiempo habría sido relegada por los estudiosos de la literatura del siglo XIX.

De hecho, si se hace referencia a los materiales enfocados a temas como la vida y obra de Tick-Tack, se hallará que la existencia de éstos no es precisamente amplia. Haciendo una búsqueda de fuentes relacionadas con dichos tópicos (en bases de datos especializadas en literatura y acudiendo a apartados bibliográficos sobre el tema), se hallaron 46 materiales que comprenden artículos, tesis, libros y sitios web; de los cuales la mayoría son accesibles para su consulta (37 de ellos). Estos trabajos se pueden clasificar en dos grandes categorías: aquellos que se dedican a profundizar sobre Ángel de Campo y su vida (16) y los que se enfocan exclusivamente en estudiar su obra (30); esta relación se presenta en la gráfica 2.1.

Gráfica 2.1 Estudios sobre Ángel de Campo



⁴⁷ M. Á. Castro, *Pueblo...*, p. 44.

Como se puede observar, los materiales dedicados a la vida del autor son muy escasos y, desafortunadamente, cuatro no están accesibles para consulta, empero, uno de los textos primordiales donde se hallan mayores referencias sobre la vida de Micrós es el llamado *Ángel de Campo (Micrós, Tic-Tac). El drama de su vida - poesías y prosa selecta* (1946), que elaboró (en las 49 páginas iniciales) su sobrino Antonio Fernández del Castillo con recuerdos familiares que permiten un breve acercamiento a la vida escolar y sentimental del autor, tras lo que se presenta una recuperación de poesía inédita y algunos cuentos que su descendiente considera autobiográficos.

Otra obra de gran valor histórico por la cantidad de datos personales que se proporcionan sobre la vida personal de Ángel de Campo (los cuales no se hallan en ningún otro texto biográfico del autor) es el elaborado por otro de sus sobrinos: el historiador Francisco Fernández del Castillo —hermano de Antonio—, el cual lleva por título «Recuerdos de Ángel de Campo (Micrós-Tick Tack)», presentado en 1972 ante la Academia Mexicana de la Lengua.

Por otro lado, y en cuanto a su obra se refiere, la crítica literaria se ha enfocado principalmente en la novela *La Rumba* (11 materiales encontrados, 9 de ellos accesibles), mientras que son poco valorados el cuento (4), la crónica (8, sólo 6 de ellos disponibles para ser consultados), otras novelas y, principalmente, la poesía, la cual ha sido señalada por los estudiosos en múltiples ocasiones pero que no cuenta con análisis enfocados exclusivamente a ella.

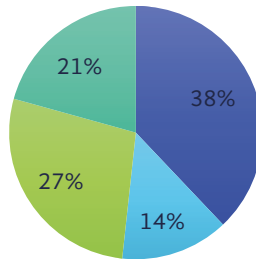
Del mismo modo, se han hecho pocos estudios que abarquen la narrativa en general de Ángel de Campo (se encontraron sólo 6); que versan sobre aspectos como la ironía, el sentimentalismo, el costumbrismo y las técnicas utilizadas por el autor en su narrativa.

Entre los análisis acerca de su obra destaca, por la cantidad de artículos que conjunta y las temáticas que aborda, el libro *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack* (2011), recopilación que surge en el marco del centenario de la muerte de Micrós gracias a Miguel Ángel Castro (principal estudioso de la obra de Tick-Tack), quien se encargó de clasificar los trabajos en cinco arterias fundamentales: crónicas; *La Rumba* y la presencia de la mujer; influencia del autor en la educación y la infancia; Ángel de Campo y sus contemporáneos y, por último,

la relación de sus obras con su contexto social. Asimismo, el coordinador elabora, a manera de introducción, un estudio titulado «Prolegómeno: La República de las Letras recibe a don Ángel de Campo, *Micrós*», donde lleva a cabo una breve reseña de lo que se ha escrito anteriormente sobre Ángel de Campo, llevando como hilo conductor su vida literaria desde los inicios hasta su culminación (vid gráfica 2.2).

Gráfica 2.2 Géneros de *Micrós* estudiados por la crítica

■ Novela (La Rumba) ■ Cuento ■ Crónica ■ Obra en general



De hecho, atendiendo más a detalle la creación literaria de *Micrós*, de menos a más en cuanto a producción se refiere, se observa que escribió poesía, novela, cuento y crónica, tal como se detallará a continuación⁴⁸.

Se sabe que *Micrós* plasmó algunos de sus poemas en la *Revista Azul*, sin embargo, al no ser su principal interés o el género en el que más destacó, decidió dejar para el ámbito personal su escritura, tal como lo demuestra un cuadernito rojo sobre el que comenta su sobrino y biógrafo:

Por fortuna entre retratos, cartas, papeles, abanicos y otras reliquias de familia, ha dormido por muchos años un pequeño libro con pasta de piel roja, cantos dorados, cuadrícula pequeña, manuscrito por Ángel de Campo, en que aparecen sus versos,

⁴⁸ Esto sin tomar en cuenta su aportación a la bibliografía nacional con su trabajo de orden económico: “Historia de la Hacienda Pública en México”, parte de la obra *México y su evolución social* (1901), a cargo de Justo Sierra.

los únicos que [...] forman el total de su producción poética. El hermetismo en que vivió el poeta dentro del escritor festivo, hace pensar en una duplicidad del individuo, alegre, jocosos, vivaz en compañía de sus amigos, deja traducir su espíritu sano y jovial a través de sus cuentos, hace reír a la Ciudad entera con graciosas ocurrencias publicadas semana con semana en el *Imparcial*; pero mientras reparte el producto de su alegre pluma a los demás, se reserva la amargura de su tristeza que desahoga en su obra poética, la que desarrolla para sí y únicamente para sí.⁴⁹

En 1890, inicia su trayectoria en el género de la novela cuando sale a la luz la vida de Remedios Vena en *La Rumba*⁵⁰ a través de *El Nacional*; dicha obra demostró la filiación de su autor con el realismo literario que imperaba en la época y, además, le ayudó a probar que sus dotes literarios no solamente podían reflejarse en un ámbito:

La inquieta pluma de Micrós osciló del cuento a la crónica, del relato a la novela y al género epistolar. En estas vacilaciones, de uno a otro género los ojos del observador testigo logran captar los perfiles de una sociedad cambiante, huidiza, urbanizada con la violencia «transformadora» que imprimía el modelo porfirista a su palaciega metrópoli. En su novela *La Rumba*, [...] Ángel de Campo testimonió con gran acierto esta metamorfosis y propone una lograda fusión del periodismo y la literatura, para ofrecernos una realidad polivalente, que será, a partir de entonces, condición básica de la novela moderna.⁵¹

El siguiente paso de Micrós en la novela fue con *Apuntes sobre Perico Vera*⁵², publicada por entregas en septiembre de 1896 en la *Revista Azul*, de la cual Ángel de Campo formó parte desde 1893, contribuyendo con su intelecto al área editorial y con su visión fotográfica al deleite de la literatura decimonónica.

Al contrario de lo que menciona Óscar Mata⁵³ (y algunos otros comentaristas de Micrós), éste no sería el fin del trabajo de Ángel de Campo dentro de la novela.

⁴⁹ A. Fernández del Castillo, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁰ Dicha novela por entregas se publicó desde octubre de 1890 hasta enero de 1891.

⁵¹ B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 22.

⁵² Cf. Esta obra, más bien, suele ser clasificada como novela corta.

⁵³ Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, pp. 118-119.

Tras una larga revisión de la literatura periódica de la época por parte de otro sector de la crítica, se destacan al menos dos trabajos más que lo inscriben en este género: en la revista *Cómico* se publicó, en 1899, *El de los claveles dobles*⁵⁴; luego, el 6 de octubre 1906, se imprimió tan sólo la primera entrega de *La sombra de Medrano* en *El Imparcial*, cuya continuación y desenlace —tal parece— sólo conoció Victoriano Salado Álvarez⁵⁵, pues le fueron entregados para su corrección; empero, los integrantes del Liceo Altamirano participaron de algunos de sus avances gracias a las tertulias literarias que se llevaban a cabo en el hogar de Joaquín Cassasus.

Por otro lado, en lo que a cuento se refiere, es posible encontrar que en 1890, año en que De Campo quedó al frente de la redacción de *El Nacional*, se publicó *Ocios y apuntes*, una recopilación de 26 relatos cortos.

Posteriormente, en 1894, se presentaron 30 nuevas elecciones de cuentos para conformar *Cosas Vistas*; y en 1897 se editaron nueve cuentos que irían acompañados por ilustraciones de Julio Ruelas en *Cartones*.

Entre los títulos más conocidos de sus cuentos se hallan «¡Pobre viejo!», «El Chato Barrios» y «El pinto. Notas biográficas de un perro».

2.1.1 Contexto literario: realismo

En México, durante la segunda mitad del siglo XIX, se adoptaron distintas corrientes estéticas provenientes de países como Francia o España.

Hablando específicamente de la literatura, es posible encontrar que a partir del llamado costumbrismo⁵⁶ se desarrollaron movimientos que acogieron a la

⁵⁴ La novela se publicó en seis entregas entre el 17 de septiembre al 5 noviembre, con dos interrupciones de por medio.

⁵⁵ Ap. Mauricio Magdaleno, «Ángel de Campo en el sentimiento de su tiempo» en *Memorias de la Academia Mexicana*, t. XXI, 1975, p. 340.

⁵⁶ El costumbrismo, por sí mismo, es fundamental para hablar de la transición del romanticismo al realismo, así como de las influencias de este último. Una manera de acercarse al costumbrismo es la de poner los ojos inicialmente en España y en sus cuadros de costumbres, los cuales se encargaron de pintar la sociedad de la época y sus acciones. Éstos se consolidaron en 1843 con la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos*; posteriormente, dichos cuadros de costumbres derivaron en la novela costumbrista tras ser cultivados.

narrativa según sus intenciones y características. Acerca de éstos existen diversos estudios que profundizan en mayor o menor medida en los autores que fueron adeptos a cada uno, en sus propiedades y en los puntos clave para identificarlos como parte de alguno de ellos, empero, dentro de la crítica referente a los escritores decimonónicos, es posible hallar que, dependiendo del investigador, de sus intereses y de la perspectiva desde la que se aborda al personaje en cuestión, a éste se le filia a distintas corrientes literarias, mucho de lo cual tiene que ver con el eclecticismo habido en los géneros y movimientos literarios de, sobre todo, la

Se dice que el costumbrismo tuvo como filial directa al romanticismo, ya que las novelas románticas de aquella época requerían de escenarios finamente detallados, lo que proporcionaba un toque real a la fantasía (Julio Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, 1989, p. 171).

En México, la situación del costumbrismo no fue la misma, pues la novela no se desprendió de los cuadros de costumbres, sino que se desarrollaron y fueron aceptados a la par (Mario Calderón, «La novela costumbrista mexicana» en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1: Ambientes, asociaciones y grupo. Movimientos, temas y géneros literarios*, 2005, p. 316).

Si bien gran parte de la literatura del XIX finisecular ha sido catalogada como costumbrista, definir este género no ha terminado para la crítica, pues sus límites están tan poco marcados como el de cualquier otro de la época. Suelen tomarse como costumbristas las obras literarias que describan escenas sociales apegándose a la realidad, sin embargo, siguiendo el criterio de Margarita Ucelay, una definición conveniente es aquella que delimita este género como al mismo artículo de costumbres: «Composición breve, en prosa o en verso y que tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares. Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea —la temporaneidad es una nota imprescindible—; con escasa o ninguna trama argumental. En cuanto a la tendencia de su contenido, presenta un carácter variable: ya es satírico o didáctico, con propósito de reforma de la moral o de la sociedad; ya pintoresquista, humorístico, o realista descriptivo, sin preocupación ulterior alguna fuera del puro entretenimiento. En su fondo y en su forma representa una fusión feliz del ensayo y el cuento.» (Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, 1951, pp. 16-17.)

última mitad del XIX (tales como el naturalismo⁵⁷ o modernismo⁵⁸), en el que la Modernidad atrapó a los escritores y les proporcionó a sus obras rasgos diversos que no permitieron delimitarlas por completo.

A partir de estos datos, resultaría mucho más pertinente no etiquetar a los autores finiseculares, sino, más bien, observar los detalles de sus textos para saber de qué corriente forma parte cada uno.

Tal es el caso de la ecléctica obra de Micrós, quien ha sido encasillado en las distintas corrientes mencionadas por diferentes críticos posteriores a su contemporaneidad, sin embargo él se autoinscribió en el realismo.

⁵⁷ El naturalismo igualmente tuvo una estrecha filiación con el realismo debido a la toma de los detalles de las sociedades y sus contextos, siempre basándose en la realidad. Para identificar la diferencia entre el naturalismo y el realismo, falta apreciar ciertos detalles que les permiten coexistir a pesar de que los límites no están del todo claros: «Realismo y naturalismo son por lo general presentados juntamente en las literaturas hispánicas, y considerados como una sola y misma corriente o escuela. El naturalismo sigue cronológicamente al Realismo, del cual no difiere fundamentalmente, pero es más gráfico, más vivo y osado en su representación de la realidad, no excluyendo ni lo escabroso ni lo soez ni lo brutal. A menudo añade otros atributos típicamente naturalistas, entre los que mencionaremos el científicismo o el seudocientíficismo, el determinismo, la calidad documental, el carácter didáctico y el interés social.» (María Guadalupe García Barragán, «II. El naturalismo en México», *El naturalismo en México*, p. 27).

El naturalismo se identificó por la oscuridad de sus temas y por la rebeldía de sus hechos, en los cuales la preocupación de los personajes no radicó en lo sentimental, sino más bien en una realidad más pesimista y dotada de investigación, de datos científicos que prescriben al realismo por sí mismo.

⁵⁸ Los llamados «modernistas» (escritores americanos) buscaban dejar de lado los cánones impuestos por la literatura española para darles un giro. «El Modernismo representa la culminación de la actividad literaria desarrollada en América Latina durante el siglo XIX. Sabido es que las más populares creaciones del Modernismo se dieron en el ámbito de la poesía y que la prosa modernista se manifestó de preferencia en el cuento y la crónica, cultivada de manera sobresaliente por Manuel Gutiérrez Nájera y Luis G. Urbina. La prosa modernista está llena de finura, elegancia y delicadeza, digna descendiente de sus influencias, el parnasianismo y el simbolismo franceses; en las plumas de los modernistas, la prosa española adquiere una gracia y una animación insospechadas. En el terreno conceptual, la prosa tejida por los modernistas muestra las predilecciones literarias del grupo, que proclamaba el aristocratismo artístico.» (Ó. Mata, *op. cit.*, p. 121).

Para señalar un Modernismo mayormente consolidado es preciso apuntar hacia Efrén Rebolledo, Alberto Leduc, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos y a Amado Nervo. (M. Á. Castro, «Introducción» a Ángel de Campo, *La Semana...*, p. 21).

El movimiento artístico denominado «realismo» se originó en Francia durante el siglo XIX —primeramente, en la pintura— como una oposición al romanticismo, a pesar, incluso, de las características que éste pudiera haberle heredado; sin embargo, es preciso subrayar que anteriormente se habló de un realismo llamado «eterno», advertido en la novela picaresca o en la obra de, por ejemplo, Miguel de Cervantes, lo cual se relaciona con su habilidad de plasmar rasgos de la vida real en un escrito. Para 1837 ya había noticias del realismo como movimiento estético, aun en contra del auge del romanticismo en esa época, el cual después fue calificado por la crítica como «romanticismo objetivo» o «realismo romántico», empero, es hasta el periodo que va de 1840 a 1870 cuando se consolida por completo. Como menciona Juan Luis Alborg en su trabajo historiográfico sobre literatura, es importante remarcar que en 1855 Fernando Desnoyers «publicó en *L'Artiste* lo que [Bernard] Winberg califica de primer manifiesto de la escuela»:

El Realismo —dice Desnoyers— es la pintura verdadera de las cosas, pero no hay pintura verdadera sin color, sin espíritu, sin animación, sin sentimiento, por lo que sería absurdo aplicar aquella definición a un arte mecánico... la palabra *realista* no se emplea sino para diferenciar al artista sincero y clarividente del que se obstina, de buena o mala fe, en mirar las cosas a través de cristales de colores... Como la palabra *verdad* es un vocablo que aman hasta los mentirosos, hay que aceptar que el realismo, sin ser la apología de lo sucio y lo malo, tiene el derecho de representar todo lo que existe... El realismo ha sido griego, latino, inglés, alemán, español... seámoslo ahora nosotros. No escribamos ni pintemos sino lo que existe, o por lo menos, lo que vemos, lo que sabemos, lo que hemos vivido. No seamos maestros ni discípulos. Singular escuela, cuyos solos principios son la independencia, la sinceridad, el individualismo». Y Desnoyers proclama con euforia: «El realismo viene».⁵⁹

Después, en 1856 Edmond Durant funda la revista *Réalisme*, lo que abrió paso al realismo en forma. Sus primeros representantes, fundamentalmente en forma de novela, fueron Stendhal y Honoré de Balzac, así como Gustave Flaubert, de la manera que posteriormente lo hicieron Jules y Edmond Goncourt.

⁵⁹ Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La novela*, t. v, p. 1, 1996, p. 62.

El realismo se extendió por el resto de Europa: tuvo lugar en Inglaterra, Alemania, Italia, Bélgica, Holanda y, por supuesto, en España: después del abandono que España desarrolló frente al género de la novela durante el siglo XVIII, Fernán Caballero se encargó de ser el preceptor de la novela realista en aquella nación, tras lo que llega en 1868 la Revolución de Septiembre, cuando «se inicia la gran época del realismo», cuyo antecedente directo es la novela costumbrista o social de 1840, donde:

El esfuerzo artístico se orientó hacia la pintura fiel de las costumbres, usos y problemas sociales y económicos de una sociedad en vías de desarrollo capitalista, impulsada por el afán de lucro, la explotación del obrero y el ascenso social. Los primeros realistas canalizaron sus obras hacia el descubrimiento de estos problemas. Intentaron orientar la visión de sus contemporáneos advirtiéndolos de los grandes conflictos sociales. Esbozaron también la psicología de la baja burguesía y de la burguesía comercial. La clase media, tema de inspiración de la mejor novela realista, asoma ya en muchas de estas novelas, a veces caricaturizada, otras retratada con acierto y nitidez.⁶⁰

Sus principales exponentes en la pluma española fueron Benito Pérez Galdós, Juan Valera y José María de Pereda.

Por su lado, el realismo en México se recuerda constantemente como la ruptura con el segundo romanticismo, que se hizo presente en las letras mexicanas a partir de 1867. Esto quiere decir que cuando el escenario de la literatura nacional se encontró inmerso en este nuevo involucramiento del sentir por el que pugnó el romanticismo, la prosa corrió desde los tinteros influenciada por el positivismo que estaba llegando a México, originándose aquella ruptura con lo romántico debido a que «Lo positivo era lo que podía comprobarse por medio de la experimentación.»⁶¹

Caracteriza al romanticismo el predominio de la sensibilidad y la imaginación. La sensibilidad se expresa en su dominio preferido: la poesía y la música, en tanto que

⁶⁰ Gaspar Zavala y Zamora, 1992, p. 208 *ap.* J. L. Alborg, *op. cit.*, p. 388.

⁶¹ J. Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 164.

la imaginación obtiene sus imágenes de las más variadas fuentes, sobre todo los aspectos de la naturaleza más abigarrados o más salvajes, así como las diversas épocas de la historia, sobre todo las más pintorescas, como la Edad Media cristiana. Los románticos abrevan en las tradiciones populares, en las leyendas que repite el pueblo, en los cuentos y las baladas. El amor a la libertad, base del Romanticismo literario, puede extenderse a la patria y arrancar al poeta, al soñador de su egocentrismo y de su vida contemplativa. [...] Con esta nueva irrupción del Romanticismo, que algunos autores llaman postromanticismo, vuelven a aparecer en nuestras letras esos seres marcados por el fatalismo, la tragedia, impronta de todos los héroes románticos. Sin esta falacia patética, su vida sería plana, irrelevante, pues únicamente lo trágico es capaz de dotar de interés a sus vidas.⁶²

Años después de la promulgación de las Leyes de Reforma, el presidente Benito Juárez decidió abrir paso a una enseñanza laica que dejara de lado el notable predominio de la educación escolástica en nuestro país, por lo que surgió la Escuela Nacional Preparatoria (1868), entonces dirigida por Gabino Barreda, conocedor de la escuela positivista de Augusto Comte.

A partir de aquel momento, el campo intelectual en México tomó un rumbo distinto: uno basado en lo real, en el cientificismo y la comprobación, que guían la investigación en el área de las ciencias, pero que también cambiaron la manera de hacer historia y de escribir literatura, pues las obliga a trabajar con una mayor cantidad de detalles en sus descripciones, en su quehacer, en sus explicaciones y métodos.

De esta manera, empezó a darse una convivencia entre el segundo romanticismo, el realismo y el surgimiento del denominado «tradicionalismo»⁶³, el cual se encuentra a caballo entre el dato histórico, la fantasía y la imaginación, elementos que permearon en los relatos cargados de costumbres, cuyo principal exponente en México fue Luis González Obregón.

Entonces, con esto como antecedente, se abrió paso el realismo, cuyo interés se basó en la observación y la descripción de costumbres, tal como en el caso

⁶² José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, 1965, t. I, pp. 90-91.

⁶³ El tradicionalismo nació en Perú con la obra *Tradiciones* de Ricardo Palma. Vid J. Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 139.

del realismo francés, que se desarrolló con anterioridad al mexicano y que le dejó escuela al resto de Europa. Conviene, por tanto, advertir que con el realismo la fantasía quedó atrás para obtener lo real, lo que se encuentra frente al escritor y al lector pero que estaba oscurecido por el romanticismo: «El Realismo del siglo XIX es una estética literaria que se propone describir todo conforme a la naturaleza y con apego a la verdad más estricta, liberándose tanto como es posible de las influencias subjetivas de la sensibilidad y de la imaginación del escritor.»⁶⁴

Aproximadamente para 1880 ya se tenían bien identificados los principales autores realistas, los cuales comenzaron a reflejar en sus escritos la historia diaria no sólo de los ciudadanos de a pie, sino de la clase política, lo que destacó una actitud crítica que buscaba proponer para transformar:

Al contrario de su colega romántico, el autor realista se esfuerza por determinar las leyes que rigen la sociedad, lo que lo lleva a criticar a las instituciones y ofrecer, generalmente al final de sus relatos, conclusiones; presta mucha importancia a las ciencias, sobre todo a las exactas, así como a la sociología y a la política.⁶⁵

Entre la narrativa realista destacó la novela, cuyas características primordiales proporcionó Joaquina Navarro en *La novela realista mexicana*, donde expuso una visión general de las propiedades de la literatura realista⁶⁶: para esto es fundamental subrayar los objetivos del autor, los temas que abordó y sus recursos estructurales, tales como la muestra de todos los acontecimientos comunes de la humanidad, la determinación de las leyes de la sociedad y la crítica a instituciones y clases dirigentes. El tema particular fue el dinero (o el materialismo, en general), el amor no ocupó un lugar fundamental en la obra y los personajes se basaron en modelos; además, los recursos estructurales mostraron que hay múltiples analogías entre la naturaleza y la sociedad. Por último, debió haber conclusiones trascendentes para finalizar.

Ya 10 años antes de que se publicara «La fotografía», Ángel de Campo se inclinaba expresamente por el realismo literario, el cual aprendería de las obras de Balzac y Stendhal. Dicha filiación por este género se debió a que, a su parecer, el

⁶⁴ M. G. García Barragán, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵ Ó. Mata, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁶ Joaquina Navarro, «Introducción» a *La novela realista mexicana*, 1955, pp. 20-27.

realismo retrató de forma fiel lo que sucedía en la cotidianidad, dejando de lado las características exageradas del romanticismo, esto a pesar de que el primero solía considerarse «crudo» por la crítica de la época.

En sus propias palabras, la misión del realismo «consistía 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.»⁶⁷

Dicha escuela realista es en la que, como comenta Blanca Estela Treviño, se basaría Tick-Tack para desempeñarse como cronista⁶⁸, reflejando lo que sucedió a su alrededor y capturando con palabras su entorno, esto por medio de su descripción fotográfica —tal como ha sido llamada en distintas ocasiones por la crítica—, de la cual se vale para plasmar los retratos que va describiendo en «La fotografía».

2.1.2 Muertes de Tick-Tack

Tras la muestra de múltiples talentos, Micrós fue acogido por los lectores de su época como uno de los más certeros escritores en cuanto a los detalles plasmados en sus obras, pues sus letras siempre estuvieron dotadas de los más íntimos rasgos de las calles, de las personas y de los acontecimientos que se le presentaban. Dijo Amado Nervo:

Micrós se distingue por esa observación fina, exactísima, que precisa todos los detalles, poetizándolos sin embargo. Alguna vez fantasea por las vaguedades de un Romanticismo delicado y agradable; hace análisis psíquicos y suele vibrar la nota de una ternura apasionada en tal o cual de sus historias; pero nunca sobresale tanto como en la observación: el prurito de averiguarlo todo se advierte hasta en su faz: aquella nariz aguda parece husmear lo etéreo, y los ojos pequeños y vivaces se asemejan mucho a los de ciertos naturalistas que ven crecer la yerba y cuentan las microscópicas antenas de cualquier insectillo. Es epigramático como pocos; agrádale, como a la mayor parte de nuestros literatos metropolitanos, hacer frases y las elabora con gracia inimitable.⁶⁹

⁶⁷ Micrós [Ángel de Campo], «La escuela realista» en *El Nacional*, 19 de noviembre de 1891, p. 2.

⁶⁸ B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁹ Rip-Rip [Amado Nervo], «Semblanzas íntimas de Micrós» en *El Nacional*, México, 3 febrero de 1895, p. 2.

Debido a esto, sus compañeros generacionales (como Luis Urbina y Luis González Obregón), lo catalogaron como un autor con la capacidad de impregnar su obra con nostalgia y al mismo tiempo con ironía y humor. De la misma manera, apuntó sobre él Darío Herrera a manera de despedida: «No era propiamente un “conteur”; ni tampoco un articulista poliforme, producto del periodismo moderno. Era un maestro de la crónica imaginativa, rápida, inspirada por el acontecimiento real o fantástico, de que sabía tomar la luz menos seria [*sic*], para comentarla con una gracia original, muy suya, mezcla fina de humor inofensivo y de sonrisa melancólica...»⁷⁰

Esa figura del escritor detallista, que integra sentimientos y vivencias propias a sus obras, se conserva hasta la actualidad e, incluso, se hizo más firme, más grande y se transformó en el trazo de uno de los grandes cronistas decimonónicos que México ha tenido.

[Ángel de Campo] nació y murió en nuestra Ciudad de México, y a ella dedicó toda su energía. De la calle de Puente Quebrado —hoy San Salvador—, donde nació, al Panteón de Dolores, donde reposa, la ciudad fue su laboratorio y su objeto de estudio, su pasión y su teatro. Nunca su escenario, pues supo descubrir, como punto final en su siglo de una selecta nómina de cronistas, que su labor consistía en observar y apuntar sin que nadie lo mirara: borrar en el texto el nombre propio y el inmediato protagonismo para hacer de las que llamaba —con plena conciencia del doble sentido de los términos— cosas vistas, ocios y cartones, palabras que pudieran trascender el hecho efímero.⁷¹

Por otra parte, no todo fueron buenos comentarios para la obra de Ángel de Campo, pues en 1897 aproximadamente, a manos de un grupo modernista encabezado por José Juan Tablada, Bernardo Couto, Ciro B. Ceballos, Balbino Dávalos, Alberto Leduc y Rubén M. Campos, se dio su primera «muerte»⁷²: dicho grupo,

⁷⁰ Darío Herrera, «Ángel de Campo. Micrós» en *El Imparcial*, México, 10 de febrero de 1908, p. 4.

⁷¹ Vicente Quirarte, «La ciudad como sinfonía» en *Pueblo y canto...*, 2011, p. 93.

⁷² Al hablar de la «primera muerte» de Tick-Tack, se hace referencia al momento en el cual se ve coartada su carrera literaria debido la severa crítica llevada a cabo por aquellos pertenecientes a una nueva época en la literatura, después de lo cual el ánimo e interés literarios de Micrós decayeron y se mantuvieron bajos hasta su segunda muerte, la física.

reunido en aras de la *Revista Moderna*, se encargó de criticar y demeritar el trabajo de De Campo, humillándolo de tal forma que se consiguió su retiro expreso aunque parcial del ámbito literario —parcial, se dice porque, como menciona Mauleón, no podría dejar sus trabajos en la prensa por cuestiones económicas—. Federico Gamboa, en contra del retiro de Micrós, consideró los ataques como provenientes de jóvenes inexpertos y faltos de futuro literario.

Un ejemplo de las opiniones que provocarían aquel daño a De Campo es la crítica publicada bajo la pluma de Ciro B. Ceballos, la cual parece dar la estocada final⁷³:

[Micrós,] A pesar de poseer cualidades tan simpáticas, no pudo nunca dejar de merecer el calificativo de medianía ante el criterio laico de los inteligentes verdaderos. En sus superficiales bocetos (casi todos opiadados con precisión fotográfica de la vida cursi), se nota muy luego una incorregible manía de acumular detalles imperitinentes, sin gracia alguna, con cierto presuntuoso alarde, comparable sólo al burdo envanecimiento y la ingenua pazguatería de un Juan de las Viñas que opta por ser literato.

El final de todas sus producciones ineludiblemente tiene que ser gemebundo, pues se complace con vizcaína terquedad en referir los detalles más baladíes de su mala figura entre las señoritas en cuyos estrados se han verificado tragedias íntimas de su impresionable y petrarquista corazón⁷⁴.

Tal parece que, a pesar de verse afectada la visión de Tick-Tack en cuanto su carrera literaria, éste encontró la forma de seguir creando más allá de la crónica, ya que se conocen las mencionadas novelas *El de los claveles dobles* y *La sombra de Medrano* (incompleta), publicaciones posteriores a su «muerte literaria».

En 1904, en sus últimos años, contrajo matrimonio con María Esperón, con quien, un año después de iniciado el matrimonio, engendraría un hijo que falleció.

⁷³ Héctor de Mauleón refiere que no sólo la crítica de los modernistas empuja en picada la carrera literaria de Micrós, sino que el diario donde publicaría *La Rumba*, realizó una recopilación de cuentos donde incluyó a los «mejores» cuentistas, entre los que no se encuentra Micrós, lo cual le afectó también anímicamente. («Prólogo» a Ángel de Campo, 2009, p. 69).

⁷⁴ *Ap. ibid.*, pp. 67-68.

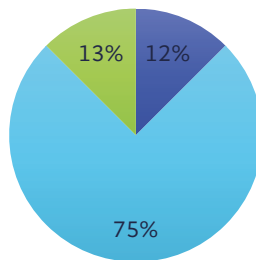
Micrós murió el 8 de febrero de 1908 en el número 21 de la calle Chopo de la colonia Santa María la Ribera, a causa de un tifo contagiado por el portero de su casa. Dejó atrás una prolífica obra literaria que quedó impresa para ser conservada en nuestra prensa del siglo XIX. Desafortunadamente, toda la que pudiera haber subsistido en sus pertenencias familiares ardió entre un fuego que su viuda provocó a petición de un nuevo matrimonio.

2.2 Crónica finesecular y microsiana

Para llevar a cabo este trabajo, se consideraron como imprescindibles los diversos análisis que existen sobre las crónicas de Ángel de Campo, pues de éstos se desprende toda la información necesaria para los presentes preliminares. Sobre este tema se observaron tres temáticas principales que se han estudiado en torno a Micrós: la ciudad durante el Porfiriato, caracterizaciones de la ciudad y abordajes generales sobre la sociedad. La relación porcentual de estudios es la que se presenta en la gráfica 2.3.

Gráfica 2.3 Temas de estudio de las crónicas de Ángel de Campo

■ Porfiriato ■ Caracterizaciones de la ciudad ■ Temas generales



Una vez observadas las cifras, cabe observar que la crónica de Micrós giro en torno de la ciudad⁷⁵, de hecho, su incursión en la prensa se amplió en el año

⁷⁵ Cabe destacar que la influencia de la crónica en México ya había sido espléndida y prolíficamente cultivada en la época novohispana, sin embargo, aquí no se hace referencia a tal

de 1895, cuando inició su colaboración en *El Universal*, donde el siguiente año se colocó al frente de la columna «Kinetoscopio» (enero-octubre), en la cual escribió más de una centena de ocasiones. «Las crónicas del “Kinetoscopio” constituyeron también un lugar en el que Micrós pudo expresar el malestar de conciencia del artista finisecular, las novedades que inauguraba la capital porfiriana y las transformaciones no siempre benéficas que trajo consigo la “vida moderna”».76

En otro momento, un domingo de abril de 1899, Micrós comenzó a publicar «La semana alegre» en *El Imparcial* (abril, 1899-enero, 1908) bajo el sobrenombre «Tick-Tack». En ésta retrató la vida cotidiana de la ciudad que le tocó observar por medio de recursos literarios como ironía y humor, que plasmó con una visión ácida y dulce a la vez, así como realista y llena de magia.

Las aportaciones de Ángel de Campo en la prensa decimonónica a través de sus columnas «Kinetoscopio» y «La semana alegre» dieron gran relevancia a su figura como escritor: «Los estudiosos [...] ponen en primer plano que la crónica, al ser uno de los productos privilegiados en la prensa, encarna rasgos de la modernidad —la fragmentariedad, el enraizamiento en lo urbano— como ningún otro discurso.»77

Con la llegada del Porfiriato, cambió la actividad de los escritores mexicanos que anteriormente se enfocaron en crear literatura que embelesara a las amas de casa con novelas por entregas y cuentos donde el amor era el tema fundamental. Tal parece que gracias al positivismo y al asentamiento del realismo o, más bien, con la Modernidad a cuestas, la situación cambió para el escritor, por lo que la prensa modificó sus condiciones, dando como resultado un periodismo que se encabalgó con el arte, pero cuyo principal objetivo fue la vida industrializada (fiel compañera de la Modernidad), que le exige al escritor que trabaje con su «mer-

trabajo, a sus escritores ni a su influencia, debido a que aquélla se considera, más bien, historiográfica, a diferencia de la creada por los autores finiseculares del XIX que responde, más bien, a una tradición literaria.

⁷⁶ B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁷ Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, «Identidad y discurso cronístico en la “Semana Alegre”» en *Pueblo y canto...*, p. 80.

cancía» para vivir: los editores buscaban la venta de sus diarios y los escritores sustento para su vida cotidiana⁷⁸.

Desde aquel momento, la vida se empezó a observar de manera diferente y se precisó de un nuevo método para no dejarla pasar entre los dedos; o sea, escribir y trabajar a la vez, lo que quedaría plasmado en los periódicos con el redescubrimiento de la crónica en México.

El literato tuvo, además, mucho que narrar: ese mundo que nacía tenía que ser recreado y para ello necesitó descubrir una modalidad diferente para hacerse escuchar; por lo tanto redescubrió o reformuló un género a través del cual pudo comunicar sus ideas de progreso, de armonía social y de transformación artística. La crónica, por ello, fue el lugar ideal, un lugar sin rígidas fronteras que, como otrora en púlpito, le permitiera hablar en parábolas, contar ejemplos, divagar, soñar, criticar, conversar.⁷⁹

A partir del gran auge de la crónica, se emprendió un cuestionamiento al trabajo del escritor y se puso en duda su trabajo como literato: «¿está haciendo arte o Historia?», lo que después se complementaría con la dualidad «¿literatura o periodismo?».

Afortunadamente, Álvaro Matute deja ver el final de dichas disyuntivas, traduciendo la crónica del XIX como literatura:

...existe la otra acepción [...] en la que la crónica es «artículo periodístico sobre temas de actualidad». Ésa es la que manejan los estudiosos de la literatura [...]. Entiendo que un cronista periodístico es aquel que deja en sus páginas un relato fiel de lo que mira, de lo que sucede a su alrededor, de lo que es testigo. Es aquel que quiere evitar que las cosas de su tiempo caigan en el olvido. En este sentido, es una suerte de microhistoriador [...] No sé cuándo se trasmutó la crónica historiográfica en crónica periodística, cuyo alcance no es ni puede ser historiográfico pero sí literario. Una larga serie de cronistas mexicanos avalaría esta afirmación: Guillermo

⁷⁸ Belem Clark de Lara, «El periodismo en el México de Gutiérrez Nájera» en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, 1998, p. 69.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 72.

Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel del Campo [*sic*], Luis G. Urbina, Salvador Novo [...] En la historia pudo dejar de tener sentido hacer crónicas, en la medida en que proliferaron los medios para recoger las experiencias cotidianas —guiadas por Cronos— que le acontecían a una comunidad. Una crónica, *strictu sensu*, simplemente dejó de ser una tarea que pudiera satisfacer las necesidades memorísticas de una comunidad, o peor aún, de una sociedad. El cronista se trasladó al periódico y en él fueron quedando registradas las acciones que podían trascender en la memoria colectiva. Pero estos registros, estos acontecimientos no se rigen por los cánones historiográficos, sino que se producen en la libertad del cronista, gracias a su percepción, a su agudeza, a su poder evocativo, a su incisión crítica, en fin, a las cualidades de su estilo, a lo que es un Gutiérrez Nájera, un Novo o un Monsiváis. No tienen ni que usar fuentes primarias, pues todo se da conforme con los datos de su experiencia, ni que hacer crítica de fuentes, hermenéutica, etiología; en pocas palabras, no son historiadores en pequeño, sino escritores en grande.⁸⁰

Con ello, en el siglo XIX, la crónica se convirtió en un género mixto que se iría abriendo camino junto al trabajo del *reporter*, que formó parte de lo que se llamó en aquella época la «profesionalización del escritor»⁸¹.

Por su lado, cabe observar que la crónica ha sido llamada «género proteico» por su capacidad ecléctica en lo que a creación se refiere⁸², ya que para aquella época se sustentó el hecho de mezclar periodismo y arte como una manera de enaltecer el trabajo del escritor que, como fin principal, expuso lo que sucedía a su alrededor: las costumbres y novedades de la sociedad.

⁸⁰ Álvaro Matute, «Crónica: historia o literatura» en *Historia Mexicana*, vol. XLVI, núm. 4, 1996, pp. 711-722.

⁸¹ La Modernidad trajo consigo una especialización profesional que afectó a todos los ámbitos de trabajo en el país. La figura del *reporter* representó en buena medida esta profesionalización, pero no por tratarse de ella en sí misma, sino por la disputa cronistas vs. *reporters* que tuvo lugar, pues estos últimos fueron la figura creada por la dictadura; o sea, se trató del poder encarnado en reporteros que se enfocaron en la nota roja, en las preguntas y en las descripciones alejadas de la belleza literaria, «asesinando» a la crónica finisecular. Según el mismo Micrós, el *reporter* «hacía su labor usufructuando el saber y la opinión de los demás.» (Yliana Rodríguez González, «Los *reporters*: una plaga» en *Actas XV Congreso AIH*, vol. IV, 2007. En línea).

⁸² B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 32.

Como parte de los cambios en la literatura de finales del XIX, se encuentran las crónicas de Ángel de Campo, ya que él intentó marcar la Ciudad de México con pequeños trazos de tinta que dejaron una huella imborrable en la historia de la literatura mexicana.

Micrós, por medio de *El Universal* y con su columna «Kinetoscopio» (1896), decidió mostrar la vida de la clase popular, reflejar sus andanzas por la ciudad e imprimir en cada uno de sus textos un acontecimiento diario que diversos lectores comprenderían, pues seguramente también lo habían observado de primera mano o, incluso, protagonizado. Su trabajo en *El Universal* ha llegado a ser considerado impresionista, ya que parece producto de una mezcla entre su tradición realista y el Modernismo del cual no formó parte, pero cuya estilística fue observada por el autor, ya que su obra convivió simultáneamente con ella e influyó la literatura de la época⁸³.

En resumen, lo que mejor supo hacer De Campo fue traducir hechos en palabras:

Las crónicas del «Kinetoscopio» de Ángel de Campo [...] ofrecen, entre otras, una lectura de la manera como este narrador aprehendió los sucesos inmediatos y los signos de la vida moderna. El devenir, las bondades y calamidades del progreso, el inicio de la industrialización, la transformación de la ciudad, el reacomodo del escritor en la sociedad, sometido al mercado y al periodismo, son motivo de una parte de sus crónicas. Estos asuntos lo aproximan, como artista finisecular, a problemas sobre los que dilucidaron los escritores modernistas tanto en el terreno de la novela como específicamente en el de la crónica.⁸⁴

Ángel de Campo se dedicó a describir imágenes que se pudieran leer no solamente para difundir las novedades de su día a día, sino que, de manera moderada y discreta, movieran sentimientos y conciencias por medio de la crítica para tratar de modificar una sociedad hundida en la pobreza y en la miseria moral y económica, a causa de los malos manejos políticos.

⁸³ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 32.

Con esta columna, Micrós buscó representar la Modernidad caracterizando las preocupaciones más íntimas de sus lectores.

Bajo la férula porfiriana y profesando la ideología positivista, sintetizada en los postulados de «orden y progreso», Ángel de Campo sostuvo en las crónicas del «Kinetoscopio» una mirada implacable al mostrar críticamente los males sociales, consecuencia de un régimen injusto. La suya fue una actitud que rehusó la evasión y el disimulo y que a más de un siglo de distancia constituye una lección de vida.⁸⁵

En el «Kinetoscopio», tal y como lo estudia Blanca Estela Treviño, los temas giran principalmente en torno a los espacios ciudadanos, a la cultura (lo que incluye educación, escritura, libros, lectura, etcétera), los «bajos fondos» (individuos viviendo y trasgrediendo la ley y topografía de la marginalidad) y motivos morales⁸⁶.

2.2.1 La semana alegre

Sobre los temas abordados por el cronista y acerca de la forma de presentarlos, referiría Ángel de Campo (en cuanto al trabajo de Juvenal):

Cuadros de costumbres; comentarios sobre la gente heterogénea que vemos pasar desde una puerta en calle céntrica; conversaciones sobre asuntos de actualidad [...] escenas cultas; dramas con desenlaces cómicos de la vida casera, la crítica del sombrero, del listón, de los tacones en boga, [...] el último cometa o los recientes temblores; todo ello dicho en lenguaje llano sembrado de provincialismos, de giros urbanos, de locuciones familiares, todo ello dicho como en salsa de confianza y con la risa en los labios.⁸⁷

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 17-18.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ Tick-Tack [Ángel de Campo], «Juvenal» en *El Imparcial*, México, domingo 26 de julio de 1903, p. 1.

Bajo este planteamiento trabajó Micrós en las crónicas que presentó en su «Semana Alegre» de *El Imparcial*⁸⁸, columna que, como ya se refirió, quedó plasmada en este diario (casi) todos los domingos desde el 2 de abril de 1899 hasta el 26 de enero de 1908.

La primera entrega de la columna se llamó «La semana festiva», en la cual Ángel de Campo proclamó, a manera de introducción, el discurso y la estética a las que se apegaría en adelante:

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, que hará «pendant» a las «Semanas» del «Mundo diario,» como una caricatura hace «pendant» a un retrato. Todo «entrará» en este rosario de acontecimientos que han dado en llamar crónica, todo menos la seriedad. La seriedad es ridícula, es atentatoria, es... «Pídeme lo que tú quieras, / menos la formalidad.» Dice Angelida la del «Chateaux Margaux» y lo mismo dije, digo y diré yo, humilde servidor de ustedes. «Lo cual que» bastando de preámbulo entro en materia, que es como entrar de turno.⁸⁹

En esta columna es posible hallar a un Ángel de Campo crítico y testigo de su ciudad, quien mostraría su lado más amable de una manera informal, irónica y satírica⁹⁰. La «Semana Alegre» en la mayoría de los casos estuvo llena de contenidos y satisfacciones, exceptuando aquellas ocasiones en las que algunas de sus crónicas también se vieron redactadas bajo el signo de la nostalgia, cuando «Las descripciones se dulcificaban y la ironía adquiría sutileza»⁹¹.

⁸⁸ *El Imparcial* (fundado y dirigido por Rafael Reyes Spíndola) comenzó a circular el 12 de septiembre de 1896, año decisivo para la prensa en México, ya que con la desaparición de *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano* se dio también la industrialización de este sector, lo que se tradujo en una prensa producida en masa, o sea, tirar de 20 000 a 30 000 ejemplares al día (a costo de un centavo), lo que elevó las ventas a pesar de que el contenido también se modificara. Esto ayudó al cambio de giro entre los escritores desarrollados en el Porfiriato; por lo tanto, *El Imparcial* fue el primer diario moderno en México, convirtiéndose en el de mayor circulación nacional durante aquella etapa del país.

⁸⁹ Tick-Tack [Ángel de Campo], «La semana festiva» en *El Imparcial*, 02 de abril de 1899, p. 1.

⁹⁰ «El humor de la Semana Alegre arraigada en la contradicción elemental es irónica y amable, y en veces, sarcasmo dosificado.» (M. Á. Castro, «Introducción» a *La semana alegre...*, p. 35).

⁹¹ *Ibidem*, p. 42.

El lenguaje que utilizó fue fluido y muy apegado al oral, características con las que Ángel de Campo intentó recrear no sólo los momentos que observó, sino también los que llegó a escuchar, proporcionando a sus crónicas un tono marcado por lo pintoresco, recurso singular para la época, en la cual permeaba la elegancia del afrancesamiento adoptado por el país.

En «La semana alegre», mediante el recurso sistemático de la burla, Micrós formaliza, de manera sutil, su visión crítica del porfiriato. No denuncia: propone, mediante el compendio de escenas chuscas, que se reformen los males sociales. En todo caso, los lectores porfirianos se identificaron con las conductas que él describe domingo a domingo en páginas tan afiladas como chispeantes. Su larga permanencia en la primera plana de *El Imparcial*, la manera en que derrota el gusto desmemoriado de los lectores, la forma en que hace que los mexicanos se miren a sí mismos, indica que Micrós al fin ha triunfado.⁹²

En términos generales, como refiere Miguel Ángel Castro, dos son los ejes primordiales que siguió Tick-Tack: la crítica al porfirismo y la búsqueda de identidad nacional frente a los andares de la sociedad mexicana de inicios del siglo xx⁹³. En sus crónicas se encuentran «prendas de vestir, fiestas cívicas y religiosas, tipos, giros y particularidades del lenguaje, escenas cotidianas, acontecimientos inesperados, el clima, sucesos internacionales, lazos familiares, espectáculos públicos, vicisitudes del cronista, recuerdos, modificaciones a la fisonomía de la ciudad, situación de los servicios públicos, tradiciones, etc.»⁹⁴

Un poco más específicamente, «La semana alegre» presentó con frecuencia crónicas relacionadas con niños y animales (lo que le valió a De Campo la asociación con «lo tierno»), a la par de que se describía el trabajo de la ciudad y de sus personas⁹⁵, además de los adelantos tecnológicos en boga, tal como lo hizo en «La fotografía».

La concepción de esta manera de ver la literatura por parte de Ángel de Campo no estaría completa sin abordar directamente su obra, lo cual se realiza por

⁹² H. de Mauleón, *op. cit.*, p. 74.

⁹³ M. Á. Castro, «Introducción» a *La semana alegre...*, p. 36.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁵ Vid Clara Guadalupe García, «Tick-Tack positivista» en *Pueblo y canto...*, pp. 73-78.

medio de la edición anotada de dicha obra, un texto que, tal como se observará enseguida, muestra la recepción de los usos fotográficos en el México de 1901; con ello se lograrán asociar, a través del trabajo de De Campo, las implicaciones de las novedades en aquella sociedad.

2.2.2 «La fotografía»

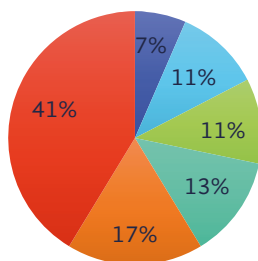
«La fotografía» vio la luz el 24 de marzo de 1901 en la «Semana alegre», en la primera plana de *El Imparcial*. Extrañamente, esta fecha no se precisa en las únicas compilaciones donde se retoma este texto: *La semana alegre. Tick-Tack* (1933), de Miguel Ángel Castro; y la edición de Ángel de Campo (2009) de Héctor Mauleón.

Dicha obra muestra los usos tanto públicos como privados de la fotografía a finales del siglo XIX, momento en el que tuvo su mayor auge después de ser inventada; para ello, utiliza un lenguaje ligado al campo de la fotografía, gracias al cual se va haciendo un recorrido histórico por las diversas etapas de ésta y una aproximación a datos históricos y sociales diversos.

Cabe destacar que sobre esta crónica no se hallaron datos relacionados con su estudio en particular; pero, tras considerar su anotación, fue de gran importancia obtener información acerca de la fotografía en México durante el siglo XIX, ya que ahondar en el tema resulta fundamental para comprender la obra.

Al finalizar la búsqueda bibliográfica sobre la fotografía en México en el siglo XIX —o principios del XX—, se contó con 45 trabajos, sin embargo, sólo 32 de ellos están disponibles para su consulta. Los materiales versan sobre los usos de la fotografía en diferentes ámbitos (*vid* gráfica 2.4): cárceles (3); política (5); sociedad porfiriana (5); técnica fotográfica (6); fotógrafos destacados de la época (8) e historia general de la fotografía en México (19).

Gráfica 2.4 Materiales sobre fotografía en México



■ Cárceles ■ Política ■ Sociedad ■ Técnica ■ Fotógrafos ■ Historia

Además, una de las fuentes más referidas acerca de este tema es *Sobre la superficie bruñida de un espejo* (1989) de Rosa Casanova y Olivier Debroise, quienes se encargaron de elaborar un esbozo de historia de la fotografía y su aparición en América y en México. Estos autores hicieron un recuento del desarrollo de los procedimientos que fueron influyendo para la aparición del daguerrotipo, ascendiente directo de la cámara fotográfica. A la par, Debroise llevó a cabo un trabajo similar en *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía de México* (2005), donde se halla un recuento del mundo de la fotografía mexicana por medio de los más reconocidos fotógrafos como hilo conductor.

El uso de dichos materiales tiene cabida si se observa que en el texto se encuentran diferentes elementos que el autor fue utilizando para ilustrar los retratos que plasmó en papel por medio de palabras, además de muchos otros que permitieron un acercamiento a la época y a sus costumbres. En resumen, se presentan los distintos usos que con la fotografía se habían consolidado ya para aquel momento, mostrando la importancia de ésta, así como hasta qué punto estaba presente en la vida de la población en México.

Estos elementos se observan como sumamente importantes para comprender a fondo los significados de la crónica y de la propia visión del autor; quien realiza lo mencionado anteriormente a través de recursos literarios relacionados con

el humor⁹⁶, tales como la parodia y la ironía, además de otros como la acumulación. Todos ellos los va utilizando en distintos momentos para hacer una denuncia —disfrazada de la descripción de eventos de actualidad— de los efectos exagerados de la sociedad decimonona con respecto a la fotografía.

Asimismo, Ángel de Campo caracterizó distintos «tipos fotográficos», concepto que se refiere a una herramienta utilizada la conformación de la identidad de una nación aunque con fines específicos, lo cual se define como «La recuperación o formación de esa manera de ser y parecer, común a todos los habitantes de la nación, [la cual] se realiza por medio de una catalogación exhaustiva de las unidades fundamentales que posteriormente, por medio de la suma, formarán el conjunto denominado Nación»⁹⁷; tras esto, se lleva a cabo una recolección de «imágenes representativas de los segmentos sociales» de forma general; posteriormente, se efectúa el uso de la catalogación para reconocimiento de los individuos, de modo particular.

Entonces, lo que está haciendo Tick-Tack no es propiamente realizar la configuración de cierto tipo fotográfico, sino que, a través de la palabra, describe los que han sido creados por la tradición, pero, principalmente por las clases sociales, ya que en determinado momento el retrato fotográfico se vuelve un demarca-

⁹⁶ En este caso, se entiende el humor, de forma general, como la «Actitud peculiar ante las cosas que se manifiesta mediante una ruptura del orden esperable de acontecimientos.» (Ap. «Humor» en María Victoria Ayuso de Vicente, *et al.*, *Diccionario Akal de términos literarios*, 1997, p. 186). Dentro de dicha actitud son imprescindibles cuatro momentos para la aprehensión del significado de un elemento relacionado con la comicidad; con base en el cual podría tomarse el texto en sentido literal o apelarse a la intuición del lector para descifrar un segundo sentido, humorístico en este caso. Las etapas antes mencionadas son:

«1. Función de introducción, por la que el receptor toma conciencia de la situación normal: *Dos personas charlan.*

2. Función de armado, por la que el orden sufre alteración: ¿Usted sabe cuántos pelos tengo en la cabeza?

3. Función de disyunción, por la que se produce la ruptura, el error y la incoherencia: *Ahora investigo el otro tema.*

4. Función de restauración: a través de índices que indican el orden posible que permite interpretar y corregir la disyunción; esta función requiere la cooperación del receptor, realizando ciertas operaciones necesarias para que el proceso de comunicación termine satisfactoriamente.» (*Ibidem*).

⁹⁷ Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata: fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, pp. 29-30.

dor de estatus económico, el cual se ve representado por los accesorios presentes en la fotografía, así como sucedería también con los escenarios y las vestimentas, que podrían consistir en vestidos de gala o, como lo muestra la crónica, en una recopilación de préstamos que tratan de mostrar una suerte de realidad distinta a la que vive el objeto fuera de la toma fotográfica. Esto sucede debido a que:

la fotografía se constituirá en elementos importantes de diferenciación social. Así como la fotografía homogeneiza sectores de la población por medio de los tipos fotográficos, también resalta la individualidad de ciertos personajes de la sociedad. La alta sociedad porfiriana, recurrirá a la fotografía para retratar no ya su pertenencia a algún tipo fotográfico (la homogeneización es entonces exclusividad de las clases populares), sino para exclamar que son individuos excepcionales.⁹⁸

Ahora, desde un punto de vista estético más particular, para abordar la crónica es indispensable tomar en cuenta el papel de la fotografía en el país que experimentó Ángel de Campo: una vez que el daguerrotipo ya había sido adoptado por las comunidades científicas y de comercio, y ya que se acostumbró su realización a manos de los aristócratas, se extendió su uso a ámbitos más generales de la sociedad. Esto ocurrió cuando John Lloyd Stephen y Frederick Catherwood, arqueólogos, dejaron de lado sus expediciones en Yucatán para comenzar a retratar señoritas.

En cuanto la idea de esos retratos se halló más difundida socialmente, Joaquín Díaz González, el considerado primer fotógrafo mexicano en forma, se dio a la tarea de brindar sus servicios en diversas esferas tanto populares como políticas para hacer retratos. A pesar de este personaje, el primer estudio fotográfico en México lo instalaron, en la Ciudad de México, Randall W. Hoit y Francisco Doistua, quienes, entre otros trabajos, ofrecían servicio a domicilio.

Los primeros daguerrotipos se observan bastante sencillos: el sujeto aparece fijo ante la cámara con una percha que lo sostiene y que lo mantiene rígido, sin embargo, familias enteras buscaban retratarse, aunque el producto era bastante caro. Según Rosa Casanova y Oliver Debroise, un daguerrotipo costaba, dependiendo del tamaño, entre 2 y 16 pesos, que para la época significaba una buena cantidad de dinero retirada de un sueldo promedio.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 34.

Una vez que se dio paso a nuevos métodos para la fijación de imágenes, la práctica de la fotografía se tornó más general, lo que justamente pudo apreciar desde primera fila Ángel de Campo, quien, en un inicio, introduce al lector al mundo de la fotografía con base en su propia experiencia como retratado («en artístico desorden, tirados los comensales en el pasto, con botellas, copas y naipes, fumando grandes puros, y el tuerto Remolina sobre una silla, asumiendo la actitud de quien da un “do” de hígado»), donde se realiza una parodia⁹⁹ de la expresión musical «do de pecho», la cual consiste en «una de las notas más agudas que alcanza la voz de tenor»¹⁰⁰. Ello significa adoptar una postura de esfuerzo físico, aunque buscando siempre una de elegancia en pro del momento; sin embargo, en este caso, Ángel de Campo utiliza el humor para equiparar las dos actitudes, con el objetivo de resaltar la embriaguez del amigo y la ironía¹⁰¹ de la posible indiscreción del momento; tras esto, hace explícita su visión sobre esta práctica: «El retrato es hoy una cosa tan común como los calcetines bordados, las tarjetas litográficas y las faltas a la policía»; palabras con las que el autor pone en un mismo plano los objetos que se hallan comúnmente en los hogares de la época (calcetines y daguerrotipos) con los comportamientos propios de sanciones legales; así, muestra una exaltación de la generalización del retrato.

Posteriormente, por medio del trabajo de *cronicar*, se exhiben los diversos usos del retrato fotográfico en sus costumbres, tradiciones y manejos diarios, en los cuales, cada práctica se observa entrelazada con la acusación que le corresponde, hecho que pretende la reflexión del lector.

Por ejemplo, en el ámbito de las tradiciones, se habla del ritual del angelito; en éste, la toma de las fotografías se realizaba en un estudio fotográfico o en el velorio. Los niños se retrataban sentados en el regazo de un familiar o en sus bra-

⁹⁹ «Imitación irónica o burlesca de personajes (deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral), de conductas sociales (farsa satírica y desmitificadora) o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico.» («Parodia» en Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, 1996, p. 808.)

¹⁰⁰ «Do de pecho» en Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* [DLE]. En línea.

¹⁰¹ «Procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o sentimos. [...] En la lengua escrita, el lector debe descubrirla a través del contexto.» (E. Calderón, *op. cit.*, p. 574).

zos; y cuando estaban acostados se simulaba que dormían. En algunas ocasiones se maquillaban y se les abrían los ojos para disimular que seguían con vida.

Al final, la fotografía solemnizaba el acontecimiento y ésta tomaba el papel de objeto-recuerdo, que se volvía parte fundamental en los altares familiares.

Por su lado, es buena idea subrayar el uso de la fotografía como objeto de creación, de intercambio de vidas, de idealización de personalidades o de estatus sociales; así lo muestra Chonita Moreno, que se disfraza «¡[...] de “Locura”, con toda la mata de pelo hasta las corvas, antes que lo enajenara por razones de escasez de numerario en la familia!»: en esta práctica, resultan sumamente sorprendentes los sacrificios de los que se valieron los retratados para hacerse de vestimentas que consideraban elegantes, fuera de este mundo, bucólicas o de fantasía, las cuales se conseguían de prestado para enmarcar a los personajes de cada fotografía en situaciones por demás graciosas. Ante esto, Ángel de Campo utiliza el humor para realizar una crítica ante la exageración, mostrada en los múltiples objetos que se llegarían a utilizar en la fotografía: en algunas ocasiones, los retratados y el fotógrafo formaban una asociación que les permitiera a cada cual expresarse de la manera deseada, con miras a esto se hace uso de lo que en el teatro se llama *atrezzo* para los escenarios, lo cual se enuncia con los objetos que forman parte de una toma fotográfica; éstos son: «muebles, cojines, juguetes, relojes, leños, rocas, cuerdas, pasto, plantas, etcétera.»¹⁰² En este caso, Chonita, al contar con una larga y descomunal cabellera, podría pensar en disponer de ella de tal forma que parezca un acompañante.

Con referencia a esto último, y en cuanto al número de elementos, Micrós realiza una acumulación que dé cuenta de la cantidad desproporcionada de objetos utilizados para la toma fotográfica, que pone en duda el protagonismo de la persona retratada; por ejemplo: «Y por unos cuantos reales “salen” el perro consentido, el loro enjaulado y hasta un niño muerto vestido de San José, de cuerpo presente.»

En las muestras planteadas anteriormente, es posible encontrar un punto en común: el uso de recursos estrechamente relacionados con el humor; cuyo ma-

¹⁰² Claudia Negrete, «Fotografía y teatro. Una aproximación al retrato fotográfico del siglo XIX» en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 2003, núm. 620. En línea.

nifiesto más amplio se hace también visible en los nombres de los protagonistas incluidos en sus obras, sin embargo, esto se emplea con discreción.

En esta crónica, como en muchas otras, Tick-Tack provoca la curiosidad del lector al presentar una serie de nombres que hacen alusión a diversos individuos. Para comprender a quiénes se refiere, primeramente, es necesario observar que el uso del humor en la obra de Micrós y en el nombramiento de sus personajes (algunos recurrentes en sus crónicas), se hace presente de manera constante, tal como lo notó Miguel Ángel Castro: «Tick-Tack imprimió así un ritmo propio al humor de su conversación. Presentaba a sus personajes bautizados con nombres pintorescos: Lola Erizo y Trebuesto, Margarito Gordillo, Don Fermín Nola, Pérez Tieso, las Confetti, las Alpiste...»¹⁰³.

Además, sólo se requiere echar un vistazo a las características del personaje, al cual se le proporciona un mote por determinadas razones, para conocer el sentido del apelativo que se le proporciona. En este sentido, hay que ahondar en el caso de Aguado, que se prepara para la fotografía con ropa «de etiqueta», pero que en la crónica «El cumpleaños de Lola Erizo y Trebuesto en el paseo de la viga» (1900) hizo otra aparición, donde se explica que es un muchacho «a quien todo el mundo toca el cráneo, pues le falta un pedazo que perdió en una riña con piedra.»¹⁰⁴

Así sucede también con el mencionado Almendrón (mascota que pareciera insustituible): «y [deseo] que tengas en brazos al «Almendrón»; ya ves qué consecuente es con nosotros; ¡animal más mono!». A pesar de que Francisco Javier Santamaría establece que el adjetivo «mono» se refiere específicamente a «la persona bonita y agraciada, especialmente de muchachas y de niños chiquitines»¹⁰⁵, igualmente, Ángel de Campo añade este adjetivo a la descripción de la mascota de la familia que, al ser de pequeño tamaño (como el sustantivo que le da nombre y que lo refiere al fruto del árbol del mismo nombre que lo enuncia), seguramente será un provocador de ternura. Esta acción refiere la personificación que se lleva a cabo del animal por parte de los dueños, razón por la cual es acreedor de formar parte del retrato que se está planeando con tanto ahínco.

¹⁰³ M. Á. Castro, «Introducción» a Ángel de Campo, *La semana alegre...*, p. 39

¹⁰⁴ H. de Mauleón, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁵ Francisco Javier Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 1992, p. 736.

Así, por medio del humor, se hace presente el caso de los Regómez, Regonzález, Repérez y otros similares, que es posible hallar en otras crónicas de Micrós con la siguiente característica: al utilizar el prefijo re- (que en estos casos implica intensificación), se proporciona un valor agregado a la historia de los personajes y se hace notar que no se trata de cualquier Gómez o González —apellidos populares de herencia española—, sino de personajes especiales que destacan, en este caso, por su participación distinta en el escenario fotográfico.

Esta resumida compilación de recursos que emplea Micrós, mayormente relacionados con el humor vinculado con lo cómico, es la forma en la cual el autor efectúa su trabajo de fotografiar las fotografías de la ciudad para luego trasladarlas a palabras con el fin de exponer al lector dos realidades: la que muestra la imagen fotográfica descrita con el sentido literal de las palabras, y aquella que se esconde detrás de la fotografía en sí misma y que se revela por medio del significado que presentan diversos conjuntos de palabras, los cuales se descubren en el doble sentido de una parodia o de una ironía.

Éstos son algunos indicios que forman parte de una sugerencia para abordar la crónica, proporcionando, a la vez, una percepción más profunda de las notas que la acompañan, las cuales deben observarse como un medio delimitador de un panorama presentado por cada uno de los efectos retóricos que el texto presenta, para con ello no solamente darle sentido al texto y a las fotografías en éste expuestas, sino a los elementos que las rodean, como sus calles, sucesos e historias.

Capítulo 3

La fotografía



La fotografía¹

Hasta yo, cuyo físico debería llevar una existencia tranquila y modesta, sin grandes pretensiones²; hasta yo he llegado a tres ejemplares de mi apariencia corporal: uno de busto, otro de cuerpo entero y el restante en tropel, porque corrimos juntos los amigos, echamos brindis, nos aflojamos corbatas y chalecos, y Mendarán (¡tan ocurrente y ya cadáver!) propuso: «¡un grupo a

¹ Tick-Tack [Ángel de Campo], «La fotografía» en «Semana Alegre», *El Imparcial*, México, domingo 24 de marzo de 1901, p. 1. Existen dos compilaciones posteriores que presentan el texto: «La fotografía» en Ángel de Campo, *La semana alegre*, edición de Miguel Ángel Castro, 1991, pp. 141-144 y «La fotografía» en Ángel de Campo, Ángel de Campo, selección y prólogo de Héctor de Mauleón, 2009, pp. 94-99. Para esta presentación se transcribe la original, pues fue publicada en vida del autor, lo que sugiere que es la más apegada a su voluntad. // Después de la evolución de las cámaras lúcida y oscura, y de diversos procesos de fijación de imágenes en Estados Unidos y Europa, nace el daguerrotipo en 1839, mismo año en que llega a México gracias a Louis Prélrier.

A pesar de que el daguerrotipo presentó múltiples dificultades para su obtención además del costo elevado, el auge del retrato fue creciendo considerablemente. Retratarse mostraba una posición social, lo que poco a poco fue atrayendo distintas capas de la burguesía, del comercio y, finalmente, de las posturas económicas más bajas.

Después, el retrato fotográfico fue evolucionando gracias a las distintas técnicas que se desarrollaron, y con ellas la idea de la imagen personal también se encaminó en diversas direcciones, significando objeto de ciencia para unos, de vanidad para otros, de coerción para algunos más y de diversión para muchos. (Rosa Casanova y Oliver Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, 1989).

² Micrós hace una analogía de su aspecto corporal con la manera en la que, considera, debería llevar su vida. Al hablar de él se debe pensar en una persona de estatura baja y semblante delicado. Amado Nervo opinaba que era «un personaje pequeñito, de reducida cabeza, ojos de miope, que [...] veían tras gruesos vidrios, nariz aguda y boca de labios finos, sombreada por ligero bigote; una fisonomía de pájaro, si vale la frase, en la cual había singular expresión de ingenio.» (Rip-Rip [Amado Nervo], «Micrós» en «Semblanzas Íntimas», *El Nacional*, México, 3 de febrero de 1895, p. 2).

escote!»³, y lo hizo un fotógrafo menesteroso; en artístico desorden, tirados los comensales en el pasto, con botellas, copas y naipes, fumando grandes puros, y el tuerto Remolina sobre una silla, asumiendo la actitud de quien da un «do» de hígado, porque estaba totalmente «aguamielado»^{4*}. ¡Ése sí que comprendió al líquido elemento!

El retrato es hoy una cosa tan común como los calcetines bordados, las tarjetas litográficas⁵ y las faltas a la policía.

Hace años había en las casas decentes un daguerrotipo⁶: tomando vuelo, buscada la luz,

³ Las comillas son de la editora. // Curiosamente, Francisco Fernández del Castillo habla de la existencia de una fotografía donde aparece Micrós con múltiples amigos, que serían sus íntimos amigos y que, posteriormente, también representarían unos de los principales artistas de la escena nacional literaria y musical. (Vid. Francisco Fernández del Castillo, «Recuerdos de Ángel de Campo [Micrós-Tick Tack]» en *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, t. XXI, 1975, p. 347).

⁴ * Participio que indica la condición de «emborrachado» gracias a los efectos del *aguamiel*, elemento que consiste en una «savia o jugo de maguey que, fermentado, produce el pulque.» («Aguamiel» en Francisco Javier Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 1992, p. 41).

⁵ Para hablar de la tarjeta litográfica, una variación de la tarjeta de visita (vid en esta edición nota 33), hay que, más bien, hablar de litografía: ésta fue «inventada en Alemania por Aloysius Snefelder (en 1796)» y su «procedimiento consiste en dibujar sobre una piedra especial con tinta grasa. A continuación, se baña la piedra en ácido diluido y se fija el dibujo [...]. Por consiguiente, tan sólo los trazos del dibujo retienen el entintado, lo que permite obtener gran número de pruebas sobre papel.» (Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, 1981, p. 31).

⁶ El daguerrotipo se trató del primer procedimiento donde el efecto de la luz produjo una reacción en determinados químicos para lograr la fijación de una imagen (1839). Más exactamente, «Daguerre, [el inventor,] realizó sus primeras imágenes sobre una placa de cobre cubierta de plata y cuidadosamente pulida.» Luego, la sensibilizaba a la luz por medio de yoduro de plata. Posteriormente, «Se metía la placa en una caja de revelado, donde había un quemador con mercurio que se calentaba y formaba vapores que eran los que hacían aparecer una imagen positiva única. Esta imagen se fijaba con sal marina o con hiposulfito de sosa, se lavaba con agua destilada y se secaba con un mechero de alcohol. El tiempo de exposición en los días claros era de 10 a 15 minutos.

cerrado un ojo, se destacaban unas manchas que parecían representar un producto agrícola en conserva y resultaban ser cualquier tía abuela.⁷

¡Quién me había de decir que, andando el tiempo, llegarían a tarjeta Imperial⁸, Granizo y sus cuatro hijos; en pelo las Becerril de «mariposas del amor»; Aguado, de etiqueta, con la casaca de Andenaegui y los pantalones de Hermosa; y Chonita Moreno, de «Locura»,⁹ con toda la mata

Gracias a los perfeccionamientos llevados a cabo por Fizeau, fijando la imagen con cloruro de oro, y de Claudet, con la sustancia aceleradora de bromuro de yodo, así como el bromuro de cal con Bingham, se pudo aumentar la estabilidad y sensibilidad del daguerrotipo, lo que hizo posible realizar retratos.» («Daguerrotipo» en Paloma Castellanos, *Diccionario histórico de la fotografía*, 2004, pp. 66-67).

- ⁷ A pesar de la gran expectación que causó la llegada del daguerrotipo a México, las dificultades para obtener una imagen fueron múltiples: tales como la fijación que no permanecía, la falta de captura de algunos colores en la imagen final (verde y amarillo), el largo tiempo de exposición, la falta de signos de movimiento, y múltiples incomodidades para tomarlas, además del alto costo y de las imágenes que no eran claras.

Micrós hace uso del humor para mostrar estas inconsistencias en la imagen, donde los elementos visuales no eran muy claros.

- ⁸ La tarjeta imperial tuvo una medida estándar de aproximadamente 17.5 x 25 cm. Su principal propiedad es que se realizaba en papel albuminado —la albúmina es una «proteína soluble en agua, característica de la clara de huevo y presente en la mayoría de los organismos» ([DLE])—. José Antonio Hernández Latas menciona acerca de su historia que «a mediados de 1865, el fotógrafo neoyorquino Mathew Brady comercializaba en su gabinete la denominada “*carte de visite Imperial*”, en formato algo mayor [que la *carte de visite* tradicional], que más tarde se conocerá como “*cabinet card*” y que en España se utilizó también bajo las denominaciones de “Tarjeta Álbum” y “Retrato Álbum”», sin embargo, se puede encontrar información sobre la *cabinet card* como un objeto independiente de la tarjeta Imperial, lo cual pone en duda la sinonimia de éstas. (José Antonio Hernández Latas, «Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos “Carte de Visite” y “Cabinet Card”», *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública*, 2010, p. 6).
- ⁹ Una vez que el retrato fotográfico se consolidó como muestra de participación social, éste comenzó a abrirse paso como objeto de individualidad. Lo que quiere decir que, a pesar de que las fotografías se llevaban a cabo bajo un sinnúmero de reglas establecidas por los manuales, los usuarios comenzaron a hacer uso de su imaginación, así como de todas sus posibilidades, para llegar a crearse la imagen que cada cual quería tener, logrando dejar de lado la imagen fotográfica como objeto de «intercambio y coleccionismo», y abriendo paso a la experimen-

de pelo hasta las corvas, antes que lo enajenara por razones de escasez de numerario en la familia!

Así es: comete usted un crimen, lo retratan de frente y de perfil, en las cámaras penitenciarias de «Belem House»^{10*}; inventa un catre para

tación de la apariencia. (María del Carmen Cabrejas Almena, «El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX» en *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008-noviembre 21, 2008*). Lo anterior se demostró con el uso de máscaras y disfraces para posar en las fotografías, de manera carnavalesca, transformando el estudio fotográfico en un espacio de representación teatral, donde se hallaban cuatro ejes fundamentales para el retrato: los fondos, el *atrezzo*, la pose y el vestuario.

Tanto en el vestuario como en el resto de los elementos antes mencionados, inspirados posiblemente en los bailes de fantasía, se hallan distintas evocaciones: bucólicas, sagradas, campestres, etcétera. De esta manera, existen fotografías pertenecientes al siglo XIX donde se observa a jóvenes mujeres vistiendo de forma fantástica, haciendo alusión a motivos recurrentes en la representación pictórica heredada de la Edad Media, tal como es el caso de los disfraces de «Mariposa del amor» y «Locura». (Claudia Negrete, «Fotografía y teatro. Una aproximación al retrato fotográfico del siglo XIX» en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 2003, núm. 620).

¹⁰ * Belem House es un término popular que se utilizó para denominar a la vieja cárcel de Belem; ésta se encontraba situada donde actualmente se halla el Centro Escolar Revolución, que limita al norte con la Av. Arcos de Belem, al sur con Dr. Río de la Loza, al este con la calle Gral. Gabriel Hernández y al oeste con la Av. Niños Héroe, en la actual zona de Balderas. Dicho edificio antiguamente fue un convento y posteriormente el Colegio de Niñas de San Miguel de las Mochas, sin embargo, el 22 de enero de 1863 recibió entre sus paredes a los presos de la que sería la cárcel nacional de la ex Acordada.

Determinados objetivos de la Cárcel de Belem fueron mejorar los padecimientos de los presos; fomentar el trabajo entre ellos y la moralidad, la disciplina, el orden y el hábito del ahorro; así como proteger a la sociedad e impulsarla a no delinquir a través del ejemplo. Para lograr dichos objetivos se adaptó el anterior colegio para señoritas a las necesidades que la apertura de la cárcel había planteado. (Graciela Flores Flores, «A la sombra penitenciaria: la cárcel de Belem de la ciudad de México, sus necesidades, prácticas y condiciones sanitarias, 1863-1900» en *Revista Cultura y Religión*, diciembre 2008. En línea).

Algunos de los grandes problemas de Belem fueron la sobrepoblación existente en un espacio diseñado para funciones diferentes a las que se llevaban a cabo; la abundancia de enfermedades (como cólera, tifo, chinches, etcétera) y la falta de orden en el fichaje de los presos, de lo que se desprende el uso de la fotografía en las cárceles: en 1841 se ideó en Francia un sistema para fotografiar a los reos con la finalidad de controlar y registrar su paso y salida por estos centros, lo cual se llevó a cabo finalmente para los años cincuenta de aquel siglo.

personas pálidas, un chocolate para la calvicie precoz, un Mourrhol maltado^{11*} para los callos o más cápsulas antisépticas, y está usted en el estricto deber de que su imagen, con cara de día festivo y traje estrenado, figure en los escaparates céntricos, en un monumento de esponjas, irrigadores, jeringas, jabones de bola, abono químico, zacates medicinales y aparatos ortopédicos de

Después, en 1855, se adoptó este sistema en México, donde las fotografías se realizaban para completar fichas señaléticas, tarea que se efectuó por medio del Gabinete Antropométrico de la Cárcel de Belem, que contralaba el proceso.

Progresivamente, se fue tratando de mejorar en la toma de retratos a los reos, quienes, al momento de la toma, desfiguraban sus rostros voluntariamente, pensando en que se les hallara el menor parecido con su fotografía en caso necesario; para solucionar esto, en 1887 se comenzó a también a retratar su perfil y no sólo su parte frontal.

Estas medidas fueron coercitivas. «La fotografía de reos fue una de las medidas represivas (entre tantas otras) que permitió a las autoridades sentir que podían dominar la situación inestable del gobierno: las luchas políticas, las revueltas de grupos indígenas, la proliferación de bandidos... [...]; [además de que] lo llevaban hacia la modernidad.» (Rosa Casanova y Oliver Debroise, «Fotógrafo de cárceles. Uso de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX» en *Nexos*, 1987. En línea).

En 1900 se inauguró la cárcel de Lecumberri, lo que desahogó ligeramente las problemáticas de Belem, pues algunos de sus reos se fueron transfiriendo a aquélla; justamente un año antes de que Ángel de Campo escribiera «La fotografía», donde se hace alusión a ésta, lo que habla de la importancia de la Cárcel de Belem como referente cultural e histórico. La cárcel fue demolida en 1933. (R. Casanova y O. Debroise, «Fotógrafo de cárceles. Uso de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX» en *Nexos*, 1987. En línea).

¹¹ *La expresión popular «Mourrhol» hace referencia al *oleum morrhuae* o aceite de hígado de bacalao, que comenzaría a popularizarse con la marca extranjera Emulsión de Scott, la cual llegó a México para finales del siglo XIX. Esta fórmula, a través de la prensa mexicana de aquella época, prometía múltiples beneficios y propiedades; por ejemplo: «la Emulsión de Scott cura la Tísis, la Escrófula, la Anemia, el Reumatismo Crónica, el Raquitismo en los Niños, las afecciones de la Garganta y los Pulmones y toda forma de extenuación.» (cf. sin firma, «Emulsión de Scott» en *La voz de México*, t. XXVI, núm. 284, 12 de diciembre de 1895, p. 4). Por su parte, «maltado» hace referencia al participio que indica la añadidura de malta en alguna bebida, la cual consiste en un «grano de cebada o avena puesto a germinar, para sacar de él los almidones y utilizar fabricación de alimentos como la cerveza, el whisky, etc., o como digestivo.» ([DEM]). En este caso, se está mostrando con humor a aquellos individuos que intercambian los medicamentos por bebidas alcohólicas para «curar sus males».

bolsillo. Es usted médico, pues le cogen la palabra dicha *post mortem* y lo retratan a líneas, asegurando que el vino de Chateaubriand¹², tomado por persona sana, de vida honesta y libre de enredos de familia, es el mejor reconstituyente en los casos de aglomeración gaseosa del epitelio intracelular nefrítico¹³, y generalmente usado en los hospitales de mayor circulación.

Cualquier noche, al darse un prelude a solas, se vence el techo de la vivienda, arrastrando en su caída un piano de cola, con la joven motorista que lo pulsaba, y en la edición del domingo aparece usted corregido y aumentado, con este letrado: «Don Nicanor Remolina, en el instante del siniestro, recibiendo con gran sangre fría a la seño-

¹² Existe una receta de cocina francesa denominada «filete Chateaubriand», corte proveniente de solomillo del vacuno que debe ser asado a la parrilla. Se cree que el nombre proviene de que fue un platillo servido al escritor francés François-René de Chateaubriand (1768–1848). Es probable que Tick-Tack esté mostrando la filiación con el afrancesamiento predominante en el siglo XIX realizando una analogía con este platillo como característico de una clase alta.

¹³ Ya que el epitelio es un «tejido animal formado por células en estrecho contacto, que reviste la superficie, cavidades y conductos del organismo» ([DLE]) es imposible que se encuentre una conjunción de gases en su estructura, que mucho menos se puede hallar colocada de manera intracelular en el riñón, pues ello consiste en un nivel menor en el esquema de la organización de la materia; lo anterior quiere decir que, una vez más, Micrós está haciendo uso del humor para enmarcar una situación inventada en la que un personaje —en este caso un «médico»— realiza una declaración que la prensa se encargaría de hacer famosa y que pareciera confiable bajo la palabra y, sobre todo, la imagen de un hombre de ciencia. Ello da muestra del carácter manipulador de la prensa.

rita Regonzález, a cuatro metros.» (Instantánea de nuestros dibujantes)¹⁴.

Posee usted bigotes de los que no conocen trabas y crecen nómadas, pues lo fotografían, y con un pequeño bosquejo biográfico de su gestión pulmonar, hecha la historia a grandes rasgos de la vida íntima de su intestino ciego, lo ponen de ejemplo, recomendando para la barba el aceite de hígado de ostión alcanforado¹⁵.

Se muere usted sin haberlo esperado, porque no tomó su derecha y un asno lo impelió

¹⁴ A través del uso de lo absurdo (entendiendo este término como aquel «que se aplica a enunciados sin sentido lógico y a situaciones y acontecimientos que no admiten una aplicación racional» [«Absurdo» en Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 1]), se hace referencia a la prensa sensacionalista emprendida mayormente por los *reporters*, que se valieron de la ilustración en algunos casos. Inés Yujnovsky plantea que, a partir de los años ochenta del siglo XIX, cierta parte de la prensa se caracterizó por su inclinación al escándalo: «las páginas de la prensa mexicana se llenaron de tinta roja, robos, asesinatos, incendios, estrangulamientos, inundaciones, descarrilamientos de trenes, inauguraciones, descripciones de paseos y monumentos, así como entrevistas a literatos distinguidos. La noticia se impuso y la entrevista se transformó en el mecanismo idóneo para obtener información veraz, actual y de primera mano.» (Inés Yujnovsky, «Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública» en *H-México*. En línea).

¹⁵ Ángel de Campo humaniza al intestino ciego (aquella parte del cuerpo que une el intestino delgado con el colon y que tiene una participación fundamental en la digestión, apoyando en la absorción de líquidos y la lubricación de residuos sólidos que llegan al intestino) y presenta el uso de los diferentes aceites de hígado que se llegan a comercializar para diversos usos medicinales; a su manera, Tick-Tack manipula la información para fines humorísticos y de denuncia, en este caso, por ejemplo, se le atribuye al inexistente «aceite de hígado de ostión alcanforado» el crecimiento de la barba y el bigote. Esto lo lleva a cabo porque a inicios del siglo XX —época en la cual se presenta la crónica—, incursionan en la prensa la fotografía y la publicidad como consecuencias del consumismo de una cultura del afrancesamiento: «Se impuso la moda francesa: paraguas y quitasoles, bastones, cristalería, cigarreras, entre otros cientos de productos, que se vendían en los grandes almacenes. La prensa ilustrada jugó un papel destacado en la promoción de los nuevos productos. Las imágenes eran de carácter persuasivo, sugerían, creaban necesidades, excitaban la fantasía y el deseo y debían convencer. Su omnipresencia y poder residían en los medios de comunicación forjadores de la cultura masiva propia de las sociedades modernas, en las que el consumo es la pieza clave para su funcionamiento y conformación. Los bienes y servicios tuvieron que buscar al consumidor y convencerlo de que valía la pena adquirirlos, surgiendo así el concepto publicitario moderno propiamente dicho.» (I. Yujnovsky, «Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública» en *H-México*. En línea).

contra la vía férrea; porque en calle oscura se hundió en un zanjón o porque cualquier honrado ebrio de pacífica aguamiel^{16*} le abrió un nicho por la espalda, pues aun así lo toman del natural en la plancha y lo colocan en lugar visible para ver quién tuvo el gusto de conocerlo; pero cambia uno tanto, de cadáver, que ni los parientes próximos le encuentran el aire de familia.

Y es que la reproducción industrial de las fisonomías¹⁷ está al alcance de todas las familias, y hay profesores ambulantes^{18*} que gritan en los patios con la tonada de los cambiadores de ropas usadas: «¿Hay personas que retratar?»¹⁹

¹⁶ * Para la definición de aguamiel *vid* nota 4 de esta edición.

¹⁷ Para hablar de la «reproducción industrial de las fisonomías», es necesario dirigirse al momento en el que los retratos fotográficos comenzaron a reproducirse en más de una copia a la vez, lo que sucedió con el *talbotipo*: después de la invención del daguerrotipo, cuyo desarrollo producía una imagen única, se abrió paso al *calotipo*, procedimiento inventado en 1841 por William Fox Talbot (también llamado *talbotipo*), «puede resumirse sucintamente así: Se trata un papel con nitrato de plata y yoduro de potasio. [...] El negativo, una vez hecho, se revela con nitrato de plata y ácido gálico y se fija con hiposulfito. [...] Con este negativo se saca un positivo por contacto sobre un papel idéntico, preferiblemente papel salida, sensibilizado con nitrato de plata». Esto dio resultados convenientes al mundo de la fotografía, pues «con el procedimiento de Talbot ya se resolvía el paso del negativo al positivo, que implicaba la posibilidad de obtener, de un solo negativo, cuantas copias se quisiesen.» Dicha técnica abarató los costos de producción y disminuyó los problemas de captura de imágenes. (M. L. Sougez, *Historia de la fotografía*, 1981, pp. 106-107).

¹⁸ * Quizá Micrós juega con la palabra «profesor» en el significado que el verbo profesar puede admitir: «Tener o mostrar un sentimiento o una actitud hacia alguien o algo.» ([DLE]), aunque el sentido no queda del todo claro.

¹⁹ Las comillas son de la editora.

Y por unos cuantos reales²⁰ «salen» el perro consentido, el loro enjaulado y hasta un niño muerto vestido de San José²¹, de cuerpo presente.

Cuando una joven de veintitrés años, cinco pesos mensuales, ración y jabón, encargada de hacer las recámaras, limpiar los pájaros y poner la mesa, se siente novia, su primer impulso, después de usar el polvo de la cara de su ama y comprarse una peineta como la que usa la propia señora, es diri-

²⁰ Entre el desajuste político y económico por el que en diversas ocasiones pasó el siglo XIX, en México compartieron lugar varios tipos de monedas antes de que se estableciera el peso como moneda de cambio oficial. Entre éstas se encuentra el real, moneda de plata que valió aproximadamente una octava parte de un peso (12.5 centavos), y que se tomó como base para múltiplos y submúltiplos, siendo éstos los siguientes: (pilón), (tlaco), (cuartilla), (medio real), real, dos reales, tres reales, cuatro reales, ocho reales; por último, 16 reales equivalían a un escudo, que era la moneda de oro.

Tras muchas variaciones en el sistema monetario, en 1905 se impuso el que se conoce en la actualidad. (José Antonio Bátiz Vázquez, «Cambios y permanencia en la moneda mexicana», 2004, p. 5. En línea).

²¹ Existe en América Latina un ritual llamado «del Angelito», heredado de la cultura española. Éste se lleva a cabo en la religión católica cuando un niño bautizado ha muerto, ya que se convierte en Ángel sin pasar por el Purgatorio, yendo directamente al Cielo. Dicho ritual fue más común en el siglo XIX.

En México, esta costumbre consiste en un «atuendo copiado de la imaginería católica (de ángel, Niño Dios, Virgen María o algún/a santo/a), aunque no falta[...]n el vestido blanco o el de fiesta —especialmente entre clases medias y bajas urbanas—; accesorios de significado religioso: palma, cruz, rosario; flores y plantas —sobre la mesa o el ataúd, sobre el cuerpo, en la habitación—, a veces alimentos —elotes, nopales—, imágenes religiosas y velas. Otros elementos concurrentes identifican momentos del ritual: música, bailes, oraciones, dulces y bebidas y juegos especiales.»

Esta tradición ha sido conservada en diferentes tipos de imágenes: en el siglo XVIII a través de la pintura y a partir de la segunda mitad del XIX por medio de la fotografía. «Estas fotos también se realizaron en México, especialmente entre clases medias urbanas, pero entre las clases bajas de pequeños pueblos del medio rural la fotografía no sólo capta el ritual popular del angelito sino que se incorpora a él, como una parte importante del mismo.» (Daniela Marino, «Plegaria a un Niño Dormido: Iconografía del Ritual Funerario del Angelito en México» en *Journal of American Culture*, vol. 20, núm. 2, 1997, pp. 45-49).

girse al callejón de Beas²² y contemplar el muestrario cubierto de polvo y telarañas, con moscas muertas, al parecer fulminadas por la presencia de tantas personas desconocidas.

Un charro con espuelas, reata, pistolón, en medio de un salón Luis xv²³; un soldado de primera, cuadrado como en revista, con el shakó^{24*} ladeado y el mirar débil, sirviéndole de fondo una balaustrada dórica^{25*}; espantada novia, cuya faz contempla el elegido, levantándole el velo; enmarañada joven con las manos juntas, siguiendo con la mirada el vuelo de una tórtola que, fuera de la jaula, acaba de obtener su libertad preparatoria; flautista adulto, peinado de fleco, corbata de mariposa, leontina de hierro colado^{26*}, chaqueta

²² El callejón de Beas —también hallado como callejón de Veas— es hoy la calle Santo Tomás (entre Manzanera y República de Uruguay, col. Centro). A pesar de que Ángel de Campo sitúa un estudio fotográfico en esta parte de la ciudad, las calles principales donde se localizaban los más importantes fueron San Francisco y Plateros (hoy Av. Madero) en el centro de la Ciudad de México. (Cf. José Antonio Rodríguez, «Plateros: la calle de la fotografía» en Luna Córnea, núm. 8, 1995, pp. 49-53).

²³ El Luis xv es aquel estilo «decorativo en boga en Francia entre los años 1720 y 1750. Es la versión francesa del rococó con su gusto por la asimetría, los ornamentos formados por curvas y contracurvas y la *rocaille*.» («Luis xv» en Estela Ocampo, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, 1987, p. 133).

²⁴ * El shakó, chakó o chacó (como se le conoce mayormente) es un *morrión* «propio de la caballería ligera, y aplicado después a tropas de otras armas», el cual consiste en una «prenda del uniforme militar para cubrir la cabeza, a manera de sombrero de copa sin alas y con visera.» ([DLE]).

²⁵ * Una balaustrada dórica es una «barandilla formada por una serie de columnas o balaustres [o sea, columnas pequeñas normalmente de líneas curvas que se observan más o menos anchas en sus partes altas y bajas, dando una idea de poca uniformidad], que se apoyan en una base y sostienen un elemento corrido común», cuyo estilo se enmarca en el orden clásico dórico (representante griego), el cual se caracteriza por sus columnas apoyadas directamente sobre su base (o estilóbato), sin alguna intermediación como soporte; y por su parte superior (o capitel) con hasta 20 acanaladuras. («Balaustrada» y «Orden dórico» en E. Ocampo, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, 1987, pp. 35 y 157).

²⁶ * La leontina se refiere a la «cadenilla para el reloj de bolsillo, con broche o trabilla a un extremo, para asegurarla al ojal. Ya muy poco usada hoy [1959], que la pulsera está de moda.»

y pantalón ceñido, con el instrumento preparado para atacar un trozo de música sentimental; madre de familia con pañuelo de seda, cruzado sobre el pecho, y las manos abiertas sobre el vientre; Luz Repérez, vestida con polonesa^{27*}, sombrero episcopal con vituallas²⁸, el codo sobre una columna y la mano en la mejilla, triste, triste...; Daniel Regómez, mesero de restaurantes a la mexicana, en traje de paje (baile de fantasía²⁹ en Nonoalco³⁰).

(«Leontina» en F. J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 1992, p. 661). Por su parte, el hierro colado, mejor conocido como hierro fundido, es un grupo de aleaciones, cuya característica fundamental consiste en que, por su maleabilidad, suele ser el más utilizado en diversas industrias. (Serope Kalpakjian y Steven R. Schmid, *Manufactura, ingeniería y tecnología*, 2002, pp. 310-311.)

²⁷ *Polonesa: «Prenda de vestir de la mujer, a modo de gabán corto ceñido a la cintura y guarnecido con pieles.» ([DLE]).

²⁸ Es posible imaginar una mitra utilizada a manera de disfraz, con detalles sobrecargados.

²⁹ El autor hace mención de los escenarios y vestimentas basados en los bailes de fantasía, también llamados bailes de máscaras o bailes carnaval (aunque estos últimos estaban enmarcados por tres días de fiestas en las calles antes del miércoles de ceniza), que fueron especialmente populares en la segunda mitad del siglo XIX; sobre todo entre los jóvenes.

En la Ciudad de México, los principales recintos públicos donde se llevaban a cabo estos bailes fueron «el Teatro Principal, el Nacional, el Nuevo México, la Casa de Moneda y la Lonja.»

Para este tipo de bailes se utilizaban disfraces (inspirados en obras literarias, en ciertas épocas o personajes históricos o en el producto de la imaginación, algunos sugeridos por las revistas de moda) que se buscaba que fueran originales y llamativos, aunque bien podía hacerse uso de los más elegantes trajes y vestidos acompañados por una máscara. (María Esther Pérez Salas, «En busca de un disfraz para el carnaval. Oportunidad para lucir con ingenio» en *Revista Bicentenario*, [s.f.]).

³⁰ Nonoalco fue uno de los 19 barrios prehispánicos que formaron parte de la antigua ciudad de Tlatelolco. Para finales del siglo XIX e inicios del XX, la ya colonia destacó por albergar en sus lotes baldíos la Maestranza de Talleres de Nonoalco, llamada «La Consolidada», «una red de vías y una gran instalación metalmecánica» del ferrocarril.

Actualmente, en dicha zona se hallan los restos de este barrio, en donde hacia 1960 se comenzó a construir el conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco, que aloja la colonia del mismo nombre. (Vid Francisco González Rul, *Tlatelolco, ciudad gemela de Tenochtitlan*, 1993).

Es de suma importancia destacar las vivencias personales que Micrós imprime en sus crónicas: justo a finales del siglo XIX, él y su hermano Germán habitaban una casa en la

Comprendan ustedes que la muchacha se decide y se retrata con peinado de dos trenzas, rebozo de bolita^{31*}, sombrilla cogida de manera que se puedan ver los anillos, el lunar, el tafetán de la cortada y una pulsera de candado.

Continuamente se oyen en las ventanas, al pardear la tarde, diálogos sobre la materia.

—Pues dame el tuyo antes...

—No me lo han entregado, pero te juro que te lo doy.

—Mira, quiero que lleves los claveles que te di, la blusa que llevaste en casa de las Recamacho, el cinturón de hebillas que te di de cuelga^{32*}, el medallón donde está el retrato de tía Lore y que tengas en brazos al «Almendrón»; ya ves qué consecuente es con nosotros; ¡animal más mono!

—Como que tú lo trajiste, ¿te acuerdas? todavía no abría los ojos... le dábamos migas...

Y en efecto, la prueba de cariño en tarjeta de visita³³, no pasa dos semanas en pasar su revista en cualquier escaparate de fotógrafo.

colonia Guerrero sobre la calle 4^a de Soto, que limitaba al sur con la colonia Nonoalco, lo cual muestra que ésta fue uno de los territorios ciudadanos frecuentes en su vida.

³¹ * El rebozo de bolita está confeccionado como una prenda de «gran calidad y [que] está hecha a mano y cuyo hilo antiguamente se vendía en bolitas». ([DEM]).

³² * Dar de cuelga o cuelga: «en Méjico se dice [...] del regalo que se hace, no solamente el día del cumpleaños, sino en cualquier fecha y con motivo de cualquier suceso familiar fausto.» («Dar de cuelga o cuelga» en F. J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 1992, p. 328).

³³ Después de que el retrato comenzara a hacerse popular a través del procedimiento del daguerrotipo, surgió en París la tarjeta de visita (o *carte de visite*, como mejor se le conoce). Ésta consiste en «una pequeña fotografía rectangular vertical [...] pegada sobre un soporte de cartulina algo mayor [...]. Su nombre deriva del hecho de que su tamaño era similar al de una tarjeta de visita, aunque raramente se utilizaran con esa finalidad.» El tamaño que usualmente solía tener era de 5.4 x 8.9 cm y, aunque los procedimientos se fueron modificando con el

Hay personas que se arruinan en la fotografía.

Don Aniceto Oronoz ha llevado ante los tribunales el crédito que posee en contra de Don Fausto Almohadilla; importa \$75.08 cs., por los siguientes trabajos:

Docena y media de señora chata, con mantilla, pandero y copa, tamaño «budoar»^{34*}; seis de niño, con cera en la mano, moño en el brazo, junto a cruz rústica; doce de sultana en sofá austriaco, en una playa; ocho de señorita con pelo suelto y palomas en el hombro; seis del señor Almohadilla, en traje de torero; *id. id.* en traje de estudiantina; *id. id.* de paisano, iluminados; el mismo señor Almohadilla, en una chinampa^{35*};

tiempo, el método favorito para realizarlo fue el del colodión húmedo, el cual permitió el uso de negativos.

El colodión húmedo consiste en una «solución de nitrocelulosa en una mezcla de éter y alcohol que una vez aplicado sobre un vidrio crea una película transparente en la que [...] es susceptible de fijar las partículas de plata.» (Félix del Valle Gastaminza, «La *carte de visite*: el objeto y su contexto», *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, 2013, pp. 11-32).

³⁴ * Micrós hace una adaptación a la escritura en español de la palabra francesa «*boudoir*». Este término proviene del idioma francés y significa «tocador», por lo que se asocia con el lugar donde las mujeres llevan a cabo sus conversaciones y acciones más íntimas. La presentación fotográfica «tipo *boudoir*» en el siglo XIX hacía referencia a una especie de tarjeta de visita cuyas medidas eran de 13.4 x 21.5 cm.

En la actualidad, existe un campo de la fotografía que se denomina bajo este término, el cual consiste en una forma de hablar de la fotografía de la sensualidad de la mujer.

³⁵ * Chinampa: «Terreno de corta extensión en las lagunas vecinas a la ciudad de México, donde se cultivan flores y verduras. Cuando los mexicanos se establecieron entre los carrizales de esas lagunas, carecían de terreno que cultivar, e idearon formarle artificialmente haciendo un tejido de varas y carrizo, sobre el cual amontonaban el cieno del lago, y hacían sus chozas. Tales huertos fueron al principio flotantes y mudaban de lugar a gusto del dueño, como una embarcación; mas después, por haber disminuido el agua de los lagos, fueron quedando fijos en el fondo, como hoy se hallan, y presentan el aspecto de un campo cortado en rectángulos por multitud de canales.» («Chinampa» en F. J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 1992, p. 393).

amplificación de la señora madre del mismo; el señor Almohadilla tendido (de mentira) entre ceras, llevado por su familia, etc.

¡Y ese hombre gana apenas \$40, como cobrador de varias casas expendedoras de efectos de alumbrado, al menudeo!

Tick-Tack

Capítulo 4

Conclusiones



El trabajo aquí presente, además de algunas reflexiones sobre la anotación de textos, proporciona una edición anotada de la crónica «La fotografía» de Ángel de Campo, publicada en 1901 y nunca antes abordada por la crítica académica más allá de una mención alargada hasta una o dos líneas. El propósito de dicha edición y de sus aportes teóricos preliminares es el de sostener la anotación de textos como elemento contextualizador del fenómeno social de la fotografía a finales del siglo XIX.

Para llevar a cabo el objetivo mencionado, se requirió de alcanzar algunas metas fundamentales: inicialmente, se estableció el estado de la cuestión de «La fotografía», lo cual se logró tras hacer observaciones de la bibliografía general y específica sobre la obra de Ángel de Campo; con ello, se mostró hasta qué punto ha sido estudiado el género de la crónica en la pluma de Micrós. Después, se caracterizó lo que a una edición anotada se refiere, labor que se emprendió bajo la guía de distintos teóricos que, si bien no han ahondado profundamente en el campo de la anotación de textos como una actividad emancipada de la ecdótica, sí han permitido la conformación de una idea general de los requerimientos de este tipo de quehacer; dicho trabajo se realizó en un apartado independiente a la crónica, esto con la finalidad de marcar los precedentes indispensables para fijar el texto, por lo que es primordial hacer visible que esta actividad destacó la determinación de los tipos de notas elementales para elaborar la edición esperada.

Una vez anotada la crónica, se pudo hallar que, al ser explicadas las múltiples referencias que hace el autor a elementos del campo de la fotografía, es comprensible su importancia y presencia durante la Modernidad; al mismo tiempo, se observó que las notas ayudaron a contextualizar el resto de los elementos del texto y, por ende, a alcanzar un mejor entendimiento por parte del lector.

Es posible advertir los resultados de la anotación, de una manera más tangible, a través de la reflexión proveniente de la totalidad de las notas que se agregaron al texto; en resumen: a la obra se añadieron 35 notas, que incluían la nota de identificación y algunas de referencia urbana, extratextuales, léxicas, de aparato crítico y suspicaces, dejando de lado siete tipos de los planteados en la obra *Edición*

de textos literarios. Propuesta metodológica e Instrumenta de Díaz Alejo (tales como bibliográficas, hemerográficas, de acontecimientos culturales y sobre sucesos o personalidades del momento). La carencia de ellas demuestra el interés del autor por la sociedad «común y corriente», ya que no se incluyen referencias a sucesos específicos o de gran popularidad o fama para, de esta manera, centrar la atención del lector en sucesos habituales enfocados en una clase media o baja, lo cual lleva a cabo a través de recursos relacionados con el humor para motivar la reflexión del lector que, en 1901, era quien estaba protagonizando las historias planteadas en la crónica.

La mayor cantidad de notas halladas son extratextuales (13), seguidas por las léxicas (10) —cifras que se presentan sin tomar en cuenta las notas que se combinan con otros tipos—, lo cual manifiesta la necesidad que existía de entablar un puente entre el lector, el lenguaje y el entorno del autor, pues ello proporciona los datos del entorno de la época y léxicos que podrían hacer falta al lector actual, que probablemente no está del todo familiarizado con los elementos descritos en la crónica por pertenecer a un siglo distinto al de la publicación de ésta.

En este sentido, cabe resaltar que en las notas de léxico se distinguen dos rasgos fundamentales: primero, el autor muestra su posición ilustrativa, a través de la que pretende brindarnos los elementos que considera pertinentes para realizar una especie de descripción gráfica de lo que él mismo está dibujando con su pluma, razón por la que se halla un lenguaje dinámico, fluido, descriptivo y presentado en un tono humorístico que, sin previo aviso, introduce en el marco fotográfico; en segundo lugar, el uso de constantes mexicanismos da una muestra de la búsqueda de la identidad nacional que aún en aquella época imperaba como consecuencia del reciente proceso de independización de España y a pesar de las innovaciones que el Porfiriato trajo al país; lo cual logró establecer Micrós por medio de palabras que relacionan al lector con su lenguaje habitual, de a pie, propio de su comunidad mexicana (esto incluye los casos en los cuales De Campo hace uso de extranjerismos y en los que convierte algunos préstamos léxicos en propios).

Por otro lado, si se clasifican las notas en categorías temáticas, se podrá notar —desde otra perspectiva— que éstas cumplen con los objetivos antes planteados: dejando de lado las notas valorativas (3) y una con información imparcial,

por constar de una perspectiva analítica personal y no basada únicamente en la investigación, se cuentan dos categorías:

1. Notas que versan sobre fotografía o cuestiones estéticas: 16.
2. Notas de datos sociales, culturales e históricos: 15.

Como se puede observar, ambas categorías tienen una estrecha relación entre sí, la cual radica en que el autor inscribe en su obra un contenido que, para nuestra actualidad (y para quien no se encuentre adentrado en el campo de las artes visuales y/o de la sociedad decimonona), no es suficiente por sí mismo para la total aprehensión de la crónica, lo que sí ayudan a lograr las notas. En resumen, Ángel de Campo pretendió hacer una descripción altamente visual sobre lo que cada una de sus historias simbolizaba, sin embargo, es precisa la anotación para apoyar el acercamiento de un lector del siglo XXI a una obra del XIX y a sus mensajes no explícitos.

A la luz de la añadidura de las notas, y de acuerdo con la frecuencia del tipo de componentes anotados, se halla que la crónica no solamente da cuenta de la vida diaria de una sociedad que temporalmente ha quedado alejada de nosotros, sino de las amplias cualidades literarias del escritor provenientes de la observación estética —que, desafortunadamente, en la actualidad se encuentran faltas de estudio—, lo cual Tick-Tack ejerce con el múltiple uso de lenguaje especializado en arte.

También, a través de la obra, se plantea la primera consideración y estudio de una sociedad trazada desde la fotografía, tomando ésta como representante de la vida que el retratado/retratante quiere mostrar y diferenciándola de la que realmente se vive, así como de la gran importancia que tiene este arte/objeto para ambas vidas tanto en el ámbito privado como el social. Todo esto se lleva a cabo con el humor como herramienta fundamental, mismo que invita al lector a realizar un trabajo intelectual de especulación, tal como se puede observar en el siguiente fragmento del texto, donde la protagonista se viste para vivir una vida diferente en su retrato:

Cuando una joven de veintitrés años, cinco pesos mensuales, ración y jabón, encargada de hacer las recámaras, limpiar los pájaros y poner la mesa, se siente novia, su primer impulso, después de usar el polvo de la cara de su ama y comprarse una

peineta como la que usa la propia señora, es dirigirse al callejón de Beas y contemplar el muestrario cubierto de polvo y telarañas, con moscas muertas, al parecer fulminadas por la presencia de tantas personas desconocidas.

Ahora, en un terreno estético, con la fijación del texto y de sus notas se presentó un Tick-Tack alejado de la ternura en la que habitualmente se le posiciona, pues, más bien, fue posible exponer cómo el uso de recursos humorísticos y de algunas figuras retóricas (como enumeración, acumulación e hipérbole, que invitan a descifrar mensajes hasta cierto punto encriptados) proporciona un mensaje de exhibición y crítica social. Con esto, se hace referencia a cierta conducta frente a un hecho que, a pesar de estar inscrito en las innovaciones tecnológicas y en el cambio de siglo —o, quizá, justamente por esos motivos—, deja entrever las exageraciones a las que fue posible llegar por la afición a la fotografía o por pertenecer a un círculo social.

Así, el empleo de recursos como ironía o parodia y lo absurdo, provocan en el lector la concientización frente a hechos que parecen comunes, pero que se van abriendo paso en la cotidianeidad a través de las expectativas que pudo causar la delimitación de la realidad, de los sueños y de cualquier ilusión en el retrato fotográfico, herramientas que orientan al lector en un camino retórico que no lo lleva directo a dicha reflexión, sino que lo invita a alcanzarla indirectamente.

De la misma forma, la crónica y sus notas ayudan al lector a comprender una época que habitualmente no es observada profundamente como parte de la historia, sino como un hecho ya consolidado: el afianzamiento social de la fotografía. Micrós emprende esta tarea por medio de la descripción, lo cual también relaciona con la geografía e historia de la Ciudad de México a través de nombres, instituciones y costumbres.

Por último, no sería oportuno dejar de lado que la edición anotada de «La fotografía» resaltó los usos lingüísticos, literarios e históricos que presenta De Campo para llevar a cabo su objetivo de criticar, incentivando a la observación y al posterior razonamiento de los acontecimientos observados día con día a nuestro alrededor.

En resumen, emprender la aventura de elaborar una edición anotada no solamente significa adentrarse en un campo de métodos no destinados explíci-

tamente para dicho tipo de edición —aunque sí aplicables—, conocer con cierta profundidad el momento de la Historia en el que vivió determinado autor o develar para alguien múltiples secretos; también representa tomar algunos riesgos: por ejemplo, existe la posibilidad de que la intención de las notas no se cubra por completo, pues tal vez éstas dificulten la comprensión del texto por ser demasiado amplias, entorpeciendo la lectura. Esta probabilidad —que se ha convertido en toda una polémica que Ignacio Arellano ya se ha encargado de exponer¹— se trató de resolver por medio de una anotación de componentes muy bien delimitada con información concreta.

Por otro lado, como lo explica la advertencia editorial, se podrá notar que se otorgó gran interés en los objetos de vestimenta para dar cuenta de la imagen que De Campo describe al lector, sin embargo, si posteriormente se pone atención en la anotación del texto, se observará que algunos de estos elementos han sido eliminados, por ello, se podría plantear que el entendimiento de la obra con base en las notas ha sido limitado. Además, también cabe la consideración de que este mismo hecho (el de anotar lo referente a indumentaria) y, aún más, el de querer extender los significados de cierto léxico que parezca sumamente común, sean parte de una anotación demasiado amplia (incluso habiendo aclarado que varios de ellos se toman por mexicanismos); no obstante, para justificar ambos caminos divergentes se aplica en la anotación la aseveración de Arellano: «El “no abrumar al lector con notas” [...] no significa, en nuestra estimación, poner pocas notas, sino poner las necesarias: lo que más abruma es no entender»²; esto es, que si bien se toma en cuenta una buena cantidad de propiedades relacionadas con vestimenta o de léxico, se dejan de lado otras cuyo uso es muy común³, ello con la finalidad de dar una explicación equilibrada en la obra.

Realizar la anotación de «La fotografía» de Ángel de Campo consistió en efectuar un trabajo de hermenéutica filológica que permitió otorgarle al lector

¹ Alejandro Arellano Ayuso, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro» en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro*, 1990, pp. 576-577.

² *Ibidem*, p. 577.

³ Dicha estimación se ponderó con base en el tipo de diccionario que se tuvo que consultar: si la definición era hallada en el diccionario de Francisco J. Santamaría, indudablemente se hizo uso del artículo consultado, esto por la lejanía temporal de su realización; por otro lado, si tal

ciertas herramientas que pudieran hacerle falta para leer, comprender y, finalmente, disertar sobre el texto, lo cual se llevó a cabo desarrollando el contenido de notas que, además de proporcionar definiciones aisladas de tal o cual palabra, buscan enmarcar la información para colocar la obra de Micrós en un contexto cultural, social, geográfico e histórico a través de un camino trazado por la historia de la fotografía.

Al desarrollar esta tarea fue posible interpretar los alcances que una innovación tecnológica pudo tener dentro de una sociedad, a la par de que fue posible encontrar en la obra de Tick-Tack una gran herramienta para las áreas de Literatura, Lingüística, Historia y, en este caso, de las Artes Visuales o de la Historia del Arte; perspectivas no abordadas anteriormente que podrían abrir nuevas áreas de estudio, pues el valor de la obra de Tick-Tack radica en su capacidad de despertar el interés en dos caminos desiguales que posibilitarían trabajos nóveles:

1. Ésta podría ser la base de una edición crítica de las obras de Micrós presentadas en «La semana alegre», para lo que se necesitaría una búsqueda exhaustiva en archivo para localizar si éstas consisten en *codex unicus* o de otro tipo.
2. En otro terreno, podría analizarse la aportación que hizo De Campo al área de la Estética, de la Historia del Arte y de la cultura visual en México a través de sus crónicas; lo cual implicaría, en un principio, una recopilación temática de su obra.

Por último, en lo particular, y a pesar de las problemáticas surgidas a lo largo de la anotación del texto —tales como discordancias léxicas que no se pudieron resolver cabalmente, como sucedió con el uso del vocablo «profesor» o de la caracterización del callejón de Beas a finales del siglo XIX, por mencionar algunos—, este trabajo ayudó a observar la labor de investigación literaria (e histórica) desde una perspectiva donde la base no es el calce de una teoría literaria con el texto, sino en la edición como una profesión que logra aportar mucho más que presentaciones ortotipográficas y que tiene todas las bondades necesarias para ejercer cada uno de los aprendizajes que la lingüística, la literatura y otras ramas afines pueden conceder por medio del uso de la filología.

definición se tomó del Diccionario de Lengua Española, se valoró su utilización con base en la cantidad de detalles requeridos por la prenda o por la palabra a definir.

Fuentes

Directas

CAMPO, Ángel de, Ángel de Campo, selección y prólogo de Héctor de Mauleón, México: Cal y Arena, 2009, 834 pp. (Col. Los imprescindibles).

_____, *Cartones*, ilustraciones de Julio Ruelas, México: Imprenta de la Librería Madrileña, 1897, 113 pp.

_____, *Crónicas y relatos inéditos*, introducción y recopilación de Sylvia Garduño de Rivera, México: Ediciones Ateneo, 1969, 222 pp.

_____, *Micrós. Cuentos y crónicas*, introducción y selección de Alí Chumacero, México: SEP, 1944, 98 pp.

_____, *El de los claveles dobles*, presentación, edición y notas de Dulce María Adame, UNAM: La novela corta. Disponible en <http://www.lanovela-corta.com/1872-1922/pdf/eldelosclavelesdobles.pdf> [Consultado el 03 de abril de 2016].

_____, *El de los claveles dobles: ni el amor al mundo ni piedad al cielo: el suicidio de Sofía Ahumada; Expediente de prensa y literatura mexicana*, estudio preliminar, compilación y edición de Miguel Ángel Castro, México: UNAM, 2008, 227 pp.

_____, *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal (1896)*, estudio preliminar, compilación y notas de Blanca Estela Treviño, México: UNAM, 2004, 418 pp.

_____, *La semana alegre*, introducción y recopilación de Miguel Ángel Castro, México: UNAM, 1991, 375 pp.

_____, *La Rumba*, edición, estudio preliminar, variantes, bibliografía y notas de Celina Márquez Taff, tesis presentada para obtener el grado de Maestra en Literatura Mexicana, Universidad Veracruzana, 2000, 336 pp. Disponible en <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/38342> [Consultada el 3 de abril de 2016].

- _____, *Las Rulfo y otros chismes del barrio*, presentación de Fernando Tola de Habich, México: UAM, 1985, 222 pp.
- _____, *Micrós. Ángel de Campo (Micrós, Tic-Tac). El drama de su vida. Poesías y prosa selecta*, ensayo biográfico, revisión y selección de Antonio Fernández del Castillo, México: Nueva Cultura, 1946, 174 pp.
- _____, *Ocios y apuntes y La Rumba*, prólogo y edición de María del Carmen Millán, México: Porrúa, 1993, 344 pp.
- _____, *Pueblo y canto*, prólogo y selección de Mauricio Magdaleno, México: UNAM, 1939, 206 pp.
- MICRÓS [Ángel de Campo], «La escuela realista» en *El Nacional*, 19 de noviembre de 1891, p. 2.
- TICK-TACK (ÁNGEL DE CAMPO), «Juvenal» en *El Imparcial*, México, domingo 26 de julio de 1903, p. 1.
- _____, «La semana festiva» en *El Imparcial*, 02 de abril de 1899, p. 1.
- _____, «La fotografía» en *El Imparcial*, 24 de marzo de 1901, p. 1.

Citadas

- ABARCA MONGE, Lenis, *La obra literaria dispersa de Justo A. Facio: estudio preliminar, recopilación y notas: proyecto para una edición anotada*, tesis presentada para obtener el grado de Licenciada en Literatura y Lingüística con énfasis en Literatura, Universidad Nacional de Costa Rica, 2012, 266 pp. Disponible en http://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2320/recurso_419.pdf?sequence=1 [Consultado el 14 de noviembre de 2015].
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La novela*, Madrid: Gredos, Tomo v, Parte I, 1996, 775 pp.
- ARELLANO AYUSO, Alejandro, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro» en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro:*

Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro, Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso (coords.), España: Castalia, 1990, pp. 563-586.

ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata: fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, México: INAH, pp. 29-30.

AYUSO DE VICENTE, María Victoria, et al., *Diccionario Akal de términos literarios*, España: Akal, 1997. BÁTIZ VÁZQUEZ, José Antonio, «Cambios y permanencia en la moneda mexicana», México, 2004, Disponible en <http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/simposio10/Jose%20Antonio%20BATIZ.pdf>

CABREJAS ALMENA, M. Carmen, «El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX» en *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008-noviembre 21, 2008*, España: UCM. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2928663&orden=199892&info=link> [Consultado el 15 de octubre de 2015].

CALDERÓN, Mario, «La novela costumbrista mexicana» en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1: Ambientes, asociaciones y grupo. Movimientos, temas y géneros literarios*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (edits.), México: UNAM, 2005, pp. 315-324.

CLARK DE LARA, Belem, «El periodismo en el México de Gutiérrez Nájera» en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, México: UNAM, 1998, pp. 21-79.

CASANOVA, Rosa y Oliver Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografos del siglo XIX*, México: FCE, 1989, 111 pp.

_____, «Fotógrafo de cárceles. Uso de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX» en *Nexos*, 1987. Disponible en <http://www.nexos.com.mx/?p=4879>

CASTRO, Miguel Ángel, «Introducción» a *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack. Homenaje en el centenario de su muerte*, Miguel Ángel Castro (coord.), México: UNAM, 2011, pp.

- CASTELLANOS, Paloma, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid: Itsmo, 2004, 263 pp.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, *Edición crítica de textos literarios. Propuesta metodológica e instrumenta*, México: UNAM, 2015, 393 pp.
- «Edición literaria» en *Servicios editoriales*, Argentina: Editorial Cinema. Disponible en <http://www.editorialcinema.com.ar/servicios/edicion-literaria/index.shtml> [Consultado el 23 de enero de 2016].
- EL COLEGIO DE MÉXICO (COLMEX), *Diccionario del Español de México [DEM]*. Disponible en <http://dem.colmex.mx>
- «Emulsión de Scott» en *La voz de México*, t. xxvi, núm. 284, 12 de diciembre de 1895, p. 4.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, «Recuerdos de Ángel de Campo (Micrós-Tick Tack)» en *Memorias de la Academia Mexicana*, México: Academia Mexicana, t. XXI, 1975, pp. 341-355.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965, tomo I, 963 pp.
- FLORES FLORES, Graciela, «A la sombra penitenciaria: la cárcel de Belem de la ciudad de México, sus necesidades, prácticas y condiciones sanitarias, 1863-1900» en *Revista Cultura y Religión*, diciembre, 2008. Disponible en <http://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/culturayreligion/article/download/181/170>. [Consultado el 17 de febrero de 2015].
- GARCÍA, Clara Guadalupe, «Tick-Tack positivista» en *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo. Micrós y Tick-Tack. Homenaje en el centenario de su muerte*, Miguel Ángel Castro (ed.), México: UNAM, 2011, pp. 73-78.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, *El naturalismo en México*, México: UNAM, 1979, 110 pp.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Irma Elizabeth, «Identidad y discurso cronístico en la “Semana Alegre”» en *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-*

Tack. Homenaje en el centenario de su muerte, Miguel Ángel Castro (coord.), México: UNAM, 2011, pp. 79-92.

GONZÁLEZ RUL, Francisco, *Tlatelolco, ciudad gemela de Tenochtitlan*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1993, 38 pp.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, «Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos “Carte de Visite” y “Cabinet Card”», *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública*, 2010, 230 pp. Disponible en <http://www.unizar.es/oaep/wp-content/uploads/2010/10/Primeros-tiempos-de-la-fotograf%C3%ADa-en-Zaragoza.pdf> [Consultado el 30 de octubre de 2015].

HERRERA, Darío, «Ángel de Campo. Micrós» en *El imparcial*, México, 10 de febrero de 1908, p. 4.

HIGASHI, Alejandro, «La anotación en textos virreinales: hacia una anotación crítica» en *Literatura Mexicana*, México, vol. 19, núm. 1, 2008, pp. 43-74.

_____, «La anotación de Balún-Canán como una tarea crítica» en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, Belem Clark de Lara et al. (coords.), México: UNAM, IIF, COLMEX, UAM-Iztapalapa, 2009, pp. 177-196.

_____, *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*, México: UNAM/UAM, 2014, pp. 1-50.

IFFLAND, James, «¿Para qué y para quién anotamos? (El caso de El Buscón)» en *La Perinola*, núm. 4, 2000, pp. 163-175.

JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México: FCE, 1989, 189 pp.

KALPAKJIAN, Serope y Steven R. Schmid, *Manufactura, ingeniería y tecnología*, Gabriel Sánchez García (trad.), México: Pearson Educación, 2002, pp. 310-311.

LÓPEZ BUENO, Begoña, «Sobre la práctica de edición de textos poéticos. Dos casos diversos: Gutierre de Cetina y Francisco de Rioja» en *Actas I*, 1984, pp. 295-302. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/01/aiso_1_034.pdf [Consultado el 23 de enero de 2016].

- MAGDALENO, Mauricio, «Ángel de Campo en el sentimiento de su tiempo» en *Memorias de la Academia Mexicana*, México: ACADEMIA MEXICANA, Tomo XXI, 1975, pp. 335-341.
- MATA, Óscar, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, México: UNAM, 1999, 167 pp.
- MARINO, Daniela, «Plegaria a un Niño Dormido: Iconografía del Ritual Fune-
rario del Angelito en México» en *Journal of American Culture*, vol. 20,
núm. 2, 1997, pp. 45-49. Disponible en [http://onlinelibrary.wiley.com/
doi/10.1111/j.1542-734X.1997.2002_45.x/abstract](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.1997.2002_45.x/abstract) [Consultado el 30 de
octubre de 2015].
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, España: Trea,
2004, 1 056 pp.
- MATUTE, Álvaro, «Crónica: historia o literatura» en *Historia Mexicana*, vol. XLVI,
núm. 4, México, 1996, pp. 711-722.
- MOYA MÉNDEZ, Misael, «Categorías de trabajo en edición de textos: breve expe-
riencia con publicaciones cubanas y extranjeras» en *Islas*, vol. 45, núm.
135, enero-marzo, 2003, pp. 27-48. Disponible en [http://www.sld.cu/gale-
rias/pdf/sitios/ecimed/135_03_misael\[1\].pdf](http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/ecimed/135_03_misael[1].pdf) [Consultado el 23 de abril
de 2015].
- NAVARRO, Joaquina, *La novela realista mexicana*, México: Compañía General de Edi-
ciones, 1955, 333 pp.
- NEGRETE, Claudia, «Fotografía y teatro. Una aproximación al retrato fotográfico
del siglo XIX» en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*,
México, 2003, núm. 620. Disponible en [http://www.revistadelauniversi-
dad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/15612](http://www.revistadelauniversi-
dad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/15612) [Consultado
el 15 de octubre de 2015].
- OCAMPO, Estela, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, España: Montesi-
nos Editor, 1987, 235 pp.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997, 175 pp.
- PÉREZ SALAS, Ma. Esther, «En busca de un disfraz para el carnaval. Oportunidad
para lucir con ingenio» en *Revista Bicentenario*, [s.f.]. Disponible en <http://>

revistabicentenario.com.mx/wp-content/uploads/2015/06/BiC-13-En-busca-de-un-disfraz-para-el-car.pdf [Consultado el 15 de octubre de 2016].

PICCOLINI, Patricia, «La edición técnica» en *El mundo de la edición de libros*, Leandro de Sagastizábal y Fernando Esteves Fros (coords.), Buenos Aires: Paidós, 2002, pp. 117-138.

QUIRARTE, Vicente, «La ciudad como sinfonía» en *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack. Homenaje en el centenario de su muerte*, Miguel Ángel Castro (coord.), México: UNAM, 2011, pp. 93-100.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española* [DLE]. Disponible en <http://dle.rae.es>.

RIP-RIP [Amado Nervo], «Semblanzas íntimas de Micrós» en *El Nacional*, México, 3 febrero 1895, p. 2.

ROCA LYNN, Luis, *Glosario del libro y la edición*, Serie profesional del libro y la edición, núm. 2, Bogotá, CERLALC, 2002 ap. «Glosario de términos», CERLALC, Bogotá en Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC). Disponible en http://www.cerlalc.org/secciones/libro_desarrollo/Glosario_Edicion.pdf [Consultado el 23 de abril de 2016].

RODRÍGUEZ GÓNZALEZ, Yliana, «Los reporters: una plaga» en *Actas XV Congreso AIH*, vol. IV, 2007, pp. 621-634. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_060.pdf [Consultado el 15 de marzo del 2016].

SANTAMARÍA, Francisco Javier, *Diccionario de mejicanismos*, Méjico: Porrúa, 1992, 1897 pp.

SOL TLACHI, Carlomagno, Pizarro Suárez, Nicolás, *El monedero (edición crítica, estudio introductorio y notas)*, México, tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Letras Mexicanas, México: UNAM, 2008, 1065 pp.

SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, España: Cátedra, 1981, 444 pp.

UCELAY DA CAL, Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos (1843- 1844). Estudio de un género costumbrista*, México: COLMEX, 1951, 266 pp.

VALLE GASTAMINZA, Félix del, «Documentos digitales: hipertexto y edición digital» en *Universidad Complutense Madrid*, 2005. Disponible en <http://pendiente-demigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/tema20.htm> [Consultado el 15 de noviembre de 2015].

_____, «La *carte de visite*: el objeto y su contexto» en *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, Ignacio Gil-Diéz Usandizaga (coord.), España: Instituto de Estudios Riojanos, 2013, pp. 11-32. Disponible en <http://eprints.ucm.es/32841/1/Carte%20de%20visite%20FV.pdf> [Consultado el 25 de febrero de 2015].

VITAL, Alberto, «Teoría de la recepción» en Esther Cohen (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM 1995, pp. 237-249.

YUJNOVSKY, Inés, «Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública» en *H-México*, 2011. Disponible en <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6549>

ZAVALA, Roberto, *El libro y sus orillas*, México: FCE, 2012, 431 pp.

Consultadas

ARELLANO, Ignacio, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas» en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1991, pp. 563-586.

CASTRO, Miguel Ángel, «*La Rumba y Santa*, señales del cuerpo amado por Micrós y Gamboa. (En el centenario de Santa)», en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. 8, núm. 1 y 2, 2013. Disponible en <http://publicaciones.iib.unam.mx/publicaciones/index.php/boletin/article/view/688/677> [Consultado el 30 de marzo de 2016].

_____, (ed.), *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack. Homenaje en el centenario de su muerte*, México: UNAM, 2011, 447 pp.

CUELLAR, José Tomás de, *Obras III. Narrativa III. Historia de Chucho el Ninfo*, edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara, México: UNAM, 2011, 330 pp.

- _____, *Obras IV. Narrativa iv. Novelas cortas: El carnaval (1851), Novela por vapor (1869), Las posadas (1871, 1872, 1882, 1892), El hombre-mujer (1872), La Noche Buena [Negativas tomadas del 24 al 25 de diciembre de 1882] (1883, 1890), Los fuereños (1883, 1890)*, edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Ana Laura Zavala Díaz, México: UNAM, 2012, 308 pp.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, *Manual de edición crítica de textos literarios*, México: UNAM, 2003, 193 pp.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México: Gustavo Gili, 223 pp.
- DENSMORE, Roberto, *Análisis de la obra de Ángel de Campo*, tesis presentada para obtener el grado de Maestro en Artes, UNAM, 1943, 139 pp.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Diccionario breve de mexicanismos*, México: Academia Mexicana/FCE, 2001, 252 pp.
- GONZAGA URBINA, Luis, «Micrós. Sensaciones íntimas» en *El Mundo Ilustrado*, México, 16 de febrero de 1908.
- GONZÁLEZ ANGULO, Jorge y Terán Trillo, Yolanda (coords.), *Planos de las Ciudad de México. 1785, 1853 y 1896. Con un directorio de con nombres antiguos y modernos*, México: INAH, 1976, 96 pp.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, «Reminiscencias» en la columna «Ocios y apuntes» de *El Nacional*, 28 de noviembre de 1890.
- GONZÁLEZ RUL, Francisco, *Tlatelolco: lugar en el montículo de tierra*, México: INAH, 1996, 100 pp.
- HALE, Dennis L., «Ángel De Campo: Surreptitious revolutionary or positivistic apologist for the Díaz Dictatorship» en *Confluencia*, vol. 6, núm. 2, 1991, pp. 25-37.
- LAMB, Ruth S., «The Costumbrismo of the Pensador Mexicano and Micrós» en *The Modern Language Journal*, vol. 35, núm. 3, 1951, pp. 193-198. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/318649> [Consultado el 30 de marzo de 2016].
- LÓPEZ PEDROZA, Claudia Cecilia, *Les chroniques urbaines d'Ángel de Campo dan El Imparcial: México a la fin du XIX siècle*, tesis presentada para obtener el

grado de Doctora en Langues, littératures et civilisations romanes: Études hispaniques et Latino-américaines, París, Université Sorbonne Nouvelle, 2009, 589 pp. Disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00947640> [Consultado el 25 de mayo de 2015].

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «La edición crítica hipertextual. Hacia la superación del incunable del hipertexto» en *E-Prints Complutense*, UCM, 2007. Disponible en http://eprints.ucm.es/8687/1/La_edici%C3%B3n_cr%C3%ADtica_hipertextual.pdf [Consultado el 25 de mayo de 2015].

MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, Barcelona: Labor, 1974, 547 pp.

_____, *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Madrid: Trea, 2001, 481 pp.

MAULEÓN, Héctor de, «El asesinato de *Tick-Tack*», *Fondo de cultura Económica* (en línea), México, 9 de febrero de 2008. Disponible en http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=13571 [Consultado el 28 de noviembre de 2015].

RAMÍREZ, Israel, «Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas» en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, Belem Clark de Lara et al. (coords.), México: UNAM, IIF, COLMEX, UAM-Iztapalapa 2009. (Ediciones Especiales), pp. 209-231.

RICHAUDEAU, François y John Dreyfus, *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, España: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990, 724 pp.

PALACIOS, Juan. «Ángel de Campo (Micrós-Tick-Tack)» en *El Mundo Ilustrado*, México, 8 de marzo de 1908.

PI CHOLULA, Lucía, *La ciudad literaria: la construcción de la ciudad moderna y los imaginarios urbanos en la crónica finisecular mexicana de Amado Nervo, Ángel de Campo y Manuel Gutiérrez Nájera*, tesis presentada para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, 2012, 193 pp. Disponible en <http://132.248.9.195/ptd2012/noviembre/304518919/Index.html> [Consultado el 28 de noviembre de 2015].

- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano. «“Micrós”. (Don Ángel de Campo)» en *El Nacional*, México, 11 de octubre de 1891.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín, «El microcosmos de Micrós» en *La Jornada Semanal*, 27 de enero de 2008, núm. 673. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2008/01/27/sem-agustin.html> [Consultado el 15 de noviembre de 2015].
- URBINA, Eduardo, R. Furuta y S. Cheng Hu, «El arte nuevo de editar textos en este tiempo: Descripción de la estructura y demostración del funcionamiento de la edición electrónica virtual *variorum* del Quijote (EEVV-DQ) del Proyecto Cervantes 2001» en *Espéculo*, núm. 12, 1999. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero12/artenuev.html> [Consultado el 20 de marzo de 2015].
- VALDÉS, Carlos, «Micros en el alma del barrio» en *Revista de la Universidad de México*, núm. 6, 1959, pp. 21-22. Disponible en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/7324 [Consultado el 30 de marzo de 2016].
- ZAVALA, Lauro, «La edición anotada: una red de textos especializados» en *De la investigación al libro. Estudio y crónicas de la bibliofilia*. México: UNAM, 2007. Disponible en https://www.academia.edu/3268363/Cronicas_de_bibliofilia [Consultado el 15 de noviembre de 2015]

