

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

*LAS VOCES EN EL RESPLANDOR DE
MAURICIO MAGDALENO*

T E S I S

QUE PRESENTA

EL LICENCIADO RICARDO TORRES MIGUEL

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN TEORÍA LITERARIA

ASESORA: DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRÍN
MUÑOZ

LECTORA: DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

LECTOR: DR. BRIAN F. CONNAUGHTON HANLEY

MÉXICO, D.F.

JULIO, 2011



LAS VOCES EN EL SIMPÓSIO
DE MORTALIDAD NATURAL

El Excmo. Rector de la Universidad a las 11:00 horas del día 29 del mes de mayo del año 2011 en la Ciudad de México de la Universidad Autónoma Metropolitana, los señores miembros del Jurado:

DR. BRIAN FRANCIS CONNAUGHTON HANLEY
DR. JOSÉ DEL ROSARIO FERRIN MUÑOZ
DR. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

de la Presidencia del Jurado y con presencia de Secretario la misma se reunió para proceder al Examen de Grado cuya inspección aparece el original para la obtención del grado de:

MAESTRO EN LINGÜÍSTICA (LITERATURA)

DR. FRANCISCO TORRES FIGUEROA

y de acuerdo con el artículo 71 fracción III del Reglamento de Estudios Suplectorales de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del Jurado resolvieron:

aprobar

Este acta fue leído en presencia del Jurado conunicado al interesado el resultado de la resolución y, en caso de protesta, lo fue con la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSII

[Signature]
DR. JOSÉ OCTAVIO VITERAS DOMÍNGUEZ

PRESIDENTE

[Signature]
DR. BRIAN FRANCIS CONNAUGHTON HANLEY

VOCAL

[Signature]
LIC. JULIO CESAR DE LA ROSA MUÑOZ

SECRETARÍA

[Signature]
LIC. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

ÍNDICE

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	3
1. Mauricio Magdaleno: escritor de la tierra y el agua	6
1.1. Novela de la Revolución.....	17
1.2. La novela de la Revolución como <i>moda</i> de la época	22
1.3. La crítica literaria en torno a <i>El resplandor</i>	28
2. Literatura e Historia en <i>El resplandor</i>	44
2.1. Estructura de la novela.....	52
2.2. Personajes principales y sus voces.....	61
2.3. Individualidad de los personajes.	61
2.4. Novela e Historia.....	82
3. Las voces de <i>El resplandor</i>	93
3.1. El concepto del <i>pueblo</i> en su devenir histórico	98
3.2. La voz colectiva en <i>El resplandor</i>	104
3.3. Autor implícito	111
CONCLUSIONES	124
BIBLIOGRAFÍA	128
APÉNDICE.....	134

Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz.

Juan Rulfo, Pedro Páramo.

INTRODUCCIÓN

Desde su aparición en 1937, *El resplandor* de Mauricio Magdaleno ha despertado un escaso interés de la crítica literaria. Más conocido como autor de guiones cinematográficos y teatrales, su obra narrativa tiene un valor significativo en la literatura mexicana. La problemática del indio, el eterno clamor por su derecho al agua y a la tierra y su cosmovisión, fueron algunas de las principales directrices que Magdaleno planteó en su obra. Luchador social e intelectual comprometido, su obra, en la literatura de la revolución mexicana, se aproxima a las de Juan Rulfo y Agustín Yáñez.

El resplandor es la novela del oprobio y de la desesperación. Es la historia de un pueblo, San Andrés de la Cal, en donde la férula de los amos mestizos recae continuamente sobre los indios. A medida que avanza la trama, conocemos cómo la historia se torna cíclica, pues el pueblo es castigado una y otra vez, no sólo por los terratenientes, sino por el mismo destino. Uno de sus protagonistas, Saturnino Herrera es el caudillo que traiciona a su pueblo. Herrera, educado por los otomíes, es enviado a estudiar a Pachuca, Hidalgo con el fin de que a su regreso provea de agua y tierra a su gente. Sin embargo, esto no sucede así, Saturnino regresa convertido en un político demagogo, que se gana la confianza de los indígenas para después usarlos para sus fines de poder y dinero.

Mi propósito es explorar en qué forma se inscribe el discurso social en el texto de Magdaleno. Me interesa ver cómo se lee la Historia y lo social en la novela; es decir, ¿cómo se representan dichos elementos en la estructura

novelística? La pregunta es importante para explicar por qué *El resplandor* figuró como parte del proyecto cultural institucional de la época (novela de la Revolución o novela indigenista), y también por qué más adelante se convertiría en referente esencial no sólo de la narrativa revolucionaria, sino de la historia mexicana. A este fin, es menester retomar los conceptos de “Campo intelectual” de P. Bourdieu (1987) e “Intelectual orgánico” de Antonio Gramsci (1932) para definir el contexto en el cual se gestó la novela y en el cual trabajó su creador, esto es, el medio de su producción.

Primordial para el desarrollo de este análisis son, asimismo, algunas nociones del marco de la “Historia cultural”, como es el “imaginario social” de Bronislaw Baczko (1991). Este concepto servirá para contribuir al estudio del contexto, pero también para definir en alguna medida el escenario social y político dentro de *El resplandor*.

El objetivo principal de mi análisis, como apunta el título, es señalar las distintas voces que surgen en la novela; esto es, lo expresado por indios, caudillos y letrados. Para ello, tenemos en mente la noción de sociograma propuesta por Marc Angenot, Régine Robin y Claude Duchet, y otros conceptos procedentes de la Sociocrítica. Según esta teoría, el discurso social funciona como un “rumor” de voces inconexo que necesita interpretarse, en palabras de los autores, *textualizarse*. Así, la literatura podría reconstruir un discurso social que la Historia, con frecuencia censurada por el carácter hegemónico del poder no ha podido clarificar. El escritor será aquel que perciba mejor ese rumor; lo pone en marcha,

le da vida mediante su ficción y lo coloca ante nosotros como un enigma, que en ocasiones requiere develarse. De acuerdo con esa premisa, el concepto del “rumor” social podría utilizarse para el estudio de las voces colectivas que participan en *El resplandor*. Estas voces pueden ser anónimas, y son tan sólo elementos que circundan el espacio de protesta hacia la tiranía de los marcos del poder. Proviene de la muchedumbre, de esa masa informe que rumora, y que ha sido silenciada desde la época colonial hasta nuestros días.

Mi labor es, entonces, encontrar ese sentido, analizar cómo se originan esas voces, qué lugar desempeñan dentro del mundo de la obra y cuál es su valor en el texto. La intención es partir desde una perspectiva narrativo- social que descubra todas las voces del relato y, en especial, las de las colectividades, para así encontrar el sentido que representan dentro y fuera de la novela.

1. Mauricio Magdaleno: escritor de la tierra y el agua

Por el año de 1906, el 13 de mayo específicamente, nació Mauricio Magdaleno en Villa del Refugio, Zacatecas. Desde sus primeros años vivió los efectos de la Revolución, cuando su familia tuvo que emigrar, debido a los acontecimientos revolucionarios que afectaron, no sólo al estado zacatecano, sino a casi todo el país. En medio de la inestabilidad política y social, la familia se trasladó a Aguascalientes, donde Magdaleno estudió su instrucción primaria. Ahí, el futuro autor de *El resplandor* aprendió sus primeras lecciones escolares a la par de vivir las experiencias de la guerra civil. Observó, junto a su padre, a víctimas y victimarios de la reyerta, los acarreados, los generales; en suma los caudillos y sus seguidores, los cuales dejan profunda huella en la precoz mente del escritor. Es muy pronto para hablar del nacimiento de una conciencia social en nuestro autor, más bien podemos hablar de una conciencia histórica fundada, no únicamente en las vivencias, sino además en las enseñanzas paternas. Su padre le inculcó las ideas maderistas y, luego obregonistas, con las que comulgaba.¹ El torbellino de eventos trágicos que arrastró la Revolución le deparó a la familia Magdaleno una estación más, la llegada a la capital mexicana.

En 1920, ya instalada la familia en la ciudad, a pesar de la difícil situación económica, Mauricio ingresa a la escuela preparatoria, gracias a la recomendación del propio José Vasconcelos, rector de la Universidad y amigo del padre de

¹ Raúl Cardiel Reyes (Prólogo). *El Resplandor. El Compadre Mendoza*, (México: Promexa, 1979) VIII.

Magdaleno. Al terminar la preparatoria en 1924², inicia sus estudios superiores: cursa tres años, uno en la carrera de leyes y dos en la Escuela Nacional de Altos Estudios. Su precaria situación lo obliga a buscar su sustento y el de su familia. Más adelante, Narciso Bassols, abogado de ideas socialistas y compañero de Mauricio en la escuela de leyes, lo recomienda con Vito Alessio Robles, director de *El Demócrata*, quien le da trabajo como corresponsal para viajar a toda la república elaborando reportajes. El joven cumple su empleo satisfactoriamente; sin embargo, su vocación literaria y el apoyo de sus jefes lo colocaron armando pequeñas editoriales de los sucesos de aquella época.

Magdaleno empieza a familiarizarse con los temas políticos y sociales, y a la vez se ve rodeado de una buena parte de la intelectualidad mexicana. Conoce a Carlos González Peña, Antonio Caso, Antonio Castro Leal. Personalidades que prefigurarían un futuro promisorio para él.

En 1925 publica el cuento “La mañana de Schaharazada” y en 1927 *Mapimi* 37, su primera novela. Mientras tanto, el país atravesaba uno de tantos hechos sangrientos, el homicidio del general Obregón, ocurrido en 1928. Una serie de acontecimientos venideros tuvo relación directa con la vida de Magdaleno, cuando el general Calles decidió “invitar” al pueblo a que “eligiera” a su próximo

² Hay algunas divergencias respecto a la fecha de llegada de Magdaleno a la ciudad, Castro Leal en *La novela de la Revolución mexicana* apunta que el escritor zacatecano llegó en 1917, estuvo un año en la preparatoria y al siguiente se incorporó al periodismo, ¿un periodista de doce años?, se pregunta Antonio Magaña Esquivel, quien en “Naturaleza y paisaje en Mauricio Magdaleno” dentro de *La novela de la Revolución mexicana*, despeja esa duda, según datos testimoniales, señalando el año de 1920 para el arribo del escritor a la capital mexicana.

presidente. En este caso, correspondió al presidente interino, Emilio Portes Gil, emitir la convocatoria, y como resultado surge la campaña presidencial de José Vasconcelos. Éste probablemente fue el hecho que marcó el desarrollo literario, político y social de Magdaleno. La mayor parte de la crítica literaria coincide en señalar este suceso, como la huella ideológica que nuestro escritor imprimió en toda su obra artística. La participación en la campaña política vasconcelista se enmarca en un momento vital para el país pues como, ya se dijo, los ciudadanos se preparaban para escoger a su próximo mandatario. La juventud estudiantil, Magdaleno, su hermano Vicente y otros tantos, incluso el futuro presidente de México Adolfo López Mateos seguían con veneración la cruzada vasconcelista. Para los jóvenes, la campaña representaba la posibilidad real de buscar un verdadero significado a la revolución, derrumbar la demagogia y la corrupción provocada por los líderes revolucionarios, concederles a los sectores agrarios y obreros las promesas ofrecidas y no cumplidas. Pero, sobre todo, la campaña buscaba, mediante la educación popular y superior, instruir al país, dotarlo de conciencia, depurarlo de la tiranía de sus instituciones; en síntesis devolverle el status popular que la revuelta revolucionaria tanto había proclamado. Vasconcelos afirmaba sobre la Revolución: “La fundamental justificación de los sacrificios que demanda una revolución, es que ella sea medio para crear un estado social más justo y más libre que el régimen que se ha destruido, o se intenta destruir.”³ Esta resignificación del concepto revolución era lo que los vasconcelistas llevaban a cabo a las esferas más pobres de la ciudad. Así, decía Magdaleno: “No íbamos a

³ José Vasconcelos. *Qué es la Revolución*, (México: Botas, 1937) 91.

llegar a los de abajo con trasnochados postulados antirreleccionistas, sino con instancias radicales de pan, tierra, seguridad para el trabajador y limpieza administrativa. De ahí la insistencia de Vasconcelos en transformar el desvencijado Partido Nacional Antirreleccionista en moderno y eficazísimo Partido Nacional del Trabajo.”⁴ Magdaleno evoca, asimismo, sus arengas: “reclamábamos auténtica justicia, no huera demagogia que diese la apariencia de justicia social, tierra y agua y refacciones para los campesinos y participación del obrero en los frutos de la producción industrial.”⁵

El eje oficial comandado por Pascual Ortiz Rubio no iba a permitir el proyecto de Vasconcelos y sus huestes. Hubo una gran conspiración alrededor del grupo opositor que terminó en persecuciones y muertes para los entusiastas seguidores de Vasconcelos. Explica el escritor zacatecano: “no les cabía en la cabeza que una partida de jovenzuelos vociferadores y escandalosos subvirtiese sus hasta entonces inquebrantables posiciones y aun amenazase con provocar una conflagración nacional de alcances no previsibles.”⁶

Finalmente, Ortiz Rubio se erigió como ganador absoluto de los comicios y la sensación de fraude electoral rondó no sólo entre los propios vasconcelistas, sino en gran parte de la república. El fracaso político produjo la disgregación de

⁴ Mauricio Magdaleno. “Nocturno de las calles”, en *Las palabras perdidas* [facsímil], (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004) 98.

⁵ *Ibid.* 101.

⁶ *Ibid.* 104.

los militantes, unos acudieron al comunismo, otros regresaron a sus actividades profesionales y otros se refugiaron en la literatura.

En 1932, Magdaleno y Juan Bustillo Oro fundan el Teatro de Ahora, destinado a mostrar una cultura crítica y consciente de la realidad del país. Ahí se representa “Pánuco 137”, pieza que abordaba la lucha por el petróleo entre yanquis y mexicanos, y que avizoraba la ya cercana época cardenista. También se presentó “Emiliano Zapata”, obra de tintes biográficos sobre el caudillo rural. Y por último “Trópico”, enfocada en la explotación de las tierras chiapanecas por el capitalismo norteamericano. Las obras se estrenaron en el antiguo teatro Hidalgo, y aunque eran de tinte político, mantuvieron una cercanía con la llamada Comedia Mexicana de aquella época. Las piezas teatrales tenían como cometido mostrar la realidad por la que estaba atravesando el país, el sentimiento de lucha y de protesta ante las injusticias que se cometían contra el pueblo. Se proponían plasmar una dramática simple que exaltara el papel social y que no perdiera su esencia popular.⁷ En el mismo año, antes de partir a España, Magdaleno presenta, junto a Bustillo Oro, “El Periquillo Sarniento”, “El corrido de la Revolución” y “El pájaro carpintero”, de corte lírico. Se estrenan en el Teatro Iris con la colaboración de Roberto *Panzón* Soto; además de dos comedias, “El santo Samán” estrenada en el Teatro Hidalgo, y “Ramiro Sandoval”, obra inédita.

⁷ Domingo Adame. “Movimientos y grupos renovadores en la primera mitad del siglo XX”, en *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*, (Xalapa, Veracruz: Grupo Editorial Resistencia, 2004) 180.

Magdaleno, en medio de la frustración de la derrota y el desencanto, aceptó la propuesta de su amigo Narciso Bassols y emprendió un viaje a España en 1933. Ahí publicó su *Teatro revolucionario mexicano*, anteriormente denominado Teatro de Ahora. Asimismo, en tierras madrileñas da a la luz sus relatos *El compadre Mendoza* y *El baile de los pintos*, aparecidos en *El Sol*, periódico español dirigido por Martín Luis Guzmán. En las narraciones, al igual que en sus obras teatrales, Magdaleno intenta dar su versión de los hechos revolucionarios; purificar en alguna medida, mediante la ficción y el drama, la verdad de los pasajes mexicanos. En los textos narrativos, ya se ve esa dirección crítico- social que definiría la novelística de Magdaleno. En ambas narraciones se problematiza la ambición desmedida y la violencia, asunto distintivo de su realismo crítico.

De regreso a tierras mexicanas, Magdaleno abandona el teatro definitivamente y se concentra de lleno en la producción narrativa. Fue en 1935, cuando apareció *Campo Celis*, su segunda novela, matizada de los aires del campo y de los recuerdos de su tierra natal. En ella, se describe el ambiente prerrevolucionario y los desequilibrios entre la riqueza y la pobreza. En parte, la obra continúa el maniqueísmo decimonónico, en cuanto señala la posición de ricos y pobres, y la tiranía de los primeros contra los segundos. Estéticamente, se trata de una novela sencilla, sin grandes aspiraciones. El tratamiento diegético es rápido y el lenguaje intenta reproducir la voz de rancheros y peones.

En 1936 se publicó *Concha Bretón*, además se aprovechó la edición para lanzar en México los textos *El baile de los pintos* y *El compadre Mendoza*. En

Concha Bretón, el autor se olvidó un poco de los temas revolucionarios y rurales, pero sin descuidar el carácter popular de sus personajes, enfocados en este caso, en la clase humilde citadina. A través de un fondo romántico, la protagonista es sometida a varias vejaciones primero de su padre y después de su novio. No obstante, a pesar de las distintas problemáticas, la pareja termina uniéndose definitivamente al procrear un hijo. La mayoría de la crítica le concede muy poco valor a esta novela. Es considerada menor debido a la casi nula profundización de la psicología de la heroína y a su estructura aparentemente descuidada.

Nuevamente Narciso Bassols aconseja a Mauricio Magdaleno que realice un viaje al estado de Hidalgo, en el pueblo de Mexe, para fungir como maestro. También podría ahí impregnarse de los detalles del Valle del Mezquital y usarlos en su próxima novela. El ver a los pueblos indígenas noche tras noche, el ver el olvido y la miseria que han arrastrado desde tiempos ancestrales, sin duda dejó una marca profunda en la hábil mente del escritor. La experiencia lo nutrió de imágenes de angustia, de desolación que, unidas a lo vivido en la campaña vasconcelista, darían por resultado la que la crítica coincide en señalar como su mejor novela, *El resplandor* (1937).

El resplandor es el relato del desencanto, del oprobio y marginación de los otomíes. La novela tiene una estructura narrativa más compleja que las anteriores; los motivos que sobresalen en ella son la ambición del poder de unos cuantos y la traición del caudillo sobre su pueblo. La Revolución se enfoca desde los resultados que dejó en la situación de los más pobres; interioriza en ellos y

comprueba la demagogia y la falsedad del sistema en que devino la revuelta. Deja la impresión de un hondo pesimismo respecto al futuro de estas colectividades. Estilística e históricamente, la novela pertenece al corpus de la narrativa revolucionaria, pero agrega a éste la profundización en el sentimiento y la mentalidad del indio, no sólo desde una perspectiva folclórica. Domina la novela una mirada indigenista, que incluye los factores sociales y económicos.

El éxito que le brindó su carrera narrativa dio a Magdaleno la posibilidad de trabajar para la Universidad Nacional, en donde elaboró los estudios preliminares de la colección Biblioteca del Estudiante Universitario. De 1938 a 1941, se encargó de escribir los prólogos de *Pueblo y canto* de Ángel de Campo, *El gallo pitagórico* de Juan Bautista Mora y *La linterna mágica* de José Tomás de Cuellar, entre otros. En su producción narrativa, siguen tres obras en las que el autor aborda diversos caminos: *Sonata* (1941), *Cabello de elote* (1949) y *La tierra grande* (1949). En la primera, Magdaleno olvida un poco el tema revolucionario para adentrarnos en otro mundo de desolación, el fracaso de un joven escritor. Nuevamente las imágenes son descritas con profundidad lírica, enriqueciéndose con la versatilidad del lenguaje.

La tierra grande es el regreso al tema de la Revolución, pero también al asunto del desequilibrio entre los poderosos y los marginados. Sigue impregnada del ambiente tradicional del campo; imperan en ella las alusiones al México anterior a la revuelta y sus problemáticas. En cuanto al texto es fiel reflejo de las formas de vida de rancheros, peones y curas. De una tónica similar es *Cabello de*

elote, en donde la historia se centra otra vez en una heroína, Florentina o “Cabello de elote”, como la apodaban. El periodo revolucionario no es motivo aquí de gran importancia; sólo ocupa el lugar de trasfondo. Para 1956 se publica *El ardiente verano*, una colección de cuentos en los que el autor concentra su visión crítico-política en diversos cuadros de personajes.

El vasto campo del ensayo no fue territorio desconocido para Magdaleno. *Las palabras perdidas* (1956) es una demostración evidente de esta afirmación. En la obra, el autor participa testimonialmente y nos da su versión de los hechos en la campaña vasconcelista. El ensayo ha sido considerado por la crítica como una pieza histórica de inigualable valor, reeditada en dos ocasiones 1976 y 2004. El ensayo literario fue otro género empleado por Magdaleno para mostrar sus ideas. *La voz y el eco* (1964) recoge diversos análisis de la cultura y las letras mexicanas, en donde Manuel Gutiérrez Nájera y Antonio Caso tienen una presencia mayúscula y sobresaliente. *Agua bajo el puente* (1968), *Rango* (1941), *Tierra y viento* (1948) y *Ritual de año* (1955) son otros ejercicios ensayísticos que contienen el pensamiento de Magdaleno sobre la identidad mexicana, sus valores y tradiciones. *Retórica de la Revolución*, publicada en 1978 sigue la vena de sus anteriores ensayos, en cuanto no es propiamente un estudio histórico, sino un compendio de los diferentes cambios en la estructura social y política mexicana.

Quizás el mayor reconocimiento que ha tenido Mauricio Magdaleno fue durante su etapa como guionista cinematográfico. En el año de 1941, el cine mexicano se preparaba para su era dorada, aquella en la que brilló intensamente,

debido a que las producciones extranjeras se vieron reducidas sólo a tratar temas bélicos. El hoy famoso Emilio “Indio” Fernández fue quien eligió a Magdaleno para que escribiera historias con un alto tinte nacionalista y representativo de la idiosincrasia mexicana. Así, nuestro autor, junto a Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, elaboró historias que en un periodo relativamente corto se convirtieron en clásicas, y que por supuesto, catapultaron a los actores que participaron en ellas. *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Bugambilia* (1945), *Río Escondido* (1947) basada en su novela *La Tierra Grande*, *Maclovio* (1848), *Salón México* (1949), *Pueblerina* (1949), son algunas de las películas más famosas en las que participó Magdaleno como escritor.⁸ En los 52 guiones escritos durante más de una década, el autor dejó huella de su pensamiento acerca del campo mexicano, de su gente, de su paisaje. Es posible pensar que su novelística haya tenido una concordancia directa con las películas, (de hecho algunas se adaptaron como *El compadre Mendoza*); pero más allá de eso, sin duda, ambas producciones artísticas (el cine y la narrativa) compartieron una misma visión de mundo.⁹

Al mismo tiempo que Magdaleno ejercía su labor literaria y cinematográfica, nunca dejó de ocupar puestos importantes en el gobierno. Hacia 1934, después de su estancia en España, el secretario de Educación Pública Narciso Bassols, lo nombra director de la Biblioteca de la SHCP, cargo que ocupa durante cinco años.

⁸ Raúl Cardiel Reyes. *Op. cit.* XX.

⁹ El motivo de este argumento podría ser la imagen del campo que Magdaleno siempre usó en su faceta como escritor y guionista, asunto que explicaremos más adelante.

En 1958 es senador de la República por su estado natal, Zacatecas, función que ejerce durante seis años. Para 1964, Mauricio Magdaleno funge como subsecretario de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública. Ahí, renovó la revista *El Maestro*, impulsó el desarrollo de otras publicaciones, como los “Cuadernos de Lectura Popular” y “El pensamiento Vivo de América”. Otros cargos fueron, director de Acción Social en el Departamento del Distrito Federal, miembro del Seminario de Cultura Mexicana, coordinador en la Secretaría de Gobernación; miembro de la Academia Mexicana de la Lengua en 1957 y del Patronato de Instituto Nacional de Estudios Históricos en 1967. Por su destacada carrera, en 1976 el estado de Aguascalientes le rindió un homenaje. Finalmente, para 1978 obtuvo el premio Rafael Heliodoro Valle y en 1981, el Premio Nacional de Letras. Fallece el 30 de junio de 1986, víctima de un enfisema pulmonar.

Recorrer la larga trayectoria de Magdaleno, como escritor y como intelectual, nos permite reconocerlo como un autor del campo, de la tierra y del pueblo. En la mayoría de sus obras parece verse a un autor que vive y siente lo que narra. Su labor como escritor, guionista, dramaturgo, ensayista, político, etc., lo coloca como conocedor de casi todos los temas que la Revolución pretendió mostrar como valores inmanentes a la gesta armada. La fidelidad a sus ideales y a sus orígenes hizo que la obra de Magdaleno portara ese matiz crítico- realista de los hechos históricos. Ante tales evidencias, resulta paradójica la escasa atención que algunos sectores de la crítica mexicana le han dedicado.

1.1. La novela de la Revolución

Ese concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. En este momento dramático del mundo el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.

Federico García
Lorca

Como premisa fundamental, la crítica en torno a la Revolución mexicana se ha cuestionado, principalmente, dos cuestiones básicas: qué significó la Revolución como hecho hiperbolizado por el aparato de Estado; y qué tipo de pensamiento portaban los caudillos revolucionarios, es decir, qué proyecto realmente tenían para la nación¹⁰. La segunda pregunta, dirían algunos, ya ha sido juzgada por el tiempo en su justa dimensión. De la primera interrogante, lo que nos atañe aquí es ver cómo se originó y por qué surgió toda una novelística del hecho bélico.

El factor histórico fue el generador de la narrativa realista –revolucionaria; las producciones literarias giraron en torno de la guerra civil, llenando las páginas de violencia, sangre y barbarie. El rostro de México se había inundado de metralletas y descarrilamientos. La Revolución, coincidieron algunos, encontró en la literatura el florecimiento de héroes dispuestos a derramar la sangre de los

¹⁰ La nación se construye, según Benedict Anderson. “Introducción”, en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, 3era. reimpresión, (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) 23 por “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.”

tiranos, como espectáculo épico y cruel, digno, sin duda, de la más elevada crónica. La novela de la Revolución surgió, como menciona Carlos Monsiváis, por un “optimismo programático”¹¹; es decir, como un mensaje alentador por un lado – el pueblo se rebela y clama justicia hasta alcanzarla-, o una gesta de balas que llamó la atención sobre sus lectores, por su crudo realismo. Asimismo, los contenidos presentan la crónica de los idealistas; los testimonios de los involucrados; el antiintelectualismo como desconfianza y desprecio; la preocupación por el reparto de tierras y el agua; la distribución del poder, en fin temas que tienen como origen la lucha armada iniciada en 1910.

Literariamente, la novela de la Revolución enfatiza el uso del diálogo como evidencia de las escenas revolucionarias; hace uso de técnicas periodísticas como la crónica y el reportaje, insiste en la línea moral contra los actos vandálicos, y abunda en las descripciones vívidas de los paisajes. Aunque no en todos los casos, la novela de la Revolución adopta nuevas formas léxicas, provenientes del habla coloquial de casi todo el país.¹² El género instaurado como novela de la Revolución abarca desde 1911 con *Andrés Pérez Maderista* de Mariano Azuela hasta *La muerte de Artemio Cruz* en 1962 de Carlos Fuentes. De estas cinco décadas podemos insertar las distintas modalidades temáticas, por ejemplo la

¹¹ Carlos Monsiváis. “La novela de la Revolución”, en *Historia General de México*, T. 2, (México: Harla- El Colegio de México, 1988) 1445.

¹² *Ibid.* 1447- 1448.

novela cristera, la anticristera y la del petróleo, en cuyas tramas la Revolución fue el punto de partida.¹³

Las miradas testimoniales fueron el motor de la narrativa revolucionaria, así como los antecedentes culturales y sociales generados a partir de la gesta independentista. Aquí sobresalieron las aristas autobiográficas producto de la mezcla entre el espacio histórico y el literario.¹⁴ Hacia el final del género, esta novelística se centró en el movimiento nacional y posrevolucionario de los treinta,¹⁵ es decir, es una literatura vertebrada por la crítica social. En esta novelística se problematizan personajes excluidos del poder, como los indios; se enfocan los resultados de la revuelta para estas comunidades. Durante esta misma época, la visión de la revuelta había tomado un aspecto dual: se le alababa con fines demagógicos, y se le ignoraba calificándola como “catástrofe social”.¹⁶ Otro aporte de la novela de la Revolución fue la inserción del pueblo como protagonista de los escenarios históricos, tanto durante el periodo armado como en los tiempos posteriores a éste. La idea con la que comulgan, la mayoría de los estudiosos, es con el resultado de un pueblo vencido, derrotado por sus “líderes” y traicionado por sus instituciones.

¹³ *Ibid.* 1459.

¹⁴ Jorge Aguilar Mora. “Prólogo y cronología”, en Nellie Campobello. *Cartucho*, 3era. reimp., (México: 2005) 14.

¹⁵ Adalbert Dessau. *La novela de la revolución mexicana*. Cuarta reimpression, (México: FCE, 1996) 464.

¹⁶ Jorge Aguilar Mora. *Op. cit.* 29.

La Revolución de 1910 fue vista por los primeros escritores (Azuela, Francisco Monterde, Julio Torri, entre otros) como un problema de lucha de masas, no como un proyecto organizado en el que hubiera conciencia de la revuelta, tanto en el ámbito cultural como social. La ideología imperante compartida por la mayoría de los críticos de estos tiempos, fue la del liberalismo social, con frecuencia relacionada con el socialismo, pues perseguía la distribución equitativa de la riqueza. Buscaba la repartición y propiedad de las tierras de forma justa para los más menesterosos.

Por otro lado, el movimiento armado fue práctico; buscó un cambio inmediato y, quizá por ello, careció aparentemente de forma y cohesión. Los intelectuales de esta época no rehuyeron su compromiso social; su postura fue también contestataria, sólo que su respuesta fue desde el seno de la propia cultura, esto es la educación. Creían que la educación era el perfecto eslabón que uniría armoniosamente al pueblo con su sociedad.¹⁷ Así, la idea central era la lucha de clases como problema fundamental de los actos bélicos. Se partía de la premisa dictada anteriormente por Morelos, al referirse a la abolición de la esclavitud y a la igualdad americana, como principios de equidad y justicia social.

Heredera del realismo y naturalismo decimonónico, la llamada novela de la Revolución mexicana tomó de estas corrientes artísticas la preocupación y el compromiso social hacia su presente, esto es, la revuelta armada. Al término de la guerra, la idea de nación estaba prácticamente derruida, había entonces que

¹⁷ Alfonso Reyes. "Pasado inmediato", en *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2004) 153- 194.

construirla mediante la educación; en ella muchos cifraban el ideal revolucionario. Era en realidad, en gran parte, la continuación de los proyectos nacionalistas decimonónicos de Ignacio Altamirano y Guillermo Prieto, en cuanto éstos ya habían iniciado esa “defensa” ante lo extranjero, lo europeizante.¹⁸

¹⁸ Carlos Monsiváis. “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas, (Notas sobre la historia del término “cultura nacional” en México)”, en Aguilar Camín, Héctor, et al. *En torno a la cultura nacional*, (México: Instituto Nacional Indigenista- Secretaría de Educación Pública, 1976) 184.

1.2. La novela de la Revolución como *moda* de la época

Desde 1924, el ministro de cultura José Manuel Puig Casauranc propuso la publicación de toda obra que copiara nítidamente las escenas revolucionarias, sin caer en falsedades o visiones “alegres” de la lucha armada. Debía mostrarse la crueldad y la tragedia del drama del pueblo que involucrara de lleno a los lectores.¹⁹ En el mismo año y en el siguiente (1925), se abrió una discusión sobre la literatura que se hacía en esos entonces. Julio Jiménez Rueda reclamaba que las obras eran poco “viriles”, es decir, llenas de ornamento y vacías de contenido ‘masculino’. La mayoría de los intelectuales concordaban en que la literatura necesitaba llenarse de clamor revolucionario; esto es, que las obras literarias debían reflejar la realidad “dura y dramática” de aquella época. Se propició el ambiente para la creación de una literatura que retratara lo mexicano, a través de escenas y cuadros realistas que tomaran aspectos de viva voz de la lucha armada. Arciniega comenta al respecto:

La propuesta del Estado (...) puso en un primer plano la personalidad de Mariano Azuela; marcó definitivamente la ruptura entre la generación precedente y la que asumía la responsabilidad de “lo moderno” y, sobre todo, pondría en tela de juicio, por primera vez y de manera subrepticia, la función del Estado como rector de la producción artística.²⁰

Francisco Monterde abre la polémica y le responde a Jiménez Rueda con la exaltación de *Los de abajo* de Mariano Azuela. A partir de ese momento, se postulan las bases sociales, culturales e ideológicas que irán a construir el fervor

¹⁹ Carlos Monsiváis. “La novela de la Revolución”, en *Op. cit.* 1446.

²⁰ (cit. en Arciniega 14).

revolucionario y el proyecto nacionalista. Habrá una cultura nacional de obras, conceptos y personajes idealizados conforme al nuevo régimen.

En gran parte, la militancia de los escritores de la novela revolucionaria fue artística y estética. Asimismo, fue evidente que muchos intelectuales se vieron atraídos por parte del aparato gubernamental para consolidar un proyecto cultural, y político que sentara las bases, no sólo de la Revolución, sino del ser mexicano. De esta manera, el Estado se valdrá, como dice Gramsci²¹, de intelectuales orgánicos; los literatos y abogados adscritos al proyecto cultural del Estado, tratarán de impulsar las obras “revolucionarias”, rompiendo con esto lo que algunos consideraban “afeminado” de la literatura.

El poder emanado del Estado genera el campo intelectual que menciona Bourdieu²²; los intelectuales se verán proclives hacia él, generando con esto toda clase de críticas y alegatos por escritores consagrados y de otra época. Tal es el caso de Federico Gamboa, quien acusó a estos jóvenes autores de perseguir un “empleo de gobierno”; esto es, denotando el servilismo de éstos por tener trabajo y sustento seguro. Otros, como Max Aub, serán totalmente severos en sus juicios al declarar que no existe una novela de la Revolución, como sí la hubo en otras latitudes. Para él, el nombre sólo lo impuso un gringo, y los escritores sólo se han dedicado a servir al partido mayoritario en pos del éxito de éste y de su proyecto

²¹ Antonio Gramsci. “La formación de los intelectuales”, en *La formación de los intelectuales*, versión al español de Ángel González Vega, (Grijalbo: México, 1967) 22.

²² Pierre Bourdieu. “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Selección y apuntes introductorios de Nara Araujo y Teresa Delgado, (México: UAM, Iztapalapa- Universidad de La Habana, 2003) 280.

nacional.²³ Es así que la relación entre la cultura y el Estado funcionó plenamente, en la medida en que el segundo movió los ejes para la consolidación de su propia cultura nacional, y la impuso. Con ello, la cultura marcó su lugar dentro de la red, dentro del campo, como entidad regidora, estableciendo patrones ideológicos, puntuales y precisos.

En lo subsecuente, el Estado, como bien se ha dicho, tomó su posición en el campo cultural, promoviendo “lo mexicano”. Las décadas de 1930 y 1940 fueron ilustrativas de esta visión. La literatura y el cine serían los vehículos principales de esta cultura. Ambos tendrían como sello el intento de reflejar la esencia de la mexicanidad. En aquellos entonces se promulgaba un nacionalismo a partir de elementos como: el charro, la comida, la bebida, el valor y carácter, pues estos podrían ser la marca registrada de “lo nuestro”, la que nos identificaría y nos representaría, por ejemplo, ante el agobio mercantilista de los Estados Unidos y su *American way of life*.

En la categoría de voceros de la Revolución, los intelectuales orgánicos coadyuvaron al aparato del Estado y su cultura revolucionaria. En la medida de que formaron parte vital del campo cultural del México “revolucionario” constituían, a su vez, el motor de la empresa más grande, quizás, de todos los tiempos en México: educar al pueblo.

²³ Víctor Díaz Arciniega. “Introducción”, en *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1989) 14 -15.

Después de los años de lucha fratricida en que se había sumido al país, los dirigentes de aquellos tiempos tenían ante sí, la tarea de reconstruir el presente de la nación, valiéndose en parte del pasado. Era claro que las propuestas eran parecidas a los proyectos nacionalistas decimonónicos, en cuanto a revalorar lo nuestro, lo autóctono, el folclor de nuestras tradiciones y, sobre todo, mostrar el progreso que la revuelta de 1910 había logrado para los mexicanos. La intención era entonces crear una cultura “nueva” que colocara en lo más alto las figuras y los héroes de la Revolución. La premisa era crear o “atraer” escritores que hicieran obras artísticas con temática de la reyerta, para justificar lo “nuevo”, lo que le daría rumbo y éxito a los intereses de los dirigentes posrevolucionarios.

El pasado tenía que servir como impulso del presente; es decir, hacerlo promisorio, que permitiera consagrar ideales, pero también intereses de poder, de imposición, de norma y alienación. Cobra aquí relieve la tesis de Bourdieu y su campo cultural en el sentido que [...] “la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia” [...] ²⁴

No obstante, también hubo referentes antagonistas al Estado, como plantea Bourdieu, pues algunos críticos antirrevolucionarios no vieron la directriz del proyecto gubernamental de la nueva cultura como un símbolo del progreso y de la evolución resultado de la revuelta. Lo veían como un plan sectario e inflexible que

²⁴ Pierre Bourdieu. Art. cit. 284.

coartaba toda elección opuesta al esquema de la novela de la Revolución.²⁵ En este tenor, podemos tomar igualmente los movimientos literarios de los Contemporáneos y, sobre todo el de los Estridentistas, los cuales no tenían un proyecto que se apoyara en la revuelta armada.

El *pueblo*, visto como entidad real y como referente de la cultura revolucionaria, aparece como protagonista, como sujeto capaz de levantar juicios y proclamar su voz.²⁶ En este sentido es necesario hacer mención a lo que dice José Revueltas en su artículo “La novela, tarea de México”²⁷ (1946), quien rechaza la visión de un pueblo bárbaro e ignorante que presenta Mariano Azuela en *Los de abajo*.²⁸ Para Revueltas, esta perspectiva está cargada de prejuicio, pues raya en el escamoteo al dejar al pueblo como causante del fracaso de la Revolución. Una auténtica mirada realista -dice Revueltas- debería ser total, es decir, no debería omitir la capacidad del pueblo por redimirse, por buscar la justicia que reclamaba su causa. Así, un verdadero realismo no debería ni vanagloriarse ni condenar, sino debe entablar una dialéctica entre ambas posiciones.

²⁵ Véase, García Naranjo, Nemesio. *Discursos*, Texas, Revista mexicana, 1923.

²⁶ Arnaldo Córdova. “El redescubrimiento del pueblo” en *La ideología de la Revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, decimoquinta edición, (México: ERA, 1988) 107- 135. Sin embargo, la historia nos ha demostrado que el pueblo no ha logrado consolidarse como unidad, ha sido utilizado para fines demagógicos y su representación ha corrido a cargo de seres mesiánicos, como los caudillos, ellos movieron los hilos del pensamiento colectivo, ellos –se pensaba- serían los encargados de dirigir al gobierno, al ejército, asimismo instaurarían un nuevo organismo social, un nuevo plan de renovación y de construcción de un proyecto nacional alterno, donde idílicamente se insertara en el imaginario a los desprotegidos.

²⁷ José Revueltas. “La novela, tarea de México”, en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, *Obras Completas*, presentación de David Huerta. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, (México: Era, 1893) 231- 241.

²⁸ Edith Negrín. “*El luto humano* y la narrativa mexicana que lo precede”. *Literatura mexicana* III.1. (1992): 93-122.

Bajo este paradigma tenemos el punto de vista del historiador Luis González y González,²⁹ quien atiende esa categoría desde la óptica, de como él lo dice, los “revolucionados”, los sujetos que se vieron arrastrados por la turbulencia de los actos bélicos, pero en realidad no tuvieron una mirada global de los hechos. “Sólo de oídas” llegó la trifulca revolucionaria a gran parte de la gente común, de manera que, en la práctica, la llamada “nueva” cultura revolucionaria fue, sobre todo en los primeros años de imponerse, inútil, pues un sector de la gente sólo de muy lejos llegó a escuchar de Villa o de Zapata. El balance histórico de Luis González permite, realmente, incluir en la Historia todas las voces, todos los puntos de vista, no sólo las de teóricos e ideólogos, destinadas a guardarse en institutos y academias prestigiosas. Según él, debe tenerse en cuenta a las multitudes y su papel en el escenario revolucionario. De lo contrario, la Revolución no será “hija del pueblo”, como nos lo han hecho creer, sino hija de la clase dominante.

²⁹ Luis González y González. “La revolución mexicana desde el punto de vista de los revolucionados”, en *La ronda de las generaciones*, Tomo VI, *Obras Completas*. (México: Clío – El Colegio Nacional, 1997) 245-256.

1.3. La crítica literaria en torno a *El resplandor*

Desde 1937, fecha en que se publicó *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, la crítica literaria ha tenido presente a la novela desde diversos ángulos. El Realismo, la visión pesimista de los resultados de la Revolución, el olvido del mundo indígena fueron algunos de los temas que la crítica ha estudiado en la novela.

El siguiente apartado de mi trabajo se centra en el devenir histórico de la crítica literaria. El subcapítulo pretende mostrar de qué manera los críticos vieron la novela de Magdaleno y de qué forma esas fuentes pueden contribuir a mi estudio.

Gabriel Méndez Plancarte fue el primer estudioso (1937) que, en “Libros, notas críticas y bibliográficas” de la revista *Ábside*, dio la primera referencia que tenemos de *El resplandor*. En el texto de Plancarte se ven precisamente los enfoques de la época; así, se critica la “brutalidad” del realismo y la mirada “inexacta” de la conducta católica en la novela de Magdaleno. Es claro que el autor de *El resplandor* es criticado por patrones morales y no por cuestiones literarias, pero por eso mismo destaca más su valor como documento histórico.³⁰ En lo sucesivo esta visión moralista de la crítica se irá borrando para dar paso a intereses centrados en la estética del texto y en lo social- político.

³⁰ Gabriel Méndez Plancarte, “Libros, notas críticas y bibliográficas” (*El resplandor*), *Ábside*, (9 sep., 1937) 56- 58.

La investigadora estadounidense Ruth Stanton (1939) concuerda con la hipótesis de Méndez Plancarte sobre la intención realista en las novelas de Mauricio Magdaleno. Stanton afirma que *El resplandor* da una clara llamada de atención sobre los problemas de la tierra en el campo mexicano. La visión del autor revela pérdida de fe en la solución de dichos problemas. El pesimismo al final de la novela, es el resultado de la experiencia personal del escritor; es también, un recurso para despertar la conciencia de sus lectores.³¹

Antonio Castro Leal (1960), en su canónico estudio *La novela de la Revolución mexicana*, anota un pequeño esbozo de la biografía del autor e inmediatamente presenta la obra. Principalmente subraya el hecho de que en la obra de Magdaleno, las grandes esperanzas depositadas en la Revolución se vieron frustradas por la ambición de unos cuantos. *El resplandor* es la novela del desencanto; presenta a un político que demagógicamente engaña a su pueblo y se sirve de él para enriquecerse.³² Cabe mencionar que la nota de Castro Leal es el primer comentario serio de *El resplandor*, además de incluirla como pieza fundamental de la narrativa revolucionaria.

Julia Hernández (1960), en su visión panorámica de la novelística de la Revolución, da un pequeño sumario de las diversas actividades que tuvo Mauricio Magdaleno. Descubre en *El resplandor* una preocupación por factores políticos y

³¹ Ruth Stanton. "The Realism of Mauricio Magdaleno", en *Hispania* 22, No. 4 (Dec., 1939) 345- 353. La traducción es mía.

³² Antonio Castro Leal. *La novela de la revolución mexicana*, Tomo II, (México: Aguilar, 1960).

sus tres principales problemáticas: la Revolución, el agua y la tierra.³³ La intervención de Julia Hernández es breve, pero importa, al igual que la de Castro Leal, por su valor histórico.

Helena Beristáin (1967) nos ofrece en *Reflejos de la Revolución mexicana en la novela*, una lectura profunda y, sobre todo, precursora de muchos elementos teóricos en *El resplandor*, que más tarde la crítica literaria desarrollaría. A través de una mirada atenta, Beristáin menciona, en su estudio, la representación del indio, las descripciones nítidas del campo, las ambiciones del caudillo, las problemáticas por el agua y la tierra; en síntesis los temas más puntuales que hacen de la novela, la mejor obra de Magdaleno.³⁴

Joseph Sommers (1969) es el primer crítico que hace un estudio específico bastante amplio de *El resplandor*. Sommers se centra en el análisis de la problemática ideológica y social de la novela, apoyándose en los postulados de la sociología de la literatura, dominantes en los estudios literarios de la época en ciertos ámbitos. No obstante, no es un estudio solamente basado en esa visión crítica, pues Sommers tiene el cuidado de enriquecerlo con miradas comparativas con otros textos que describen los mismos problemas sociales que la novela de Magdaleno. El crítico hace algunas comparaciones con las novelas posteriores, por ejemplo con *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y *Pedro Páramo* (1955)

³³ Julia Hernández. *Novelistas y cuentistas de la Revolución*, (México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960) 286- 287.

³⁴ Beristáin, Helena. *Reflejos de la revolución mexicana*, México: Manuel Casas, 1967.

de Juan Rulfo, quienes continúan concibiendo el problema del agua y de la tierra como una imagen de frustración de la lucha armada. Sommers utiliza el concepto goldmaniano de la *visión de mundo*, y su entorno teórico, para ver la ideología “dominante” en las clases sociales de la época. Según Sommers, la ideología dominante, en la novela, provendría de la idea educadora y progresista del gobierno de Lázaro Cárdenas; desde ahí se lanzaría una crítica frontal hacia la conducta demagógica y falsa de la era de Calles.³⁵

La novela de la Revolución Mexicana de Adalbert Dessau (1972) comparte con otros estudios críticos la idea de una narrativa revolucionaria iniciada con *Los de abajo*, como máximo estandarte de este *cuasi*- género literario. Las ideas de Dessau asumen los postulados marxistas y plantean a la Revolución, en principio como una lucha de clases; y más tarde como movimientos armados de índole nacionalista, sobre todo a partir de los años treinta. Para el autor, la mayoría de los escritores provenían de la clase burguesa o pequeño burguesa provinciana, además de que comulgaban con la idea de un liberalismo social, confusamente relacionada con el socialismo. A pesar de ser un estudio amplio, Dessau concede muy poco interés a la obra de Magdaleno, y su mención se orienta más sobre el plano ontológico de la novela que sobre el social. En *El resplandor*, de acuerdo con Dessau, se da una especie de novela crítica, en la que se sitúa al hombre del pueblo como centro de atención de los problemas sociales, y como elemento en el cual se ponen a prueba los resultados de la Revolución. Si bien no aporta nuevos

³⁵ Joseph Sommers. “*El resplandor*”, en Yáñez, Rulfo, *Fuentes: la novela mexicana moderna; ensayo*, (Caracas: Monte Ávila, 1969) 40- 55.

elementos, ni dialoga con la crítica anterior, (en especial con Sommers), el comentario de Dessau es importante, porque ejemplifica el punto de vista marxista dogmático. Desde ahí define el texto de Magdaleno como la pieza final de novela de la Revolución, juzgándola desde un aspecto diferente del simple encuadre en la narrativa revolucionaria. La crítica posterior volverá sobre este enfoque.³⁶

“Naturaleza y paisaje en Mauricio Magdaleno” de Antonio Magaña Esquivel (1974),³⁷ es más un trabajo biográfico que analítico. El texto consta de pequeñas reseñas de las obras de Magdaleno, pero la encomienda principal es explicar los paisajes silvestres de las novelas a través de la vida del escritor. El punto focal del comentario de Esquivel es la Revolución como el acontecimiento que marcaría el trabajo de Magdaleno. A partir de ahí, la visión de mundo del escritor estaría condicionada a encontrar un posible sentido para el rumbo futuro del país.

En un tenor antropológico se sitúa la mirada de Lancelot Cowie sobre *El resplandor* (1976). Cowie, en su estudio *El indio en la narrativa contemporánea*, analiza la situación del lenguaje en la novela; una mirada diferente a lo que se había comentado sobre el texto. Cowie postula que *El resplandor* está cargada de mexicanismos y folclor que surgen desde la psicología de los personajes y que, a la vez, estos rasgos los enlazan con la cultura mexicana. Aquí la novela se ve más como indigenista que como revolucionaria. Lo interesante es que, a partir de un tratamiento principalmente exotista, privilegia los elementos gramaticales y

³⁶ Adalbert Dessau. “Las novelas críticas”, en *La novela de la Revolución mexicana*. Cuarta reimpresión, (México: FCE, 1996) 438 – 445.

³⁷ Antonio Magaña Esquivel. *Op. Cit.* 91- 104.

lingüísticos, y no tanto los problemas sociales del indio. Es un primer acercamiento a la novela desde este enfoque, por lo que ofrece, sin duda, un giro de tuerca a la crítica precedente.³⁸

En 1979 aparece una edición de la editorial Promexa, con fines de difusión: incluye *El resplandor* y *El Compadre Mendoza*. En su prólogo, Raúl Cardiel abunda, sobre todo en cuestiones biográficas, aunque no se olvida de los contenidos. Como en el trabajo de Magaña Esquivel, se intenta encuadrar el discurso ficticio con la realidad, esto es la obra de Mauricio Magdaleno con su vida. Pero, a diferencia de Magaña Esquivel, Cardiel encuentra la incursión en el Vasconcelismo el hecho paradigmático en la vida de Magdaleno. El desencanto provocado por la derrota del candidato, las persecuciones políticas y las consecuencias funestas terminarían por imprimir en la conciencia de Magdaleno la marca indeleble que gestó su obra.³⁹

El estudioso estadounidense Dennis J. Parle en “Las funciones del tiempo en la estructura del *El resplandor* de Magdaleno” (1980) explica las distintas categorías en que se encauza el tiempo en la novela, su fluir y su evocación. Destaca la dimensión interpretativa que la novela ofrece al lector para identificar los visos de la realidad en el texto. Este estudio es inmanentista respecto a lo que se había trabajado sobre la novela. Parle es el teórico que ha profundizado más

³⁸ Lancelot Cowie. *El indio en la narrativa contemporánea*, trad. de Ma. Elena Hope Sánchez, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Publicaciones: Instituto Nacional Indigenista, 1976).

³⁹ Raúl Cardiel Reyes (Prólogo). *Op. Cit.* V- XXII.

en el interior del texto, a diferencia de sus antecesores que lo habían hecho más en el mensaje. Parle encuentra tres tiempos diferentes en *El resplandor en un organigrama*. En el primero detalla una visión retrospectiva e histórica de la situación de los protagonistas. En los dos tiempos restantes, la cronología es lineal hasta el desenlace de la trama. El sentido que proyecta la obra será, según Parle, la conformación de dos unidades espacio- temporales: San Andrés de la Cal y La Brisa, en las que corre un tiempo circular y a la vez estático. El tiempo parece caminar en círculo y al final de la novela parece repetirse la historia de Saturnino Herrera. También nos deja la idea de un tiempo eterno, sin avance ni retroceso, en el cual viven los indios. La investigación de Parle es muy completa. Aborda la novela como entidad autónoma.⁴⁰

En el prólogo a *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, Aurora Ocampo (1981) dedica un breve espacio a *El resplandor*. Ella destaca en la novela la caracterización del indio y su problemática. Aquí ya no se recurre a observar lo folclórico en el texto, sino al tema socio- político de la novela. El énfasis de la autora es estudiar en el texto el asunto de la repartición de la tierra en el devenir histórico; discute la reforma agraria prometida a los indios desde el proyecto revolucionario. Es así que la novela, según Ocampo, trata de denunciar la explotación del indígena por medio del derecho agrario. Lo que la autora plantea, si bien es válido, es hasta cierto punto incompleto, ya que en la trama el agua es un tema de tanta o mayor preponderancia que la tierra. Sin embargo, el avance

⁴⁰ Dennis J. Parle. "Las funciones del tiempo en la estructura de *El resplandor*", en *Hispania*, Vol. 63, No. 1, (Mar. 1980) 58- 68.

representado por este trabajo en la crítica es sustancioso, al separar el enfoque vernáculo del indio en *El resplandor*⁴¹ que se había hecho.

Dentro de los ejercicios académicos, *El resplandor* también ha sido un texto relativamente poco estudiado. Se ocupa de él Elena Guzmán Ramírez que en 1981 concluye su tesis: *Análisis sociológico de la novela mexicana del periodo de Lázaro Cárdenas*. Ella abre un espacio para la novela de Magdaleno y su temática, desde una perspectiva más sociológica que literaria, como indica su título. Trata diversos aspectos, pero el que más resaltan es: la lectura de la obra a través de la comparación con la visión ideológica del proyecto cardenista. La autora propone una lectura implícita; utiliza nociones vinculadas con la propuesta de “ideología” de Terry Eagleton. Retoma la búsqueda de lo ideológico a través del lenguaje y el discurso. A diferencia de la crítica posterior, Guzmán afirma que la ideología implícita de Magdaleno es más sutil que la de otros escritores indigenistas; pues no utiliza un tratamiento paternalista para delinear a sus caracteres. La autora intenta explicar la novela de este periodo mediante algunas teorías de la sociología en general y de la teoría literaria del momento, en específico la sociología literaria. El intento, si bien no es todo lo afortunado que quisiéramos, sí abre una panorámica, en cuanto al acercamiento hacia la teoría literaria, asunto que sólo habíamos visto con Joseph Sommers.⁴²

⁴¹ *La crítica de la novela contemporánea*, antología, presentación, pról. y bibliografía de Aurora Ocampo, (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981) 42- 45.

⁴² Elena Guzmán Ramírez. “*El resplandor*”, en *Análisis sociológico de la novela mexicana del periodo de Lázaro Cárdenas*, Tesis de licenciatura, (Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1981) 60- 69.

También alude a la novela de Magdaleno, Evodio Escalante en su artículo “Lectura ideológica de *Pedro Páramo*” (1982). Escalante analiza la novela de Rulfo a partir de los cimientos ideológicos que aportan tanto *El resplandor*, como *El luto humano* de José Revueltas. En el caso del texto de Magdaleno, se traza un horizonte ideológico que habrá de determinar en gran medida, los límites (diferencias y similitudes) con la obra rulfiana. El estudio de Evodio Escalante tiene una conexión directa con la investigación de Sommers, no sólo por el trabajo comparativo con el texto de Rulfo, sino también por el uso de técnicas empleadas por la sociología de la literatura, por ejemplo, el concepto de visión de mundo. Escalante percibe una suerte de intertextualidad entre las tres novelas mencionadas: las tres concluyen que la Revolución ha tenido resultados funestos para las comunidades campesinas; sólo que cada una muestra un matiz diferente.⁴³

Más adelante, César Rodríguez Chicharro (1988) en *La novela indigenista*, señala la indiscutible pertenencia de *El Resplandor* al corpus de la novela indigenista que algunos consideraban subgénero. El estudio explica las problemáticas que conlleva la incorporación de los indios al sistema político mexicano, de acuerdo a la novela. La intención original de Magdaleno es, según Chicharro, evidenciar la pobreza histórica de estas comunidades; es decir, el peso de miseria que han dejado los años sobre los otomíes. Rodríguez Chicharro, a diferencia de Cowie, elude la cuestión folclórica del texto de Magdaleno; pues para

⁴³ Evodio Escalante Vargas. “Lectura ideológica de *Pedro Páramo*”, en *Tercero en discordia*, (México: UAM- Iztapalapa, 1982) 13- 23.

él la obra pertenece a la visión indigenista no indianista. Para Chicharro, *El resplandor* no hace énfasis en el carácter costumbrista del indio; por el contrario su tema está centrado en sus condiciones económicas.⁴⁴

En *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX* Sylvia Bigas (1990) hace el estudio más completo que tenemos hasta la fecha de *El resplandor*. Bigas analiza la novela desde diferentes posiciones: la estilística, la social y política, la teórica e ideológica. Se centra en la base social y política; revisa a través de nociones de historia cultural y de historia de las mentalidades la ideología del tiempo histórico en que acontece la trama de la novela. La época cardenista, según Bigas, es la matriz del conglomerado ideológico que plasma Magdaleno en su obra. El enriquecimiento que se logra con este estudio es precisamente su perspectiva histórico- social. Ella evoca hechos concretos tanto del gobierno de Calles como del cardenista. No obstante, no olvida la construcción literaria; su esfuerzo se centra fundamentalmente en la diégesis del relato. En su artículo resuenan los textos de Sommers, Parle, Escalante y Rodríguez Chicharro; es decir, hay un seguimiento hacia la crítica precedente, con la que dialoga. Bigas destaca la problemática de la participación colectiva en *El resplandor*, por medio de las voces de “las glebas”. Señala esta participación, con base en las voces narrativas, pero no las asocia con la construcción de un imaginario social. Asocia la novela con algunas técnicas vanguardistas, como el monólogo interior indirecto

⁴⁴ César Rodríguez Chicharro. *La novela mexicana indigenista*, (Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, Centro de investigaciones Lingüístico – literarias, 1988) 11- 38.

o el fluir de la conciencia de los personajes, lo cual también es un seguimiento en el estudio de la obra, en específico con Helena Beristáin.⁴⁵

En la última década del siglo XX, la estudiosa española María del Mar Paúl Arranz (1992), en su edición comentada de *El resplandor*, hace un análisis del periodo histórico de la novela, del movimiento armado revolucionario y de sus consecuencias para las comunidades indígenas. En este estudio, se continúan tratando los temas que la crítica anterior ha atendido. Predomina en el estudio la mirada histórica, en especial sobre la época cardenista. La autora se pregunta cómo se inserta la crítica hacia el gobierno de Calles, desde los postulados del sexenio de Cárdenas. La respuesta sería una supuesta afinidad de Magdaleno con los preceptos cardenistas. La intención del autor, según la investigadora, es colocar como protagonistas a las colectividades de San Andrés de la Cal y San Felipe Tepetate, para mostrar la complejidad social del otomí. Se dota al indio en la novela de conciencia individual, se le da una voz propia.⁴⁶

Edith Negrín (1992) en “*El luto humano* y la narrativa mexicana que lo precede”, aborda la problemática del pueblo visto como víctima de las injusticias. Negrín plantea el término pueblo de acuerdo a la connotación de marginación y opresión. En su análisis convoca las distintas narrativas revolucionarias, desde *Los de abajo* hasta *El luto humano*, pasando obviamente por *El resplandor*. En todas ellas está presente el protagonismo del pueblo buscando la esperanza

⁴⁵ Sylvia Bigas Torres. “Narrativa indigenista de tema político” en *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, (Guadalajara- México; Río Piedras- Puerto Rico: Universidad de Guadalajara- Universidad de Puerto Rico, 1990) 269- 313.

⁴⁶ María del Mar Paúl Arranz, ed. “Introducción”, en Mauricio Magdaleno. *El resplandor*, (Madrid: Anaya y M. Muchnik, 1992) 9 – 57.

histórica que dejó la Revolución. En el texto de la doctora Negrín hay visos goldmanianos y algunas nociones de la sociocrítica de Marc Angenot y Regine Robin, en cuanto a la pregunta de cómo se inserta el discurso social en la voz de los personajes. Según esto, el discurso social estaría presente en el “rumor”, en la voz colectiva que reclama justicia. Es importante mencionar que la autora estudia el factor sociológico sin menoscabar el aspecto literario de los textos.⁴⁷

Hay autores como Christopher Domínguez (1962) y Sergio Howland Bustamante (1961) que sólo dan una nota biográfica sobre Mauricio Magdaleno y *El resplandor*, por lo que si bien no aportan mucho al corpus crítico, al menos tienen presente al autor en sus antologías.

En épocas más recientes, tenemos los estudios del Maestro Tomás Bernal Alanis (2008): “El resplandor de Mauricio Magdaleno: Entre la literatura y la historia” y “El resplandor de Mauricio Magdaleno o la desilusión de la Revolución Mexicana”. En ellos analiza los eventos históricos y su consecuencia sobre los indios. Bernal Alanis hace énfasis en el carácter histórico que conlleva el texto, lo sigue, lo desmenuza y lo muestra como parte la identidad y el pasado de México.⁴⁸

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

⁴⁷ Edith Negrín. *Op. cit.* 93-122.

⁴⁸ Tomás Bernal Alanis. “El resplandor de Mauricio Magdaleno: entre la literatura y la historia” en *Tiempo y Escritura*. 25 nov. 2008

<http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_hist_03.html>

En 1970 tenemos una breve reseña de *El resplandor* en el suplemento “Canasta de libros y revistas” de *El Universal*. Vale la pena la mención, pues es una revista destinada a la difusión no especializada⁴⁹

Carlos Monsiváis, conocido como lector universal, dedica una breve columna a Mauricio Magdaleno y a *El resplandor* en el diario *Unomásuno* con motivo del Premio Nacional en Literatura de 1981. En ella, narra la calidad de Magdaleno para hablar de la vida del campo y del indio, además de exponer la lucha de clases en la novela.⁵⁰

Héctor Rivera, en 1986, publica un par de artículos en la revista *Proceso* dedicados a comentar la faceta de Magdaleno como guionista. La intención del autor es emparentar las imágenes de las películas con la narrativa de las novelas y los cuentos. Los puntos más importantes de estos apartados son las entrevistas con Gabriel Figueroa y sus comentarios sobre el autor de *El Compadre Mendoza*.⁵¹

En 1990, Juan Domingo Argüelles nos brinda dos columnas acerca de Mauricio Magdaleno y *El resplandor* en el diario *El Universal* provenientes del homenaje al autor en Bellas Artes del mismo año. En dichas columnas no se apunta nada nuevo del escritor y su novela. Llama la atención el comentario sobre la limitación que, según Argüelles, tiene el texto. Linealidad, ingenuidad y

⁴⁹ “Canasta de libros y revistas. *El resplandor*”, “Revista S”, *El Universal*, 3 may. 1970, 14.

⁵⁰ “Monsiváis: El galardón a Magdaleno, premio a un estilo de imaginar el campo” (Premio Nacional de Literatura, 1981), *Unomásuno*, 8 dic., 1981, 17.

⁵¹ Héctor Rivera. “Magdaleno, ‘El Indio’ Fernández y Gabriel Figueroa, los 3 mosqueteros del cine mexicano”, en *Proceso*, 508, 28 julio., 1986; “La muerte sigue: Mauricio Magdaleno: huellas en el cine”, en *Proceso*, 505, 7 julio, 1986.

simplismo son los calificativos que usa el autor para referirse a *El resplandor*. Sin embargo, acepta el valor de la obra a pesar de los errores técnicos.⁵²

Renato Prada Oropeza en “La espiral del oprobio”, de la publicación *Plural* (1991), utiliza secciones de *El resplandor* para imponer marcas de referencia narrativa, como lo son la colectividad, la lucha de los pueblos vecinos, las intervenciones del narrador implícito, etcétera. Según Prada Oropeza, cada una de las partes del relato nos llevaría a pensar en una fuerte presencia de la ideología institucional de la época, con lo cual podríamos entender el contexto sociopolítico de la novela.⁵³

Arturo Azuela, en la revista “El Búho” (1992), hace un resumen de la vida de Mauricio Magdaleno; habla de su actividad literaria, cinematográfica y política. Lo interesante es que Azuela relaciona las imágenes de *El resplandor* con las imágenes que tendrán años después sus películas más notables, *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *Bugambilia*, *Río Escondido*, etc.⁵⁴

Comentarios en fuentes electrónicas

“Mauricio Magdaleno, un escritor de culto. Homenaje en Bellas Artes a los cien años de su nacimiento”, en *Te doy mi palabra*, 11. mar. 2009 (<http://tedoymipalabra.blogspot.com/2006/05/mauricio-magdaleno-un-escritor-de.html>)

⁵² Juan Domingo Argüelles. “*El resplandor* de Mauricio Magdaleno”, (Texto leído en el homenaje a MM en Bellas Artes), *El Universal*, 1° sep. 1990, 2 Cultura; 2° sep. 1990, 2 Cultura.

⁵³ Renato Prada Oropeza. “La espiral del oprobio”, en *Plural*, 239, ago., 1991. 34- 43.

⁵⁴ Arturo Azuela. “Los resplandores de Mauricio Magdaleno”, “El Búho”, suplemento de *El Universal*, 357, 12 jul., 1992, 1.

En esta fuente electrónica se copia un breve fragmento de la entrevista que hizo Emmanuel Carballo a Mauricio Magdaleno en 1985. En ella se patentiza, de viva voz del novelista, la conexión directa que *El resplandor* tiene con *Pedro Páramo* de Rulfo. La sequía eterna de los páramos será la base para concluir, de acuerdo con Magdaleno, que la obra rulfiana mantiene un nexo indisoluble con *El resplandor*, lo cual coincide con varias de las teorías de, por ejemplo, Sommers, Escalante, Bigas. Asimismo, este tipo de textos, de al parecer una dudosa procedencia, confirman la vigencia de la narrativa de Magdaleno y, finalmente lo acercan a un lector diverso.

“Homenaje a Mauricio Magdaleno, precursor de las letras mexicanas del siglo XX”, en *Artes e historia México*, 11. Mar. 2009 <http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_notas=16052006130702>

En el año de 2006, Manuel Zavala y Alonso dedica unas palabras con motivo de los 100 años del nacimiento de Mauricio Magdaleno. En esta nota, el autor recopila distintas opiniones recientes sobre el escritor y su obra, resaltando la de Argüelles, ya mencionada en este apartado.

La relativamente poca atención que la crítica ha prestado a la novela de Magdaleno, más que marcar una tendencia de desprecio, me parece que sugiere ignorancia de la obra y el escritor. Por parte de la crítica, *El resplandor* se ha ido convirtiendo en referente de la novela que cuestionó severamente los resultados de la Revolución sobre los individuos marginados, en este caso, las comunidades otomías. Esa fue, primordialmente, su valía inicial; sin embargo, con los años se

ha comprobado (y esa es una de las encomiendas del presente trabajo) que su valor es asimismo artístico. Su manejo de las técnicas narrativas -modernas y avanzadas para la época-, los usos del lenguaje, las imágenes, las descripciones, han sido consideraciones que la crítica actual se ha interesado en rescatar. Hoy en día, los estudios literarios se han enriquecido con aportaciones provenientes de la historia, la antropología, la sociología, la lingüística, la economía. Es menester recuperar las diversas categorías que nos aportan dichas disciplinas para ampliar los horizontes para releer textos poco apreciados en su primera época.

2. Literatura e Historia en *El resplandor*

Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed.

Juan Rulfo "Nos han dado la tierra"

Resulta evidente que la lectura de *El resplandor* de Mauricio Magdaleno resalta principalmente su alto contenido social. Esto es en gran parte entendido por la época en la que fue elaborada la novela, por el juicio que ha hecho de ella la crítica literaria, e incluso por las propias intenciones de Magdaleno. Es tan notable este aspecto en la novela, que casi se podría olvidar su propia naturaleza como hecho literario, es decir, como elemento artístico capaz de proporcionar una representación de una realidad histórica y social. Por ello, es necesario hacer una mirada sobre su construcción literaria y enfatizar cómo es que los hechos sociales pueden explicarse a partir de los estéticos.

En el caso de *El resplandor*, tenemos una serie de instrumentos literarios, que enmarcan ya sea las descripciones topográficas o las técnicas narrativas. Mauricio Magdaleno es el primer escritor mexicano que utiliza en *El resplandor* el manejo del monólogo interior indirecto y directo para acceder a los pensamientos más profundos de los personajes. El sueño, la alucinación y el paroxismo de la

muerte son descritos a través de esta herramienta narrativa. A través de ella, los indios exponen su voz interior; lo callado o lo oculto.

Adquirimos otra dimensión de la personalidad de los habitantes indígenas de San Andrés de la Cal al conocer sus miedos más oscuros, así como sus momentos finales. El autor asume la omnisciencia, es cierto; pero al utilizar el monólogo interior indirecto, da cuenta no sólo de los pensamientos más recónditos del ser de los indios, sino también de sus sentimientos. La intención primordial de esta estrategia narrativa es sugerir la voz del indio sin intermediarios. El logro va, entonces, más allá de una mera reproducción de la lengua o el discurso de los personajes; representa la conciencia y la subconsciencia del pueblo, como pensamiento colectivo. Es notable además, una suerte de desbordamiento en este fluir de conciencia; es decir, las frases, las palabras, todo se vuelve caótico. Este caos sugiere brillantemente la desesperación de los individuos. No es necesario el tratamiento folclórico para la representación de los indios en *El resplandor*. A cambio de eso, el autor prefiere que nos enfoquemos en la forma en que piensan y sienten los indios; esto es, en los constructos simbólicos que enlazan la superstición y los miedos inconscientes con la vida social.

Cimentada en el estilo realista, *El resplandor* utiliza constantemente dos herramientas narrativas más: el diálogo y la descripción. El diálogo cumple, frecuentemente, la función de expresar los estereotipos con que se solía describir a los indios. Así, se les distingue de los letrados y los caudillos. Por ejemplo en este diálogo entre los personajes:

- ¿Por qué vienen otra vez los indios, papá?
- Porque los traen los líderes.
- ¿Y a qué los traen?
- A utilizarlos para sus planes. Uno quiere ser gobernador.
- Y ¿qué hacen los indios, papá?
- Son malos. Fingen obediencia (¿los ves muy mansitos, sentaditos en la banqueta?), y cuando te vuelves, te hieren por la espalda.
- ¿Dónde viven? ¿En las cuevas?
- Sí, y en los jacales, lejos, en el monte.⁵⁵

La identificación de roles marca, por supuesto, la discriminación de los indios por parte de los mestizos. Asimismo, el narrador pareciera tomar partido de las críticas a los indígenas. “Algunos ni siquiera lograban hablar. *Emitían chillidos, como los simios*, y se revolvían de aquí para allá, no hallando qué hacer y sintiéndose víctimas de una burla horrible.” (p. 180)⁵⁶

Es evidente que el diálogo apunta hacia la condición social de los hablantes; los muestra, según los roles sociales que cada uno de ellos porta en la novela. Es menester indicar aquí, que el mismo diálogo sirve como recurso para presentar las voces colectivas del rumor surgido de la desesperación de las glebas o los reclamos y peticiones que hacen al candidato.⁵⁷

En cuanto a la descripción y su uso, es necesario apuntar que ésta se relaciona directamente con la imagen. Es la seña principal con la que Magdaleno

⁵⁵ Mauricio Magdaleno. *El resplandor*, prólogo de Eduardo Antonio Parra, (México: Lectorum, 2001) 178. A partir de aquí todas las citas provienen de esta edición.

⁵⁶ La cursiva es mía. En el tercer capítulo, trataré el tema de la voz del autor.

⁵⁷ Esta función de la colectividad se estudiará a detalle en el tercer capítulo.

trabajó a lo largo de su producción artística. Este motivo lo colocó como uno de los mayores exponentes de lo que se llamaba la mexicanidad. En su narrativa y en el cine en que contribuyó el autor, se establecieron paradigmas de identidad de lo nuestro, lo realmente mexicano, lo que tenía que mostrarse y representarse ante los ojos ajenos, según los patrones culturales de la época. Al respecto, Gabriel Figueroa en una entrevista hecha por Héctor Rivera, apunta: “A mí particularmente, interpretando las obras de Magdaleno y del ‘Indio’, me tocó la creación de una imagen mexicana; sin modestia, puedo decir que la imagen mexicana fue creada por mí en el cine.”⁵⁸

El rumor de las muchedumbres agitadas será uno de los *leitmotivs* clásicos que tendrán un continuo en la cinematografía de los años cuarenta. Así afirma Figueroa: “El propietario del espíritu del campo era Magdaleno, el ‘Indio’ lo interpretaba y yo hacía la imagen. Eso correspondía a un proceso mental de la realidad mexicana. Y eso tenía desde luego una imagen impactante. Había una comunión con el público, con México, con su paisaje.”⁵⁹ Pensemos por un momento en las turbas agitadas de *María Candelaria* (1943) cuando acusan a la pareja protagonista; una situación similar ocurre en San Andrés de la Cal, en el momento en que Rendón y los suyos les arrebatan sus últimas cosechas. El narrador describe, de la siguiente manera, las consecuencias del pueblo enardecido:

⁵⁸ Héctor Rivera. *Op. cit.* 57.

⁵⁹ *Ibid.*

Acabó en las piernas de su fiel testaferro, mientras la indiada en la ebriedad del pillaje, irrumpía adentro y saqueaba trojes y camión, cargando con los bultos de maíz y el frijol. El resto de la tropilla de capataces huyó, en un empavorecido galope, rumbo a Paso de Toros, temiendo que la gleba rematase su ferocidad inmolándolos bárbaramente. En el vano de la puerta, frente al río, quedó tendido el alazán en un pantano de sangre del administrador y de la propia bestia. (p. 260).

De igual manera, no podemos perder de vista la caracterización de los indios. La descripción extrema de nobleza y atrocidad con la que son pintados por Magdaleno, en realidad no varía tanto de la escritura al celuloide. El derecho a la tierra, por parte de los indios, pareciera tener en ambas visiones (la película y la novela) un hado funesto, repleto de marginación hacia ellos por parte del mundo blanco. Y es precisamente en *El resplandor*, donde inicia Magdaleno esa nitidez de imágenes tan marcadas entre otomíes y mestizos.

Cobra relieve, como ya vimos, la imagen hiperbólica, pero también el sonido de las voces constantemente repetitivas en la novela: “Corearon, sórdidamente, muchos rezongos: —Condenados..., solos..., hambre..., muerte..., solos..., hambre..., muerte..., solos..., condenados...” (p. 25). La fuerza de la repetición caótica expresa la desesperanza de los indios, unas veces significa sollozo, otras defunción o simplemente reclamo. Otra forma de repetición de sonidos deja apreciar una aliteración vinculada con el nombre de la novela: “A las diez de la mañana el páramo se ha calcinado como un tronco reseco y arde la tierra en una erosión de pedernales, salitre y cal. (...) Subía al cielo el resplandor, y la sombra exhibió, enorme y cercano, el bulto de la sierra. El fuego se apagaba al convertir en cenizas los carrizos y los tejamaniles, en el borde de los adobes requemados” (pp. 19, 271). Las repeticiones descriptivas pretenden mostrar de manera poética

la situación cíclica, según Parle⁶⁰, del destino de los otomíes; primero el sol relumbra y quema a las gentes del valle del Mezquital, y luego el fuego de la venganza abraza los jacales, llevándose las vidas del pueblo. El símil como estrategia inunda casi todo el relato, pero resuena mayormente en las intervenciones de las voces colectivas. Algunas veces estas intervenciones se personifican, es decir, adquieren la voz de un personaje, una mujer, un hombre, un niño. Pero en la mayoría de los casos el símil funciona como puente para explicar la intensidad del murmullo, de la voz colectiva.

La raigambre costumbrista- realista es visible en la descripción de los escenarios, de los personajes e incluso de la problemática tratada. “Espejeaba el yermo de la cal, con su horrenda calvicie transfigurada al brillo de la lechosa blancura de la luna. Nopales y magueyes fingían macizos humanos, monstruosos y crueles. El viento deshacía el humor de gentes y de bestias, que adensábase a filo de las callejas polvorientas.” (p. 134) Las imágenes se aproximan a la figura de la prosopopeya, por medio de la cual se detalla el ambiente de sequía y abandono presente en San Andrés de la Cal.

La diégesis del relato transcurre en un ritmo lento, cuya velocidad irá *in crescendo* a medida que los eventos se acerquen a su clímax. La primera escena es reveladora del ambiente pesimista y funesto que habrá de conocer el lector. “¡La tierra estéril, tirón de cielos sin una mancha, confines sin calina, ámbito en que la luz se quiebra y finge fogatas en la linde enjuta de la distancia!” (p. 19). La

⁶⁰ Dennis J. Parle. *Op. cit.* 58.

escasa acción consiste, en este caso, en describir una tierra infecunda, donde la cal cubre todo rastro de vida y esperanza. Así, comienza una de las particularidades que darán unidad a la trama y a algunos de los personajes: la superstición. El ejemplo más claro de esto es el fragmento donde se narra la desventura de Carmen Botis, victimado por una infusión de yerbas venenosas:

Trató de incorporarse, a salvo ya de la persecución, y la espesa nopalera se irguió enfrente, agitada por un zumbido de voces. Volvió a caer con la cara bañada en su sangre y en la de los cactus, y se arrastró lentamente, lentamente, lentamente procurando no hacer un ruido, no desencajar una piedra, no herir una yerba. Sentía que le pesaba sobre los lomos el cielo, con su crujir de rayos y su maldición, y que los brazos y las piernas no le obedecían. [...] Se le salían las entrañas en un vómito de sangre, que encharcaba de lagunetas el yermo, y ante sus ojos columbró un bulto negro, que se estremeció y que al descubrirle se quedó inmóvil. Oía lamentos lejanos, perdidos, asfixiados. El bulto también se quejaba. Un lamento se licuó en lloro. De una nube roja bajó un monstruo y la cola maldita del nagual pasó barriéndole la cara. Quiso empujarse, en un último esfuerzo desesperado, reuniendo en la acción todas sus fuerzas, y azotó de boca contra la roca. (p 147).

Las alusiones a la cultura y la superstición de los indios son claras, en cuanto, relacionan los estertores de la muerte con revelaciones mágicas y diabólicas. La descripción es totalmente simbólica, marca un discurso fundamentado en creencias totémicas. La presencia de lo sobrenatural junto al fanatismo cristiano será el mejor signo de identificación indígena que nos brinde el narrador. El diablo, el nagual, los muertos que hablan y persuaden a los vivos son parte de su cosmogonía, se rigen por ella y relacionan sus males con lo mágico antes que con lo físico. Lo interesante, en este caso, es la forma en cómo se representan estas costumbres, es decir, la técnica empleada para convertir el pasaje de un moribundo en una visión dramática y realista. Sylvia Bigas dirá de

esta técnica: “Mauricio Magdaleno pone en práctica algunos de los procedimientos de la nueva novela de vanguardia que la narrativa hispanoamericana adoptaría definitivamente diez años después.”⁶¹

⁶¹ Sylvia Bigas Torres. *Op. cit.* 295.

2.1. Estructura de la novela

MENGO. *“Una mañana en domingo
me mandó a azotar aquél,
de manera que el rabel
daba espantoso respingo;
pero agora que los pringo,
¡vivan los reyes cristiánigos,
y mueran los tiránigos!*

Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*

La intención del texto de Mauricio Magdaleno, en una primera lectura, parece ser, que a través del tratamiento del tiempo, el lector comprenda el largo trayecto histórico que lleva a los otomíes a su desgracia. Para esta instancia es recomendable recordar la noción de cronotopo que incorpora M. Bajtin de las ciencias matemáticas, adaptada al arte literario. El cronotopo funciona cuando las unidades espaciales y temporales en la obra trabajan unidas, y donde ambas categorías se explican como un todo.⁶²

La única instancia en que conocemos el tiempo es por medio del lugar y, a su vez, conocemos el espacio por el tiempo que transcurre en el lugar. Dicho de

⁶² Mijail Bajtin. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad., de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, (Madrid: Taurus, 1989) 238. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

otra manera: la forma en que está construido el tiempo diegético nos hará comprender el tiempo del discurso, de manera que *cronología* y *orden* nos llevarán a comprender el sentido de la obra.⁶³

La estructura temporal de *El resplandor* o el tiempo del discurso, se compone de tres partes.

Primera parte	Segunda parte	Tercera parte
Se presentan el conflicto (la falta de agua) y los personajes	Se presenta a Saturnino Herrera e inicia el destino funesto para los indígenas	Hay una apariencia de retroceso en el tiempo. Saturnino se instala como dueño de la comarca. Benito es enviado a estudiar a Pachuca.
Conocemos el pasado histórico de San Andrés de la Cal y los otomíes		

En la primera, también podríamos hacer una pequeña subdivisión, pues hay una parte donde se presentan los hechos y los personajes, y otra en la que conocemos el pasado histórico del pueblo y sus integrantes. La segunda y tercera parte siguen una cronología lineal, basadas en la historia de la primera, es decir, la primera parte bien podría explicar la dos y la tres. La primera parte es en gran medida la historia de San Andrés de la Cal, su origen y destino. Es también la inserción de una *pausa digresiva* donde el ritmo del relato se vuelve

⁶³ Luz Aurora Pimentel. “Mundo narrado II. La narración temporal del relato”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, (México: Siglo XXI- Facultad de Filosofía y Letras, UNAM 2002) 43. Al respecto, dice Luz Aurora Pimentel “... la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso.” Aunque la autora sí separa las nociones de tiempo y espacio, sus conceptos nos ayudarán a ver cómo se representan en el mundo de la obra.

considerablemente lento, incluso por momentos tedioso. La intención es provocar que el lector “viva” los años de lucha y de opresión en que el pueblo se constituyó hasta lo que ahora es. La analepsis o *flash-back* hace que el tiempo diegético se detenga, que dé una sensación de vivencia dual, esto es que pasado y presente se conecten para dar una atmósfera de tiempo detenido. Es también, como dice Bajtin acerca del cronotopo rabelaisiano, un tiempo colectivo en el que las circunstancias involucran a toda la comarca, de manera que el pueblo se vuelve el protagonista de las acciones, su transcurso en el tiempo no es individual, arrastra no sólo a los seres humanos y animales que viven en él, sino también a la propia naturaleza.

Los motivos serán los elementos esenciales que dan continuidad a la historia, es decir, las unidades temáticas que recorren cierta tradición literaria a través del tiempo; en el caso de San Andrés de la Cal, los motivos serán la tierra y, sobre todo el agua. Vinculados a estos elementos hay dos partes de una misma realidad en la instancia espacio- temporal; por un lado tendremos San Andrés, el pueblo otomí que ha sido castigado por el mundo de los blancos y mestizos; y por otro tenemos La Brisa, la hacienda próspera que será el esplendor de la región. Apunta Bajtin: “El tiempo está, en este caso, inmerso en la tierra, sembrado en ella y allí mismo madura. En su movimiento, la mano trabajadora del hombre va unida a la tierra; los hombres crean el paso del tiempo, lo palpan, lo huelen (los cambiantes olores del crecimiento y la maduración) y lo ven. Es denso, irreversible

(dentro de los límites del ciclo) y realista.”⁶⁴ Como resultado de esto, son dos grupos de poder los que resaltan; de manera que lo social se incluye progresivamente a medida que la historia nacional se emparenta con la del pueblo. Las imágenes de San Andrés reflejarán en el relato la historia de todo el país.⁶⁵

La primera parte será, entonces, el punto de partida para comprender el devenir del pueblo, el narrador mediante la prolepsis nos anticipa el destino de San Andrés de la Cal:

Cincuenta, cien años, son nada, un minuto en la existencia del páramo. Donde nunca floreció la esperanza de algo tampoco tiene razón de ser la medida de nada. Allá, tras lomita, dice el indio, y quien inquiera corre días y días y no alcanza el sitio buscado. Tras lomita, dentro de veinte años, y la voz repite la monótona naturalidad de un paisaje sin fronteras y que por lo mismo es ajeno a la noción del tiempo y del espacio. Veinte años... Toda una vida, que a fin de cuentas no suma sino ochenta, noventa o cien, cuando bien va... ¡Qué más da para quienes no pueden los nerviosos resortes de la conciencia..., para quienes el nacer y el morir no son más que los cabos de una suerte tremenda! Ni la piedra, ni el nudoso órgano, ni el mezquite se quejan. ¿Por qué habían de quejarse? El otomí sólo sabe que su muerte será menos sentida que la de la mula o el buey que dan el sustento a la familia. Los ojos columbran las distancias y las bocas callan. El cura los abandonaba, Dios los abandonaba, como decía Don Melquiades... ¡Ya se acostumbrarían, también a pasársela sin ellos! (p. 24).

El tiempo en esta descripción parece estancarse, la monotonía de la narración evoca a un tiempo cero, en el que ni los personajes ni el espacio se tocan, sólo se plasma un cuadro condensado. La pausa descriptiva al lograr su objetivo, nos hará comprender el sentido, pues el escenario se halla detenido, el ritmo desciende y la

⁶⁴ Mijail Bajtin. *Op. cit.* 359.

⁶⁵ Esto se tratará a detalle en el último apartado del presente capítulo.

visión se vuelve espesa.⁶⁶ El tono pesimista de este extracto del libro nos anuncia una categoría reiterada, la analepsis repetitiva. Ya sea como imagen temporal o como simple repetición gramatical, este recurso brinda la sensación de un ciclo, una eternidad, un tiempo cíclico en el que todo se repite y nada cambia.

La segunda parte marca la llegada del caudillo, del hijo pródigo. El eje temporal parece que ahora mira hacia el futuro, las promesas a los indios serán el móvil para pensar que la situación puede cambiar.⁶⁷ Al respecto, nos es útil lo que dice Bajtin: “El sello del carácter cíclico, y, por lo tanto, el de la *repetitividad* cíclica, se halla en todos los acontecimientos de ese tiempo. Su tendencia hacia adelante viene frenada por el ciclo. Por eso, el crecimiento no se convierte aquí en un auténtico proceso de formación.”⁶⁸ Son como ya vimos, las voces de los letrados falsos, del ataque al intelectualismo y del caudillismo demagógico que tantas veces criticó la narrativa de la Revolución. La segunda parte en resumen es la presentación de los verdugos, el tiempo girará a su favor, convirtiendo el imaginario de los indios en esperanza. Pero la realidad no es así, aunque tiempo diegético y tiempo del discurso avancen en un orden cronológico, la secuencia es engañosa. Como lectores atentos debemos recordar las marcas prolépticas de la primera parte; esto es, las señas de repetición cíclica que nos invitan a pensar en que la historia del relato sólo continua dando una vuelta más. Es el segmento en el que *isocrónicamente* se juntan tiempo diegético y tiempo del discurso, pues hay

⁶⁶ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.* 48.

⁶⁷ Dennis J. Parle. *Op. cit.* 59.

⁶⁸ Mijail Bajtin. *Op. cit.* 361.

una situación de concordancia entre ambos tiempos; las escenas se tornan detalladas y con eso, conocemos a fondo los conflictos.

En la tercera parte, se rompe la ilusión de un futuro para los otomíes, se reinstala la hacienda de La Brisa y los indios vuelven a ser sus esclavos para enriquecerla. En esta tercera parte es también donde más se nota la dificultad de separar el tiempo del espacio. Al volver al pasado, se habrá creado un retroceso en el tiempo, nuevamente un tiempo estancado, sin futuro y de dominio hacia el indio. La digresión si bien no se da en el plano del tiempo diegético (sino en el del tiempo del discurso), sí proyecta nuestra comprensión hacia el pasado. Tercera y primera parte del relato parecieran unirse, como si los eventos que leímos al principio se repitieran. Es así, que el tiempo ha vuelto a detenerse, las etapas en la historia se entrecruzan y se vuelven una sola: la imagen de pesimismo y negatividad nublan por completo el texto.

A partir de aquí, Saturnino se habrá ganado el aprecio de los indios. Ellos lo ayudarán a conseguir el puesto político y él, ya instalado, traicionará dicha confianza, ocasionando, un aparente retroceso en el tiempo, un *continuum* generacional. Es así que el tiempo es lo que le da la unidad principal al relato, estableciendo con ello una configuración cíclica que brindará sentido y destino a la obra.

Todo el día festejaron el acontecimiento y la música recorrió el pueblo, anunciando al vecindario que estaban cumplidas sus justas aspiraciones y que San Andrés de la Cal –nombre hueco y vil, recuerdo de un pretérito de iniquidad y de maldad, afirmó, al respecto, Oliva Arroyo- abría un futuro esplendoroso bajo la advocación de Saturnino Herrera, su hijo epónimo... En la tibia noche de primavera “La Brisa” debe de haber sentido que resurgían las glorias de los Fuentes manirroto que

reunían en sus saraos a la crema social de Pachuca. Se había iluminado profusamente el casco y resplandecían las márgenes del río Prieto, donde se improvisaron rústicos kioscos, y damas encopetadas de aéreos trajes de seda y prominentes de relucientes zapatos brindaron por la felicidad de Villa Herrera. (p. 302, 303).

Aquí nuevamente el tiempo del pueblo se enlaza con la historia total de México.⁶⁹ La representación de la historia extratextual en la novela obedecerá a patrones estructurales que la misma necesidad literaria parece imponer. Mediante procedimientos narrativos como la analepsis y la prolepsis, se muestra el abuso generacional padecido por las glebas por parte de peninsulares, criollos y mestizos. Juega en el proceso un papel importante la corrupción desmedida del caudillo.

La visión global del tiempo y el espacio en la novela sitúa la realidad del pueblo como una entidad estática, eterna, como si los eventos históricos siempre fueran los mismos, sólo que se repiten una y otra vez. Como señala Bajtín del tiempo cíclico: “El tiempo conoce aquí de tiempo histórico ascendente; se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera. El día no es nunca el día, el año no es el año, la vida no es la vida.”⁷⁰ El *continuum* de los ciclos es evidente, un ejemplo claro en *El resplandor* es la continuación manifiesta de la familia Fuentes: “—Don Gonzalo Fuentes Carbajal y

⁶⁹ *Ibid.* 397, 398. Dice Bajtín: “Pero lo principal en todo esto, es la combinación de lo histórico y lo social-público con lo particular, incluso con lo estrictamente privado de alcoba; la mezcla de la intriga privada con la política y financiera; del secreto de estado con el secreto de alcoba; de la serie histórica con la cotidiana y biográfica. Ahí están condensados los rasgos visibles y concretos tanto del tiempo histórico como del biográfico y cotidiano que, al mismo tiempo, están estrechamente relacionados entre sí, unidos en los rasgos a la época. La época se hace concreta –visible y argumental- visible.”

⁷⁰ *Ibidem*

Sotomayor... Don Alberto Fuentes y González Abarca... Don Isidro Fuentes y Contreras Herrejón... Don Fabián Fuentes y Alva Veytia... Don Luis Alberto Miguel Fuentes y Ramírez Cazares... Doña Carmen Fuentes y Grajales de la Fuente... Doña Laura Fuentes y Mendoza Espino... ¡Me lleva el tren! ¡Estos aristócratas quisieron estar juntos hasta en el otro barrio!” (p. 131). El fragmento del Vate Pedroza, si bien es claro que sigue atacando a la aristocracia de acuerdo a los ideales callistas, también pareciera advertir una continuidad más: la supremacía del mundo de los blancos sobre los indios.⁷¹

El tiempo y el espacio de *El resplandor* forman una unidad única, inseparable e inmutable. Los eventos remiten al lugar y a la temporalidad. La imagen final de Lugarda enloqueciendo de furia es la clave metafórica para entender el *continuum* de acciones funestas para el pueblo. La escena del alumbramiento de Lorenza es la viva imagen del oprobio, es decir, la imagen de una vuelta más en el ciclo de tragedia de San Andrés de la Cal.

⁷¹ *Ibid.* 401. De acuerdo con la concepción de Bajtín: “De esta manera, el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.- tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo.”

2.2. Personajes principales y sus voces⁷²

El personaje es por esencia en toda obra literaria, el portador de la estrategia narrativa utilizada, y contribuye a mostrar una visión de mundo particular, que expresa la del autor. En el caso de *El resplandor*, los personajes son los medios para comprender el mundo de la obra, son los encargados de portar un sentido (entre otros mecanismos del texto), que en última instancia, requiere ser decodificado. En la novela, las muertes, los nacimientos, los linchamientos y las promesas electorales encarnadas por los personajes son actos que delinean la complicidad entre el mundo narrado y el mundo del lector.⁷³ Una primera percepción es que los personajes principales son arquetipos extraídos del seno de la cultura mexicana posrevolucionaria; uno a uno son presentados y el destinatario no tiene problema en identificarlos, pues el mundo aludido en el relato, no es tan lejano al momento de la escritura de la novela.

⁷² Véase Lista de personajes principales en el APÉNDICE.

⁷³ Luz Aurora Pimentel. “Mundo narrado III. La dimensión actorial del relato”, en *Op. cit.* 62.

2.3. Individualidad de los personajes⁷⁴

Para comprender el sentido que portan las voces de los personajes es necesario plantearnos cómo se presenta su individualidad. Por supuesto, la primera señal de individualidad se encuentra en el nombre al que responden los sujetos mencionados. En muchos casos, la personalidad particular permite clasificar el orden de importancia que recibe el personaje, así como el peso de significación que pudiera tener en el sentido global del texto. Luz Aurora Pimentel comenta respecto a la identidad del personaje: “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”⁷⁵ *El resplandor* posee, según nuestro análisis, cuatro⁷⁶ personajes principales, de acuerdo a su orden de aparición y preponderancia en la diégesis.

- Melquiades Esparza
- Lugarda
- Bonifacio
- Saturnino Herrera

⁷⁴ Véase Lista de personajes principales en el APÉNDICE.

⁷⁵ *Ibid.* 63.

⁷⁶ No incluimos aquí la voz del pueblo como protagonista, porque su análisis, más riguroso, exige tratarlo aparte.

Sobre estos cuatro protagonistas gira el entorno principal del relato, los demás personajes sólo servirán para apoyar las acciones de aquellos. En mi análisis, distingo dos grupos y dentro de ellos habrá también ciertas subdivisiones.

La referencia social y racial son los motivos más notables en la construcción de los personajes. Indios y mestizos son la principal clasificación para plantearse una tipología de personajes. Pimentel lo indica de la siguiente manera: “El significado del personaje, su valor, se constituye por *repetición*, por *acumulación*, por *oposición* en relación con otros personajes, y por *transformación*. Éstos son los aspectos más importantes del principio de identidad de un personaje que garantizan su permanencia y su reconocimiento, a lo largo de un relato, en y a pesar de cambios y modificaciones que pueda sufrir en su constitución.”⁷⁷

Las relaciones entre este grupo de personajes, como ya vimos, las marca la alteridad racial; en la narración también opera la diferencia cualitativa de voces. Mestizos e indígenas conviven en un espacio y tiempo integral, donde jerárquicamente los primeros colocan las reglas de vida social. Las marcas de identidad que portan los mestizos propician la *oposición* con el mundo indígena; es decir, los tipos y referencias culturales que los separan y los posicionan como principales en el imaginario social de la novela.

A continuación, se dará una exégesis por separado de cada uno de los personajes que, considero primordiales.

⁷⁷ *Ibid.* 68.

Melquiades Esparza

Personaje representativo del mundo mestizo, es el clásico personaje que la novela de la Revolución presentó en sus páginas. Esparza es el individuo diplomático y mesurado, atributos que le han asegurado ganancias de todo tipo. Su perfil de tendero del pueblo, le ha brindado la oportunidad de gestionar alianzas que reeditaron en sus arcas. La relación que mantiene con los indios será de superioridad, pero matizada por el engaño. La posición “amigable” de Esparza con los otomíes, esto es los préstamos por pagos adelantados y, sobre todo, los pagos en especie (aguardiente), le garantiza la confianza de aquellos. Al paso del relato, este personaje pasará de ser un individuo de perfil bajo para consumarse como terrateniente. Se trata de otro referente social específico, su función en la diégesis será también de apoyo a los intereses de Saturnino Herrera. La función de elemento coadyuvante de Esparza, se plantea como una herramienta más del dominio de la hegemonía blanca.

La caracterización de Melquiades es bastante más compleja que el arreglo de los demás políticos que abundan en la novela. Su imagen, a diferencia de otros, está caracterizada por un perfil psicológico, basado en enfoques maniqueos; es decir, sabe diferenciar el bien del mal, por ello, su marco de personalidad lo coloca como un sujeto mezquino. Esparza es el personaje que más se parece a Herrera, ambos han sabido convivir con los otomíes hasta sacarles provecho.

Melquiades Esparza es mestizo y por lo tanto (según los esquemas polaristas que analizamos en la novela), desprecia a los indios y sólo ve en ellos un instrumento de trabajo. Sylvia Bigas indica, al respecto:

Los personajes que representan al hombre blanco, primero en el siglo XVI el conquistador español, más tarde el criollo mexicano, son los hacendados dueños de La Brisa. Están trazados de acuerdo con la visión histórica tradicional: conservadores en extremo, fanáticos religiosos, explotadores del indio y ávidos de disfrutar de las riquezas que éstos les proporcionan con su labor. Los hacendados sienten desprecio, odio y desconfianza hacia los indios, en quienes veían poco más que animales.⁷⁸

El uso del discurso indirecto libre permite que conozcamos los pensamientos de Esparza; pero el narrador también equilibra el discurso indirecto con el modo directo para que el propio personaje nos confiese sus planes. Esta combinación de estilos fue estudiada por Óscar Tacca, cuando dice que: “la intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra, es, en realidad, una ilusión: ella también pasa por la alquimia del narrador. La verdad ‘oral’ de un personaje es una verdad tamizada por el narrador.”⁷⁹ Esta aseveración nos sirve para confirmar que Esparza es un personaje de soporte; es decir, cumple con un mecanismo en el que, tanto él como otros, trabajan a partir de lo que otros hacen. Como vimos, Esparza es cómplice de (incluso en un momento dado, artífice de los motivos de Herrera) la comitiva de Saturnino, de manera que el narrador, lo mostrará como parte del grupo social criticado en la novela. Un ejemplo de la construcción psicológica de Esparza es narrado de la siguiente manera:

⁷⁸ Sylvia Bigas Torres. *Op. cit.* 288.

⁷⁹ Óscar Tacca. “El personaje”, en *Las voces de la novela*, (Madrid: Gredos, 1973) 137.

Él era, por supuesto, de los primeros -el único entre Paso de Toros y “La Brisa”-. Se sentía incapaz de cometer lo que hizo Rendón y menos aún los que hizo el otro Rendón, el tenebroso hermano de la noche siniestra. Él sabía tratar a los indios y, mal que bien –como presumió a Herrera-, bajo su férula estaba garantizada [Sic] la paz. “Todo tiene un límite -pensaba, reforzando su línea de acción a las vista de los últimos sucesos- y quien gobierna ha de refrenar su soberbia y su codicia, si quiere salir a caballo o en auto y no en ataúd. Gobernar es fácil y administrar es sencillísimo, siempre que concurren en el prominentes nociones de la realidad, práctica en el manejo de los hombre y experiencia de la vida. Los indios, al fin y al cabo, ¡se conforman con tan poco!, ¡piden tan poco!, ¡tienen tan pocas necesidades! Total, su ración de maíz y sus litros de pulque cada semana y unos centavitos para darles la ilusión de que están bien pagados. Y palabras y acciones afectuosas –apadrinar a los chicos que van naciendo; asistir a los velorios de los que van muriendo; charlar, en las tardes, con las comadres; un dicho comprensivo aquí, una muestra de solidaridad allá... ¡No es tan difícil saber vivir cuando se tienen mañas para levantar cabeza!” (p. 281).

Esta es la descripción más exacta del pensamiento de Esparza expresado por medio del discurso indirecto, así como de la personalidad del personaje. La distancia que hay entre lo que dice Esparza por medio del narrador evoca a que conozcamos su interioridad, pero asimismo notamos el juicio que hace el narrador de las palabras del comerciante. Tacca comenta sobre esta técnica narrativa, que observamos en *El resplandor*: “Nuevamente aquí vemos la importancia que cobra la posición del narrador, según relate a distancia de los personajes, o inversamente, *desde uno de ellos*. En el primer caso, la procurada objetividad y autonomía del personaje se verá facilitada por el novelista. En el segundo, deberá buscarla por otros medios.”⁸⁰

Los recursos estilísticos que vemos en Melquiades son los puntos focales y continuos que observamos en todos los personajes del mundo mestizo creado por Magdaleno. En algunos de estos personajes, las marcas de interiorización

⁸⁰ *Ibid.* 138.

psicológica serán más orientadas hacia los valores éticos y morales, pues la finalidad es diferenciar ciertos colectivos de poder históricos.

El perfil de Esparza no puede confundirse con el de Rendón, por ejemplo, o viceversa, porque cada uno proviene de esferas políticas y generacionales diferentes. La imagen de Esparza representa la continuidad del mundo porfiriano en el tiempo posrevolucionario. Su representación no cumple los roles tradicionales de maldad o bondad (como sucede con Felipe Rendón), su intención es, como dictaba la política de entonces, continuar un proyecto de enriquecimiento a través de engaños y falsas promesas. Un ejemplo de esto es el diálogo de Esparza con Herrera: “¡Hay que ver por el porvenir de la patria, Melquiades; no seas testarudo! Necesitamos hombres conscientes y no hatajos de bestias. Vamos a incorporar al indio a la civilización. Yo construiré la escuela para San Felipe y San Andrés.” (*ibid*). Esta cita es ilustrativa de la personalidad de Esparza y es también, la sinécdoque que representa la visión de mundo que portaban los nuevos líderes, los nuevos políticos criticados en la novela.

Lugarda

Lugarda es la imagen matriarcal de San Andrés de la Cal, su figura responde a códigos de respeto y cariño de los otomíes; pues estos ven en ella (junto con Bonifacio) a una especie de “líder” que ‘manda’ con su sabiduría y conocimiento. Ella es la alegoría de los ciclos del tiempo en el pueblo, ya que ha visto prácticamente todo. Pasiva a los ojos de los poderosos, esta mujer cobrará fuerza a medida que ‘sus hijos’, los indios, sean condenados una vez más. Asimismo, el

relato muestra a este personaje como símbolo sinecdótico de la fortaleza de todo un pueblo; la representación de esta mujer sugiere una visión totalizadora del mundo indígena; su carácter la sitúa como voz representante del conglomerado otomí.

La importancia principal de Lugarda radica en ser, precisamente, la voz del discurso de su gente. Su autoridad, basada en su longevidad⁸¹, le permite sobreponerse en su comarca y ser quien mejor articule la presencia indígena. A diferencia de los personajes mestizos, en Lugarda no hay profundidad interior. La distancia del narrador frente al personaje nos obliga a analizarla desde “fuera”, pues el discurso de Lugarda sólo abarca el estilo directo; es decir, no posee las señales de conciencia que sí portan los demás personajes principales, por ejemplo Bonifacio. Mi hipótesis es que, contrario a lo que sucede con los demás integrantes del pueblo, Lugarda es una especie de ‘intérprete’ de la voluntad del pueblo. La confirmación más sólida de este argumento es su capacidad de apreciar lo cíclico. Hacia el final del relato, ella advierte el ciclo de tiranía en que nuevamente ha caído San Andrés de la Cal, por ello, se opone a la repetición trágica, ejecutada por la elección de Benito para llevarlo a estudiar. Su función de madre simbólica de la comarca, la convierte en la principal defensora de ésta.

Como toda matriarca, Lugarda es la viva referencia del pueblo, su mismo nombre Lugar-da nos da una asociación subjetiva con el *lugar*, en este caso identificado como San Andrés de la Cal. La sinécdoque que une tierra y

⁸¹ Nunca se dice su edad, pero al igual que con Bonifacio se presumen muchos años, quizá más de los noventa y dos de aquél.

humanidad posiciona dos entidades paralelas, es decir, una unificación entre la significación del pueblo: el *lugar* y la mujer. Al respecto, comenta Pimentel, como ya señalé antes: “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”⁸² Al igual que la historia de San Andrés de la Cal, la vida de Lugarda hará un recorrido cíclico, quedándose en el mismo sitio en donde inició su historia. La diégesis nos marca el recorrido del personaje. Primero al criar a Herrera, el niño que habría de traer bonanza al pueblo, y luego al asistir al alumbramiento de Lorenza, la nieta de Bonifacio y preñada por Saturnino.

Lugarda también muestra sus dotes como curandera, las cuales se equiparan a las de Nieves *el Colorado*: “Cuando alguien caía en cama, Lugarda se las ingeniaba para confeccionar, antes que nada, un monigote de carrizo que representase al animal que tutelaba con su nombre y su advocación al cristiano enfermo.” (p. 52). La mezcla de cristianismo y superstición (como vimos en el segundo capítulo con Carmen Botis) marca una identificación tipológica del narrador con el personaje. Lugarda es, al igual que los demás indios, un personaje referencial creado a partir de códigos sociales⁸³ (en extremo deterministas, como menciona Sylvia Bigas). Los personajes condicionan una imagen creada, no por descripciones folclóricas, sino más bien a través de rasgos sociales. Al final, este

⁸² Luz Aurora Pimentel. “Individualidad e identidad de un personaje”, *Op. cit.* 63.

⁸³ *Ibid.* 66.

personaje tendrá un cambio significativo, dejará su rol servil y se convertirá en la principal enemiga de la política de Herrera.

En el aspecto puramente narrativo, Lugarda marca su posición como personaje central al vaticinar desde el comienzo el destino de Herrera. El narrador no penetra en la conciencia de Lugarda, como ya dijimos; pero desde una distancia discursiva observa los pensamientos de ella y del propio Saturnino mediante el diálogo entre éstos:

—Lugarda, tengo hambre.

—Cállate, *Coyotito*, y duérmete. Mañana habrá carne.

Se conseguía a penas una cecina podrida y unas lonjas blancas de víbora, que resultaban succulentos manjares para la necesidad del pueblo, y un mal chile como cuero viejo, que no se podía tragar.

—Cuando floree la Piedra del Diablo se acabará el hambre, *Coyotito*.

—Mmmm? ¡Pero si está reseca!

—¡Un día florecerá! Cuando tú mandes en la tierra de los tlacuaches.

Empezaba a convencerse a fuerza de oír el dicho. ¡Él mandaría en San Andrés de la Cal, y más allá, hasta San Juan Nepomuceno y toda la región!

—¿Cuándo, Lugarda?

—Un día, cuando Dios nuestro señor diga. (p. 109).

El propio vaticinio tiene matices de superstición, ya que Saturnino llega al mismo tiempo que la lluvia en San Andrés y, desde ahí, se le ve como el salvador al problema de la falta de agua en el pueblo.

Finalmente, Lugarda es parte de lo cíclico del relato en el momento en que convence a la comunidad de desconfiar de todo lo que provenga del caudillo,

incluso el maestro y la educación. El narrador comenta: “Lugarda juró que si entraba en San Andrés no saldría vivo (Herrera). Las iniquidades, como un mollejo, habían sacado un filo agudísimo a los odios. Vieron llegar dos automóviles, el segundo ocupado por un piquete de tropa; en ninguno de ambos venía Saturnino.” (p. 306).

Bonifacio

Bonifacio es, junto a Lugarda, el de mayor edad y experiencia dentro de la comunidad otomí. Es, igualmente, intérprete de la voz del pueblo para reclamar o alzar la voz. Su personalidad es pasiva, como casi todos los personajes indígenas de la novela. La construcción de este personaje es más compleja que la de Lugarda. El desarrollo de Bonifacio en la diégesis nos permite, a diferencia de Lugarda, analizarlo desde otros puntos focales, como su psicología.

Como vimos con Lugarda, Bonifacio es el patriarca de San Andrés, sus noventa y dos años, lo sitúan como figura de respeto, no sólo para los indios, sino, al menos en apariencia, para algunos mestizos, como Melquiades Esparza. El diálogo entre los dos personajes ejemplifica esta cuestión:

“¿Cuántos años tienes, Bonifacio?” “Pues quién sabe, patrón.” El comerciante porfió esta vez y se intrincó en lo más tupido del pasado para aclararle la verdad. “A ver. A ver. Dices que naciste el día de San Vicente, ¿no? Muy bien: el diecinueve de julio y el año en que murió don Alberto Fuentes. Eso sería allá cuando el cólera grande llegó a San Andrés. El año del cólera y la muerte de don Alberto, que en paz descanse.” Hizo números, los borró, rehizo mentalmente sus cálculos, con el lápiz entre los dientes, y no se dio por vencido. “¡Me lleva el tren! Eres más viejo que los cuervos. Tienes noventa y dos años.” Dijo noventa y dos, naturalmente, como pudo haber dicho ochenta, noventa, cien o ciento veinte. En realidad no había sacado en claro nada. [...] Pero Bonifacio llegó muy orondo a contarle a Lugarda que tenía noventa y dos años y que el amo Melquiades le

había sacado al fin su edad. Por cierto que Lugarda contestó con un asombrado “¡cuántos!” a la noticia sin darle mayor importancia que si hubiera quedado enterada de que las estrellas eran un millón y medio o las piedras del rancho sumaban cien mil. (p. 25, 26).

En la escena anterior, el juego que vimos en el capítulo pasado con el tiempo y el lugar en su eterno ciclo, pareciera apropiarse también de los integrantes de San Andrés de la Cal. La mezcla de estilo directo e indirecto, por supuesto nos indica el falso interés de Melquiades, pero de la misma manera, nos proyecta el rol que cumplen uno y otro. Así, Bonifacio, hijo de San Andrés, es pasado, presente y futuro de la vida otomí.⁸⁴ Él suma noventa, cien o ciento veinte años, -qué más da cuando se ha sido siempre inferior ante los amos-. La figura del viejo, ciertamente, guarda una conexión simultánea con la fortaleza de toda su comunidad. Veamos el siguiente ejemplo: “Allá, cuando era mozo, cargaba en vilo una carreta de bueyes, reteniéndola sobre la espalda. ¡Qué bofes! Todavía hace dos años cargaba sin esfuerzos a dos muertos en los lomos y subía y bajaba cuestras, de San Juan Nepomuceno a San Andrés de la Cal, como si no llevase más que dos arrobas de leña.” (p. 26). Al igual que en el caso de Lugarda, no se nos dan datos descriptivos de su aspecto físico. El narrador prefiere que el lector se avoque a conocer los rasgos de carácter que presenta Bonifacio. La tristeza y la soledad del pueblo son encarnados en la conducta del personaje; él es una representación idónea del mundo indígena. Como autoridad, Bonifacio es el mayor consejero del pueblo, incluso por encima de Lugarda y Nieves el *Colorado*. Su palabra, conocida por Melquiades y Saturnino, es la herramienta principal para

⁸⁴ Sylvia Bigas Torres. *Op. cit.* 289.

convencer a los indígenas de apoyar al candidato. A medida que avance el relato, este 'líder' de respeto cambiará su función pasiva, hasta volverse parte fundamental de la rebelión contra el testaferro Rendón.

La distancia que guarda el narrador con Bonifacio es, relativamente, corta; pues, como hemos visto, los cambios de estilo directo e indirecto abundan en la novela. La mera transcripción⁸⁵ fiel del discurso del personaje es uno de los intereses del narrador. En ocasiones, la transmisión de la voz del personaje por el narrador, se hace por medio del diálogo con otros personajes, por ejemplo con Lugarda; en otras a través del monólogo interior. Lo importante, en este caso, es la valoración discursiva y semántica que cede el narrador al personaje. La intención, como vimos al principio de este capítulo, es captar la atención lectora hacia los pensamientos y la forma de vida de los otomíes, en oposición al mundo blanco. La polifonía produce una tensión entre las voces del mundo de la obra, que conduce a una toma de postura hacia los lectores, capaz de provocar el reconocimiento del otro en la vida social de la novela. La propia caracterización interior de Bonifacio irá *in crescendo* a medida que el clímax narrativo lo exija. Su psicología, hasta ahora sólo determinada por los mismos rasgos de inferioridad con que son representados los demás indígenas, tendrá una transformación muy similar a la de Olegario Herrera, el padre de Saturnino⁸⁶. El tratamiento de la interioridad de la conciencia de Bonifacio denota la referencialidad del sujeto. Él plasma, incluso más que Lugarda, la diferencia entre los actores principales del

⁸⁵ Luz Aurora Pimentel. "Discurso figural directo: modo dramático de presentación", en *Op. cit.* 87.

⁸⁶ Situación explicada en el segundo capítulo.

mundo indígena; es una figura patriarcal en San Andrés de la Cal. El ejemplo de esta interiorización se da con el monólogo interior:

Pensó que decía:

—No lloren, hijitos. ¿Ya para qué?

Llamas, llamas de pira, llamas consumiendo el cuerpo, el tremendo cuerpo del ahorcado que no acaba de morir. Luardita, cuando Lorenza tenga su niño, que Diosito, Diosito, Diosito, aquí dejas a un hijo que sabrá lo que nos hiciste Saturnino; llamas, llamas, ayes, suspiros, un día compareceremos toditos ante la Divina Majestad, un día de Navidad, que solo está San Andrés; mis muchachitos, no lloren; quién lo iba a creer, *Coyote* dañero; es el diablo que nos tentó, Nieves. Diosito, Diosito, Diosito, cuántos muertos, uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece conmigo, ya el pobre de Casimiro ni se mueve. Matías, Petronilo, Margarito, epa Gregorio, Diosito, yo no maté, era el verdugo de toditos, cuántas llamas, trece llamas, la Piedra del Diablo está reseca, cómo pudimos creer Diosito, yo ya veo que no es posible, los indios no dejaremos de sufrir nunca. Dios ayúdame, bendito San Andrés, llamas, llamas, llamas, noche y llamas... (p. 270).

Como lo sucedido a Olegario y Carmen Botis, en la escena final de Bonifacio se mezcla un discurso indirecto en que el narrador *transcribe* los pensamientos del personaje con el monólogo interior directo cuando el personaje entra en un estado de delirio. Al respecto, menciona Sylvia Bigas: “La alternancia entre la voz del narrador y la de los personajes genera una impresión de polifonía, como bien lo ha hecho notar Bajtín. Pero si el discurso directo de los personajes es rico en funciones y en diversidad vocal, no menos compleja es la *situación del modo narrativo* y la presentación de ese discurso.⁸⁷ Nuevamente, la intención es dar a conocer los pensamientos más profundos del interlocutor con el posible fin de convocar la atención de los lectores.

⁸⁷ Sylvia Bigas Torres. *Op. cit.* 91.

A través del uso del monólogo interior, la situación temporal sufrirá un *lapsus* diacrónico que hará un cruce de acontecimientos.⁸⁸ En el caso de la acción anteriormente citada, la memoria de Bonifacio caerá en una serie de lagunas temporales que tratarán de representar su sentimiento de agonía. El embarazo de Lorenza, la traición de Saturnino, Lugarda, los muertos, las imágenes de fuego y Dios serán los principales registros que la memoria, de forma caótica, habrá de preponderar en la narración de Bonifacio. La suma de recuerdos trágicos y funestos junto a la injusticia del asesinato cobarde transfiere una impresión totalmente dramática, donde el elemento divino es la única salvación para el condenado. La situación teórica del recuerdo es indicada por Tacca, de la siguiente manera: “El recuerdo es un estado, la memoria un acto. Para que el recuerdo se haga presente en la conciencia es preciso que la memoria lo obligue a ello.”⁸⁹ La memoria selectiva, en este caso, obliga a que se presenten los hechos dolorosos en la psique del personaje, provocando una sensación paroxística a medida que la diégesis avanza hasta cundir en un caos total: la muerte.

En resumen, Bonifacio es otro personaje que ejemplifica lo cíclico en la novela, y que a la par de Lugarda, cumple sus funciones en el relato paralelamente con su tierra y la desgracia eterna de ésta. Las muertes de Bonifacio y Botis son significativas para el mundo indígena; son las únicas que merecen una interiorización de conciencia por parte del narrador. Ambas muertes son ocasionadas por culpa de Herrera, parte culminante del ciclo en la novela.

⁸⁸ *Ibid.* 89.

⁸⁹ Óscar Tacca. *Op. cit.* 142.

Saturnino Herrera

Saturnino es hijo de Olegario Herrera, el único indio que se atrevió a desafiar a los terratenientes peninsulares. Es amable y diplomático en su trato a los demás; se gana la estima de los indios, quienes lo ven como el redentor de su desgracia. Su vocabulario e indumentaria lo caracteriza, pues tuvo la oportunidad de estudiar en Pachuca; es letrado y su discurso es demagógico. Herrera acepta su parte indígena públicamente, pero en su interior la rechaza.

La política despótica de Calles enarboló la bandera de la educación como un símbolo hueco, denotando su carácter elitista y conservador. Saturnino utiliza su instrucción profesional para ganarse la simpatía de los nativos, traicionando esa confianza al final de la historia. Así, indica Sylvia Bigas: “El sistema es básicamente el mismo, con una diferencia: antes no se engañaba a los indios. Ahora el engaño tenía el propósito de burlar las leyes de la nueva constitución que la Revolución había promulgado.”⁹⁰ Es el personaje más completo, estilísticamente hablando, de todo el relato. Es junto al pueblo entero, el protagonista de la acción, ya que las acciones de los demás actores son soporte, en muchos casos, o auténtico coadyuvante de los actos de él. Asimismo, es el único personaje que sí tiene una descripción completa de sus rasgos físicos⁹¹, a diferencia de los otros:

Por cierto que las seis púas del llamado bigote prestaban a aquellas facciones un aire de viva energía, de dureza y de fuerza, embadurnadas sobre la boca de labios

⁹⁰ Sylvia Bigas Torres. *Op. cit.* 274.

⁹¹ Al respecto, dice Luz Aurora Pimentel: “El mayor o menor grado de exhaustividad en la saturación de estos modelos lógicos-lingüísticos constituye también un índice del valor que el narrador le confiere al personaje descrito, introduciendo así formas de articulación ideológica que se traducen en juicios implícitos por parte del narrador.” 71- 72.

gruesos. Los ojos, penetrantes, pequeños e incisivos, iluminaban de resolución a la fotografía y hacían juegos de luz en el doble promontorio de los pómulos cobrizos y apelonados. (p. 117).

El retrato de Saturnino deja ver, desde un inicio, la dureza de carácter como móvil de presentación, aspecto que Sylvia Bigas notó previamente: “Saturnino Herrera, como sugiere su apellido, tiene un carácter de hierro. Es inflexible en su ambición de subir en la escala social a costa de lo que fuera.”⁹² Nombre y físico son la continuidad de la fortaleza del mundo otomí.

Sería el jefe político o quizá el cacique de la tierra de los tlacuaches. Llevaría un pistolón al cinto, escupiría y gritaría mucho. Naturalmente, para entonces necesitaría un traje charro de gamuza fina, con sus botonaduras de pura plata y su corbata colorada, como las autoridades de San Andrés de la Cal. Se iría a jugar los pesos a las tapadas de gallos de Actopan y tendría dos caballos, uno alazán y otro retinto y nadie se quedará sin comer en su tierra. [...] Se iría lejos, a las ciudades de que hablaba Lugarda, a hacer entender a los hombres que él era el jefe de todos, por las buenas o por las malas. A nadie le contaba sus planes. Se los callaba y los guardaba allá adentro, como los señores se guardaban sus cosas. (p. 109- 110).

Herrera es el personaje más complejo, técnica y psicológicamente de los analizados hasta ahora, su discurso oscila entre el estilo directo e indirecto, pero el narrador no pretende, como en los otros casos, que el lector asuma una postura crítica hacia uno de los extremos del bien y el mal. El narrador hace énfasis en los pensamientos de Saturnino, desde que era pequeño, refiere su codicia, pero también su ansia de protección para los indios. El narrador explica así la oposición entre Rendón, el testaferro y Herrera:

Le podía, y muy de veras, después de todo, que un vulgar testaferro suyo hubiese asesinado a quienes, como Bonifacio eran sus acreedores. Sufría sinceramente y de buena gana hubiese dado algo porque lo ocurrido quedase deshecho, los

⁹² Sylvia Bigas Torres. *Op. cit.* 290.

muestran muertos gozando de cabal salud y el camino expedito para ganarse, mediante su habilidad, el perdido cariño y la perdida confianza de las indiadas. Ahora todo estaba frustrado para siempre. Era, a secas, el verdugo de los otomíes, el malvado que los engañó con ficciones y palabras huecas y luego los sacrificó a su insaciable codicia y los hizo asesinar por manos de los dos Rendón. (p. 283).

La narración nos presenta que Herrera posee diversos matices morales, pues no es definido como el clásico antagonista. A diferencia de Rendón, el estatus moral de Saturnino va más allá de una linealidad simple, como sucede con Esparza. La finalidad de mostrar la contradicción de pensamientos y sentimientos de Herrera pretende representar la imagen del político 'nuevo'.

Es importante señalar el papel ejecutor que tiene el caudillo para comprender cómo funcionan los personajes soportes, como Melquiades, Pedroza y Rendón. A lo largo del relato, los personajes soporte colaborarán a que Herrera cumpla sus planes, ya sea a través del engaño o la fuerza, nada impedirá que el ciclo se cumpla y que el mundo blanco se vuelva a erigir por encima del indígena.

El regreso de Herrera, visto como el mesías del pueblo, marca la continuidad de la esfera polar de La Brisa y todo lo que ella representa. Las diferentes continuidades temporales, las rupturas, los retornos, en fin, todos los matices de la historia tienen que ver con el desarrollo que cumple Saturnino. La importancia que le da el narrador es, en alguna medida, la señal para comprender el discurso dominante de Saturnino ante los demás personajes. Herrera es la imagen del político, del demagogo, pero su caracterización discursiva es opuesta, a por ejemplo la del Vate Pedroza, la cual es absolutamente cómica. La focalización que hace el narrador de Herrera, privilegiando su aspecto interno o

psicológico demuestra el rol principal que lleva el personaje. La caracterización física de Saturnino, su ideología e idiosincrasia demuestran una posible visión de mundo del autor sobre el mundo mestizo. De lo anterior, hablaré más adelante.

Otro personaje de apoyo que contribuye a lograr los intereses de Herrera es, como ya dijimos, el Vate Pedroza. Se trata de un personaje que evoca a algunos individuos de la misma tradición literaria, por ejemplo, al “Curro” de *Los de abajo*. Asimismo, ambas novelas tendrán una idea muy similar de lo que es el letrado, pues ambas colocarán a éste como un individuo ventajoso, cínico y poseedor de un discurso ‘adornado’ y demagógico. El Curro y el Vate llevan en sus motes la significación de su personalidad, uno recuerda al ‘catrín’ y otro al falso poeta. Los dos son educados, provienen de la capital y buscan obtener un provecho personal, ya sea de la revuelta armada o de la actividad política. Pedroza representa el único instante de descanso en la tensión de la trama en la novela. Mediante sus dichos y apotegmas provocará el único momento de hilaridad en la novela, aunque su intervención la podríamos clasificar como una especie de burla-seria. Y es precisamente el tono de burla en que caen las palabras de Vate, lo que le da ese tono de discurso paródico del orador instruido.

Ave César los que van a morir te saludan...; la tierra es de quien la trabaja...; la riqueza es un crimen...; y sin embargo, se mueve...; todo se ha perdido menos el honor...; el respeto al derecho ajeno es la paz...; *alea jacta est*...; bienaventurados los que sufren...; los ricos son la maldición del mundo...; proletarios de todos los países uníos...; la religión es el opio de los pueblos...; o renovarse o morir...; los pueblos tienen los gobiernos que se merecen...; justicia inmanente...; ¿acaso estoy en un lecho de rosas?...; me quiebro, pero no me doblo...; más vale una muerte gloriosa que una vida infame... (p. 121).

El discurso de Pedroza es evidentemente peyorativo, pero a su vez contiene una carga seria, pues no podemos negar que haya una neta referencia a la estructura gubernamental de la época, en este caso, el gobierno callista. “En la visión de Magdaleno la garra de los políticos motivados por la codicia y por el afán de subir en la escala social, halla nuevas formas para explotar al indio con falsas promesas electorales, subterfugios y engaños.”⁹³ La parodia se instala sobre el típico discurso deliberativo de los políticos, las frases y sentencias van desde las raíces cultas –griegas y bíblicas- hasta las de origen popular. No hay orden entre ellas, están dirigidas simplemente a confundir a su auditorio. Sin embargo, el efecto cómico cumple con su objetivo: ser una caricatura del político. Así, en una explosión efusiva, soltará mediante la *gradatio* una serie de frases, sentencias y apotegmas para alabar la investidura de Herrera.

Era un diluvio que parecía no tener fin, una verdadera inundación de tropos, metáforas, citas, recuerdos históricos, sentencias y cuanto hay de recursos oratorios para embobar a los idiotas y aburrir a los que no lo son. Salieron a relucir, por primera vez en la inocente existencia de San Andrés de la Cal, la democracia y el absolutismo; la Edad Media y las virtudes romanas, que encarnó Catón; las Guerras Médicas y las Guerras Púnicas; Alejandro, Aníbal y Napoleón; la Revolución Francesa y la Revolución Rusa; Dantón, Robespierre, Lenin, Trozki, Carranza, Obregón, Calles y las reivindicaciones de las grandes masas hambrientas; Víctor Hugo y sus arengas al pueblo de París; las barricadas y la Comuna; Díaz Mirón y sus invectivas al pueblo de México; el porfirismo y la Iglesia, el reptil inmundo de las siete cabezas; tiradas y más tiradas, disparate tras disparate, palabras y palabras. (*ibid*).

El clímax efusivo del Vate es detallado fielmente por el narrador, la sátira que se hace del letrado llama la atención hasta el extremo de tornarla francamente risible. La arenga de Pedroza no pretende convencer a los indios de San Andrés

⁹³ *Ibid.* 272.

de la Cal, como si se tratase de una asamblea, ellos no entienden de diatribas ni de panfletos. Su función es jugar con la ignorancia de los pobladores, provocarles el arrebató hacia el caudillo, infundirles expectativas de mejoras a su situación, a través de palabras elegantes y sonoras. Incluso, pareciera que las palabras del Vate son inocuas, pero no es así, en realidad son el proemio para que Herrera se gane la confianza de la comunidad.

Un último personaje soporte es Felipe Rendón, ser que se equipara con los antiguos caciques, supuestamente ya extintos por el programa revolucionario. La condición del testaferro lo hace ser cruel y despiadado con los indios, logrando con eso, la absoluta desconfianza de parte de éstos.

Tenía hambre y sed de dinero y amaba las labores del campo, y desde entonces, columbrando las posibilidades del destino de Herrera, se arrió a su amparo y se convirtió en el inspirador de sus proyectos de ser dueño de cientos y cientos de caballerías. *Ayer con el amo porfirista, ahora con la revolución, mañana con lo que fuera*, lo único que le importaba era la tierra: administrar una buena hacienda, labrarse una fortuna sudando y echando los bofes y hacer sentir el peso de su mandato feroz e indiscutible. A su modo era leal y tenía ley a Herrera, porque no se le escapaba que de su fuerza desbordante dependía su auge personal, y que mientras más tuviese el líder ambicioso, más tendría él propio y más firmemente cimentaría su lucro en el macizo edificio de la bonanza de su jefe. (p. 214, 215).⁹⁴

Rendón, como personaje, será uno de los ejecutores clave de los que se valdrá Saturnino para llevar a cabo sus fines. La brutalidad de Felipe sólo será la otra cara de la moneda del proyecto demagógico de Herrera.

La misma descripción del narrador nos indica a un personaje que proviene de distintas épocas, de distintos amos o líderes, pero que al igual que los “nuevos

⁹⁴ El subrayado es mío.

gobiernos”, lleva consigo el mismo aparato de violencia de antaño para controlar a las glebas.

2.4. Novela e Historia

El problema. La historia que acaba de pasar es siempre la menos apreciada. Las nuevas generaciones se desenvuelven en pugna contra ella y tienden, por economía mental, a compendiarla en un solo emblema para de una vez liquidarla. ¡El pasado inmediato! ¿Hay nada más impopular? Es, en cierto modo, el enemigo.

Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac*

En los apartados anteriores vimos cómo el tiempo diegético se conecta con los eventos históricos, a través de alusiones específicas a la realidad. Ahora es preciso ver cuáles periodos puntuales de la historia de México se aluden en la novela y, sobre todo, cómo son representados. La intención es ver dichas alusiones históricas dentro de la obra y analizarlas desde esa dimensión. Esto es importante para explicar, en primer término, por qué la novela figuró como proyecto cultural de la época, pero también por qué más adelante se convertiría en referente esencial no sólo de la narrativa revolucionaria, sino de la historia mexicana.

No hace mucho tiempo, la sociología de la literatura se propuso situar a la sociedad como el sujeto de la creación literaria. Las obras poseen rasgos descriptivos de la realidad contemporánea que les atañe. Se trató de analizar las relaciones de los distintos procesos socio- históricos, socio- políticos o socio- económicos con la literatura. Estos procesos marcan una reflexión sobre el papel que tienen los individuos en la sociedad, para después relacionarlos con una colectividad determinada por una unión del pensamiento global. La tesis goldmaniana centró su interés en el problema de las homologías, como una

relación de parentesco y correspondencia entre la serie social y la cultural.⁹⁵ Al tener este planteamiento dual en mente sería necesario postular cómo se identifican los miembros de una comunidad, es decir, cómo se conciben como individuos de un grupo social o clase.

Se trata de delimitar un aspecto de la vida social, de la actividad de los agentes sociales, aspectos cuya particularidad sólo se manifiestan en la diversidad de sus productos. Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad (...) De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el del “jefe”, el del “buen súbdito” (...) Designar su identidad colectiva es, por consiguiente, marcar su “territorio” y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los “otros”, formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas.⁹⁶

Los indios otomíes en *El resplandor* se saben parte de un grupo, conocen su papel en el escenario, aparentan aceptar su destino funesto, pero a la vez tienen esperanza de un cambio en su situación. El punto medular de la problemática en la novela es la crítica y el cuestionamiento del sistema político de la época. Los intereses del poder son una reflexión directa que transmite Magdaleno. La noción de imaginario social de Baczko nos sirve para establecer puestos de identidad racial y étnica en el conglomerado del mundo de la obra.

El imaginario es así, el escenario preconcebido que llevan las colectividades, el rol pre- entendido que los representará ante los otros. La historia

⁹⁵ Lucien Goldmann. “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, en Roland Barthes [*et al*], *Literatura y sociedad. problemas de metodología en sociología de la literatura*, (Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1971) 211.

⁹⁶ Bronislaw Baczko. “Imaginación social Imaginarios sociales”, en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1991) 28.

de las mentalidades, ahora comprendida como imaginario colectivo, supo estudiar el problema del pensamiento grupal a través de tres premisas:

En primer lugar, hace hincapié en las actitudes colectivas más que en las individuales y presta atención tanto a la gente común como a las elites educadas formalmente. En segundo lugar, no le interesan tanto las ideas conscientes o las teorías elaboradas como los supuestos implícitos o inconscientes, la percepción, las formas del 'pensamiento cotidiano' o 'razón práctica'. Y por último le interesa la 'estructura' de las creencias, además de su contenido; en otras palabras, las categorías, metáforas y símbolos, cómo piensa la gente, además de qué piensa.⁹⁷

Es así, que no es necesario el tratamiento folclórico para la representación de los indios en *El resplandor*. A cambio de eso, el autor prefiere exponer la forma en que él cree que piensan y sienten los indios. Esto es, se centra en los constructos simbólicos que enlazan la superstición y los miedos inconscientes con la vida social. "Los imaginarios sociales y los símbolos sobre los cuales se apoyan los primeros forman parte de complejos y compuestos sistemas, a saber, en especial los mitos, las utopías, las utopías y las ideologías."⁹⁸

La representación de los indios en el imaginario de la novela, no sólo se plasma por los elementos de la tradición y el folclor. Los agentes con presencia mayúscula son la economía y la política, a través de los motivos de la pobreza y el sistema de gobierno. Las continuas vejaciones que sufren los pobladores son narradas en un *continuum* temporal que provoca la imagen de la eterna desgracia para los habitantes. Así, la historia para los indios y San Andrés de la Cal coincide con la Historia de México.

⁹⁷ Peter Burke. "Relevancia y deficiencia de la historia de las mentalidades", en *Formas de historia cultural*, trad. de Belen Urrutia, (Madrid: Alianza, 2006) 207.

⁹⁸ Bronislaw Baczko. *Op. cit.* 30.

Como habíamos dicho, la novela hace gala de ilustrar la historia reciente de la reyerta revolucionaria. Pero además, en el relato se sitúan eventos de un pasado remoto. Hay referencias a la época Colonial, a la Independencia y al Porfiriato hasta llegar a la Revolución en el trazo de la larga vida que ha tenido el pueblo. Pasado y presente se funden para mostrar una historia homogénea, en donde el destino para el otomí se vuelve uno: la injusticia. En este tenor, la representación histórica es un tanto maniqueísta, en cuanto establece grupos de poder basados en principios de bondad y maldad; así le sirve al narrador para justificar el destino de los indios.

La lectura histórica que vemos en *El resplandor* opera por causas y efectos: los blancos explotarán a los indios, no importa la época en que esto se dé; es un principio de origen. Tiene un inicio, pero no un fin. La novela propone dos entidades, una dinámica y otra estática. La primera corresponderá a la historia de los blancos y mestizos, ésta tendrá movilidad, evolucionará, siempre será próspera. La segunda implicará lo inalterable, lo que no cambia, lo permanente, siempre será “El Páramo seco”. El interés del narrador es situarnos en la oposición de dos mundos: San Andrés de la Cal y La Brisa, uno habitado por los indios y otro por los blancos. Así se dice del mundo de los poderosos en La Brisa: “La casa había sido, sucesivamente, iturbidista, santanista, zuloaguista, maximilianista y devota, en su último avatar, de la gloria de don Porfirio Díaz, Héroe de la paz y el constructor de México.” (p. 71). La visión conservadora es demostrada por las largas etapas de los gobiernos de derecha; la asignación de un mundo

conquistador y otro conquistado sirven para afirmar la 're- visión de los vencidos' que Magdaleno quiso retratar.

Ahora bien, los eventos históricos tienen un tiempo objetivo. El periodo del gobierno de Plutarco Elías Calles (1924- 1928) será el tiempo donde transcurren los hechos de la novela. Pero la visión desde la cual se enjuician corresponde enteramente al cardenismo. La política cardenista será el parámetro que evalúe los sistemas políticos callistas, revelando sus discursos y promesas como engaños demagógicos. Un ejemplo de este tipo de discurso, lo encontramos en la voz del Vate Pedroza: “—¡Tú no sabes nada! ¡Pero ahora verás cuando pongamos la escuela para los inditos! ¡Por cada cueva de curas dos escuelas! ¡Ese es nuestro programa, el que vamos a desarrollar con Saturnino! ¡Escuelas para el indio, guerra a muerte al cura, al latifundista y al alcohol, los tres azotes de México, como dijo mi general Calles en su histórico discurso del primero de Mayo! (p. 125). El arrebatado efusivo del Vate Pedroza se vincula con los postulados de gobernabilidad callistas. Las reformas agrarias, la educación para los indios, etcétera. La fe en la reconstrucción del país a través de los ideales revolucionarios era lo que demandaba la patria, según esta política. De ahí que uno de sus fundamentos más fuertes fuera la persecución hacia los clérigos, y una alusión directa a la guerra cristera.

El tono mordaz que alcanza la crítica interesa, precisamente, por la distancia con la que se hace y desde dónde se hace. El indigenismo de Mauricio Magdaleno coincide con la ideología cardenista en la crítica al callismo. La

intención es demostrar –y esta es una de las funciones más importantes de lo histórico en *El resplandor*- las innumerables corruptelas de los ‘nuevos’ líderes, de los ‘nuevos’ gobiernos, en suma, de los caudillos. En términos generales “todo el problema de los políticos consiste en aliar esos dos intereses: el interés de su clientela y su propio interés por el Estado.”⁹⁹ En el caso de *El resplandor*, ni Saturnino (aunque él sea indígena) ni su comitiva representan a los indios; tan sólo responden a un juego de intereses personales en el que el pueblo es necesario sólo para adquirir su voto.

Se denuncia el carácter fratricida, no sólo de las anteriores luchas intestinas que atravesó el país, sino el olvido actual en las comunidades indias. En tanto, opina Joseph Sommers: “Hacia 1937 el programa de reforma revolucionaria había ganado ímpetu. La inestabilidad crónica causada por revueltas inminentes había disminuido, y había habido tiempo para desarrollar una ideología semioficial. *El resplandor*, publicada ese año, refleja la atmósfera intelectual del periodo de Cárdenas, dinámica, *engageé* y militante.”¹⁰⁰

Saturnino Herrera, el protagonista de la novela, al contraer nupcias y procrear descendencia con la primogénita de los Fuentes mantiene la imagen negativa del mundo mestizo, esto es, del yugo sobre los indios. Esta aseveración es enunciada por el narrador, de la siguiente manera: “El chiquillo no era un indio

⁹⁹ Alan Badiou. “Ética y política”, en *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*, presentación y organización de Célio García, trad. de Jorge Luis Lima Cappelli, (Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000) 34.

¹⁰⁰ Joseph Sommers. *Op. cit.* 40.

ni venía de indios —puesto que el mismo padre era hijo de una blanca—, sino de la heredera de los Fuentes, los amos celosos de su sangre, que tornaban a imponer su mandato a través de Matilde. Efectivamente, el niño tenía los ojos de la madre, mansos y claros, y el cabello hacía el oleaje y se ensortijaba, castaño claro.” (p. 230). Así, tendremos otra sensación de superioridad emanada del mundo blanco. La tendencia del mundo mestizo en buscar el “refinamiento” de la raza es sintomática en las actitudes de Saturnino. La intención del llamado “blanqueamiento”, como aspiración, ha permanecido en la cultura popular desde la conquista española. Por lo que las acciones que ejecuta Herrera son una muestra más de la lucha constante entre indígenas y criollos.

Magdaleno, siguiendo la tradición costumbrista decimonónica, describe al mundo indígena con una imagen de pureza, de honestidad, que irremediablemente habrá de contrastar con el universo blanco y mestizo. Al respecto, Sylvia Bigas dirá: “Los personajes que representan al hombre blanco, primero en el siglo XVI el conquistador español, más tarde el criollo mexicano, son los hacendados dueños de La Brisa. Están trazados con la visión histórica tradicional: conservadores en extremo, fanáticos religiosos, explotadores del indio y ávidos de disfrutar de las riquezas que estos les proporcionan con su labor. Los hacendados sienten desprecio, odio y desconfianza hacia los indios, en quienes veían poco más que animales.”¹⁰¹

¹⁰¹ Sylvia Bigas. *Op. cit.* 288.

A mi parecer, la llegada del maestro rural a la comunidad es el único viso de esperanza que ve Magdaleno a la situación de los indios. No obstante, el continuo maltrato por los blancos y mestizos hace que los indios, llenos de desconfianza, intenten matarlo. Después del engaño de Saturnino Herrera y su comitiva, sólo quedará odio y desprecio hacia el mundo de los blancos, que ellos representan. Magdaleno parece advertir que las tentativas por llevar educación a los indios fracasarán si no se resuelven dos de sus más grandes problemas: el hambre y la sed. Pareciera aquí notarse la influencia que Magdaleno recoge de su aventura vasconcelista: la educación debe ser primordial, pero más esencial es el sustento diario.¹⁰² Así, dice Bigas: “Este personaje (el maestro rural) es también representativo de un grupo que emerge durante los gobiernos posrevolucionarios.”¹⁰³ Una vez más, la crítica se ejerce desde los ideales cardenistas, sólo que esta vez, la voz crítica de Magdaleno impone su visión:

La escuela seguía siendo un fracaso. Se lograba interesar a un grupo ahora y a otro mañana, y aún se obtenían los primeros frutos: pero quienes concurrían por una semana desaparecían a la siguiente y no volvían a asomar las narices por el jacalón. Además se avecinaban las lluvias, y por descontado se podía asegurar Joaquín Rodríguez que no tendría un solo discípulo en la temporada, dado que hasta los más pequeños eran ocupados en la preparación de las tierras y en la siembra. Se desesperaba el maestro rural. (p. 304).

La relación subjetiva de la Historia que filtra Magdaleno depende de consideraciones propias. Su objetivo nunca será imponer una mirada universal de los hechos históricos. Desde el punto de vista teórico, dice Bajtin:

¹⁰² Véase capítulo 1.

¹⁰³ Sylvia Bigas. *Op. cit.* 288.

El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla el autor-creador de esa representación. De ahí que el término “imagen del autor” me parezca no logrado: todo lo que, dentro la obra se ha convertido en imagen, y entra, por lo tanto, en sus cronotopos, es algo creado y no creador. La “imagen del autor”, si por eso entendemos autor-creador, es una *contradictio in adjecto*; toda imagen es algo siempre creado y no creador.¹⁰⁴

En *El resplandor* la lectura histórica como un “círculo cíclico” es evidente, cuando el maestro decide elegir a Benito para ir a estudiar a Pachuca: “Se le arrojó encima Lugarda, con la locura pintada en la cara y temblando de furor. Hubo necesidad de arrancarla a viva fuerza, porque allí hubiera inmolado a Joaquín Rodríguez. Ya habían capturado a Benito y Ángel Romero le aseguraba que no se le iba a hacer ningún mal, sino que se le llevaba a Pachuca para que estudiara.” (p. 307).

Magdaleno advierte que el indio después de haber sido traicionado, es difícil que vuelva a confiar. Por ello, la representación histórica se torna cíclica. En la novela notamos una sensación anacrónica, pues ahora la historia regresa a un instante similar a aquel donde comenzó la educación de Herrera.

Como habíamos visto, el juicio de los eventos en la novela se hace desde una etapa posterior, cuando las políticas cardenistas intentaron de alguna manera resarcir los errores del pasado. Retomando el concepto de homología entre la novela y la política del Estado, podemos decir que hay una relación de equivalencia entre el campo literario y la crítica social que se ve en *El resplandor*. Para ello, es necesario explicar lo que en palabras de Bourdieu es el campo

¹⁰⁴ Mijail Bajtin. *Op. cit.* 407.

literario: “La noción de campo de producción cultural (que se especifica en campo artístico, campo literario, campo científico, etc.) permite romper con las vagas referencias al mundo social (a través de palabras tales como “contexto”, *social background*) con los cuales se contenta ordinariamente la historia social del arte y de la literatura.”¹⁰⁵

Magdaleno no elude al pasado, al contrario lo confronta como un todo homogéneo a través de la historia narrada en *El resplandor*. “El pasado, en términos de Magdaleno, tiene un significado considerable en la explicación de la experiencia contemporánea del hombre.”¹⁰⁶ La mirada testimonial que propone el autor es la del aprendizaje y la crítica de los eventos inmediatos. Es el punto de equivalencia entre campo literario y campo político que menciona Bourdieu. Al desenvolverse dentro de los dos campos Magdaleno trazó relaciones entre la vida social y el arte literario. La mirada antropológica que incorpora es la muestra de que el autor supo entablar una relación armónica entre lo literario y lo social. Desde este enfoque de la novela será preciso introducir el concepto de *visión de mundo*. La cultura indigenista de los años treinta es el motor que acciona la crítica de Magdaleno. Su mirada paternalista, su visión de la historia de un solo color (el mundo de los blancos es negativo) y la conclusión de que el mal de las

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu. “El campo intelectual: un mundo aparte”, en *Cosas dichas*, trad. de Margarita Mizraji, (Gedisa: Barcelona, España, 1987) 143.

¹⁰⁶ Joseph Sommers. *Op. cit.* 41.

comunidades indias se remonta a los orígenes de la conquista serán los ejes de la visión de mundo que proyecte el texto.¹⁰⁷

Hay periodos relegados de la Historia y sus portavoces; solemos o “queremos” olvidarlos. Pareciera que la Historia es selectiva, o que al menos, hay historiadores selectivos. Una de las virtudes de ver la Historia a través de la literatura es que podemos explicar fenómenos que la Historia decidió olvidar. Reconstruir el imaginario social de los grupos sociales en el texto, hasta donde sea posible, facilita la tarea del investigador para ver la representación de las colectividades. Asimismo, enfocar estas nociones de representación social junto a las del campo intelectual nos ayuda a entender por qué los procesos de producción textual pueden darnos por resultado una visión de mundo particular. Finalmente, considero que si perdemos de vista la capacidad de la literatura por mostrarnos en sus páginas la historia inmediata o lejana, corremos el riesgo de perdernos esos espacios en blanco que guarda la Historia y que sólo algunos escritores, por fortuna, decidieron no olvidar.

¹⁰⁷ *Ibid.* 49.

3. Las voces de *El resplandor*¹⁰⁸

Como vimos en el capítulo anterior, la palabra en *El resplandor* en ocasiones es expresada por grupos de poder como los políticos y mestizos; en otras por los letrados o falsos ideólogos; luego por los otomíes y finalmente por el narrador. En cada caso se producen diferentes matices discursivos: demagógicos, idealistas, reflexivos, ingenuos o críticos. Esta pluridiscursividad da a la novela parte de su encanto, pues por dichos medios, el texto convoca a una participación afectiva de los lectores. Las voces hacen que el receptor sienta pena, lástima, coraje, indignación, etcétera. *El resplandor* brinda esa suerte de polaridad entre el mundo corrupto de los mestizos y el mundo ignorante de los indios, inclinando la posición del lector hacia uno de los extremos mencionados.

A veces, las voces se despegan del conglomerado colectivo y toman forma, se vuelven individuales, se apropian de una identidad histórica que según sea el caso las sitúa como principales o secundarias. Los personajes de Magdaleno llevan consigo la realidad que la historia y los años les dieron.

A la luz de la mirada bajtiniana, *El resplandor* podría figurar como el modelo ideal del género novela. Según Bajtín, la estratificación de voces y discursos

¹⁰⁸ Véase Lista de personajes principales en el APÉNDICE.

corresponde, en el texto, a la pluralidad de grupos sociales, de temas, de representaciones que identifican al espacio novelesco.¹⁰⁹

Así, la heteroglosia¹¹⁰ es la que permite el dialogismo en el que se mueven las voces como parte de un macrocosmos. Son las voces las que representan un específico horizonte social, cuyo testimonio es la vida que la novela refleja. Esos lenguajes y tonalidades proporcionan una representación fidedigna de los registros de la sociedad que se pretende representar.

En el caso del relato de Magdaleno, convergen una pluralidad de voces emitidas por diversos grupos sociales; cada una de estas voces posee una gradación distinta; el discurso predominante es el discurso del poder y, sobre todo, la lucha por éste. Claramente los mestizos y los indígenas son los dos polos de choque en los que se centra el diálogo del texto, los primeros son los herederos de

¹⁰⁹ Mijail Bajtin. “La palabra en la novela”, en *Op. cit.*, 81. La argumentación de este postulado versa de la siguiente manera: “La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese *plurilingüismo* social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el *plurilingüismo* en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del *plurilingüismo* social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.”

¹¹⁰ Tatiana Bubnova admite que el término “plurilingüismo” se le hace poco preciso para el análisis del texto novelesco, pues remite al aspecto lingüístico de la palabra, cuando el interés del crítico ruso se centra en la heteroglosia de la palabra en la novela. En nuestro caso coincidimos con la Dra. Bubnova, ya que el término se adapta de manera uniforme a nuestro fines.

la estirpe ibérica, los que ganaron la Revolución y los que la proyectaron como proyecto político. Los indígenas son víctimas del olvido, del 'acarreo', son el pasado incómodo que es preferible enterrar. Finalmente aparecen las voces de los falsos intelectuales, los individuos que buscaron beneficio de los eventos revolucionarios por medio de tratos con políticos, falso fervor patriótico, demagogia, idealismo ramplón, etcétera. Son los estereotipos de una erudición inexistente, que la novela de la Revolución se encargó de criticar en sus páginas.

La virtud de Magdaleno consistió en delinear a cada uno de sus personajes como símbolos de las colectividades sociales que quiso representar. Así, es fácil captar al líder corrupto, al terrateniente, al letrado que se encargan de crear esa polifonía de voces que postulaba Bajtín y que en la novela de la Revolución mexicana proliferó. Pero, ¿qué lugar ocupan esas voces en el imaginario de esta novela? La respuesta en este caso es – nuevamente – la mirada hacia el *otro* que establece cada uno de los personajes.

En el mundo de la obra encontramos, ciertamente, posiciones de rango superior e inferior en cada uno de los actores principales, pero lo realmente determinante son las formas diferentes con que se ven cada uno de estos personajes. Así vemos una triada de *yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí*.¹¹¹ La visión bajtiniana nos sirve otra vez, para posicionar niveles de caracterización de los integrantes de la obra y, sobre todo, para medir su lugar y posición en la

¹¹¹ Mijail Bajtín. "Prólogo", en *Yo también soy* (Fragmentos sobre el otro), selección, traducción, comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova, (México: Taurus, 2000) 13-26.

novela. Como mencionamos anteriormente, el texto plantea las relaciones de poder entre tres centros dispares. La Brisa, San Andrés de la Cal y San Felipe Tepetate son mundos distanciados por cuestiones raciales y étnicas en donde mestizos e indios habrán de convivir gobernados por los primeros. La forma de medir estas relaciones será precisamente el *cómo se ven* a sí mismos y *cómo los ve* el narrador. En la dinámica del relato, las relaciones se construyen, con base a lo que los *unos* dan por sentado de sus *otros*; es decir, los mestizos se entienden como vencedores y principales, gracias a que las glebas de los pueblos fueron, desde tiempos inmemoriales, obligadas a portar obediencia a sus amos, los primeros conquistadores. La historia en la novela plantea que el mestizo tiene el derecho a reclamar la anterior posición heredada de los ibéricos. A través de un largo devenir histórico, las colectividades indígenas aprendieron a someterse a sus distintos “dueños”, a huir a los montes si no querían ser colgados, a vivir en el abandono y la sumisión. La cuestión racial marca, por supuesto, el derrotero para comprender la problemática que nos muestra *El resplandor*. El color de la piel será la seña de identificación con que se juzga y se discrimina la inferioridad de los indígenas. El tono de piel habrá de inspirar poder a unos y sometimiento a otros, suponiendo con ello, las reglas en el imaginario social de la obra.

En la diégesis, el equilibrio de las voces narrativas corresponde de igual manera a lo planteado en la situación racial. Los mestizos y letrados hablan con un discurso plenamente articulado y en ocasiones cargado de floritura y demagogia; por su parte, los otomíes necesitan la voz colectiva para crear fuerza, pues individualmente son nulificados. Como se vio con la explicación del tiempo y

el espacio en la novela, estos elementos son los que vuelven a crear una significación para comprender ahora las voces principales. El mundo indígena personificado por San Andrés de la Cal y San Felipe Tepetate, son lugares áridos, donde la superstición dicta el destino a las comunidades. Del otro lado se encuentra La Brisa, la hacienda próspera, orgullo de los blancos y territorio de éstos. Mundo blanco y mundo autóctono mantienen la construcción de su propia identidad en el conglomerado narrativo. El microcosmos mestizo ejecuta, además los dos símbolos más importantes de su comunidad: la religión y la ley; a diferencia del pillaje y la superstición en que han sido confinados los nativos. El núcleo teórico empleado con la categoría del *otro-para-mí* funciona para situar la focalización sobre el indio y su convivencia con los *otros* que no son cómo él, pero sí se construyen mediante la imagen del otomí.¹¹² En las categorías bajtinianas, el edificio del yo se construye por medio del otro, asunto que concuerda con las relaciones interpersonales de los personajes en *El resplandor*. Los mestizos se sienten superiores a los indígenas porque su situación histórica los delegó a ocupar los centros de poder; ocuparon las escuelas, las iglesias, los ministerios, la presidencia. Así, la identidad se construye por el peso de la costumbre y la tradición (injusta) sobre una y otra colectividad. Es la única relación posible en el mundo de la obra, esta subordinación heredada, casi mítica es la que permite la legendaria cadena de abusos, la que postula a los mestizos como vencedores y a los otomíes como vencidos.

¹¹² *Ibid.* 23.

3.1. El concepto del *pueblo* en su devenir histórico

—¡La voz del *Tlacuache* es la voz del pueblo, y la voz del pueblo es la voz de Dios!

“Cuarto año”, Mauricio Magdaleno

A menudo, cuando escuchamos la palabra “pueblo” resuena en nuestros oídos la pregunta: ¿cuál pueblo?, ¿el pueblo francés, protagonista legítimo de *Les misérables* y sujeto del más puro romanticismo con Jules Michelet?, o aquella categoría populista, que suelen emplear los políticos para referirse a las mayorías de escasos recursos económicos. Es un conflicto difícil, aun a las ciencias sociales les ha costado mucha tinta explicarnos qué es el pueblo, quién lo integra, cómo surge, quién puede hablar de él, etcétera. La literatura no ha sido ajena a esta preocupación; distintas corrientes literarias, así como escritores de todas las épocas lo han abordado en sus páginas; a veces enalteciéndolo, otras discriminándolo. Al respecto sobre la novelística de la revolución y la representación del pueblo, Arnaldo Córdova menciona: “La obra de los grandes pensadores de esta época revela cuando menos un dato fundamental: ninguno inventó, como por ensalmo, la idea o el proyecto de la Revolución; casi sin excepción reconocen de alguna manera que un cambio en el país debía venir, por principio, para remediar la situación de las capas más bajas y sufridas de la nación.”¹¹³ Este apunte de Arnaldo Córdova demuestra, para mis fines, que la visión del pueblo ha permanecido eterna y constante a través de los años.

¹¹³ Arnaldo Córdova. *Op. cit.* 107.

Uno de los principales defensores del pueblo fue precisamente Michelet, pues en su obra *El pueblo*, precisamente ataca a aquellos escritores que solían hablar del pueblo sin pertenecer a él: “Hijo del pueblo, he vivido con él y lo conozco, es yo mismo... Al ser así en el fondo de las cosas, ¿cómo podría extraviarme, como otros, y tomar la excepción por la regla, y lo monstruoso por naturaleza?”¹¹⁴ Michelet hizo una crítica de las élites literarias del momento, en donde éstas, motivadas por el fervor romántico incluían miradas parciales, costumbristas en su mayoría, de la gente común. Para Michelet, las visiones de los altos intelectuales eran irremediablemente falsas, pues sólo alguien que descendiera al lugar de origen del pueblo podía conocerlo, y por ende, escribir sobre él. Entre más abajo se inclinara la pendiente de la escala social, más se podría notar el nacionalismo por una patria; pues según Michelet, en el fondo de las comunidades se hallaba la verdadera nacionalidad.

Obreros y campesinos fueron tornándose en actores centrales del interés intelectual. Vistos en una primera instancia histórica como sujetos sucios y perniciosos, ahora se pretendía exonerarlos de la carga negativa, basada en caracterizaciones externas, y valores morales, sobre todo, la honestidad y la honradez. Esto es notablemente lo que Jules Michelet alababa. Los hombres de las esferas bajas son hombres de acción, individuos que por instinto aman y respetan su país, y ante todo, mueren por él.

¹¹⁴ Jules Michelet. “El instinto del pueblo, alterado pero poderoso”, en *El pueblo*, trad. de Odile Guilpain, (México: Fondo de Cultura Económica, 1991) 147.

Es innegable que Michelet mira al pueblo con una visión parcial, enfocada con un maniqueísmo didáctico, que posicionó la eterna lucha entre pobres y ricos. La sabiduría popular y los actos heroicos son los hechos que el ensayista francés enfrentó a la corrupción y la ambición de los poderosos. Al respecto, Michelet decía: “los verdaderos productos del genio popular no son los libros sino los actos valerosos, las frases espirituales y las palabras cálidas, inspiradas, como las que recojo todos los días en la calle, que salen de una boca vulgar que parece la menos indicada para la inspiración.”¹¹⁵ En realidad lo que se proponía Michelet, con sus palabras, era sentar la base de una propuesta de identidad del pueblo, pero no únicamente del francés; su discurso en parte solemne, pretendía legitimar las clases populares y reivindicarles ese valor que con el tiempo, por ejemplo, la literatura decimonónica afirmó.

En el caso mexicano, la generación liberal del siglo XIX intentó construir una identidad del pueblo, basada en el primer socialismo, consolidando con esto, una idea del pueblo trabajador y honesto a diferencia de los aristócratas.¹¹⁶ El romanticismo mexicano incorporó las ideas sobre la identidad de la nación, el resultado de la independencia, los conflictos entre liberales y conservadores, los valores. El nacionalismo inundó las páginas de la literatura de la época, teniendo como protagonista a la gente común, en su mayoría, los rancheros y ocasionalmente los indígenas. La tarea de construir un país y una sociedad que se

¹¹⁵ *Ibid.* 151.

¹¹⁶ Carlos Illades. “La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano”, en *Signos Históricos*, núm. 10, (julio- diciembre, 2003) 19.

identificara con los valores del trabajo no fue misión fácil, la mirada protectora hacia el pueblo fijó desconfianza en él. La novela de la Revolución se encargaría de abrir nuevos cuestionamientos sobre el tema.

Como vimos en el capítulo anterior, la novela de la Revolución mexicana, desde *Los de abajo*, mostró una realidad diferente a lo expresado en la literatura decimonónica. El texto de Azuela no es precisamente una alabanza de la revuelta, sino más bien es una crítica un tanto pesimista de la lucha, de la “bola” y sus efectos negativos para el pueblo. Si somos coherentes con el propio final de *Los de abajo*, en donde opera una especie de *justicia poética*, nos daríamos cuenta que el mensaje es totalmente desesperanzador: el fracaso de los ideales revolucionarios ha sido por culpa de la ambición del hombre. Desde este punto de vista, la crueldad del Estado no será tan diferente comparada con los actos salvajes de los revolucionarios. La visión protectora del ranchero trabajador en el siglo XIX entrará en conflicto con el sujeto de armas, aquel individuo que sólo busca su beneficio propio y su sed de riqueza. En muchos ámbitos, el pueblo se convirtió tan sólo en muestra de la barbarie y la ignorancia extremas. En suma, la literatura de la época intentaba mostrar la ambición desmedida de todos aquellos que participaran en la gesta. Los sujetos humildes y de estratos bajos, como los peones o los indios, no escapaban de esta visión crítica, pues el afán de desmitificar ese pueblo honesto y trabajador decimonónico, llevó a enfocar una perspectiva bastante siniestra de la llamada “bola”. Asimismo, el resultado de este pueblo “realista” llegaría a problematizarse años más tarde por José Revueltas y sus consideraciones sobre la novela de la Revolución.

En “La novela, tarea de México” (1946), artículo ya citado en este trabajo, Revueltas polemiza la situación de los novelistas mexicanos, desmitifica elogios y rechaza juicios sobre la novela de la Revolución. La perspectiva, según el novelista, no debía caer en artilugios polarizados, es decir, en visiones “convenidas” hacia uno u otro bando social, de acuerdo al cual se pertenezca. Ni alabar, ni enjuiciar negativamente fue la prerrogativa de Revueltas. Encontrar una dialéctica entre el pueblo y el escritor, sería la justa medida de los alcances de un realismo mexicano y actual. Atribuirle todos los males de una sociedad al pueblo; resaltar sólo las virtudes y generosidades de las clases bajas convertiría la misión en falsedad y en omisión de la propia realidad. Así, comenta Revueltas: “Las hondas raíces, pues, del problema de la novela en México, están hundidas en la disposición que tenga el escritor mexicano para entender la realidad de su patria. No las realidades transitorias y anecdóticas en que se deleitan Mariano Azuela y otros, sino las humanas y profundas realidades definitivas.”¹¹⁷

El ensayo de Revueltas apuntó hacia el eje primordial que deberán seguir los escritores, esto es, delimitar y asumir el compromiso de escribir sobre el pueblo. Enfocarse en una tipología, una raza, un credo o una minoría sería la tarea más cercana a construir la visión de un pueblo que contenga todos sus matices, por ejemplo: maligno y generoso, heroico y truhán, vil y educado, pero siempre realista y actual. De tal manera, enuncia Revueltas: “Estar con el pueblo, ser parte de él, mirarlo tranquilamente y sin aspavientos, sin antiparras

¹¹⁷ José Revueltas. *Op. cit.* 238.

sentimentales y sin los ojos anegados por el llanto. Tal es la tarea, pero no la tarea completa. Porque no todo lo del pueblo es válido desde el punto de vista artístico y humano, y el escritor debe saber discriminar lo que del pueblo tiene vigencia y lo que no la tiene.”¹¹⁸

¹¹⁸ *Ibid.* 240.

3.2. La voz colectiva en *El resplandor*

En el apartado anterior, hemos recapitulado, brevemente, la concepción y el devenir del concepto pueblo, tanto en el ámbito histórico como en el literario. Toca ahora confrontar, no sólo el sentido histórico del término, sino también el estético que Magdaleno dispuso en la novela. Desde el punto de vista artístico, el texto otorga la capacidad (como vimos con los personajes) de representar fielmente la voz de sus caracteres, esto es proveerles una identidad dirigida a asignar bandos de poder y sumisión. En el caso de la voz colectiva, también sucede lo mismo, Magdaleno delineó al pueblo como un personaje más de su mundo narrado, le dio identidad y lo más importante, le dio voz. En lo relativo a *El resplandor*, el autor prefiere, además de mostrar las clásicas representaciones basadas en descripciones folclóricas, utilizar una técnica bastante particular para denotar al sujeto en cuestión.

Con una mirada sociológica, Magdaleno reproduce el rumor de la gente, es decir, traslada el vocerío de la muchedumbre en voces corales, a veces poco coherentes, que imitan, lo mejor posible, la audiencia en “vivo” de las glebas. Las escenas donde interviene la colectividad pretenden demostrar, por un lado, la fuerza del grupo, pero por otro (aunque suene contradictorio), la incapacidad del indígena ante el mestizo, poseedor este último de un discurso dominante. La lucha de las jerarquías (vista en el capítulo anterior), incide en la presencia de los grupos indígenas, que crean colectivos frecuentemente aplastados por el poder. Asimismo, la segregación de éstos, factor fundamental citado en la narrativa de

Magdaleno, es una de las claves para entender la creación del pueblo que mostró nuestro autor.

En la tónica de la sociocrítica, se ha investigado de qué forma llega la 'socialidad' al texto, es decir, cómo se inscribe el discurso social en la novela. Al respecto, Régine Robin y Marc Angenot mencionan: "Para nosotros, el escritor es primero alguien que *escucha*, desde el punto en el que se sitúa en la sociedad, el inmerso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo. Ese rumor es lo que al principio podríamos llamar el *discurso social*."¹¹⁹ El 'ruido' del mundo es, inicialmente, como apuntan Régine Robin y Marc Angenot, de lo cual se vale el escritor para dar una "escucha del mundo". La percepción auditiva del mundo, señalan los teóricos, sería entonces la pieza en la maquinaria que pone en marcha el mecanismo de la anécdota.

En forma coincidente con esta conceptualización sociocrítica, Magdaleno recrea el rumor de la gente, el ruido del reclamo, de la protesta. Como si fuera un coro, el discurso flota en el aire, se escucha; el lector lo siente, lo interpreta de muy diversas maneras. El propio narrador lo presenta: "Se alzó un murmullo confuso, como el de una manga de aves que se cierne sobre la milpa, y a la manera de una piedra que rompe las aguas al caer, en un estrépito que conmueve los contornos, una voz de mujer chilló: -¿No nos abandone, padrecito?" (p. 22). Las dos imágenes que resaltan de la cita anterior marcan el ruido de la

¹¹⁹ Régine Robin y Marc Angenot. "La inscripción del discurso social en el texto literario", en *Sociocríticas. Prácticas textuales cultura de fronteras*, Edición, coordinación y presentación de M.- Pierrette Maluczynski, (Ámsterdam- Atlanta, GA: Rodopi, 1991) 52.

muchedumbre, la voz colectiva que intenta hacerse escuchar y que al final toma corporeidad, pues antes era como un grupo de aves o como un golpe en el agua, mediante una mujer sin nombre, de la que sólo conocemos un chillido. Es evidente, ya en este primer acercamiento, que la técnica usada por el escritor para describir al pueblo se basa en la impersonalidad.

Se trata de una recreación notable del rumor de la colectividad, en la que el uso de la descripción sonora y acústica será la punta de lanza para comprender las distintas intervenciones de la gente. Así, dice el narrador: “Y otra vez el silencio, y entre el silencio y los difuntos, el susurro indefinible, confidencial, apagado de las charlas, que no es más que un mero matiz de aquel. Una mano alarga una botella de refino, y las bocas beben un trago con avidez, y circula en el rondín hasta que no queda una gota.” (p. 31). Ahora el estruendo se torna silencioso, las voces susurran, ‘duermen’ si se quiere, pero siguen teniendo presencia. Las voces en el mundo de la obra no se han perdido, la acústica ha disminuido, pero no cesa, sigue moviéndose y el texto imprime todas esas formas sinestésicas que ondulan entre la sensación del escucha atento (quizás del *reporter*), y la percepción del narrador omnisciente empeñado en mostrarnos los detalles de los cuadros de los personajes.

Si concordamos con las nociones de Marc Angenot y Régine Robin acerca de la ‘forma’ en que el discurso social toma su lugar en la obra, tendríamos que considerar, que efectivamente, Magdaleno presenta el rumor desmembrado de las colectividades indígenas con el fin de ofrecernos, desde el punto de vista narrativo

y social, el lugar que ocupan dichos grupos sociales en la esfera del poder. La presentación del rumor de los habitantes de San Andrés de la Cal, no es tan sólo una actitud mimética de las voces de los indígenas; precisamente, esa minimización del discurso otomí subraya el sitio que ocupan en el conglomerado narrativo y social.

Ese caos que representa el discurso social, y que actúa como la visión empírica del mundo narrado en la novela, es la consideración del código social interpretado por el escritor. Se trata de la escucha de las vidas de los personajes viviendo en un sistema de jerarquías, de patrones que marcan los derroteros de una praxis social, llámese división de clases o de razas. La misión de Magdaleno fue reconfigurar esa voz inconexa y desarticulada de la vida de los otomíes, mostrando con ello, una representación verosímil. El caos del rumor puede implicar un enigma, el cual sólo será resuelto si se logra configurar ese mundo ruidoso, lleno de murmullos que pide ser reconstruido; en palabras de los sociocríticos: textualizado.

Con conciencia social Magdaleno distinguió como llegó a sus oídos el discurso de los otomíes. En un ejercicio de transcripción sonora de las intervenciones del pueblo, Magdaleno nos planteó su selección, si se quiere, su buena escucha. Así, Angenot y Robin explican cómo llega el 'ruido' del discurso al escritor: "es el primer acto estético del escritor, el que demuestra su buena intuición de lo que ocurre en el espesor del discurso social. Parece ser que siempre el 'gran' escritor percibe adecuadamente lo que en esa nebulosa temática

puede representar por sinécdoque del ‘misterio’ social.”¹²⁰ En el plano del receptor, el escritor se plantea la interrogante de ser el primer intérprete del discurso social, para con ello darle forma, configurarlo antes de que llegue a un lector.

La tarea de Magdaleno fue mostrarnos todo el desorden del discurso otomí, es decir, nos entregó las voces puras y llanas, sin ornatos. Este tamiz del recurso oral- narrativo- discursivo se ejemplifica cuando la gente pide, reclama y llora sus demandas:

Un coro de viejas, amontonadas como canes en las corvas del señor gobernador, gemía:

—No hay maíz. Todita la siembrita se secó.

—No hay agua. ¡Ni una gotita ha caído todavía!

—¡Si echaran a andar la hacienda, señor amito!

—Mi viejo tiene tifo. Hace dos días que no vemos una gorda.

Otros ni siquiera organizaban frases, sino que expresaban su condición con palabras sueltas y gritos de bestias. (p. 112).

Magdaleno, en ocasiones, presenta el discurso de forma articulada, aunque siempre con un bajo perfil; nótese el uso constante de diminutivos, artilugio predilecto del escritor para representar a clases inferiores. Pero la intención es confrontar lo claro con lo caótico, pues según el propio ritmo *in crescendo* de la novela, este planteamiento dual se seguirá hasta el clímax funesto de las glebas. Además, el propio narrador utiliza constantes símiles para comparar las voces de los indios, por ejemplo: “rumor de sordina, etc.” La intención es filtrar el discurso

¹²⁰ *Ibid.* 56.

sordo, inarticulado y mostrarlo aparentemente tal cual llega. Las imágenes sonoras irán desde atribuciones directas, hasta las comparaciones más irrisorias, como los ruidos de diversos animales:

Unos chamacos, en cueros, aullaban en los boquetes de los tugurios. Recularon en manada, con don Melquiades a la cabeza del pueblo, y mientras éste entraba a “El Paso de Venus por el Disco del Sol”, aquéllos se apostaron en la esquina, alzando un sordo rumor de cuchicheos. (p. 116). Se concentraron, en un solo núcleo, los tlacuaches, en vista de que otros contingentes empezaban a llenar el parque. Se apretaban, reconociéndose, como el ganado que se vuelve antes de ser embarcado. (187). Del jacal salían gruñidos sordos, como de bestia acorralada, y una sombra se espesaba, agitándose en la sombra.

—¡Diosito!.. ¡Diosito!.. ¡Diosito! (p. 116). Un chillido animal, viscoso como el de una serpiente, emergió del pelotón (...) (p. 258).

Es necesario, en este caso, explicar el paso de la discursividad al texto, es decir, el sociograma:

Para la una (Régine Robin) el sociograma es lo que constituye el paso de lo discursivo a lo textual. No se trata simplemente de una interdiscursividad generalizada, sino de una ‘textualización’ (“*mise en texte*”) que produce su ‘efecto de texto’. Si el sociograma se mueve, no es solamente porque algunos de los ideogramas que él incorpora se transforman, sino porque la textualización literaria, el mismo proceso estético lleva a cabo una transformación. Para el otro (Marc Angenot) se trata del conjunto de las tematizaciones que la ficción y otros discursos inscriben en un sujeto dado, del conjunto de vectores discursivos que tematizan ese objeto.¹²¹

Dicho efecto, que menciona Régine Robin, sería precisamente la técnica que se maneja en *El resplandor*. Esto es, hay un discurso caótico que sólo expresa ruido y que antepone querellas, arengas, clamores, etcétera, pero al ser ‘textualizado’ cobra vida, se vuelve voz (aun cuando sea caótico), pues se convierte en la más pura representación de la voz otomí. Esta representación de la voz otomí obedece a una intención enteramente realista. El planteamiento de

¹²¹ *Ibid.* 59.

Magdaleno definió su sociograma, lo modeló y lo instaló como referente del discurso social indígena puesto en ficción.

El claro ejemplo de nuestra propuesta se da ya hacia el final de la novela, cuando el argumento alcanza su grado más álgido. Los pueblos indígenas han sido, nuevamente, traicionados por los mestizos, esta vez al punto de ser casi exterminados. La desconfianza volverá a la voz otomí, rechazando su destino. Así explica el narrador: “Estalló el rumor de la repulsa y la chusma se hendió, buscando la huida, con los chamacos bien apretados en los brazos. Ultimó el maestro rural: —Ya hemos elegido el que va a estudiar. Es Benito.” (p. 306, 307). El sociograma muestra cómo la multitud reclama de forma violenta, pero mostrando una vez más, la inutilidad de la voz otomí.

La virtud de Magdaleno fue mezclar su escucha, esto es, la *doxa* con su visión novelística sobre las comunidades indias. Como se vio al principio de este trabajo, el autor tenía plena simpatía con las causas humildes a causa tal vez de su pasado vasconcelista. Debido a una auténtica experiencia personal, durante un tiempo, con los otomíes. El resultado es, como hemos visto, una novela, que permite apreciar la visión cardenista frente a la callista. Por tanto, es tiempo de volver a una de nuestras preguntas iniciales: ¿cómo se sitúa Mauricio Magdaleno - como autor- en el mundo de la obra?

3.3. Autor implícito

A través de los años, la historia de la literatura se ha encargado de ponderar, en mayor o menor medida, la figura del autor y su importancia en la cultura. Históricamente ésta 'problemática' se hace evidente con la llegada de la atribución, es decir, la inclusión de los derechos de autor, en donde la demanda sobre la 'licitud' de los contenidos era el *coto de caza* de la sociedad. El escritor podía alabar y legitimar un sistema o dogma. Pero también podía criticarlo con lo que la transgresión hizo su aparición progresivamente. Más adelante, con el arribo del Realismo, a la mirada literaria se le pedía ser objetiva; centrada en contenidos extraídos del seno de la propia sociedad. La figura del autor se habría de convertir, entonces, en una estampa netamente paternal, ofreciendo en su obra índices de fiabilidad y credibilidad

Con los años, las ideas fueron cambiando. En el transcurso del siglo XX, la crítica literaria fue poco a poco abandonando la noción de autor para dirigir su atención a la obra, y más adelante al texto. Los estudios formalistas y estructuralistas notaron la poca atención que la escritura había recibido, por parte de la teoría sociológica, centrada en la figura del autor y su aspecto biográfico. Cierta teoría literaria en los años siguientes fue más allá en este cuestionamiento, hasta proclamar *la muerte del autor*¹²². No hace falta decir más del célebre artículo de Roland Barthes. Sólo apunto que determinada crítica se orientó a negar el

¹²² Roland Barthes. "La muerte del autor", en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Selección y apuntes introductorios de Nara Araujo y Teresa Delgado, (México: UAM, Iztapalapa- Universidad de La Habana, 2003) 339- 349.

predominio del autor y su régimen autoritario, para liberar con ello a la escritura.

Michel Foucault, poco tiempo después, definiría así la transición vida- muerte autoral:

La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones- sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos.¹²³

Pero, dentro de la figura histórica del autor nos queda preguntarnos: ¿qué tanta importancia podemos darle?, Al formular esta pregunta es inevitable retroceder nuestra mirada hacia la relación emisor- receptor. La cultura ha pugnado por el sentido de atribución en los diferentes discursos; el literario no se ha escapado. Cuando leemos un texto, cualquiera que este sea, pensamos, a veces inconscientemente, en su autor. Es una inercia, que en ocasiones, obnubila el verdadero mensaje que el texto ofrece, llegando en su mayoría a establecer una lectura errónea. Como dice Wayne C. Booth:

Con todo, escribir es rebajar la importancia de la individualidad del autor. Cuando escribe, no crea simplemente 'un hombre en general', ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obras de otros. Por cierto que parece como si, al escribir, algunos novelistas estuvieran descubriéndose o creándose a sí mismos.¹²⁴

¹²³ Michel Foucault. "¿Qué es un autor?", en *Op. cit.* 367-368.

¹²⁴ Wayne C. Booth. "Neutralidad y el segundo ego del autor", en *La retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriaga-Nogués, (Barcelona: Antonio Bosch, 1974) 66.

En el caso de *El resplandor*, estamos ante una encrucijada: ¿es Mauricio Magdaleno quien enjuicia, critica y denota una mirada parcial hacia las comunidades indígenas? O ¿es tan sólo una imagen del escritor que sólo vive en la novela? Para empezar esta disertación es necesario definir dos asuntos diferentes: quién escribe y quién narra. En el primer caso, Magdaleno (aspecto tratado en el primer capítulo) es un hombre comprometido con la causa vasconcelista, seguidor de la ideología cardenista y escritor de estampa realista. En el segundo caso, nos encontramos con una narración en tercera persona, desde el punto de vista omnisciente. Dicha estructura no es impersonal del todo, pues constantemente encontramos apariciones a las que Booth llamó autor implícito.

Así por ejemplo, dice Magdaleno: “En el remoto ayer las hordas sintieron *el peso aplastante de la cruel explotación del blanco*, y desde entonces, a través de tantos años como los luceros de las noches de San Andrés, no ignoran que es inútil rebelarse.” (p. 24).¹²⁵ ¿Quién habla aquí?, ¿Magdaleno o el narrador? Si aceptamos que hay un autor que hace una crítica implícita de la situación de los otomíes, entonces debemos establecer que, al menos en el pasaje citado hay una visión intrínseca de Mauricio Magdaleno. Para nuestros fines es menester la opinión de Booth sobre la figura del autor: “*El autor implícito (el segundo ‘yo’ del autor)*. — Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario, como director de

¹²⁵ La cursiva es mía.

escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas.”¹²⁶ Es claro que detrás de una descripción, hay alguien que se aposta detrás del discurso descriptivo. Su opinión influye, sin duda alguna, sobre nuestra visión, como lectores, del pueblo otomí. En la cita anterior de la novela, es vital la opinión del narrador, pues la historia narrada tiene poco de haber comenzado. El narrador se esfuerza por salir de la cascada de descripciones y situarnos ya, sin cortapisas, en una posición crítica dentro de la historia. La dialéctica emisor –destinatario empieza a jugar un papel trascendental dentro del mundo de la obra, los hilos que habrá de forzar el narrador más adelante, comienzan con una clara empatía, fiel y comprometida.

Al tomar rumbo la novela, el efecto de desplazamiento hacia uno de los extremos, esto es los indígenas, toma sentido cuando el propio narrador interfiere en las voces de los personajes, a través del estilo indirecto (tema tratado en el segundo capítulo de este trabajo), que influye sobre la mirada y la consciencia que tiene el receptor. Notoriamente, el narrador refuerza este manejo de intereses, de forma más acendrada, al momento de dar opiniones o intromisiones de ‘su’ competencia como crítico de la situación que se vive en el texto. Estas conjeturas son las que ineludiblemente marcan un ‘apego’ entre autor y narrador, son las que nos indician a relacionarlos de forma conjunta, en un mismo sendero y, lo más importante, con un mismo beneficio. De igual manera, la relación entre la omnisciencia del narrador y la imagen del autor también conlleva a la confusión

¹²⁶ Wayne C. Booth. “Tipos de narración”, en *Op. cit.* 143.

entre uno y otro. Al respecto, dice Tacca: “Todo libro pertenece, en principio, a un autor. Él es, en primer lugar, quien *da la cara*. Asume la palabra, la autoría, el relato. Se identifica, desborda al narrador.”¹²⁷ El gran problema, ahora identificado, es el asunto de la ‘objetividad’. Habíamos dicho que desde el nacimiento de la novela realista, lo objetivo era uno de los elementos indispensables de los relatos de estirpe ‘real’; aspecto que cumple en parte el narrador omnisciente en *El Resplandor*. Sin embargo, no lo hace del todo, y su ‘sinceridad’ se vuelca por momentos. Es menester definir las características del narrador en *El resplandor*.

Se trata de un narrador en tercera persona que adopta la omnisciencia como perspectiva. Ejerce diversas formas de aparición, pues permanece por momentos, instalado en las descripciones -a veces redundantes-, y por otros, cede la palabra, mediante el diálogo, a sus personajes. Hay otros lapsos donde el narrador penetra en la consciencia del personaje, nos hace partícipes de sus miedos, de su desesperación y finalmente de la sensación de la muerte. Por último, nuestro narrador interfiere, en medio de descripciones o monólogos, en la imparcialidad que se supone debería tener con ‘su’ mundo. Este aspecto nos desconcierta y, convoca a nuestra atención. El narrador de *El resplandor* es el clásico narrador realista que ve y juzga todo. Su ángulo inquisidor navega en el tiempo, nos transporta a la lejanía de la historia, la conjuga y la mezcla en un *continuum*. La mirada del narrador abarca todo, la mente, la consciencia, las

¹²⁷ Óscar Tacca. “Autor y Fautor”, en *Op. cit.* 34.

emociones. No obstante, su perspectiva se define por la lejanía o cercanía narrativa hacia sus personajes. En este tenor, indica Tacca:

El narrador, que no es simplemente el autor ni tampoco un personaje cualquiera, puede resultar una entelequia. Figura *inasible* y *huidiza*, su entidad pronta a confundirse o a perderse entre las otras instancias de la novela requiere ser determinada con cierta simplificación ideal: como un modelo virtual, como una categoría de un *sistema de descripción*, dotada de una claridad y de un rigor excluyente que rara vez posee en la realidad del texto.¹²⁸

Básicamente, *El resplandor* es un conglomerado de voces (como vimos en el apartado anterior) que muchas veces resuenan de forma inconexa; la pluridiscursividad logra este efecto, los niveles del discurso aglomeran la historia narrada y se tornan, frecuentemente caóticos. Un caso ejemplar es el discurso del pueblo, que pasa de ser meramente referencial, esto es parte de la descripción del argumento, hasta convertirse en protagonista del relato. Ante esta inundación del discurso, es necesario que 'alguien' tome el eje de la situación, en este caso es el narrador. (...) "la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la novela. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni la de los personajes. Pero sin narrador no hay novela."¹²⁹ La aseveración de Tacca nos sirve para complementar nuestra apuesta, el narrador es una entidad concreta y real que nos guía por el mundo de la obra, nos lleva de la mano ante la oscuridad del ruido de la muchedumbre, nos 'abre' los ojos ante la injusticia de los mestizos, nos entrega con simpatía a los indios de San Andrés y nos reclama nuestro olvido; esto es, nos convierte en parte y juez de los hechos.

¹²⁸ *Ibid.* 67.

¹²⁹ *Ibid.* 69.

Si aceptamos que el narrador es un 'dios' que todo lo ve, y que es nuestra única referencia 'real' en el texto, queda por analizar ahora, quién habla por detrás del demiurgo. El narrador omnisciente puede administrar la información e incluso 'acomodarla' a su beneficio. El realismo caería entonces en una contradicción, pues su antinaturalidad de perspectiva (la omnisciencia) impediría 'realmente' conocer las problemáticas del ser humano. La subjetividad sería entonces, la única visión realista, que da un conocimiento personal y sincero del mundo, sin una ostentación de totalidad divina. Dicha característica es la que nos motiva a relacionarla con el autor de "carne y hueso". El 'yo' que narra, en la novela, es muy similar al sujeto real; entre uno y otro puede haber confusión si nos dejamos influir por el aspecto biográfico de Magdaleno, hombre de firmes convicciones y de afinidad ideológica conocida. Pero, ¿qué sucede cuando el narrador de *El resplandor* abandona esa postura férrea contra el mundo mestizo?; es decir, ¿qué pasa cuando nuestro narrador pareciera que ahora entra en conflicto?, ¿acaso hay traición?, ¿nos defrauda el narrador y su punto de vista? Sobre la diferencia entre el autor dentro del texto y el que está fuera, nos sirve lo que expresa Booth: "Solamente distinguiendo entre el autor y su imagen implícita podemos evitar la conversación insustancial e inverificable sobre cualidades tales como 'la sinceridad' o la 'seriedad' del autor."¹³⁰ De tal suerte que, al distinguir la imagen 'creada' que nos proporciona la obra, podemos ahora sustentar un juicio sobre el autor implícito que nos hemos formulado al leer el texto. El problema se enfoca automáticamente entre asuntos como el tono, la imparcialidad, la cercanía, la

¹³⁰ Wayne C. Booth. "Todos los autores deberían ser objetivos", en *Op. cit.* 70.

lejanía y el compromiso. Trataremos de ir desglosándolos uno a uno. Aceptamos que el tono que elige el narrador de *El resplandor* responde a una sensación de 'sufrimiento' pre-entendido por el pueblo otomí. La idea de un autor implícito que comparte la injusticia sobre la comunidad india, expuesta en la novela, nos permite entender que hay un compromiso sincero por mostrar una acción real. El narrador toma en muchas ocasiones la palabra para lanzar reclamos efusivos: "¡Qué más da para quienes no pueden conjugar los nerviosos resortes de la conciencia..., para quienes el nacer y el morir no son más que los cabos de una suerte tremenda!" (p. 24). La voz del autor implícito está completamente aquí, los signos de admiración nos advierten la cercanía con que el demiurgo observa a sus títeres. El cansancio de la desesperación y el infortunio del indio contagian al narrador, volcándolo a expresar una opinión que ya no es sólo de él. La imparcialidad que debiera tener un interlocutor en tercera persona se ha oscurecido, pues ha salido a flote una voz desconocida hasta entonces: la voz del autor implícito. Es inevitable que el novelista tome partido hacia uno de los campos antagónicos, pues como buen crítico se deja llevar por la serie de lamentaciones de los pobladores de San Andrés. Así, dice Tacca sobre la imagen del autor en la novela: "Este autor-editor o transcriptor, más que un autor es un *fautor*, en el sentido policial y vagamente delictivo que ha adquirido la palabra. El autor recurre a la coartada, instiga, desaparece, actúa por delegación, vicariamente."¹³¹

¹³¹ Óscar Tacca. *Op. cit.* 38.

A medida que avanza la novela, tópicos como la cercanía, la lejanía y el compromiso varían de un extremo a otro. En tanto, comenta Tacca: “Un gran artista puede crear un autor implícito que esté despegado o comprometido, según las necesidades de la obra concreta.”¹³² En realidad no existe ni la parcialidad ni la imparcialidad totales, sólo las circunstancias que acarrearán una y otra. Los grados de intensidad en las visiones de parcialidad o imparcialidad son los que realmente fluctúan. En *El resplandor* tenemos varios ejemplos, pero para ser más precisos nos puede servir el devenir de la misma historia en el relato. Como habíamos planteado en el segundo capítulo del texto, el argumento obedece a un ciclo infinito de actividades funestas para los indios, en éstas, el narrador se dará permiso de ir evolucionando según establezca su posición. En la primera parte de la novela, el narrador se atreve a dar opiniones de la larga cadena de hechos negativos e históricos que han llevado a la comunidad otomí hasta su casi extinción. Ahí, como vimos, aparece una voz que emite juicios y se compeadece de los indios, ese *fautor*, como dice Tacca, sería la imagen inicial que nos hacemos del autor, esto es, un individuo comprometido y con ideales en la vida real, que tiene otro sujeto equivalente en el texto. En la segunda parte de la novela, el narrador se acerca aún más hacia las glebas, se percibe totalmente parcial, con grandes deseos de interceder por el pueblo, incluso divide y ataca a los burgueses burlones de los otomíes. Así afirma: “Una vieja de emperifollada vestimenta reía a carcajadas, como si estuviese en el circo. Otra, cadavérica, en el balcón de enfrente, le señaló a Apolonio Juárez, que a mitad de un grupo de *buchones*,

¹³² *Ibid.* 78.

hacia música.” (p. 179). Es evidente, en este fragmento, la posición hacia uno de los extremos. La voz del autor es cuando más se deja sentir; es decir, hay una crítica notable para la opulencia ramplona, hostil e inútil de Pachuca. La burguesía, en este caso, sirve como mero afiche de contraste entre la voluntad noble y sincera del indio y la natural maldad del rico y poderoso.

Es cuando más se percibe la parcialidad del autor implícito, la afinidad hacia el pueblo lleva al autor a actuar con consentimiento y misericordia. Esta actitud contrasta al punto de vista omnisciente, el cual basa su fuerza en la visión objetiva. En este tenor, indica Booth: “El *narrador* puede también estar más o menos distante de *los personajes* en la historia que cuenta. Puede diferir moral, intelectual y temporalmente (...) e intelectualmente.”¹³³ Esa lejanía- cercanía, objetivo- subjetivo es lo que da al narrador su carácter; es decir, el narrador apoya o disiente con sus personajes para provocar el efecto de sentido con el lector.

Estas ‘máscaras’ en la personalidad que usa el narrador también son las que usualmente nos hacen relacionarlo con el autor empírico. Al respecto menciona Umberto Eco:

(...) también el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca de su Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo. De hecho, el segundo debe postular algo que aún no existe efectivamente y debe realizarlo como serie de operaciones textuales; en cambio, el

¹³³ Wayne C. Booth. *Op. cit.* 148.

primero deduce una imagen tipo a partir de algo que previamente se ha producido como acto de enunciación y que está presente textualmente como enunciado.¹³⁴

El autor implícito, reconocido como estrategia textual y enunciativa, provee imágenes 'creadas' que, según la competencia del lector, serán decodificadas mediante la dialéctica emisor-receptor, esto es, el proceso de lectura. Son también, estas técnicas, 'máscaras' como las llama Tacca, en donde la verosimilitud hace el efecto de realidad en el texto, mas no nos dice una verdad, como si fuera algo universal o totalizante. Este pacto o sociedad entre lector y autor es el juego que entendemos al concebir nuestra imagen del autor implícito. La apariencia que percibimos del autor como hombre comprometido con sus ideales hacia los otomíes es, precisamente, la que, en este caso, Mauricio Magdaleno quiere que sigamos:

¡Tierra marcada de huellas que no borra el viento; ceniza que arde y no quema los pies del otomí; pies y cascos que se hunden en el horizonte ígneo como un resplandor, calvo y huero de sol; tierra tétrica, tierra de ceniza y cal, de eras despintadas que vomitan el salitre; tierra blanca, fina, enjoyada de pedernal y comida de erosión; tierra y magueyal cetrino, tierra y cuevas de adobe, tierra y delirio! (p. 299).

Una vez más el narrador usa el discurso descriptivo para emitir su visión de los hechos. Recordemos que hace sólo unos instantes, los indios fueron linchados por los testaferreros; la balanza que podría haber entre la perspectiva que adopta el narrador hacia los grupos, será en este caso, diametralmente marcada hacia la conmiseración de los otomíes. Si antes el punto de vista favorecía parcialmente a las glebas, ahora en la última parte de la novela, los juicios del narrador serán por

¹³⁴ Umberto Eco. "El autor como hipótesis interpretativa", en *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, (Barcelona: Lumen, 1979) 90.

entero, directos hacia la injusticia para el pueblo. Un aspecto trascendental de esta afirmación es el enfoque que posee el maestro rural, con quien nuestro interlocutor parece entrar en conflicto: “Él propio sentía, a veces, la flamante denominación (Villa Herrera) como una burla sangrienta infligida a quienes vivían bajo el oprobio y el rigor de la férula de Herrera.” (p. 303). “Se iluminó de dicha la cara del maestro rural. ¿No podrían ser tres, siquiera, los agraciados? Ya estaba viendo que la única forma de arrancarlos de su ignominia era arrancarlos, materialmente, de su pueblo.” (*Ibid*). Es irónico que el único personaje con el que guarda simpatía el narrador, sea asimismo quien termina completando el ciclo de tragedia para los otomíes. El maestro es el único mestizo que decide hacer algo por la comunidad sin beneficio propio, pero a su vez, es el que ejecuta, nuevamente, el ciclo funesto.

Nuestro análisis nos obliga a afirmar que la idea del autor implícito es una sustancia estructural en la novela determinada a provocar en el lector una complicidad intrínseca. El compromiso social provendrá del mensaje ofrecido en el texto al receptor.

Mundo de la obra	Emisor	Mensaje
Fuera del texto	Autor (Mauricio Magdaleno)	<i>El resplandor</i>
Dentro del texto	Autor implícito	Compromiso con el pueblo otomí
	Narrador omnisciente	Visión totalizadora

Otra forma de ejemplificar nuestro cuadro sería, por supuesto, el ejercicio de lectura, ya sea dividida en estructural, en el primer caso; analítica, en el segundo y crítica en el último. No obstante, preferimos mezclar, si se nos permite,

las categorías de Booth y Eco, a través del esquema de la comunicación verbal de Jakobson, por ser mucho más representativa de lo que hemos afirmado a lo largo de este capítulo. Por tanto, la percepción de un autor implícito, que toma partido por el pueblo otomí, corresponde por completo a una idealización dada por el proceso de lectura del receptor. Sólo un lector ideal, considero, podría distinguir la imagen implícita del autor sin tener que relacionarla totalmente con Mauricio Magdaleno.

Finalmente, es pertinente mencionar que la escritura es, de alguna forma, una proyección particular del autor. Algo que ocurre en todas las formas de la vida, escrita u ordinaria, y sucede de muy variadas formas; el sujeto real se desprende o aporta una parte de sí mismo, es decir, queda ficcionalizado.¹³⁵ La imagen del autor sólo se da en las páginas del libro que escribió; nunca podremos pensar que el sujeto que escribe es total e íntegramente el sujeto que vive fuera y más allá de su obra. Si el gran autor es aquel que genera una discursividad ulterior, podemos entonces aceptar que el discurso de las comunidades indígenas que instauró Magdaleno prevalece con *El resplandor*; esto es, su discurso tendrá resonancias en otros autores y en otras novelas.

¹³⁵ Francisco Ayala. “Presencia y ausencia del autor en la obra”, en *La estructura narrativa. Otras experiencias literarias*, (Barcelona: Crítica, 1984) 49.

Conclusiones

Parte de mi trabajo fue plantear el estudio crítico y teórico de *El resplandor*, y asimismo, replantear la figura de su autor como alguien que aprehendió la literatura y la cultura posrevolucionaria del México de los años treinta.

En mi estudio observé que Magdaleno fue un individuo multifacético, poseedor de talentos naturales, y también de una mirada crítica bastante particular. Tracé un recorrido de sus andanzas políticas junto a José Vasconcelos; su trayectoria en España, su novelística, su trabajo como creador de imágenes mexicanas y finalmente su labor como intelectual al servicio del gobierno. En todas estas facetas encontramos un sujeto de un mexicanismo acendrado, que imprimió su visión crítica en cada una de sus producciones. La idea de mostrar un apartado biográfico, se hizo a partir de notar las correspondencias vivenciales con las literarias o artísticas. Un dato importante fue mostrar el desencanto que vivió el autor después de la derrota presidencial de Vasconcelos. Desde ese momento, Magdaleno insistió, a lo largo de sus creaciones, en la observación de que la Revolución no había sido ganada por el pueblo, sino por líderes corruptos. Para el escritor, la guerra sólo favoreció a los políticos demagógicos, a los letrados inútiles y a los falsos caudillos. Esta es quizás el paralelismo más notable entre vida y obra en Magdaleno. Un asunto que lo orilló a enfocarse, literariamente, en individuos oprimidos como los indígenas.

Fue muy notable el tema del pesimismo en nuestro autor. El rastreo de la decepción política, en la vida de Magdaleno, implicó en mi trabajo, la tarea de

mostrar esa correlación entre vida, campo cultural y novela. Los efectos de esta primera parte de la investigación fueron muy benéficos, pues pude comprobar que la construcción crítica mostrada en *El resplandor* obedecía, sin duda alguna, a una constante visión negativa proveniente de la experiencia de Mauricio Magdaleno. Es así, que fue una obligación preguntarse: ¿hasta dónde la novela trae consigo la voz del autor?; es decir, ¿hasta qué punto Magdaleno imprime su voz en el relato?

Antes de comenzar el estudio sobre la novela era necesario recapitular cuánta atención le había prestado la crítica literaria precedente, para con ello desechar, en primera instancia, las opiniones que minimizaban al texto. La evaluación enriqueció bastante el trabajo, pues los críticos, a través del tiempo vieron de formas muy diversas a la novela. Con los años, los estudios acerca de *El resplandor* fueron incorporando otras perspectivas que, además de lo social, incluían la cuestión estética y estructural. La revisión realizada a la crítica literaria sobre *El resplandor*, mostró un relativo desinterés por la obra; sobre todo en años más recientes.

El análisis detallado de la novela permitió, antes que nada, desechar la idea de ‘texto menor’ de alguna parte de la crítica literaria, pues fue evidente que la construcción de la novela obedecía a patrones de alta calidad estética. Un ejemplo de ello es la estructura temporal, en la cual, el tiempo y el espacio funcionan en un *continuum* cíclico. La virtud de esta estrategia narrativa va directamente hacia el lector, que es quien decodifica dicha sensación cronotópica y la advierte como escenario del destino trágico de las comunidades. La idea de una Historia y un

círculo funesto en la novela cuestiona, por supuesto, la idea de progreso tal y como era planteada por la ideología callista. Es por ello, que las críticas hechas en el relato corren, enteramente, desde el ángulo del cardenismo, pues Magdaleno coincidía con los postulados de gobierno del presidente Cárdenas.

Otros elementos analizados estribaron en comprobar el valor estilístico de la obra. El uso del monólogo interior directo e indirecto recurso en el cual el autor fue pionero en la literatura mexicana, contribuyó a que el texto mostrara la voz del pueblo. Por medio de la voz coral y el bullicio de la multitud *El resplandor* iluminó, literalmente, el discurso de los grupos indígenas. La tarea fue ver cómo dicho discurso se insertó en la textualidad. A través de la noción de pluridiscursividad, que propuso Bajtín, se pudo notar que la novela era un conglomerado de voces que implicaban poder, demagogia, rezago y racismo. El predominio del discurso mestizo, en el texto, comprobó cómo los grupos otomíes fueron determinados a ocupar un lugar subordinado en el imaginario social. Ante el poder del mundo mestizo, la labor fue ver cómo el pueblo indígena intentó proclamar una voz.

En el mismo tono de la heteroglosia, fue notable ver que las voces de *El resplandor* bien podían explicarse mediante dos modelos teóricos. En el primer caso, Bajtín y su configuración de la alteridad, dio la pauta para la consideración de analizar cómo los personajes principales (indios y mestizos) tenían una caracterización bastante diferente, no tanto por el aspecto descriptivo-físico expuesto en la novela, sino por el discurso que manejan en la novela. El otro presupuesto teórico fue el empleo de la Sociocrítica de Marc Angenot y Régine

Robin. Dentro de esa visión teórica se analizó la voz coral del pueblo, y se probó, que dentro del ruido del caos de esa voz inconexa se postula un efecto de sentido. El rumor de las glebas fue, en este caso, la forma en que el otomí muestra su voz. La virtud, considero, consistió en plantearse la visión de un mundo eternamente derrotado y otro vencedor. Es así que el rumor de la gente es la representación nítida y realista de los pueblos indígenas; pues el interés del narrador es mostrarnos la discriminación de los grupos indígenas.

Finalmente, una última propuesta, fue ver hasta qué punto la imagen que se concibe en el relato del autor, pudiera relacionarse con la visión empírica de Mauricio Magdaleno. Se comprobó que el compromiso con la sociedad de parte del autor, no necesariamente va en esa dirección. El verdadero compromiso (si es que existe alguno) debe ir hacia los lectores. En este sentido, *El resplandor* habla por sí mismo. Si nos dejamos llevar por el ejercicio interpretativo, quizá podríamos pensar que el mensaje de la novela es precisamente llevar un “resplandor” que ilumine nuestra conciencia social; que nos haga voltear la mirada hacia el otro y nos haga recapacitar sobre la deuda histórica que se tiene con tantas comunidades indígenas oprimidas y olvidadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adame, Domingo. "Movimientos y grupos renovadores en la primera mitad del siglo XX", en *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*, Xalapa, Veracruz: Grupo Editorial Resistencia, 2004. 175- 182.
- Aguilar Mora, Jorge. "Prólogo y cronología", en Nellie Campobello. *Cartucho*, 3era. reimp., México: 2005. 9- 40.
- Angenot, Marc, Régine Robin. "La inscripción del discurso social en el texto literario", en edición, coordinación y presentación de Malcunzynski, M.- Pierrette. *Sociocríticas. Prácticas textuales cultura de fronteras*, Amsterdam- Atlanta, Ga: Rodopi, 1991. 51- 79.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: La Nueva Biblioteca, 1980.
- Arranz Paúl, María del Mar ed. "Introducción", en Mauricio Magdaleno. *El resplandor*, (Madrid: Anaya y M. Muchnik, 1992). 9 – 57.
- Argüelles, Juan Domingo. "El resplandor de Mauricio Magdaleno", (Texto leído en el homenaje a MM en Bellas Artes), *El Universal*, 1° sep. 1990, 2 Cultura; 2° sep. 1990, 2 Cultura.
- Aub, Max. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México: FCE, 1969.
- Ayala, Francisco. "Presencia y ausencia del autor en la obra", en *La estructura narrativa. Otras experiencias literarias*, Barcelona: Crítica, 1984. 49- 61.
- Azuela, Arturo. "Los resplandores de Mauricio Magdaleno", "El Búho", suplemento de *El Universal*, 357, 12 jul., 1992, 1.
- Bajtín, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad., de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989. 237- 409, 77- 92.
- _____. "Prólogo", en *Yo también soy* (Fragmentos sobre el otro), selección, traducción, comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova, México: Taurus, 2000. 13- 26
- Baczko, Bronislaw. "Imaginación social Imaginarios sociales", en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Badiou, Alan. "Ética y política", en *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*, presentación y

organización de Célio García, trad. de Jorge Luis Lima Cappelli, Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.

Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Selección y apuntes introductorios de Nara Araujo y Teresa Delgado, México: UAM, Iztapalapa- Universidad de La Habana, 2003. 339- 349.

Benedict, Anderson. "Introducción", en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 3era. Reimpresión, México: FCE, 2006.

Benítez Reyes, F. et al. *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor Libros, 2003.

Beristáin, Helena. *Reflejos de la revolución mexicana*, México: Manuel Casas, 1967.

Bigas Torres, Sylvia. "Narrativa indigenista de tema político" en *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, Guadalajara- México; Río Piedras- Puerto Rico: Universidad de Guadalajara- Universidad de Puerto Rico, 1990. 269- 313.

Booth, Wayne C. "Neutralidad y el segundo ego del autor", "Tipos de narración", en *La retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriaga-Nogués, Barcelona: Antonio Bosch, 1974. 63- 81, 141- 145.

Bourdieu, Pierre. "El campo intelectual: un mundo aparte", en *Cosas dichas*, trad. de Margarita Mizraji, Gedisa: Barcelona, España, 1987. 143- 160.

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Selección y apuntes introductorios de Nara Araujo y Teresa Delgado, México: UAM, Iztapalapa- Universidad de La Habana, 2003. 241- 285.

Burke, Peter. "Relevancia y deficiencia de la historia de las mentalidades", en *Formas de historia cultural*, trad. de Belen Urrutia, Madrid: Alianza, 2006. 207- 230.

Brushwood, John S. *México en su novela*, México: FCE, 1973.

"Canasta de libros y revistas. *El resplandor*", "Revista S", *El Universal*, 3 may. 1970.

Cardiel Reyes, Raúl. (Prólogo). *El Resplandor. El Compadre Mendoza*, México: Promexa, 1979. VII- XXII.

Castro Leal, Antonio. *La novela de la revolución mexicana*, Tomo I y II, México: Aguilar, 1960.

Córdova, Arnaldo. "El redescubrimiento del pueblo" en *La ideología de la Revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, decimoquinta edición, México: ERA, 1988. 107- 135.

- Cross, Edmond. "Sociología de la literatura", en *Historia y literatura*. Francois Perus, comp. México: Instituto Mora/UAM, 1994.188- 221.
- Cowie, Lancelot. *El indio en la narrativa contemporánea*, trad. de Ma. Elena Hope Sánchez, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Publicaciones: Instituto Nacional Indigenista, 1976.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la revolución mexicana*. Cuarta reimpresión, México: FCE, 1996.
- Díaz Arciniega, Víctor. "Introducción", en *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Eco, Umberto. "El autor como hipótesis interpretativa", en *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona: Lumen, 1979. 89- 95.
- Escalante Vargas, Evodio. "Lectura ideológica de *Pedro Páramo*", en *Tercero en discordia*, México: UAM- Iztapalapa, 1982. 13- 23.
- Espíndola Zavala, Araceli y Ricardo Torres Miguel. "La figura del bandido social mexicano en *Astucia* de Luis G. Inclán." Tesis de licenciatura. UAM- I, 2007.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?", en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Selección y apuntes introductorios de Nara Araujo y Teresa Delgado, México: UAM, Iztapalapa- Universidad de La Habana, 2003. 351- 386.
- Goldmann, Lucien. "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", en Roland Barthes [et al], *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca. S. A., 1971. 205- 234.
- _____. "El concepto de estructura significativa en historia de la cultura", en *Marxismo, dialéctica y estructuralismo*. Buenos Aires: Calden, 1968. 63- 79.
- _____. "Las interdependencias entre la sociedad industrial y las nuevas formas de la creación literaria", en *La creación cultural en la sociedad moderna*. Trad. de Francisco Cusó, Barcelona: Fontamara, 1980. 89- 111.
- González y González, Luis. "La revolución mexicana desde el punto de vista de los revolucionados", en *La ronda de las generaciones*, Tomo VI, Obras Completas, México: Clío – El Colegio Nacional, 1997. 245- 256.
- Guzmán Ramírez, Elena. "*El resplandor*", en *Análisis sociológico de la novela mexicana del periodo de Lázaro Cárdenas*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1981. 60- 69.

- Gramsci, Antonio. "La formación de los intelectuales", en *La formación de los intelectuales*, versión al español de Ángel González Vega, Grijalbo: México, 1967. 22- 30.
- Hernández, Julia. *Novelistas y cuentistas de la Revolución*, México: Unidad mexicana de escritores, 1960. 286- 287.
- Hobsbawm, Eric. "De la historia social a la historia de sociedad", en *Historia social 10* (Valencia, España), 1999.
- Illades Carlos. "La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano", en *Signos Históricos*, núm. 10, julio- diciembre, 2003. 17-36.
- Leenhardt, Jacques. "La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia", en Lucien Goldmann [et al], *Sociología de la creación literaria*. Trad., de Hugo Acevedo, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984. 45- 71.
- Magaña Esquivel, Antonio. "Naturaleza y paisaje en Mauricio Magdaleno", en *La novela de la Revolución mexicana*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1974. 91- 104.
- Magdaleno, Mauricio. *El resplandor*, prólogo de Eduardo Antonio Parra, México: Lectorum, 2001.
- Magdaleno, Mauricio. "Nocturno de las calles", en *Las palabras perdidas* [facsimil], México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004. 98- 107.
- "Monsiváis: El galardón a Magdaleno, premio a un estilo de imaginar el campo" (Premio Nacional de Literatura, 1981), *Unomásuno*, 8 dic., 1981.
- Monsiváis, Carlos. "La novela de la Revolución", en *Historia General de México*, T. 2, México: Harla- El Colegio de México, 1988. 1445- 1451.
- _____. "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas, (Notas sobre la historia del término "cultura nacional" en México)", en Aguilar Camín, Héctor, et al. *En torno a la cultura nacional*, México: Instituto Nacional Indigenista-Secretaría de Educación Pública, 1976. 184- 190.
- Méndez Plancarte, Gabriel. "Libros, notas críticas y bibliográficas" (*El resplandor*), *Ábside*, 9 sep., 1937. 56- 58.
- Michelet, Jules. "El instinto del pueblo, alterado pero poderoso", en *El pueblo*, trad. de Odile Guilpain, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Negrín, Edith. "Edmond Cross: de la sociología de la literatura a la sociocrítica", en *Literatura mexicana IV.1*. (1993). 169 – 177.

- _____. “El luto humano y la narrativa mexicana que lo precede”. *Literatura mexicana* III.1. (1992): 93-122.
- Ocampo, Aurora. Antología, presentación, pról. y bibliografía en, *La crítica de la novela contemporánea*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981. 42- 45.
- Parle, Dennis J. “Las funciones del tiempo en la estructura de *El resplandor*”, en *Hispania*, Vol. 63, No. 1, (Mar. 1980), 58- 68.
- Paúl Arranz, María del Mar. ed. “Introducción”, en Mauricio Magdaleno. *El resplandor*, Madrid: Anaya y M. Muchnik, 1992. 9 – 57.
- Pimentel, Luz Aurora. “Mundo narrado II. La narración temporal del relato”, “Mundo narrado III. La dimensión actorial del relato”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI- Facultad de Filosofía y Letras, UNAM 2002. 42- 58, 59- 82.
- Pospelov, G. N. “Literatura y sociedad”, en Lucien Goldman [et al], *Sociología de la creación literaria*. Trad., de Hugo Acevedo, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984.
- Prada Oropeza, Renato. “La espiral del oprobio”, en *Plural*, 239, ago., 1991. 34- 43.
- Reyes, Alfonso. “Pasado inmediato”, en *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 153- 194.
- Revueltas, José. “La novela, tarea de México”, en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, *Obras Completas*, presentación de David Huerta. Recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México: Era, 1993. 231- 241.
- Rivera, Héctor. “Magdaleno, ‘El Indio’ Fernández y Gabriel Figueroa, los 3 mosqueteros del cine mexicano”, en *Proceso*, 508, 28 julio., 1986; “La muerte sigue: Mauricio Magdaleno: huellas en el cine”, en *Proceso*, 505, 7 julio, 1986.
- Rozat Dupeyron, Guy. “Introducción”, en *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*, México: Tava, 1993, p. IV.
- Rodríguez Chicharro, César. “Indianismo, indigenismo, recreación antropológica”, en *La novela mexicana indigenista*, Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, Centro de investigaciones Lingüístico – literarias, 1988. 11- 38.
- Ruffinelli, Jorge. *Literatura e ideología: El primer Mariano Azuela (1896 – 1918)*, México: Ediciones Coyoacán, 1994.
- Rutherford, John. “La novela como fuente histórica”, *La sociedad mexicana durante la revolución*. México: Ediciones El Caballito, 1978. 10 – 26.

- Sefchovich, Sara. "Lucien Goldmann y el estructuralismo genético", en *Literatura, ideología y lenguaje*. Por Monteforte Toledo, Giménez, Sefchovich, Godinez y Barraza. Estudio realizado bajo la dirección de Mario Monteforte Toledo. UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales: Grijalbo, 1976. 47 – 63.
- Sommers, Joseph. "El resplandor", en Yáñez, Rulfo, *Fuentes: la novela mexicana moderna; ensayo*, Caracas: Monte Ávila, 1969. 40- 55.
- Stanton, Ruth. "The Realism of Mauricio Magdaleno", en *Hispania* 22, No. 4 Dec., 1939. 345- 353.
- Tacca, Óscar. "El personaje", "Autor y Fautor", en *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1973. 131- 147, 34- 63,
- Vasconcelos, José. *Qué es la Revolución*, México: Botas, 1937.
- Vogt, Wolfgang. "Mariano Azuela y la novela de la revolución", en *Literatura de las revoluciones en México*, comp. Laura Patricia Romero, Wolfgang Vogt, Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 1996. 39- 46.
- Williams, Raymond. "El artista retenido y el trabajo por encargo", en *Sociología de la cultura*, trad. de Graziella Baravalle, Barcelona: Paidós, 1994. 37.
- Zimmerman, Marc. *Lucien Goldmann: el estructuralismo genético y la creación cultural*, Minneapolis- Minnesota: Institute for the Study of the Ideologies and literature, 1985.
- Zima, Pierre. "Teoría sociocrítica: hacia una sociología del texto", en *Lingüística y literatura* 12. 19 – 20. (1991). 141 – 164.

Bibliografía electrónica

<<http://tedoymipalabra.blogspot.com/2006/05/mauricio-magdaleno-un-escritor-de.html>>

<http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_nota=16052006130702>

Bernal Alanis, Tomás. "El resplandor de Mauricio Magdaleno: entre la literatura y la historia" en *Tiempo y Escritura*. 25 nov. 2008

<http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_hist_03.html>

APÉNDICE

LISTA DE PERSONAJES PRINCIPALES

Otomíes	Mestizos	Pueblo (intervenciones sobresalientes en la novela)
Apolonio Juárez	Melquiades Esparza	Se le caracteriza como un murmullo, donde de la multitud alza una voz una mujer sin nombre, p. 22, 23.
Bonifacio	Cura Febronio Ramírez	Intervención del pueblo, caracterizados como un “coro de canes” y “gritos de bestias”, p. 112.
Lugarda	Saturnino Herrera	Nueva voz coral, ahora apoyada de repeticiones y murmullos: “Diosito, diosito... diosito...”, p. 216.
Carmen Botis	Vate Pedroza	Las voces de San Andrés corean la ayuda de Herrera, p. 241.
Nieves <i>el Colorado</i>	Felipe Rendón	Voces de mujeres en coro piden ayuda divina, (se les compara con el chillido de un animal), p. 258.
Anselmo Garay	Joaquín Rodríguez	Gritos en coro y blasfemias, <i>Ibid.</i>
Olegario Herrera		Vuelven los rumores de dolor del pueblo antes de ser quemados por Rendón, p. 265.
Lorenza (Nieta de Bonifacio)		La voz del pueblo en conjunto rechaza al maestro, p. 292.
Benito		