

HISTORIA, INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA
EN *EL RESPLANDOR* DE MAURICIO MAGDALENO

Ricardo Torres Miguel*
Universidad Nacional Autónoma de México

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"

Resumen: La llamada *historia reciente* suele pasar inadvertida para algunos historiadores y escritores. En el caso de la novela de la Revolución ocurre una situación similar. Los ejemplos más claros son, por supuesto, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela y *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno. Ambas obras fueron olvidadas y menospreciadas por la crítica de la época, a pesar de contener en sí todo el peso de la historia reciente. Inicio y término del trayecto revolucionario pueden ser los juicios que mejor enmarquen el curso de estas dos novelas. Otro de los objetivos del trabajo es mostrar las relaciones

* ricksabato@gmail.com

RICARDO TORRES MIGUEL

de semejanza que hay entre *El resplandor* y *Los de abajo* en cuanto que, en algunos casos, van más allá de una simple alusión hasta convertirse en una situación intertextual. Asimismo, a la par de brindar nociones de redes textuales, incorporan una suerte de discurso paródico en algunos de sus fragmentos.

PALABRAS CLAVE: HISTORIA, INTERTEXTUALIDAD, PARODIA, REVOLUCIÓN MEXICANA,
EL RESPLANDOR

HISTORY, INTERTEXTUALITY AND PARODY IN MAURICIO MAGDALENO'S
EL RESPLANDOR

Abstract: *The so-called recent history usually goes unnoticed for some historians and writers. Something similar happens with the novel of the Revolution, whose clearest examples are, of course, Los de abajo (1916) by Mariano Azuela and El resplandor (1937) by Mauricio Magdaleno. Both pieces were forgotten and neglected by critics of the time, despite containing indeed all the weight of recent history. The start and end of the revolutionary journey may be the best frame of the course of these two novels. Another objective of this paper is to show the similarity relations between El resplandor and Los de abajo concerning the fact that, in some cases, they go beyond a simple allusion until they become an intertextual situation. Also, as they provide notions of textual networks, they incorporate a kind of parodic discourse in some of their fragments.*

KEY WORDS: HISTORY, INTERTEXTUALITY, PARODY, MEXICAN REVOLUTION, *EL RESPLANDOR*

Es curioso notar que la llamada *historia reciente* suele pasar inadvertida para algunos historiadores y escritores, como dijera ya hace algún tiempo Alfonso Reyes en su célebre artículo “Pasado inmediato” (153-194). En el caso de la novela de la Revolución ocurre una situación similar. Los ejemplos más claros son, por supuesto, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela y *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno. Ambas obras fueron olvidadas y menospreciadas por la crítica de la época, a pesar de contener en sí todo el

peso de la historia reciente. Inicio y término del curso revolucionario pueden ser los juicios que mejor enmarquen el trayecto de estas dos novelas. Sobre todo en el caso de *El resplandor*, que refleja en sus páginas la historia inmediata de la revuelta armada y sobre todo sus consecuencias. La representación del indio, su relación con la historia reciente y lejana, su problemática, son algunos de los puntos focales que Magdaleno incorpora en su relato. ¿Cómo lo hace? Esa es una de las líneas de investigación de este trabajo. Es necesario observar cómo se lee la historia mexicana en el texto, es decir, ¿cómo está representada?, ¿cuál es su estructura?, ¿qué parte de la historia se lee? Tales preguntas son importantes 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 de este país.

Otro de los objetivos del trabajo es mostrar las relaciones de semejanza que hay entre *El resplandor* y *Los de abajo* en cuanto que, en algunos casos, van más allá de una simple alusión, hasta convertirse en una situación intertextual. Asimismo, a la par de darnos nociones de redes textuales, incorporan una suerte de discurso paródico en algunos de sus fragmentos. Esto sucede, según mi punto de vista, con *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, en donde se encuentra una relación intertextual con *Los de abajo* de Mariano Azuela, específicamente en las funciones de dos personajes: el vate Pedroza, en el primer caso, y Luis Cervantes, en el de Azuela. De igual manera, tenemos el ejemplo de lo paródico-satírico en la voz del Vate, quien se convertirá en una figura caricaturesca al tratar de utilizar una serie de disertaciones políticas, sentencias y apoteogmas, con lo cual, además de parodiar a Luis Cervantes, también lo hace con la figura histórica del intelectual de la época.

También se pretende mostrar cómo puede leerse lo histórico en el texto, sin menoscabar los valores literarios incluidos en el análisis. Considero que elementos como la intertextualidad y la parodia no fluyen aparte de la fuerte presencia de los elementos históricos del relato, sino al contrario, también pueden potenciar la lectura histórica de la novela, haciendo que las intenciones que el autor pretendía mostrar como su realidad social y la pertenencia del texto al canon de la novela de la Revolución fueran más significativas.

Para fundamentar el análisis, es necesario revisar los conceptos de *intertextualidad* y *parodia*. En este tenor, Allen Graham intenta indagar en el origen del término intertextualidad a través de dos de sus principales teóricos: Mijail Bajtin y Julia Kristeva. “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Bajtin, en Kristeva 3) dirá Bajtin, luego Kristeva aplicará: “los autores no crean un texto, lo toman de un compilado, una permutación; así, varios discursos tomados de otros textos intersectan y neutralizan un texto” (35). Estas citas sintéticas acerca de cómo estos autores perciben la intertextualidad no tendrían al parecer mayor problema, pues ambos aceptan la huella de un texto en otro ulterior. Incluso si se comparan con la definición de Gérard Genette:¹ “una relación de

¹ Genette sugiere cinco postulados de relaciones transtextuales: 1) La *intertextualidad*, definida en este caso como la relación entre uno o más textos, es la presencia efectiva de un texto en otro. La forma más común es la cita, que en su modo menos conforme constituye el plagio, y menos literal, la alusión, donde opera la semejanza en su forma más relativa, como el enunciado. Este postulado está anclado en la percepción que usa el lector, pues a través de su lectura se dará la significación, por lo que será necesaria una lectura no lineal, sino profunda y especializada en muchos de los casos. 2) El *paratexto* es propiamente el campo de referencias al que alude un texto; es un conjunto de señales que mueven la capacidad perceptiva del lector. Ejemplos de paratexto son: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etcétera; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas; sobrecubierta, etcétera. De manera que serán, por decirlo de algún modo, los intestinos del texto, las partes constitutivas pragmáticas que lo construyen; son el entorno propicio de que dispone el lector para relacionarlo con otra obra. 3) La *metatextualidad* es la relación crítica, el comentario del texto aludido. Es hablar del texto sin citarlo e incluso sin mencionarlo. Aspecto poco estudiado hasta la fecha, de acuerdo con Genette. 4) La *architextualidad* es la relación muda que articula una mención paratextual: títulos y subtítulos o llamadas de atención. Se trata de la percepción genérica que orienta el horizonte de expectativas del lector y, con ello, marca el derrotero de la recepción de la obra. 5) La *hipertextualidad* es una relación universal que une a un texto con otro. Es la unión de un texto B (hipertexto), con uno A (hipotexto). Se trata de la operación transformadora que provoca un hipotexto hacia uno o más hipertextos. Es la operación derivadora de la que precede un texto y al constituirse el hipertexto, el hipotexto se transforma. El autor coloca un ejemplo en el que habrá de seguir todo su estudio. *La Eneida* de

copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10), tampoco afectaría el camino hacia una comprensión del concepto.

Otro autor que recoge nociones más extensas en cuanto al tema de la intertextualidad es Lucien Dällenbach, quien da las siguientes clasificaciones: *general*, es decir, las relaciones entre textos y diferentes autores; *limitada*, que se refiere a la alusión entre los textos de un mismo autor; *externa*, la relación de un texto con otro; *interna*, cuando el propio texto se relaciona consigo mismo, así como la autotextualidad y la *mise en abîme* tendrían la misma función.

Es menester hacer énfasis en que la intertextualidad como tal es un fenómeno que concede importancia principal al lector y su nivel de entendimiento del texto, asunto dirigido plenamente a la exégesis histórica que Magdaleno quería mostrar:

El receptor de un texto debe ser capaz de descubrir la red intertextual del texto para interpretarlo, para conseguir una interpretación coherente. Partimos de la idea de que un texto no es coherente *per se*. Es el lector/oyente el que confiere coherencia a un texto. Ello implica dos tipos de operaciones: establecer relaciones entre las partes de un texto; y, establecer una conexión entre el texto y la propia experiencia del mundo, incluyendo la experiencia de textos previos, lo que conlleva determinar qué concepción del mundo presupone el texto. Así pues, para hallar coherencia en un texto el receptor debe establecer una conexión entre el texto y los esquemas que hay en su mente. (Luzón 137)

En el caso de la parodia, en *El resplandor* está presente una suerte de *burla seria*; esto es dado, según Linda Hutcheon, por la función irónica contenida en el acto paródico (“Defining parody” 34). Así, la ironía guarda una especificidad

Virgilio y *El Ulises* de Joyce son hipertextos de un hipotexto que es *La Odisea* de Homero. Se trata de transformaciones que involucran ciertas categorías de tiempo, espacio, personajes, estilo, etcétera. Serán designadas con el nombre de *performances* miméticas, es decir, distintas formas de imitación y de asimilación, como en el caso de la transformación de los proverbios.

doble —semántica y pragmática—, la cual es parte del rango de su *ethos* y lo irónico será un mecanismo principal en el efecto paródico. Esta forma de parodia será una aproximación teórica bastante cercana a lo que nos muestre el discurso del Vate en *El resplandor*, como se verá más adelante.

En el mismo sentido, la parodia está íntimamente ligada a la intertextualidad en cuanto que forma parte del canon de ésta y, sobre todo, entra en su rango como una de sus tantas funcionalidades. Al respecto, Jesús Camarero nos da una definición bastante similar a la de Hutcheon:

La *parodia* tiene cierta relación con el pastiche (al cual engloba en la tradición clásica) y supone la imitación de un estilo (puede ser una cita transcrita con un ligero desvío), poniendo subrayadamente de manifiesto la relación entre el texto anterior o antiguo (en general ya canonizado) y el texto moderno o nuevo, es una especie de caricatura de una obra anterior o una reutilización de la misma para transponerla o sobrepasarla, dentro de un juego que puede ser lúdico, subversivo o admirativo, y su efecto, en muchas ocasiones, suele ser percibido despectivamente con un juicio peyorativo. La parodia consiste en la transformación de un texto cuyo tema es modificado conservando su estilo, y su eficacia aumenta cuanto más cerca se reescribe el hipertexto (el texto paródico) del hipotexto (el texto parodiado); por ello es normalmente bastante breve, ya que el montaje de citas no es soportado durante una gran cantidad de texto. (39)

Helena Beristáin también nos da una definición bastante cercana a la de Camarero: “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un *género*, un tema, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza *intertextual*” (391). De esta manera, la parodia es un recurso bastante solicitado en *El resplandor*, pues la intención, como se verá más adelante, es ridiculizar al orador instruido que el sistema político de aquellos entonces había ponderado. Además, el modelo base introducido por Azuela, con el caso de Luis Cervantes, representa un estereotipo histórico, pues su figura marca el enfrentamiento entre el letrado y el campesino que algunas novelas de la época seguirían constantemente.

Así, planteamos dos problemas: intertextualidad y parodia. El primero nos conducirá al otro a través del mecanismo pragmático y semántico que conlleva la ironía. La relación de intertextualidad está dada por la presencia firme de un hecho textual en otro posterior; surge a partir de la descodificación que hacemos de un texto, en el que asociamos personajes, situaciones, características, rasgos de estilo, modos narrativos, etcétera. Este ejercicio depende de la competencia que tengamos como lectores; es decir, de la capacidad que poseamos para comprender un discurso, y, más allá, para analizarlo o interpretarlo. Así, es claro que *Los de abajo* y *El resplandor* provienen de una misma red literaria. Son principio y fin de la novela de la Revolución mexicana en cuanto que representan el inicio de la lucha armada (*Los de abajo*) y las consecuencias funestas para el pueblo (*El resplandor*), entendiendo *pueblo*² como las masas, las “glebas” como dice el propio Magdaleno. Los protagonistas de ambas novelas son seres extraídos del pueblo, hombres del campo, individuos convertidos en caudillos, esto es, arquetipos que son símbolos de su imaginario social. Asimismo, ambas novelas tienen una idea muy similar de lo que es el letrado, pues ambas lo colocan como un individuo ventajoso, cínico y poseedor de un discurso *adornado* y demagógico para dirigirse. El Curro y el Vate llevan en sus motes la significación de su personalidad, uno enfocado 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. Aquí el famoso ejemplo del discurso instruido del letrado:

² 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. El romanticismo mexicano incorporó las nociones de la identidad del país, el resultado de la independencia, los conflictos entre liberales y conservadores, los valores, etcétera. El nacionalismo inundó las páginas de la literatura de la época, teniendo como protagonistas a la gente común, en su mayoría, los rancheros y ocasionalmente los indígenas. La tarea de construir un país y una sociedad que se identificara con los valores del trabajo no fue misión fácil, la mirada protectora hacia el pueblo fijó desconfianzas que ulteriormente la novela de la Revolución se encargaría de confirmar.

—Me llamo Luis Cervantes, soy estudiante de medicina y periodista. Por haber dicho algo a favor de los revolucionarios, me persiguieron, me atraparon y fui a dar a un cuartel...

La relación que de su aventura siguió detallando en tono declamatorio causó gran hilaridad a Pancracio y al Manteca.

—Yo he procurado hacerme entender, convencerlos de que soy un verdadero correligionario...

—¿Corre... qué? —Inquirió Demetrio, tendiendo una oreja.

—Correligionario, mi jefe..., es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo la misma causa que ustedes defienden.

Demetrio sonrió:

—¿Pos cuál causa defendemos nosotros?

Luis Cervantes, desconcertado, no encontró qué contestar. (Azuela 24)

Como se ve, el texto de Azuela no es precisamente una alabanza de la revuelta, sino más bien 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 el que 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 rancharo 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, la representación del 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” fue problematizado años más tarde por José Revueltas y sus consideraciones sobre la novela de la Revolución.³

Sin embargo, esta es la imagen más representativa de la personalidad del Curro que apunta, desde luego, a una falta de conciencia ideológica por parte de los revolucionarios; pero también, a un choque entre el discurso del letrado y el del campesino (Macías). Una situación similar se da en *El resplandor* cuando el Vate intenta convencer a los indios de San Andrés de la cal sobre la *causa* que la comitiva de Herrera tiene: “—El problema del indio, Saturnino, es el problema de México —le interrumpió Pedroza, que ya se caía de borracho—. Cuando se cumplan los ideales de reivindicación de los revolucionarios no habrá pobres en México. Lo que necesitamos es incorporar

³ En el artículo de José Revueltas “La novela, tarea de México”, el autor 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 deberían 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 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).

al indio a la civilización, ¡para que te lo sepas!” (Magdaleno 125).⁴ Ambos discursos portan una idealización del movimiento revolucionario como instrumento benefactor del pueblo; como recurso demagógico en el cual se intenta convencer y persuadir al otro. Además, la reacción de sus interlocutores es muy similar: en el primer caso, la respuesta de los hombres de Macías es la ignorancia; en el segundo, es el ridículo. Es así que la relación intertextual se da por el arquetipo de intelectual que ambos textos refieren. Esto es ejecutado por:

- La tradición literaria (el realismo mexicano)
- La red intertextual (el canon de la novela de la Revolución)
- El discurso de los personajes

En el primer punto, como ya había mencionado, las novelas contienen elementos conectivos entre sí. Pertenecen a una misma tradición, por lo que tienen el mismo modelo de intelectual inútil y abusivo que aunque tengan diferencias, sus motivos serán los mismos: convencer al otro. En el segundo punto, la red intertextual parte del presupuesto de que un lector ideal sabrá reconocer los *leitmotifs* presentes en la configuración típica de la novela de la Revolución; esto es, establecer moldes y tipologías como el rancharo, el caudillo y el letrado. En el último punto, los discursos de los personajes son referencias explícitas de los móviles, de las *causas* de unos y otros. No obstante, habrá una evolución muy marcada en Pedroza respecto a Cervantes. Y es precisamente el tono de burla en que caen las palabras del Vate lo que le da ese tono de discurso paródico del orador instruido. Así, la parodia consigue: “una interpretación cómica de lo serio, un enfoque nuevo, subversivo y ridiculizador de lo tradicional, lo convencional, lo topicalizado” (Ivanov, en línea):

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

⁴A partir de aquí, se citará sólo el número de página de esta edición.

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... (125)

Es indispensable aclarar que: “según la finalidad que se han planteado los distintos autores, la parodia puede derivar hacia la sátira, la deformación caricaturesca y/o grotesca o tener un fin meramente humorístico o lúdico, con una amplia gama de matices intermedios” (Ivanov). De tal suerte, que el lector sabrá reconocer cuando la parodia intente hacer un efecto burlón, ya sea inocente o destructivo, o bien cuando se trate de hacer un homenaje al texto aludido.

Como se comentó en párrafos anteriores, el rango del *ethos* pragmático y semántico de la parodia que indica Hutcheon (“The pragmatic...” 51) busca no sólo encontrar una relación con lo burlesco, en este caso, sino postular una censura burlona. Esto es lo que sucede con el discurso de Pedroza; es evidentemente peyorativo, pero a su vez contiene una carga seria, pues no podemos negar que haya una neta referencia hacia la estructura gubernamental de la época, en este caso, el gobierno callista. “En la visión de Magdalena 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” (Bigas 232). 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 para confundir al auditorio. Sin embargo, el efecto cómico cumple su objetivo: ser una caricatura del político.

Aunque ambos personajes son dueños de un discurso hueco, existe una gran diferencia entre los dos. Con Saturnino, por ser el caudillo, la narración se instala dentro del apóstrofe: “el candidato de los de abajo a la primer magistratura de nuestro querido estado. Venimos como los ciudadanos griegos, en el areópago... su paisano ilustre, su gran arquetipo” (120). El énfasis sobre Herrera

evidencia la demagogia del discurso del Vate, a lo cual Saturnino corresponderá con “¡De aquí en adelante ya no habrá más explotación ni injusticia!” (120). El Vate, en una explosión efusiva, soltará mediante la *gradatio* una serie de frases, sentencias y apotegmas para alabar la investidura de Herrera, las cuales sólo servirán para la burla del narrador, pues en la trama las palabras sonarán huecas y extrañas.

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. (120)

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. Detalle que provoca un estado de descanso en la tensión narrativa.

Los preceptos de Hutcheon acerca de la parodia como una modalidad del canon intertextual funcionan en *El resplandor* como referente concreto, tanto de la sociedad como de la cultura (la tradición literaria), con lo cual se corroborarían las tesis de Bajtin y Kristeva. Sin embargo, la percepción de estos conceptos en el texto corresponde finalmente a un lector competente que, como sujeto crítico, debe incorporar estas referencias y aplicarlas a su lectura. Como un elemento más de la intertextualidad, la parodia genera un nuevo engarce literario, un nuevo artificio que, en algunos casos, puede resaltar sobre las obras de manera individual.

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la especificidad literaria y textual de la parodia a causa de la confusión crítica que la rodea. (Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia...” 177)

El discurso de Pedroza no pretende convencer a los indios de San Andrés de la Cal —como si se tratase de una asamblea—; pero ellos no entienden de diatribas ni de panfletos. Su función es jugar con la ignorancia de los pobladores, provocarles el arrebató emocional hacia el caudillo, infundirles expectativas de mejoras a su situación, mediante palabras elegantes y sonoras. Además, el *mictérismo* que se hace es, como ya vimos, detallado por el narrador y la mofa es general. 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. No obstante, el convencimiento es legítimo; viene dado por la esperanza de que sólo alguien como ellos pueda revertir la historia de sufrimiento del que han sido presos. El efecto paródico es, a fin de cuentas, un ejercicio dialógico en el sentido de que provoca un diálogo entre emisor y receptor, una suerte de intercambio donde el segundo sabrá interpretar el discurso burlón como el artilugio predilecto de los políticos demagogos y corruptos.

A diferencia del Vate, Herrera no profiere frases sentenciosas ni ejemplos para conseguir su objetivo, su táctica es aplicar la “empatía” con los indios. Convive con ellos, come y brinda con ellos, es el candidato popular, el de “los pobres”. Por eso, anafóricamente termina y empieza cada frase con “mis gentes”: “lo de mis gentes lo repetía sin cesar, en un estribillo en que remataba cada cláusula, haciendo estremecer de satisfacción a las indiadas” (122). La aparente nobleza de Herrera se irá difuminando a medida que avanza la acción, cuando

en un diálogo con Rendón se muestra la prolepsis que dará la clave para comprender el obrar de Saturnino y los suyos: “—¿De qué te acuerdas con esta música, Felipe? —preguntó el candidato a un hombrón que tenía enfrente, cacarizo y cejjunto. —¡De qué ha de ser, demonio! ¡De cuando instalamos el muy H. Ayuntamiento de Pachuca a pura bala! La música toque y toque y nosotros dándote posesión como presidente municipal” (123).

Son claras las intenciones del caudillo: conseguir la gubernatura a costa de lo que sea. El narrador nos muestra así, la anticipación de la toma de protesta como gobernador, asunto que será clave para entender el curso que tomarán los eventos de la novela. A partir de aquí, Saturnino se habrá ganado el aprecio de los indios, quienes lo ayudarán a conseguir el puesto político y él, ya instalado, traicionará dicha confianza, ocasionando un retroceso en el tiempo histórico, un *continuum* generacional. La tercera parte de la novela será la recreación de la primera, pero ahora con Saturnino como el verdugo. El mestizo ocupará el lugar del conquistador, del criollo y del cacique. Esta simultaneidad marcará la trascendencia del accionar de Herrera con el pueblo. Enfundado en el traje de gobernador, Saturnino volverá a delegar a los pobladores al páramo de San Andrés de la Cal, para darle vida nuevamente a La Brisa, la hacienda próspera que él mismo eligió como proyecto de riqueza. Al igual que sus predecesores, el caudillo infundirá el terror hacia los peones por medio del capataz Felipe Rendón, logrando con esto la oposición (nuevamente) de la bonanza de La Brisa frente a la desolación de los pueblos. La repetición estructural de estos eventos conseguirá plasmar la visión de un tiempo estático en la vida de los indios, en el que “la esperanza de un futuro diferente no ha sido más que un resplandor fugaz para los indios” (Parle 58). Aquí subyace la historia para los indios y San Andrés de la Cal, que irremediablemente asociamos con la historia de México. La novela hace gala de ilustrar la historia reciente de la reyerta revolucionaria a través de la intertextualidad histórica y de la parodia satírica del discurso intelectual; además, en el relato se sitúan eventos de un pasado remoto. La época colonial, la Independencia, el Porfiriato y finalmente la Revolución son trazados en la larga vida que ha tenido el pueblo. Pasado y presente se funden para mostrar una historia homogénea, en la que el destino para el otomí se torna únicamente en una cosa: la injusticia. En este tenor, la

representación histórica cumple la función de aparato maniqueísta en donde el narrador habrá de justificar el destino de los indios.

La lectura histórica que vemos en *El resplandor* es una lectura de causalidades, en el sentido de que opera por causas y efectos: los blancos explotarán a los indios, no importa la época en que esto se dé; es un principio de causa, de origen. Asimismo, tiene un inicio, pero no un fin. Se hacen así, dos entidades, una dinámica y otra estática. La primera corresponderá a la historia de los blancos y mestizos, 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 señalarnos la oposición de dos realidades: San Andrés de la Cal y La Brisa, interpretadas por dos mundos enemigos a muerte, los indios y los blancos. Esta dualidad es mostrada a través del epicentro 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” (71).

Ahora bien, los eventos históricos en el presente del relato tienen un tiempo objetivo. El periodo del gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928) será el tiempo en el que transcurran los hechos de la novela, pero la arista desde la cual se enjuician corresponde enteramente a la visión de la política cardenista. Ésta será el parámetro que evalúe los sistemas políticos callistas, convirtiendo sus discursos y promesas en engaños demagógicos, que son bien parodiados ya sea por el Vate o por el mismo Saturnino:

—¡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! (125)

El efecto paródico del vate Pedroza es por demás evidente cuando trata de imitar 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 eran los artilugios que demandaba la patria, según esta política, por lo que uno de sus fundamentos más fuertes era la persecución hacia los clérigos, lo que le daba una alusión directa a la Guerra cristera.

El tono burlón que alcanza esta crítica por medio de la parodia es, precisamente, la distancia con la que se hace y desde dónde se hace:

La parodia, de forma similar a la sátira, atenta contra las jerarquías tradicionales, desacralizando sus valores por vía de la imitación voluntaria de aquellos modelos que se pretende relativizar. A partir de allí, un personaje, una autoridad, un texto, una vestimenta, en fin, todo aquello en que puede apoyarse la cultura oficial, es considerado en su doble faz. Perdiendo la literalidad que la vuelve legítima, la parodia de lo sacro, lo político y lo formal genera una distancia que potencia la crítica por medio de una operación de transcodificación. (Nocera 22)

El indigenismo de Magdaleno proyecta una respuesta de refutación, en el mismo sentido en que las políticas cardenistas lo hicieron sobre sus predecesoras callistas. 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. Es aquí donde se dará el fenómeno de la *ruleta rusa*, es decir, observamos cómo los vencedores, aquellos caudillos elegidos por el pueblo, se transforman en victimarios de éste. “Todo el problema de los políticos consiste en aliar esos dos intereses: el interés de su clientela y su propio interés por el Estado” (Badiou 34). De esta manera, ni Saturnino (aunque él provenga de indios) ni su comitiva representan a los indios, tan sólo responden a un juego de intereses en el que el pueblo sólo se inserta porque es necesario para adquirir su voto. “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” (Bigas 274).

La denuncia es hacia el carácter fratricida, no sólo de las anteriores luchas intestinas que atravesó el país, sino del olvido actual de las comunidades indias.

“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” (Sommers 40).

A saber, Saturnino Herrera, el protagonista de la novela, al contraer nupcias y procrear descendencia con la primogénita de los Fuentes provocará la imagen negativa del mundo mestizo, esto es, la permanencia del yugo sobre los indios.

El chiquillo no era un indio 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. (230)

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 físicos,⁵ 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 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. (117)

⁵ 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).

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” (290). 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. (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 o del mal. El narrador hace énfasis en los pensamientos de Saturnino, refiere su codicia desde que era pequeño, pero también su ansia de protección para los indios. El narrador explica así la oposición entre Rendón, el testafarro y Herrera:

Le podía, y muy de veras, después de todo, que un vulgar testafarro 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 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. (283)

La narración presenta a Herrera como poseedor de 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*, lo cual puede ser visto también como un acto paródico de este tipo de personaje histórico que surge, precisamente, después de la Revolución.

Es importante señalar el papel ejecutor que tiene el caudillo para comprender cómo funcionan los personajes soportes —como Melquiades, Pedroza y Rendón—, quienes, a lo largo del relato, permiten que Herrera cumpla sus planes, ya sea a través del engaño o a la fuerza, nada impedirá que el ciclo histórico 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, etcétera, todos estos móviles tienen que ver con el desarrollo que cumple Saturnino. La importancia que le da el narrador es, en alguna medida, la señal para comprender su discurso dominante 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, como ya se dijo, una parodia 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 del mundo del autor sobre el mundo mestizo.

Así, tendremos otra sensación de superioridad emanada del mundo blanco. Magdaleno, al igual que la tradición costumbrista decimonónica, sitúa al mundo indígena bajo una concepción de pureza, de honestidad, que irremediablemente habrá de contrastar con el universo blanco y mestizo. Al respecto, Sylvia Bigas dice:

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 éstos les proporcionan con su labor. Los hacendados sienten desprecio, odio y desconfianza hacia los indios, en quienes veían poco más que animales. (288)

La representación histórica de la novela obedece a patrones estructurales que ella misma refleja, mediante procedimientos narrativos como la analepsis y la prolepsis. Estas herramientas sistemáticas se encargarán de mostrar la imagen del abuso generacional entre peninsulares, criollos y mestizos hacia las glebas, encabezados por la corrupción desmedida del caudillo.

La visión global del tiempo y el espacio se concentra principalmente en situar 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. “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” (Bigas 288). El *continuum* histórico generacional si bien es evidente, también es la continuación manifiesta de la familia Fuentes:

—Don Gonzalo Fuentes Carbajal y 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! (131)

El fragmento del vate Pedroza, si bien es claro que sigue atacando a la aristocracia de acuerdo con los ideales callistas, también pareciera advertir una continuidad más: la supremacía del mundo de los blancos sobre los indios.

La conclusión de la lectura histórica como un *ciclo* es evidente, cuando el propio 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” (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. Así como se restituyó la época colonial con sus indios colgados por los amos, ahora la historia regresa al instante donde comenzó la educación de Herrera.

Como habíamos visto, el juicio de los eventos históricos de la novela se hace desde una etapa posterior, donde las políticas cardenistas intentaron de alguna manera resarcir los errores del pasado. Retomando el concepto de homologías, se puede decir que hay una relación de equivalencia entre el campo literario y la crítica social evidente en *El resplandor*. Para ello, es necesario explicar lo que en palabras de Bourdieu es el campo 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” (143).

Magdaleno no elude al pasado inmediato, al contrario, lo confronta como uno de sus tantos personajes colectivos en *El resplandor*. “El pasado, en términos de Magdaleno, tiene un significado considerable en la explicación de la experiencia contemporánea del hombre” (Sommers 41). 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, supo congeniar 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 esta arista en la cual enfocamos la novela, será preciso introducir el concepto de *visión del mundo*. La cultura indigenista de la década de 1930 será, así, el motor que accione la crítica de Magdaleno. Su mirada paternalista, su visión de la

historia desde un solo color (el mundo de los blancos es negativo) y la conclusión de que el mal de las comunidades indias se remonta a los orígenes de la conquista serán los ejes de la visión de mundo que proyecte el texto (Sommers 49).

En ocasiones, hay periodos relegados de la historia y sus portavoces que solemos o “queremos” olvidar. Pareciera que la historia es selectiva, o que al menos, hay historiadores selectivos. Una de las virtudes de ver la historia en la literatura es que a través de ella podemos explicar fenómenos que la historia decidió olvidar. El reconocimiento de los grupos sociales por medio de la reconstrucción de su imaginario social facilita la tarea del investigador para captar la forma en cómo se representan estas colectividades en el texto. Asimismo, enfocar estas nociones de representación social junto a las del campo intelectual nos ayudan a entender por qué los procesos de creación junto a los de producción pueden darnos como resultado una visión del mundo particular.

Sin duda, la novela evoca a considerar su análisis a partir de los referentes sociales presentes en el texto. El registro histórico aunado al sociológico son elementos que enriquecen el estudio de *El resplandor*, pero esas aristas no impiden que el relato proyecte sobre sí un mensaje directo mediante la propia estructura literaria y, a través de ésta, refleje la experiencia social-histórica del pueblo sobre el lector.

Como se vio, *El resplandor* pertenece a una amplia red intertextual en la cual se forma un *collage* de citas, discursos y personajes de toda la cultura nacionalista que durante las décadas de 1930 y 1940 significó la época dominante. *El resplandor* y *Los de abajo* prefiguran con sus temas y situaciones, el inicio y el término de la gesta armada, de igual manera ambos textos compartieron, además de la misma red textual, ciertos personajes, que como se vio, son inicio en un caso (*Los de abajo*) y degradación burlesca en otro (*El resplandor*). Asimismo, la intertextualidad en la novela de Magdaleno evoca, además de la figura del falso intelectual, el seguimiento de la representación del caudillo y su papel en el conglomerado revolucionario. Queda por decir que *El resplandor* hoy puede verse como una especie de origen de los textos que versan sobre las consecuencias de la Revolución y que su red textual podría alcanzar a textos como *Pedro*

Páramo, El llano en llamas, Al filo del agua y quizás otros más, pero eso será materia de futuros análisis.

Por último, la significación que se encuentra en la técnica de la parodia, a nivel histórico, nos sirve para ver la influencia tan fundamental que personajes como el Vate Pedroza y Luis Cervantes tuvieron en la cultura revolucionaria. Asimismo, es interesante la inserción de la parodia en *El resplandor*, pues es de los primeros textos que a través del humor hacen una crítica frontal sobre una época (el callismo) y sobre ciertos personajes (los *letrados*). La mofa hacia el discurso deliberativo por parte del Vate Pedroza logra un instante de reflexión hacia los lectores, rompe con la tensión dramática y proyecta una imagen bastante pesimista del letrado, ya sea el caso de Luis Cervantes u otros posteriores. En suma, la parodia al igual que la intertextualidad potencian el significado histórico de *El resplandor*, resaltando el elemento crítico-satírico que, indudablemente portaba la novela. Hoy, gracias a estudios recientes, se ha sabido apreciar su valioso contenido sociológico en primer plano, pero sin dejar de lado el literario.

BIBLIOGRAFÍA

- Azuela, Mariano. *Los de abajo*, 47ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Badiou, Alan. "Ética y política." *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*. Presentación y organización de Célio García. Trad. Jorge Luis Lima Cappelli. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2001.
- Bigas Torres, Sylvia. "Narrativa indigenista de tema político." *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. Guadalajara/Río Piedras: Universidad de Guadalajara/Universidad de Puerto Rico, 1990. 269-313.
- Bourdieu, Pierre. "El campo intelectual: un mundo aparte." *Cosas dichas*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1987. 143-160.

- Camarero, Jesús. *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Dällenbach, Lucien. "Intertexte et autotexte." *Poétique* 25 (1976): 282-296.
- Graham, Allen. "Origins: Saussure, Bahtin, Kristeva." *Intertextuality*. London/New York: Routledge, 2000. 8-60.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. 9-44.
- Hutcheon, Linda. "Defining parody." *A Theory of Parody*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2000. 30-49.
- Hutcheon, Linda. "The pragmatic range of parody." *A Theory of Parody*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2000. 51-68.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía." *Poétique* 45. Trad. Pilar Hernández Cobos (febrero de 1981): 173-193.
- Ivanov Mollov, Peter. "Problemas teóricos en torno a la parodia. El 'apogeo' de la parodia en la poesía española de la época barroca." *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 11 (2006). <<http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>>. Fecha de consulta: 22 de octubre de 2013.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra el diálogo y la novela." *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. de Desiderio Navarro. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba/ Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997. 1-24.
- Luzón Marco, María José. "Intertextualidad e interpretación del discurso." *EPOS XIII* (1997): 1-15.
- Magdaleno, Mauricio. *El resplandor*. Pról. Eduardo Antonio Parra. México: Lectorum, 2001.
- Nocera, Pablo. "Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana." *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 22.2 (2009): 249-273.
- Parle, Dennis J. "Las funciones del tiempo en la estructura de *El resplandor*." *Hispania* 63.1 (1980): 58-68.

- Pimentel, Luz Aurora. “*El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.” México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 2002.
- Revueltas, José. “La novela, tarea de México.” *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, 1983. 231-241.
- Reyes, Alfonso. “Pasado inmediato.” *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 153-194.
- Sommers, Joseph. “*El resplandor*.” *Yáñez, Rulfo, Fuentes: la novela mexicana moderna; ensayo*. Caracas: Monte Ávila, 1969. 40-55.

D.R. © Ricardo Torres Miguel, México, D.F., enero-junio, 2014.

RECEPCIÓN: Mayo de 2013

ACEPTACIÓN: Noviembre de 2013