

El autor como participante del hecho artístico. Una mirada a la Revolución mexicana desde tres perspectivas: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916), *Los de abajo* de Chano Urueta (1939) y *Los de abajo* de Servando González (1976)

The author as participant in the artistic event. A look at the Mexican Revolution from three perspectives: Los de abajo by Mariano Azuela (1916), Los de abajo by Chano Urueta (1939) and Los de abajo by Servando Gonzáles (1976)

Heladio Colín Medina 

Universidad Autónoma de Querétaro, México
heladio_423@hotmail.com

Natalia Palma Linares 

Universidad Autónoma del Estado de México, México
paailatan2@gmail.com

Recibido: 27 febrero 2024 / Aceptado: 8 diciembre 2024

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo describir cómo un hecho histórico, en este caso la Revolución mexicana, puede ser observado desde tres perspectivas, una desde la literatura y dos más, a través del cine. Aun cuando se trata del mismo objeto, la intencionalidad, o lugar desde donde se construye el discurso, hace que la forma cambie. Así, a partir de los postulados de Hayden White (1992) y Mijaíl Bajtín (1982), hemos encontrado que Mariano Azuela, Chano Urueta y Servando González recurren a los procesos poéticos para presentar un producto con cierto contenido ideológico, convirtiéndose así en participantes del hecho artístico.

PALABRAS CLAVE: análisis literario, cine, literatura mexicana, Mariano Azuela

ABSTRACT

The objective of this article consists in describing the way in which an historical fact, in this case the Mexican Revolution, can be analyzed from three perspectives: one from literature, and two more through cinema. Although it is the same object, the intentionality, or place where discourse is constructed, changes its form. Thus, based on the postulates of Hayden White (1992) and Mijail Bajtjin (1982), it was found that

Mariano Azuela, Chano Urueta, and Servando González resort to poetic processes to represent a product with certain ideological content. In this way, these authors become participants of the artistic event.

KEYWORDS: *cinema, literary analysis, mexican literature, Mariano Azuela*

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objetivo describir la forma en que un proceso histórico puede ser observado desde diferentes perspectivas; todas responden a una intencionalidad por parte del escritor/director.¹ Para tal caso nos ocupamos de la Revolución mexicana, específicamente del periodo comprendido entre 1914 y 1916, comúnmente caracterizado por graves luchas entre las facciones revolucionarias. Cabe decir que la narración de las tres ficciones transcurre en las inmediaciones de Jalisco y el Bajío, cuyo panorama bélico difiere forzosamente del suscitado en otras partes de México.

Esta última consideración es pertinente, toda vez que la historia oficial no solo ha mitificado esta fase de la historia de México,² sino que la ha sometido a una suerte de generalización. Desde la disidencia, Mariano Azuela, testigo y en cierta forma partícipe de la Revolución, en cuanto al rumbo que tomó esta lucha, la desmitifica.³ Los cineastas Chano Urueta (1939) y Servando González (1976), con sus interpretaciones de la novela de Azuela, realizaron algo similar, cambiando y conservando algunos elementos del texto base.

Como se observa, la Revolución se aborda desde tres perspectivas: una desde la literatura y dos desde el cine. En los tres casos el autor/director recurre a procesos poéticos, es decir, procesos de creación de acuerdo con White (1992) para presentar un producto con cierto contenido ideológico;⁴ por tanto, sea cual sea

¹ Concepto que De Certeau (2006) define como la construcción del lugar. Cuando nosotros como autores pensamos en escribir algo, tenemos en mente por qué y para qué lo hacemos; después, optamos por una forma para plasmarlo (narrativa, teatro o poesía).

² Al hablar de mitificación nos referimos a presentar el hecho como algo glorioso, pero sin mostrar la crudeza de la lucha armada.

³ “El mito de la revolución [...] crece y se esparce por las rutas trazadas en *El águila y la serpiente*, se multiplica en las voces divergentes de *Campamento*, se desgarran en las calles absortas de *Al filo del agua* y se extravía al llegar a la piedra aparente de *Los recuerdos del porvenir*” (Tennenini, 2010, p. 1).

⁴ Lo que White (1992), denomina metahistoria. Según la postura del autor, la metahistoria se constituye por el conjunto de ideas que el autor pretende transmitir a través de la obra de arte, por ello menciona: “Yo sostengo que [las obras] además tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y

la forma de abordar el proceso histórico, se puede afirmar que existen grados de subjetividad en la narración. El autor pasa a convertirse en lo que Bajtín (1982) denomina “participante del hecho artístico” o, desde la perspectiva de Aristóteles, en un “imitador”. En este escrito se sostiene que, independientemente del caso y la postura que tome el autor/director, este siempre estaría imitando, porque la realidad absoluta, en el sentido simplificado y positivo del término, es inalcanzable para los medios humanos. Lo anterior se relaciona directamente con la objetividad, lo que consideramos como “realidad” no es más que una interpretación de lo que observamos y ella va a variar dependiendo de cada persona. Por tanto, la objetividad también presenta rasgos de subjetividad. En otras palabras, la mirada que nos presenta el autor/director es la propia, en ningún momento nos pone a la vista la “realidad” vivida en la Revolución mexicana.

En el mismo sentido, ni siquiera la historiografía oficial consigue transmitir una “realidad verdadera”, porque la información que presenta es organizada de acuerdo con ciertos fines y bajo una alineación ideológica determinada (aunque esta permanezca oculta).⁵ Ahora bien, no se trata de fustigar a los estudios históricos por su ingenuidad; es sabido que diversas corrientes historiográficas han cuestionado el objetivo mismo de llegar a una verdad neta, resaltando en cambio la posibilidad de acercarse a los procesos del pasado, a la historicidad misma, con herramientas teóricas y metodológicas pertinentes, haciendo evidente la postura o posición desde la que se habla y que en cierta medida influye en la selección de recursos metodológicos o teóricos. En este sentido, la propuesta de este texto consiste en vincular el análisis literario a las adaptaciones cinematográficas.

Para el desarrollo del artículo nos apoyaremos en las teorías de White (1992) y Bajtín (1982). Ambos consideran a la narración como producto de la creación humana, una ficcionalización. Desde los años setenta aparece una discusión entre los límites de historia y literatura, según Araujo, Álvarez y Medina (2013) se

que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie “histórica” Este paradigma funciona como elemento “metahistórico” en todas las obras históricas de alcance mayor que la monografía o el informe de archivo” (p. 5). Este concepto ha causado revuelo para los historiadores; sin embargo, cada vez se le acepta de mejor manera. Con él no se resta valor a los textos históricos, más bien se trata de explicar cómo el ejercicio de escritura comprende ciertos rasgos subjetivos, pues desde el momento que se ha seleccionado un tema para narrar, ya hay cierta subjetividad, porque se han desplazado otros temas.

⁵ “Yo creo que en ese nivel el historiador realiza un acto esencialmente *poético*, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar ‘lo que *en realidad* estaba sucediendo’ en él” (White, 1992, p. 10). En este sentido la labor del historiador pasa a convertirse en un proceso de creación, igual que sucede con la literatura y con el cine, hay un proceso poético.

analizan los elementos poéticos del discurso histórico. Ahora se considera el discurso historiográfico, ya que, aunque la historia se ubica entre la ciencia y el arte: “los estudios tradicionales de la ciencia histórica se enfocaron en sus elementos científicos descuidando las estructuras artísticas que soportan el relato histórico” (p. 34). Referir el discurso histórico como poético puede considerarse demolidor, pero no lo es. No se trata de vincular la escritura de los procesos históricos con un ejercicio de eufonía, sino con un proceso creativo, donde hay una selección de un género (el narrativo) y una articulación de cada uno de los componentes, para así mostrar algo que es del interés del autor.

LOS DE ABAJO, DE MARIANO AZUELA: PRIMERA MIRADA A LA REVOLUCIÓN

La obra se publica en 1916 como libro completo, pero ya había aparecido en 1915: “Fue publicada por entregas en el periódico *El Paso del Norte* en 1915” (Azuela, 1958b, p. 122). Alcanzó gran popularidad cuando se volvió a editar por entregas en 1925 en el periódico *El Universal Ilustrado*. En sus primeras ediciones incluía el subtítulo “Cuadros y escenas de la Revolución actual” (Comensal y Brand, 2005). La versión oficial que conocemos hoy es la que aparece en 1958 en *Las Obras completas*, editada por el FCE.⁶

Inicialmente no tuvo el éxito esperado; sin embargo, en la década de los veinte, cuando se producen debates sobre la existencia de una literatura nacional, los críticos vuelven al tema de la lucha revolucionaria. Nacen dos tendencias: por una parte quienes abogan por lo nacional, y por la otra, el grupo de Los Contemporáneos, que buscaba una literatura cosmopolita.⁷

Para 1927, Manuel Maples Arce, secretario del Gobierno de Veracruz, decide reeditar la obra.⁸ Como comentan Comensal y Brand (2005), gracias a la polémica de los años veinte *Los de abajo* “trascendió como trasciende cualquier resolución que incumba al futuro de un país entero. A partir de ese entonces la crítica

⁶ Su edición de bolsillo, 1983, consiguió el millón de ejemplares (Comensal y Brand, 2005).

⁷ Entre Los Contemporáneos se cuentan a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Julio Pellicer, entre otros. En este contexto surge el artículo de Julio Jiménez Rueda (1924): “El afeminamiento de la literatura mexicana”, donde mostraba su desacuerdo con las vanguardias, provenientes tanto de Francia como de Estados Unidos: “[...] hasta [...] el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (Glantz, 2007, p. 227).

⁸ “Solicitó mi autorización para reeditar *Los de abajo*” (Azuela, 1958a, p. 22).

desgrana la novela”. Críticos como Bush (2010, p. 1) afirman que *Los de abajo* no deja de configurar una historia clave en el proceso narrativo de la Revolución.

La novela se ha tomado como ítem de enseñanza y adoctrinamiento, generalmente para ensalzar al caudillo revolucionario; empero, la realidad del texto es otra. Demetrio, el protagonista, no es un héroe, sino un hombre engañado y usado para una causa que no le pertenece directamente. Es el jefe de un grupo de bandidos que por un compromiso equívoco deviene en “revolucionarios”. Las lecturas de la época quisieron verlo como un héroe, ¿pero realmente lo es?, lo veremos más adelante.

Mbassi (2013) propone leer *Los de abajo* como un proyecto ideológico: “El proyecto ideológico de Mariano Azuela en *Los de abajo* es el apoyo al México de los campesinos, pobres, débiles, aplastados, y marginados dando prioridad a la victoria sobre la dictadura gubernamental antes que a la revolución” (p. 52). Retrata la figura del hombre humilde que se deja llevar por la “bola”; lucha por una causa que no es la suya. Mariano Azuela no escribió *Los de abajo* para realzar la virilidad de los hombres revolucionarios, sino como una forma de criticar el movimiento desde el movimiento. Mariano Azuela visibiliza aspectos de la lucha armada que antaño habían sido romantizados.

Por otra parte, el texto no constituye una novela histórica, sino un episodio nacional. Alonso define que la novela histórica presenta:

[...] La incorporación de un determinado material histórico en la ficción. Este material histórico ha de ser considerado convencionalmente y en sentido académico como tal. Pero, también es requisito fundamental, que ese material histórico sea desarrollado por parte del autor con una clara intención de reconstruir o tratar de reconstruir la época en que se sitúa la acción de su novela y, al mismo tiempo, también de presentarla al lector como una época pretérita. (1984, p. 80)

Ahora bien, según la crítica literaria, para realizar una novela histórica es imprescindible una distancia de al menos cincuenta años. Si lo tomamos así, entonces *Los de abajo* no puede considerarse como novela histórica, sino de un episodio nacional. Para Spang (1998), el episodio nacional, aunque se encuentra emparentado con la novela histórica, se distingue por la temporalidad. En el episodio nacional el autor ha de narrar desde un pasado reciente, contemporáneo. Es justo el caso de Azuela, quien construye el discurso casi de manera simultánea al hecho histórico, lo que implica que el lector podía reconocer el contexto e identificar los referentes de manera inmediata. Ahora, al referir el autor como participante del

hecho artístico, Mariano Azuela es el artífice. Al referirse a su obra, comenta lo siguiente:

He puesto, por tanto, todo mi esmero en remover y rendir mis recuerdos con la mayor fidelidad posible, naturalmente no en calidad de historiador o cronista, sino de novelista que procuró captar más que hombres, cosas y sucesos, la honda significación de los mismos, para creaciones más o menos arbitrarias. *Los de abajo*, como el subtítulo primitivo lo indicaba, es una serie de cuadros y escenas de la revolución constitucionalista, débilmente atados a un hilo novelesco. (1958a, p. 123)

Esta primera mirada toma como inspiración a la Revolución mexicana. Azuela retoma las escenas que le interesan y después, a través de los diálogos de la obra, deja ver los puntos de vista de cada uno de los personajes. Es así como nace la forma y como se complementan las tres categorías que propone Bajtín (1982), contenido, forma y material: “El autor está orientado hacia el contenido [...],⁹ lo forma y concluye utilizando para ella un material determinado, en nuestro caso, el material verbal. Sometiéndolo a la tarea artística” (p. 165). En estas tres categorías participa el autor, todas inseparables:

La forma no puede ser comprendida independientemente del contenido, pero puede ser autónoma con respecto a la naturaleza del material y a los procedimientos determinados por ella. La forma está determinada por un contenido dado, por una parte, y por la singularidad del material y los medios de su elaboración, por otra. (p. 168)

Con lo anterior coincide White (1987) en su texto *El contenido de la forma*. Para este autor toda forma tiene un contenido implícito, sin embargo, aun cuando desarrolla el mismo tema que Batín, creemos que la forma debe estar supeditada al contenido y no al revés, como lo plantea White (1987), sea para los discursos ficcionales o para los históricos. En este sentido, Mariano Azuela narra acontecimientos reales, pero no como historiador, sino como novelista. Deja ver su visión de mundo a través de los elementos ficcionales, basados en hechos reales (comprobables por métodos históricos). Además, a diferencia de un historiador, tiene la oportunidad de rellenar los huecos que escapan a la historia, y puede enfatizar sobre los aspectos descuidados, contribuyendo así a generar una visión integral con los discursos ficcionales e históricos.

⁹ La metahistoria.

Ahora bien, Azuela se enfrenta a un discurso histórico de tintes oficialistas –el cual, en el momento en el que escribe, está en ciernes– que plantea una realidad única en función de las pugnas de poder intra revolucionarias. Se trata de una posición que más adelante quedaría institucionalizada y que representa, para la historia, un acercarse a lo “que sucedió”. Dicho discurso, como es evidente, carece de objetividad. Pues, con el discurso ficcional, Azuela propone un “como pudo haber sido” al construir a través de sus personajes una mediación: primero, porque hay una reconstrucción, también subjetiva, de acuerdo con los intereses de Azuela; y luego, porque resulta imposible hacer un retrato absoluto de la realidad, con las precisiones que ya se han comentado antes. La literatura constituye otra posibilidad de conocimiento, pero desde la sensibilidad poética, un ejercicio que puede complementar los discursos históricos, pero a los que esta no puede acceder debido a su propia metodología.

En esta idea de como pudo haber sido y en correspondencia con el artículo de Tennenini (2010), nos enfrentamos al mito de la Revolución mexicana, que surge “no solo de la transformación de la lucha en un tiempo eternizado de renovación identitaria, sino también de la idealización de la geografía de la Revolución” (p. 2). Dicho de otra forma, de la idealización del espacio. La autora hace una lectura de los espacios narrativos y geográficos de la novela de la Revolución a través de cinco obras: *Los de abajo*, *El águila y la serpiente*, *Campamento*, *Al filo del agua* y *Los recuerdos del porvenir*. La primera obra hace referencia a la fundación del mito y las últimas a la consolidación. Desde la perspectiva de Tennenini el espacio siempre ha participado en la fundación imaginaria de la literatura hispanoamericana. Para la autora el mito de la Revolución mexicana se construye a través de la palabra, “la verdad del mito es una verdad de palabra, independiente de los hechos reales” (p. 5), se construye a partir de la producción literaria.

Atendiendo al caso específico de *Los de abajo*, el espacio constituye el tejido de la significación de la obra, refleja los sentimientos de los protagonistas, los retos que enfrenta Demetrio Macías, y los paisajes que describen la violencia de la Revolución. La narración, de acuerdo con Tennenini, deja ver dos espacios:

[...] la sierra –lugar de origen que el narrador y los protagonistas describen siempre en tono elegíaco– y la planicie que, por ser espacio ajeno, enemigo, compromete la integridad del protagonista Demetrio Macías. En la sierra, Demetrio cumple con acciones de justicia; en cambio, en la planicie su actuar se vuelve incorrecto y violento. (2010, p. 4)

Ahora bien, al ver el título de la obra de Azuela, en esta primera mirada y siguiendo a White (1987), tenemos una referencialidad: la Revolución mexicana. El título nos remite a los constitucionalistas, quienes al inicio de la lucha se encontraban “abajo”. Se trata entonces de una referencia al estatus social. En la primera parte del texto, los revolucionarios están abajo; en la segunda, arriba; y en la tercera, nuevamente están abajo: la lucha no ha servido para nada.¹⁰ Enseguida se enlistan las críticas que realiza Azuela a la lucha revolucionaria en su novela.

La primera crítica es que no todos los hombres revolucionarios conocen la causa por la que luchan, y en no pocas ocasiones, esto se prestó al oportunismo.

[...] Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por Don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación. (Azuela, 1991, p. 25)

La realidad es que el protagonista se levanta en armas por el coraje contra el cacique del pueblo, más no por una causa nacional, como hace creer Luis Cervantes. Críticos como Mbassi (2013) ven a Demetrio Macías como una figura que lucha por una causa nacional, como un caudillo con pleno cocimiento de la lucha armada; pero no es así.

La segunda se refiere al oportunismo de parte de la gente “cultura” y del ejército, tanto huertista como constitucionalista. Azuela presenta estos abusos desde el inicio de la obra. Los huertistas entran a la casa de Demetrio Macías y, al notar que él no está, deciden aprovecharse de su esposa: “—Sargento, tráeme una botella de tequila; he decidido pasar la noche en compañía de esta morenita...” (Azuela, 1991, p. 4). Los federales hurtan las casas, abusan de las mujeres y roban cuanto pueden, por eso sus carteras están “apretadas de billetes”. Las mujeres de los revolucionarios comentan lo siguiente con respecto de los federales:

—[...] nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres, y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal. (p. 10)

¹⁰ En esta misma línea se manifiesta Mbassi (2017): “Demetrio y los suyos representan *el abajo* mientras que las fuerzas federales leales a Huerta forman *el arriba*. Esta presentación de los actores de la revolución constituye también una disposición de ellos en el marco espacial. El abajo y el arriba en el sentido literal confieren una identidad social a los beligerantes” (p. 260). Por otra parte, se contraviene la forma positivista de la temporalidad, que plantea una linealidad teleológica relacionada con las nociones de progreso.

Ahora bien, estos abusos no solo son de parte de los huertistas, también los comete la gente “culto” como Luis Cervantes, el médico revolucionario, quien más que altruista se muestra como oportunista, ya que abandona las tropas de Huerta para integrarse a las de Villa. Así lo muestran sus palabras:

—Villa es el indomable señor de la sierra, la eterna víctima de los gobiernos, que lo persiguen como una fiera; Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! (p. 39)

Así, se acerca a Demetrio Macías porque sabe de la inminente caída de Huerta y se presenta como correligionario: “—Pues yo también soy revolucionario. Los federales me cogieron de leva y entré a las filas; pero en el combate de anteayer conseguí desertarme, y he venido, caminando a pie, en busca de ustedes” (p. 12). El verdadero motivo es ser partícipe de los robos de la lucha armada; al igual que los huertistas, los villistas también son presentados como ladrones. De este modo, el doctor consigue sus avances: “—¡Mi ‘avance’!, ¡Mi ‘avance’!— clama palmoteando el cuello enarcado del soberbio animal” (p. 48). Ambos ejércitos son partícipes del saqueo, tanto de haciendas, como de pequeñas propiedades.

La tercera, la Revolución es conducida por personas incorrectas. Esto puede verse a través de las palabras de Venancio, antes de ser engañados por Luis Cervantes: “—Está bueno, pero hay que saber que los curros son como la humedad, por donde quiera se filtran. Por los curros se ha perdido el fruto de las revoluciones” (p. 20), más que apoyar una causa nacional, buscan un beneficio económico. Desde este personaje, y colocado desde un “lugar”, Azuela deja ver su descontento con los líderes revolucionarios.

La cuarta, los abusos sexuales. Las mujeres son vistas como objetos sexuales, tanto por los huertistas, como por los villistas. Los primeros las roban, las maltratan y las violan, mientras que los segundos las obligan a ir a la lucha para darles el papel de cocineras, lavanderas y curanderas. No se les reconoce un papel activo dentro de la lucha armada. Es aquí donde se construye el estereotipo del “macho revolucionario mexicano” (Pancho Villa y una mujer a cada orilla). En *Los de abajo* no se les da o no se describe el papel de las soldaderas, como señala Ortiz (2024): “Durante la Revolución Mexicana participaron miles de mujeres que jugaron un papel importante dentro y fuera del combate, sin embargo, son pocas las que se han ganado el reconocimiento de la sociedad” (párrafo 1) y no porque no hayan participado, sino porque el peso ha recaído en la lucha por parte de los hombres: “son

pocos los nombres que figuran en los libros de historia, pues han quedado relegadas a la sombra de este suceso centrado en los personajes masculinos”. Fueron generalas o soldaderas, distribuidoras, limpiadoras de armas, periodistas y enfermeras, en *Los de abajo* se les presenta como cuidadoras de los hombres o como objetos sexuales.

La quinta, el analfabetismo. Los integrantes del ejército constituyente son analfabetas en su mayoría, reconocen la importancia de saber leer y escribir, muestra de ello es el diálogo entre Anastasio y Demetrio:

—[...] la verdad es, que es gente que, como sabe leer y escribir, entiende bien las cosas”.

—[...] La verdad, compadre Anastasio, hemos tonteado mucho. Parece a manera de mentira que ese curro haya venido a enseñarnos la cartilla.

—¡Lo que es eso de saber leer y escribir!... (Azuela, 1991, p. 26)

La falta de una educación integral los lleva a convertirse en títeres de personas abusivas como Luis Cervantes y Adolfo Solís: “Luis Cervantes constituye un vivo contraste con Demetrio. Este es sencillo, valiente y sin educación mientras aquel, astuto y cobarde, pero culto” (Chen, 2006, p. 18), se integra a las filas de Demetrio no porque comparta ideales, sino por “un capricho personal, porque la humillación que recibe en el ejército federal le lastima su dignidad como intelectual” (p. 19). La actitud ventajosa de Cervantes se confirma en el siguiente diálogo con Camila: “—¡Qué tonta!... [...] no pierdas esta ocasión que no volverás a encontrar en toda tu vida. Tonta, Demetrio va a llegar a general, va a ser muy rico” (Azuela, 1958, p. 119).

Podemos distinguir una postura ética dentro de la lucha, si los constitucionalistas no entran a la lucha, no tienen posibilidad de corromperse y, por tanto, están “arriba”, pero al hacerlo caen en los excesos, en el vandalismo y en la explotación de mujeres, están “abajo”. No se ve explícito a quién va dirigido el título, pero podemos interpretarlo desde dos vertientes: desde una cuestión ética y desde el estatus social.

A través de cada uno de los cuadros de la novela, Azuela desmitifica la Revolución mexicana. Se luchaba por una reforma agraria, pero en muchos casos esas ideas no llegaron a ser comprendidas. Todo deviene en falta de ideales y en una lucha sin sentido que beneficia a los oportunistas. Esta primera mirada evidencia la actitud crítica de Azuela. Selecciona los materiales y otorga voz a “los de abajo”.¹¹ Muestra su desencanto, la lucha no era como la describían: “tuve

¹¹ “En los últimos días de octubre de 1914 me incorporé al Estado Mayor de Julián Medina, en Irapuato, donde esperaba el grueso de sus fuerzas, que acababan de salir de la Ciudad de

ocasiones sobradas para observar desapasionadamente el mundo de la revolución. Muy pronto la primitiva y favorable impresión que tenía de los hombres se fue desvaneciendo en un cuadro de sombrío desencanto y pesar” (Azuela, 1958a, p. 127). Cada uno buscaba el mayor beneficio posible: “nadie pensaba ya sino en la mejor tajada del pastel a la vista (p. 127).

Al construir *Los de abajo*, elige “el lugar” desde donde va a narrar. Presenta el material desde una estructura caótica; parece no haber orden. La revolución misma, desde la postura de Azuela, tampoco tenía orden. En la concepción de Arroyo (2010), Azuela logra presentar “una incertidumbre respecto a si los villistas eran verdaderos revolucionarios o solo un grupo de criminales” (p. 59). Esta idea resulta un arma de dos filos porque deja abierto el mismo cuestionamiento para los soldados de Victoriano Huerta.

En este sentido, Dessau (1972) opta por ver la Revolución como símbolo de la desaparición de los de abajo y los de arriba, como la creación de una sociedad de igualdad donde existirían solo los mexicanos sin otra distinción. Lo mismo había intentado ya José Vasconcelos en sus obras *La raza cósmica* (1925) e *Indología* (1927), pero “en estas obras presentando la lucha de clases como lucha de razas, proclamaba la creación de una raza universal, como garantía de una sociedad armoniosa y pacífica (Dessau, 1972, p. 71). Las categorías planteadas no rinden frutos, ni en la Revolución misma, ni en épocas posteriores. Azuela contribuye a la desmitificación de la Revolución, lo incuestionable, se vuelve cuestionable.

LOS DE ABAJO DE CHANO URUETA: SEGUNDA MIRADA A LA REVOLUCIÓN

Para el caso de la adaptación al cine, sucede algo similar, Chano Urueta no participa en la Revolución, pero su narrativa, aun cuando sea cinematográfica, también parte del “lugar” de Certeau (2006). Son los años treinta y ya inicia la conformación de lo que va a ser el discurso oficial o hegemónico de “La Revolución mexicana”. El gobierno trata de forjar una identidad nacional y ello influye en Chano Urueta a la hora de rodar *Los de abajo* (con la División del Norte). Urueta (1939) toma en cuenta la obra original, que pasa a convertirse en una segunda mirada. Debe notarse que toma en cuenta aspectos que al gobierno le interesaba

México con las de Lucio Blanco, desconociendo el gobierno provisional de don Venustiano Carranza y reconociendo la Convención” (Azuela, 1958a, p. 125).

resaltar, permitiéndose incluso la crítica de la historia que apenas se construía; ya no se va a enfrentar al discurso histórico oficial, sino a una reflexión crítica.

La novela de la Revolución “sirvió como base para algunos de los filmes mexicanos que trataron el tema del movimiento. En los años treinta, por ejemplo, el relato *El compadre Mendoza* (1933), de Mauricio Magdaleno, y la novela *Vámonos con Pancho Villa* (1939), de Rafael F. Muñoz, fueron adaptados al cine por Fernando de Fuentes” (Arroyo, 2016, p. 58). La novela de la Revolución “sirvió como fuente para la representación de la Revolución en el cine estadounidense” (p. 58).

Esta segunda mirada nos introduce nuevamente a una mediación. Chano Urueta (1939) debe tomar el lugar desde el que va a narrar. En este sentido, los novelistas trataron de “representar” lo que ellos consideraban la realidad revolucionaria. Urueta tiene un compromiso doble: primero, conocer el hecho histórico; luego, conocer la obra de Azuela para así crear una nueva narración (la película). Hay una transposición de lo literario a lo fílmico y esto no solo sucederá con Chano Urueta, sino también con Servando González (1976).

Nos enfrentamos nuevamente a una mediación, de entrada, los novelistas trataron de reflejar lo que ellos consideraban la realidad revolucionaria, y de ahí se pasa a un segundo filtro, el del director de la película. Como ya se ha dicho, una transposición de lo literario a lo fílmico. La adaptación del texto por Chano Urueta (1939) es fruto del encanto y desencanto que se vivía en esos años con respecto del fenómeno revolucionario; así, mientras que en los años veinte se defendía la figura del hombre viril, para los años treinta sucede lo contrario, se le presenta como un bandido.¹² Entrada la década de los cuarenta, conviven tanto visiones partidarias como contrarias al movimiento:

Los cines de los años 40 y 50 tienden a celebrar la Revolución como el evento que permitió la formación de una nación moderna por medio de un discurso marcadamente nacionalista y de figuras centradas en la narrativa de la pareja romántica o en la figura de generales o generalas interpretadas por estrellas de la época como Pedro Armendáriz, Emilio Fernández y María Félix. (Arroyo, 2016, p. 59)

Las adaptaciones cinematográficas están marcadas por el contexto. Desde la óptica de White (1992), podemos acercarnos desde una perspectiva contextual.

¹² Para ampliar este tema puede consultarse “El tratamiento temático de la homosexualidad en cuatro obras de Salvador Novo: *El joven* (1922), *Return ticket* (1928), *El tercer Fausto* (1936) y *La estatua de sal* (1948)”.

En el rodaje de *Urueta* (1939) apenas se iniciaba la conformación del Estado pos revolucionario, y aun cuando hay cierto apego al texto base, muchos elementos fueron cambiados:

En un principio se tendería a pensar que las evocaciones de la historia revolucionaria no podrían sino reforzar la perspectiva dominante del momento, pero este proceso se complica, ya que estas dos versiones fílmicas se producen justamente en momentos de transiciones sociales que oscurecen aún más la multiplicidad interpretativa y caos inscritos en el texto de Azuela. (Bush, 2010, p. 242)¹³

Además, se rueda en la época de Oro de Cine Mexicano,¹⁴ lo que justifica la acentuación de la pareja romántica. En estos años, Lázaro Cárdenas apoya la sindicalización de la industria, pero pide que los cines muestren un número mínimo de películas mexicanas: “un reflejo de la dificultad de competir con Hollywood y su muy organizado sistema de distribución” (Mora, 1982, como se citó en Busch, 2010, p. 246).

La cinta se rueda bajo la producción independiente de Luis Manrique “aunque filmada en los estudios de Cinematográfica Latino Americana, S. A. (CLASA)” (Bush, 2010, p. 246); CLASA es en gran medida obra del gobierno cardenista. El filme de *Urueta*, también desde un “lugar”. El director sabe que se está construyendo el Estado posrevolucionario y que, en cierta manera, hay una nueva forma de mirar el pasado. Desde esa posición se convierte en participante de un hecho artístico. Al igual que Azuela, tiene claro lo que va a narrar, ahora debe elegir los procedimientos y materiales para hacerlo. A continuación se enlistan las características que presenta la cinta.

Primero, resalta el papel de Camila, quien ya no aparece como un ser sumiso, ahora, desde la perspectiva de Felipe, Díaz se le presenta como una mujer que transgrede el mandato falócrata, pues no cede a los caprichos del caudillo revolucionario. Se le otorga un papel cercano al protagónico. Demetrio Macías la ve como una mujer que puede poseer a pesar de estar casado. Camila aparece como ejemplificación de la pareja romántica del Cine de Oro Mexicano, pero con un carácter transgresor.

¹³ Bush se refiere a la adaptación de *Urueta* en 1939 y a la de Servando González en 1976. No estudiamos las dos porque ello es labor de un trabajo más amplio.

¹⁴ Se considera entre los años 1935-1955.

Segundo, se conserva la imagen sanguinaria e ignorante de los villistas que había presentado Azuela en *Los de abajo*. Lo anterior es notorio, por ejemplo, en la secuencia de la batalla contra los federales en la que los hombres de Demetrio matan cruelmente a uno de los soldados enemigos, hermano de un simpatizante que les había servido de guía; y en la secuencia de la cantina donde su conversación denota su ignorancia acerca de las causas por las que luchan en el movimiento villista. (Arroyo, 2010, p. 60). Pero, Urueta (1939) los coloca desde una perspectiva ambivalente, los muestra como valientes y viriles. El autor, al colocarse desde un “lugar” para narrar, toma una postura; resalta el vandalismo por parte del ejército constitucionalista, pero también su carácter de “machos”, que se marcaba mucho en el Cine de Oro Mexicano. Se presenta a Demetrio Macías, como mujeriego, pues “en la cultura mexicana suele considerarse entrañable y simpático, pero su figura se ‘limpia’ especialmente al destacar su falta de ambición económica y la moderación de sus ‘alcances’” (Tuñón, 2012, p. 71).

Tercero, la Revolución aparece como “la bola”. Según refiere Tuñón (2012), en la película no se describe meramente un plano social, sino “una hecatombe más parecida a un accidente de la naturaleza que irrumpe y avasalla” (p. 69).

Cuarto, se conserva la carencia de ideales por parte de los protagonistas. Demetrio Macías se une a la lucha por coraje contra el cacique del pueblo, no por una causa nacional. Este aspecto refleja que el pueblo mexicano no siempre supo por qué entraba a la lucha.

Quinto, los rancheros, al estar influenciados por el cine estadounidense, aparecen como como *cowboys* tejanos: “A Mariano Azuela le gustó la película de Urueta [...], pero se quejó de que no lo hubieran tomado en cuenta, de que sus rancheros aparecían vestidos como *cowboys* tejanos” (p. 71).

Esta segunda mirada nos permite analizar la finalidad comercial; Urueta conoce la narrativa de la Revolución mexicana y, además, la novela de Azuela, pero al tratarse de un producto para exhibición comercial, que debe competir con la industria extranjera, incluye otros elementos, como la pareja romántica y los vestuarios. Finalmente, vamos a la tercera mirada.

LOS DE ABAJO, DE SERVANDO GONZÁLEZ: TERCERA MIRADA A LA REVOLUCIÓN

La tercera mirada dista de la segunda. La película fue rodada por Servando González en 1976. Al estar basada en un acontecimiento y en una obra entonces lejanos, la Revolución mexicana y la novela de Azuela, el director puede permitirse ciertas licencias que hubiesen sido imposibles en los años cuarenta. En las dos primeras

miradas se hace una crítica a la historia oficialista, pero no de forma abierta, pues en ese momento la historia era hecha “desde y para las esferas de poder, con una función legitimadora para los gobiernos posteriores, la Revolución tiene el carácter de mito fundador y eje estructurante del México del siglo xx” (Tuñón, 2012, p. 13).

La última película, según comenta Tuñón (2012), abre nuevos temas e interpretaciones sobre lo que fue el hecho histórico. Para los años treinta, cuando Urueta hace su película, el nacionalismo revolucionario aún estaba presente y tenía todo un precedente en la consolidación del grupo ganador de la división entre revolucionarios en 1915 (Sánchez, 2018). No obstante, para los años setenta esto había cambiado, ahora se puede proponer una aproximación crítica a la historia oficial, en este caso desde el cine. Esta versión no niega la relevancia social aún mitificada por los regímenes posrevolucionarios, pero propone nuevas aristas, formas de conocimiento y nuevos actores históricos, precisamente los de abajo. Esta última mirada posee las siguientes características:

Primero, resalta los excesos. Esto sucede también en las dos primeras miradas, pero acá se presenta de una manera más cruda, toda vez que la censura es menor. Al crearse desde la distancia, se complace a la audiencia de esos años: “Es notable que González exalte la violencia y el morbo” (Tuñón, 2012, p. 71). La película se filma “cuando el dolor de la Revolución es ya cosa de viejos, se permite más morbo y violencia, obviamente como una manera de atraer al público” (p. 69).

Segundo, mayor agresividad. A diferencia de la segunda mirada, los hombres son más agresivos, disfrutan matar al rival. Son más agresivos con las mujeres. Aquí también se les presenta como objetos sexuales: “En la noche desatada de Zacatecas, dos de ellos han sacado a una currita de su casa para ‘estrenarla’” (p. 72).

Tercero, la degeneración moral del ejército de Demetrio Macías. Al igual que el caudillo, ya no lucha por una causa, sino por conseguir “avances” o tajadas económicas, “los revolucionarios terminan comportándose como los abusivos federales contra quienes combatían en un inicio” (Robles, 2021, p. 13). Los hombres buscan el beneficio propio con la bandera de la Revolución, “esta no es la historia de ‘los valientes héroes que nos dieron la patria’ y, más bien, es la historia de ‘un pueblo acarreado a la barbarie’” (Ashanti, 2020).

Cuarto, presentación del revolucionario como macho agresor. Servando González presenta a los hombres de Macías como desleales a la causa.

Quinto, las muertes no corresponden a hombres gloriosos. Se trata solamente de hombres que mueren.

Según la postura de Vázquez Mantecón (2011), las adaptaciones cinematográficas dejan ver un surgimiento de imágenes que ayudan a darle sentido a lo

ocurrido. La primera cinta, aunque presenta una denuncia de los acontecimientos, todavía deja ver rasgos de romantización del hombre revolucionario. La Revolución se refleja en las cintas y pasa a convertirse en lo que Vázquez Mantecón llama espejos:

Pero los ESPEJOS seguirían apareciendo en el cine posterior, incluso con una connotación más crítica hacia el sentido de la Revolución. En el año de 1978 el director Servando González emprendió una nueva adaptación cinematográfica de la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo* (ya había sido adaptada en los años treinta por Chano Urueta). (2011, párrafo 20)

Desde la visión o el lugar de Azuela, la Revolución había sido un acontecimiento lleno de desmanes y de barbarie, mientras que para Servando se trata de una lucha que no había traído lo que había prometido. A través de las miradas cinematográficas se puede “contrastar la transformación de sentidos que el cine ha otorgado al evento histórico a lo largo del siglo xx” (párrafo 28).

Arroyo (2010) refiere que Carlos Monsiváis al describir las novelas de la Revolución mexicana lo hace como “una serie de novelas que comparten una visión pesimista de la Revolución” (p. 58); sin embargo, no se trata de una visión pesimista, sino, en ocasiones, de una visión un tanto cruda y realista. Según la autora los filmes pasan a conformar una transposición literaria por medio del cine; aunque argumenta que las adaptaciones de la novela de Azuela al cine, dirigidas por Chano Urueta en 1940 y Servando González en 1976, satisfacen expectativas clásicas de fidelidad hacia el texto. Esto no es verídico del todo, porque los filmes son distintos, *Los de abajo*, de Urueta, reproduce la imagen de los villistas sanguinarios que había mostrado Azuela en la novela y, al mismo tiempo, los “admira como valientes y viriles” (Arroyo, 2010, p. 10). Luego, *Los de abajo*, de Servando González, reproduce nuevamente el discurso ambivalente sobre los revolucionarios populares, pero enfatiza “las causas de la Revolución, a través tanto del discurso de Cervantes, como de la inclusión de secuencias documentales de tropas villistas en batalla en las que una voz en *off* que alude a Villa dice ‘repártnle el maíz a los pobres’” p. 61).

En los años setenta la sociedad había cambiado, por eso la presencia de desnudos y escenas de sexo que ni la novela de Azuela ni el filme de Urueta podían haber mostrado. Desde la postura de Arroyo (2010) el segundo filme es superior en cuanto a la tecnología que se utilizó para el rodaje. Se puede ver un montaje dinámico compuesto por tomas muy variadas en términos de la distancia, se ofrece una representación de la historia mucho más sofisticada que la alcanzada

por el cine industrial de los años cuarenta, logrando construir la Revolución como un evento más dinámico y complejo.

Para terminar este apartado solo nos resta decir que estamos de acuerdo con Bonifacio (2018) cuando menciona que hay una creciente ola de políticos conservadores que reescriben lo nacional, pero desconocen la interdependencia de las naciones y sus pobladores: “la historia oficial ha podado la personalidad de los héroes para convertirlos en figuras legendarias que poseen un conjunto de cualidades necesarias para ‘subirse en el pedestal’” (Carrera Damas, 2003, como se citó en Margarito, 2012, p. 97). Desde esta perspectiva ha habido una mitificación, tanto del hombre revolucionario, como de la Revolución mexicana. La novela y los dos filmes permiten repensar el acontecimiento histórico y, al mismo tiempo, fomentar una visión crítica en el espectador. Los tres autores se posicionan desde un lugar y a partir de él eligen la forma: el primero la novela y los segundos la cinematografía. En los tres casos hay objetivos claros para la elaboración del objeto de artístico.

CONCLUSIONES

En las miradas que se han presentado se trabajó con distintos elementos intertextuales; primero en la obra de Azuela, porque de ahí salen los filmes, luego con la Revolución mexicana. En los tres casos hay una “construcción del lugar”, tanto Azuela (1915), como Urueta (1939) y González (1976) tienen una visión de lo que fue la lucha armada y desde ahí se vuelven participantes del hecho artístico; cada uno elige los materiales para construir la forma (sea literaria o cinematográfica), siempre supeditada a un contenido ideológico. Este contenido variará de acuerdo con cada una de las épocas. Así, mientras la primera mirada se relaciona y se enfrenta a la creación de una identidad nacional a través de la lucha revolucionaria, la última es más cercana a una crítica de la mitificación revolucionaria.

Precisamente, es importante enfatizar el carácter mítico que se ha dado a la Revolución mexicana. Se presenta al hombre revolucionario como aquel que lucha por el pueblo. En la opinión de Tuñón (2012), la Revolución tiene el carácter de mito fundador. Se presenta al caudillo como aquel que busca progreso y justicia; sin embargo, las tres propuestas analizadas aquí, la literaria y las dos cinematográficas, nos permiten obtener una mirada alternativa del hecho bélico. El caudillo es un saqueador y en no pocas ocasiones sin ideales propios, quien es usado en función de los oportunistas.

La crítica de Azuela se dirige a los campesinos: “evoca otra vertiente de la tradición letrada mexicana, la del campesino arrogante y deslenguado, siempre

dispuesto a mofarse de la delicadeza del catrín y de su nulidad en las faenas del campo” (Avechicho, 2023, p. 128). En la novela abunda la chanza, el jolgorio y la verborrea malsonante y obscena” (p. 128). En *Los de abajo*, según comenta García (2021, p. 99), el desengaño es un factor común. Es una novela repleta de esperanzas vanas: “*Los de abajo* es, en gran medida, la historia del peregrinaje de Demetrio Macías de la ilusión a la verdad” (p. 106). Al final, inicia su descenso: “cambia su propia causa por la *causa* de la Revolución [...] cambia su autopercepción por una representación falsa, cayendo así en la trampa de la mitificación” (Blancas, 2021, p. 54).

Asimismo, en los tres casos se presenta una construcción de la mujer mexicana. En la novela se la ve como simple cuidadora del hombre, mientras que en los filmes sucede algo distinto. Urueta la presenta como transgresora del mandato falócrata, y González, como objeto sexual.

A través de las tres miradas podemos notar la pertinencia del término “lugar” de Certeau, el cual hace referencia a la postura desde donde se construye el discurso. Podemos observar que en ninguno de los tres casos se narra con la misma intencionalidad; Mariano Azuela muestra un desencanto revolucionario, presentando cuadros de la lucha armada y, en cierta manera, un realismo crudo del movimiento. Por su parte, Chano Urueta, como evaluador del movimiento y a la vez como forjador de un nacionalismo, conserva algunos elementos del texto de Azuela, pero modifica otros, como los vestuarios y algunos diálogos. Además, los personajes principales distan mucho de lo que Azuela planteó en su obra. Por último, Servando González se acerca más al cine estadounidense y, al estar distanciado ya del movimiento, presenta escenas muy violentas. Su cinta abre camino hacia el diálogo.

Para construir esos discursos en los tres casos debe partirse de una postura muy clara, después, como bien menciona Bajtín, es necesario ordenar los acontecimientos y buscar la forma en que van a ser narrados (la poética), en ese sentido el autor se constituye en lo que se planteó inicialmente, un participante del hecho artístico. Por tanto, el objetivo de este artículo, es decir, describir cómo un mismo acontecimiento puede ser mirado desde tres perspectivas, ha sido cumplido, toda vez que observamos una valoración intrínseca en cada uno de los trabajos, sea literatura o cine.

Aun cuando se trate de un mismo objeto, la intencionalidad, o lugar desde donde se construye el discurso, hace que la forma cambie, de ahí la presentación de cada una de las narrativas. Cada una, según las teorías de White (1992) y Bajtín (1982) deja ver cómo el autor/director recurre a los procesos poéticos para

presentar un producto con cierto contenido ideológico, convirtiéndose así en un participante del hecho artístico.

La teoría de White (1992) nos ayuda a ver cómo los autores, desde un lugar, un propósito de escritura, seleccionan los materiales para desarrollar un contenido. La obra artística puede ser mirada desde cada uno de los elementos que componen. Presenta un contenido y una forma, esta última supeditada al primero. En los primeros textos se narra desde un lugar encaminado a la creación de una identidad nacional, mientras en el tercero, se narra desde una crítica la Revolución mexicana. Se trata más bien de una desmitificación del acontecimiento histórico. Entran en diálogo la versión de la historia oficialista y lo que se ve en pantalla, a partir de ello, el espectador puede construir una nueva opinión. En los tres casos, la posición del autor, lugar, influye en la recepción.

Antes de finalizar es importante referir a Obscura (2015), quien habla del cine durante los años cuarenta y setenta, para ello se apoya en el concepto de “comunidad imaginada”, que propone Benedict Anderson en 1983. Se trata de la forma en que se construye la nación a través de diferentes narrativas (artefactos culturales). Para Obscura (2015) durante los años cuarenta del siglo xx (en un momento anterior a la llegada de la televisión), el cine mexicano, dirigido a los sectores populares funcionó no solo como entretenimiento, sino también como medio de comunicación, de identificación y de cohesión social. Deja ver un nacionalismo conservador que idealiza la pobreza, estiliza al indígena y al ambiente campirano. En el cine de los años setenta no sucede así, más bien, se hace una denuncia de la pobreza, se muestran las condiciones de miseria, de exacerbada violencia y criminalidad.

Vemos la pobreza desde dos vertientes: en la primera se le muestra de manera romántica, mientras que en la segunda se le ve de forma desgarradora. Así la versión de Chano Urueta (1939), se siguen los estándares conservadores y se ajusta a la política oficial, lo que Obscura (2015) llama “unidad nacional”. En los años cuarenta el cine depende del Estado, tiene una función propagandística e “[influye] en una visión nacionalista y conservadora, orientada a promover un ideal de identidad nacional, mostrando un México cosmopolita o folclórico que naturalizaba la miseria y soslayaba los condicionamientos socio-políticos que la engendran” (Obscura, 2015, p. 54). Ya en 1976 con *Los de debajo* de Servando González, hay una mayor visibilidad fílmica de la pobreza, hay “expectativas de cambio social y legitimación cultural del tema de la pobreza” (p. 54).

La película de Servando González es elaborada desde “la denuncia social”, por tanto, a través de una metahistoria, según refiere White, rompe con el nacionalismo conservador. El director ya no idealiza la pobreza como se había hecho por

medio del discurso oficial, más bien denuncia los crímenes cometidos en nombre de la Revolución. Narra las condiciones de violencia, la miseria y la criminalidad.

REFERENCIAS

- Alonso, A. (1984). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro*. Madrid: Gredos.
- Anderson, B. (1983). *Imaginary communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Araujo, C. I., Álvarez, M. A. y Medina, C. G. (2013). “Verdad y ficción en la historia: el debate entre Hayden White y Roger Chartier”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (43), pp. 33-42. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18532163003>
- Arroyo Quiroz, C. (2010). “La novela de la Revolución mexicana y su adaptación al cine: El caso de *Los de abajo* de Mariano Azuela”. *Casa del Tiempo*, (30), pp. 58-61. <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/855>
- Ashanti, B. (2020). “La nostalgia revolucionaria en el cine de Servando González”. *Nuestro cine*. <https://www.filminlatino.mx/blog/la-nostalgia-revolucionaria-en-el-cine-de-servando-gonzalez>
- Avechuco Cabrera, D. (2023). “Demetrio Macías en un lugar de La Mancha: las ediciones ilustradas españolas de *Los de abajo*, de Mariano Azuela”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (26), pp. 111-147. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-60192023000100111
- Azuela, M. (1958a). *Páginas autobiográficas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, M. (1958b). *Los de abajo*. En *Obras completas I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, M. (1960). “Cómo escribí *Los de abajo*”. En *Obras completas III*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, M. (1991). *Los de abajo, La luciérnaga y otros textos*. Venezuela: Ayacucho.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Blancas, N. (2021). “*Los de abajo*. Mitificación y metalepsis”. *Literatura Mexicana*, 32(2), pp. 43-72. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462021000200043
- Bonifacio, U. (2018). “Reseña de Mexican transnational cinema and literature”. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (17), pp. 145-150. <https://eloquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/300>

- Bush, M. (2010). “Evocaciones de la Revolución en las adaptaciones cinematográficas de *Los de abajo*”. En F. F. Sánchez y G. García Muñoz (Eds.), *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana* (pp. 237-276). Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. www.academia.edu/10615797/Evocaciones_de_la_Revoluci%C3%B3n_en_las_adaptaciones_cinematogr%C3%A1ficas_de_Los_de_abajo?auto=download.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Ciudad México: Universidad Iberoamericana.
- Chen, A. (2006). “Representación realista o visión personal? Análisis de la objetividad de Los de abajo de Mariano Azuela” (Tesis de maestría). Rice University. <https://repository.rice.edu/server/api/core/bitstreams/9f1ad177-51e8-4280-9aa9-b2309b90353d/content>
- Colín Medina, H. (2022). “El tratamiento temático de la homosexualidad en cuatro obras de Salvador Novo: *El joven* (1922), *Return ticket* (1928), *El tercer Fausto* (1936) y *La estatua de sal* (1948)”. *Contribuciones desde Coatepec*, (37). <https://www.redalyc.org/journal/281/28171647005/>
- Comensal, J. y Brand, A. (2015). “Los de abajo”, *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/obra/datos/3008>
- Dessau, A. (1972). *La novela de la Revolución mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, L. F. (2012). “*Los de abajo* de Mariano Azuela: Violencia, género, mito”. *Literatura Hispanoamericana II*. <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/08/Los-de-Abajo-de-Azuela-Mariano-Azuela.pdf>
- García Loaeza, P. (2021). “*Dasein* y desengaño en *El Zarco*, *Los de abajo* y *Pedro Páramo*. *Literatura mexicana*, 32(1), pp. 97-119.
- Glantz, M. (2007). “Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?” Actas XV Congreso AIH, IV. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_025.pdf
- González, S. (Director). (1976). *Los de Abajo*. [Película]. Corporación Nacional Cinematográfica.
- Mbassi, S. (2013). *Aproximación sociocrítica a Los de debajo de Mariano Azuela* (Tesis de doctorado). Universidad de Granada.
- Mbassi, S. (2017). “El mito de la revolución y revolución del mito en las novelas de la revolución: el caso de *Los de debajo* de Mariano Azuela”. *Sociocriticism*, 32(1), pp. 257-293.
- Margarito, M. (2012) “La desmitificación del héroe histórico en la obra de Ibar-güengoitia”. *Etudes Romanes de Brno*, 33 (2), pp. 97-109. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4365925>

- Obscura, S. (2015). “Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano: de la Época de Oro hasta el día de hoy”. *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro al presente*. <https://dokumen.pub/nationbuilding-en-el-cine-mexicano-desde-la-epoca-de-oro-al-presente-9783954878291.html>
- Ortiz, G. (2024). “Generalas, periodistas, enfermeras... Las mujeres en la Revolución mexicana”, *Vida universitaria*. <https://vidauniversitaria.uanl.mx/expertos/generalas-periodistas-enfermeras-las-mujeres-en-la-revolucion-mexicana/>
- Robles, R. (2021). *Los de abajo (1916) o las múltiples tensiones de la revolución: Hacia un proyecto fallido de nación* (Trabajo de investigación de bachiller). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/16872/Robles_vr.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sánchez, N. (2018). *De la idea literaria a la imagen cinematográfica. ¡Vámonos con Pancho Villa! Y la creación de imágenes-monumento*. (Tesis de maestría) Universidad Autónoma Metropolitana. http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/115_SanchezN_Pancho_Villa.pdf
- Spang, K. (1998). “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica* (pp. 65-115). En K. Spang, I. Arellano Ayuso y C. Mata Induráin (Coords.). *La novela histórica teoría y comentarios* (pp. 65-115). Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A.
- Tennenini, R. (2010). “De piedra en piedra: el espacio en la novela de la Revolución mexicana”. AXE VI, Symposium. <https://shs.hal.science/halshs-00496118/>
- Tuñón, J. (2012). “La literatura de la Revolución mexicana en el cine: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916, 1938), de Chano Urueta (1939) y de Servando González (1976). Cuando Ouroboros se muerde la cola”. *Ensayos*, pp. 63-76. https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/Historias_80_63-76.pdf
- Urueta, C. (Director). (1939). *Los de abajo*. [Película]. Nueva América / Producciones Amanecer.
- Vázquez Mantecón, Á. (2011). “Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana. *Caravelle*, (97), pp. 165-179. <https://journals.openedition.org/caravelle/1441>
- White, H. (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.1,