

**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**

**Julia Tuñón**

**L***os de abajo*<sup>1</sup> es una novela que se convirtió en emblemática en México. Por años fue una de las lecturas obligatorias para los alumnos de Secundaria. La escribió Mariano Azuela desde su experiencia como médico militar durante la Revolución mexicana, del lado villista. Fue también una obra de teatro<sup>2</sup> con la que el novelista pretendió en 1938 acceder a formas masivas de representación.<sup>3</sup> La novela es muy descriptiva, marcando con precisión decorados, vestuario, etcétera, de manera que es un antecedente (y un candado) preciso para las películas. No obstante, los públicos populares solían asistir a las salas de cine y ahí muchos pudieron ver las versiones de Chano Urueta (1939)<sup>4</sup> y de Servando

González (1976).<sup>5</sup> No tuvieron gran éxito, ya que la primera sólo duró una semana en cartelera<sup>6</sup> y la segunda dos;<sup>7</sup> pero aun así, fuera escrita o filmada, la obra narra una historia que la convierte en éxito de ventas (*best seller*) y en un libro que permanecerá en las librerías (*long seller*), ya que da cuenta de una mirada crítica sobre la Revolución.

Azuela retoma fielmente la trama de su novela en la obra teatral, al igual que en sus secuelas cinematográficas, como si le costara desviarse de

Gómez Muriel. Actores: Miguel Ángel Ferriz (Demetrio), Domingo Soler (Anastasio Montañés), Esther Fernández (Camila), Isabela Corona (*La Pintada*), Carlos López Moctezuma (*El Curro*), Emilio Fernández (Pancracio).

<sup>5</sup> *Los de abajo*, Producciones Conacine, 1978. Dir.: Servando González. Asist.: Américo Fernández. Arg: sobre novela de Mariano Azuela; adaptación de Vicente Leñero y Servando González. Foto: Ángel Bilbatúa. Música: Manuel Esperón y canciones populares. Ed.: Gloria Schoemann. Actores: Eric del Castillo (Demetrio), Raúl Quijada (Anastasio Montañés), Ma. de los Ángeles Márquez (Camila), Gloria Mestre (*La Pintada*), Jorge Victoria (*El Curro*), Miguel Ángel Fuentes (Pancracio).

<sup>6</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Imcine/Conaculta/Universidad de Guadalajara, 1992, vol. II, p. 124.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 1995, vol. XVII, p. 314.

<sup>1</sup> Mariano Azuela, "Los de abajo", en *Obras completas*, México, FCE (Letras mexicanas), 1958, vol. I.

<sup>2</sup> Mariano Azuela, "Los de abajo", en *Teatro*, México, Ediciones Botas, 1938.

<sup>3</sup> Una versión se montó en 1929 en el Teatro Hidalgo, de autor sin precisar y sin anuencia de Azuela.

<sup>4</sup> *Los de abajo*, Producciones Amanecer (Luis Manrique), 1939. Nombre original *Con la División del Norte*. Dir.: Chano Urueta. Asist.: Miguel M. Delgado. Arg: sobre novela de Mariano Azuela; adaptación de Chano Urueta. Diálogos: Aurelio Manrique. Foto: Gabriel Figueroa. Música: Silvestre Revueltas y canciones populares. Ed.: Emilio

una historia canónica. Si ya en la novela hay muchas escenas que se apoyan en la pura narración oral, en la obra de teatro este recurso es mayor, evidentemente por la dificultad de representar, por ejemplo, las batallas. Por tanto, se producen muchos saltos en la narración que probablemente sus audiencias completaron con el conocimiento previo del libro. Por ejemplo, para el escenario se suprime la masacre original en el cañón de Juchipila (tan sólo se habla de ella), aunque sea medular en la historia. Esta emboscada fue reproducida punto por punto por Urueta y por González, pero al utilizar el soporte fílmico la dotaron de imágenes visuales con las que duplicó su poder. Vale aquí recordar la fuerza de toda imagen, que se magnifica en el cine por el efecto de realidad que otorga la ilusión del movimiento.

Azuela construyó la imagen de una Revolución sin proyecto, que cierra círculos que se inician nuevamente al terminar cada etapa. Ouroboros —el viejo símbolo de la serpiente que se muerde la cola para encerrar al eterno retorno— es revivido en la historia de Demetrio Macías, ya que su autor lo hace repetir un destino no por anunciado soslayable. La fatalidad recuerda aquella que moldeaba la mentalidad de los pueblos precolombinos.<sup>8</sup> La primera y la última escena de la novela es la de un grupo de fatigados y polvosos guerreros que son asesinados al fondo del cañón de Juchipila, en la sierra del sur de Zacatecas, mientras las ranas croan indiferentes. Esos cansados soldados que están al fondo, “los de abajo”, son masacrados en la escena inicial por el grupo de Macías, que reúne a otros desarrapados como él para nutrir la Revolución, pero en la última escena, cuando ya los conocemos y sabemos de sus percances, son ellos, Demetrio, *Codorniz*, Anastasio, *El Meco*, quienes quedan al fondo, los masacrados. *Los de abajo*, entonces, no se refiere a los más pobres o a los marginados por su sociedad, aunque sí lo sean;

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 2010 [2001].

no obstante, la sugerencia está todo el tiempo presente, por lo que Servando González la utiliza cuando en un banquete revolucionario los que quedan afuera comentan: “nomás los de arriba, y los de abajo, como siempre [...] aquí abajo.”

### El origen: la novela

En 1916, cuando todavía se peleaba en México, Azuela estaba en El Paso, Texas, donde también se encontraba el ya derrocado Victoriano Huerta; ahí publicó esta novela que tuvo poca resonancia, hasta 1924, cuando un debate periodístico —que se prolongó hasta 1925— la convirtió en el modelo del género literario que debía ilustrar el acontecimiento iniciador del nuevo régimen surgido de la Revolución.<sup>9</sup> Terminada la guerra civil, afinado el grupo triunfador y con el plan de recomponer a la nación, se puso en marcha un proyecto cultural para homologar imaginariamente las diferencias entre mexicanos. La historia se enseñaba como una marcha unívoca hacia una república democrática y liberal, que derivaba del pasado prehispánico: Para fortalecer esta narración se valoró la cultura popular, se desarrolló el muralismo y se buscó la esencia de la mexicanidad a fin de representarla en las artes. El debate literario en que se vio envuelta la obra de Azuela aludía a la forma que debía tener la nueva novela, censurando aquellas que tendían al cosmopolitismo o “al afeminamiento” de la literatura: *Los de abajo* se consideró el paradigma literario.<sup>10</sup> Azuela recibió el Premio Nacional de Literatura en 1950. Curiosamente, la novela sugiere en diversos momentos la fuerza que las palabras tienen en la construcción de mitos y para influir en las percepciones de la gente. Los rumores adquieren en la narración una importancia notable, por ejemplo, cuando los hombres de

<sup>9</sup> Sobre esta polémica véase Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.

<sup>10</sup> *Idem.*

Demetrio oyen de Villa “la palabra mágica. El gran hombre que se esboza; el guerrero invicto que ejerce a distancia ya su gran fascinación de boa”;<sup>11</sup> aunque nadie lo conozca, se ha convertido en un mito gracias a lo que se dice de él, pero sus protagonistas no valoran la palabra escrita y por eso queman los libros, hasta lo ven como un negocio y venden a cinco centavos aquellos que tienen monitos, regalando los otros de pilón.<sup>12</sup>

*Los de abajo* narra los percances de un grupo de revolucionarios en los años clave que van de 1913 a 1915. En ese lapso Huerta ha derrocado al primer presidente revolucionario, Francisco I. Madero y unificado las fuerzas de Venustiano Carranza y de Francisco Villa en su contra, quienes lo vencen en la batalla de Zacatecas, para luego pelear entre ellos, siendo los villistas los perdedores en las batallas de Celaya (1915).

La novela tiene tres partes bien definidas: los inicios (en dónde quizá podría construirse la confianza), el desarrollo (cuando *la bola* se adueña de la situación) y la debacle (al señorear la muerte). Inicia en Limón, la tierra de Demetrio Macías, que habita un rústico jacal en la sierra del sur de Zacatecas, donde conversa con sus amigos Anastasio y *Codorniz* sobre los últimos acontecimientos que dan cuenta de la cercanía de los federales (huertistas). Pronto quedan solos Demetrio y su mujer, que cuidan al pequeño que duerme en su cuna colgante. Oyen ruidos y la señora predice: “te digo que no es un animal”.<sup>13</sup> También la obra teatral y las películas inician con esta escena por demás fuerte, porque nos sitúa en el origen, en la burbuja original que remite a la sagrada familia (madre, padre y niño), momentos antes de estallar la adversidad. Recuerda también los principios de la tragedia griega según la *Poética* de Aristóteles, en cuanto a un orden primario que se destruye.

<sup>11</sup> Mariano Azuela, “Los de abajo”, en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 365.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 320.

Lo anterior nos ubica, de entrada, en el carácter de la amenaza, ¿será la de un animal? ¿será que se mueve sólo por el instinto? Hay que recordar que Azuela es un positivista y como tal ostenta una mirada sobre la sociedad que quiere ser científica. El autor compara constantemente a sus personajes con la fauna: trepan las montañas como venados, duermen a los pies del amo como perros, descienden los cerros como hormigas arrieras, y la analogía remite inevitablemente al tema que marcará toda la trama, la que pregunta por la verdadera naturaleza de sus protagonistas, ignorantes rudos, carentes de un ideario, cuyo único móvil es sobrevivir y divertirse, destacándose por la brutalidad de sus emociones y la escasez de pensamiento crítico. En esos años de construcción imaginaria de la nueva nación campea la tensión entre civilización y barbarie, que José Vasconcelos nombra con metáforas arquetípicas basadas en los dioses prehispánicos (*Quetzalcóatl versus Huitzilopochtli*), en una versión autóctona de la tensión entre Ariel y Calibán. Se trataba de que la ferocidad y el primitivismo fueran vencidos por el espíritu; pero no, las huestes revolucionarias que retrata Azuela no luchaban por el espíritu.

Tampoco era un animal por lo que el perro ladraba, sino federales perdidos en la sierra a quienes Demetrio dejó huir, lo que su mujer le reprocha acremente: “¿por qué no los mataste?”, pero este hombre amarrado al destino sólo puede contestarle: “¡Seguro que no les tocaba todavía!”<sup>14</sup> Así nos lo cuentan todas las versiones. Ambos huyen, Macías duerme al raso y en la mañana observa que los federales han incendiado su jacal. La afrenta está marcada: llama con un cuerno a sus amigos, que se comunican por este medio antiguo de sonido animal, que Azuela describe con una minuciosidad cinematográfica que es calcada por Urueta. El grupo de hombres se reúne, habla y decide lanzarse a la lucha bajo el liderazgo de Demetrio. Inician el largo recorrido con sus gastados

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 322.

huaraches, dando cuenta de su similitud: visten igual, tienen similares motivos para iniciar la lucha: uno debe una muerte, otro es perseguido por un robo, el de más allá quiere tener un máuser, cartucheras, pantalones y zapatos. Demetrio ofendió a don Mónico, el cacique de Moyahua, un domingo en la cantina, después de ir a misa y hacer sus “encomiendas”. Ni siquiera hubo “difuntito”, pero don Mónico lo acusó de maderista con las autoridades de la capital y desde entonces lo atosigan. La ofensa exige venganza y *la bola* es la coyuntura para realizarla.<sup>15</sup>

Todos los hombres de Demetrio participan de una naturaleza similar, aunque su líder sea prudente, Pancraccio iracundo, Anastasio comedido. Al llegar el descanso todos “comieron con avidez, y cuando quedaron satisfechos se tiraron de barriga al sol y cantaron canciones monótonas y tristes lanzando gritos estridentes después de cada estrofa”.<sup>16</sup> Todos acuden como a una fiesta, a fin de que los federales pasen por el cañón de Juchipila y los masacren con alegría. Pancraccio lo dice así: “¡Mírenlos que bonitos! [...] ¡Anden, muchachos, vamos a jugar con ellos!”<sup>17</sup> hacen competencias de tiro entre ellos, los que carecen de un arma la piden prestada con la ansiedad del niño que solicita a otro su juguete, tan solo por el gozo de disparar. Demetrio es herido y lo llevan en una camilla a campo traviesa, comentando la ausencia de dos compañeros a los que encuentran colgados en el camino. Se refugian en una rancharía, en donde descansan y capturan a un federal desertor, que ante el “¿quién vive?” declara ser “Carranzo”, pero Pancraccio no sabe “quien es ese gallo” y le dispara en un pie. Luis Cervantes es

periodista y estudiante de medicina, dice que fue llevado por la leva y quiere unirse a ellos. Poco a poco sabremos que sí, que escribía, pero contra la Revolución, que se incorporó a los federales buscando poder y dinero para escapar, y al no conseguirlo buscó otros terrenos. No estaba de suerte, encuentra a los hombres de Demetrio que de entrada lo quieren fusilar y a los que sólo su jefe puede controlar. El *Curro*,<sup>18</sup> apodado así por su aspecto y el color blanco de su piel, es dueño de una verborrea y una retórica crecidas. El siguiente diálogo con Demetrio se mantiene en las cuatro versiones. Le dice Luis Cervantes:

—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 defendiendo la misma causa que ustedes defienden.

—Demetrio sonrió: Pos, ¿cuál causa defendemos nosotros?<sup>19</sup>

En la novela y en la obra de teatro se nos describen los gestos, pero en las películas los vemos. En Urueta, por ejemplo, el gesto del *Curro* ante la significativa pregunta de Demetrio es de sumo desprecio. Luis habrá de fungir a lo largo de toda la trama como “el otro” de ese grupo que es tantas veces tratado como un solo cuerpo. Si unos no saben de sus razones para la lucha, el *Curro* las conoce muy bien: aprovechar la coyuntura para enriquecerse y las disfraza, también, eficazmente, con solemnes discursos que provocan desde el azoro, el fastidio, la risa o la admiración de quienes no adivinan el vacío de su retórica. La polaridad está planteada. En la tercera parte de la novela el *Curro* ha escapado a El Paso a guarecerse con

<sup>15</sup> En 1887, en pleno porfirismo, Emilio Rabasa escribió la novela *La Bola*, para referirse a los acontecimientos ininteligibles, confusos, desbordados. El término se asoció a la Revolución, denominándose así, “la bola”, por su desorden que mezcla a los contrarios sin amalgamarlos, que lo arrasa y lo confunde todo.

<sup>16</sup> Mariano Azuela, “Los de abajo”, en *Obras completas*, op. cit., p. 325.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Sinónimo de catrín.

<sup>19</sup> Mariano Azuela, “Los de abajo”, en *Obras completas*, op. cit., pp. 331-332.

todo lo que ha podido saquear, el *Loco* Valderrama toma su lugar, cuestionando las acciones de los guerreros, la locura mucho mayor que la suya que se genera en esa orgía de sangre y violencia.

Todas las versiones nos cuentan, basadas en la novela, como el *Curro* es aceptado por el grupo, cómo se cura el pie a sí mismo y alivia al jefe Macías que tenía la herida infectada, cómo lo convence de incorporarse a las tropas del general villista Pánfilo Natera, a las que se le suman en Fresnillo y en dónde llama “Coronel” a Demetrio, siendo aceptado como tal por Natera, en dónde encuentra al reflexivo Alberto Solís, otra figura de contraste. Este joven, también educado, es muy cercano a Natera y se sorprende de encontrar a Cervantes. Lo recuerda escribiendo contra la Revolución y cuándo se justifica diciendo que se ha convencido, cree adivinar una fe que él ya ha perdido. Solís funge de coro griego, que nombra lo callado y le da existencia. En su desazón por lo que ha vivido, llama “raza irredenta” a la que se bate en la lucha y considera que “la Revolución es el huracán y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval”.<sup>20</sup> Ambos van con sus jefes a la batalla de Zacatecas, famosa por su dureza y crueldad, y ambos se encuentran protegiéndose en lugar seguro, pero mientras el *Curro* alega que lo tiró el caballo y tuvo que correr, Solís acepta que “a mí nadie me tiró [...] Estoy aquí por precaución”,<sup>21</sup> y se dedica a contar al lector lo “machito” que se bate Macías, su temeridad y serenidad, narrándonos los percances que enfrenta y opinando: “¡Qué hermosa es la Revolución aun en su misma barbarie!”, para volver sobre la esencia de la raza que se condensa en “dos palabras: irobar!, imatar! [...]” formando un pueblo sin ideales, “¡Lástima de sangre!”<sup>22</sup> concluye antes de caer fulminado por una bala perdida.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 367.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 368.

La muerte de Solís anuncia la segunda etapa de la novela, la de confusión y el desmadre, una vez han sido nombradas por él y dejando a los protagonistas sin el límite tranquilizador de la palabra. La constante ahora será la fuerza desatada e incontrolable. En la celebración que sigue a la batalla, aparece el *Güero* Margarito, “charro pequeño y gordo, de sombrero galoneado y mascada solferina”,<sup>23</sup> antiguo compañero de prisión de Anastasio, encarnación de la arbitrariedad y el sinsentido. También surge la *Pintada*, que pulula en forma destacada entre las muchachas que “van y vienen como perros callejeros entre los grupos”<sup>24</sup> y que esa noche duerme con Demetrio, que ha sido ascendido a general por su brillante papel en la batalla de Zacatecas. La orgía de esa noche es desbordada y en los filmes adquirirá una consistencia pastosa.

La tercera parte de la novela es la debacle e inicia con la carta del *Curro* a Venancio quitándole las esperanzas de hacerse doctor en Estados Unidos, que él le había despertado, pero proponiéndole fuera con dinero suficiente para montar juntos un restaurante. El comentario es preciso: “este *Curro* de veras que la supo hacer”.<sup>25</sup> Demetrio se entera de la ruptura entre Carranza y Villa, pero su única lealtad es para Pánfilo Natera: “Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escuelante [...] la aguilita que traigo en el sombrero usted me la dio [...] Bueno, pos ya sabe que nomás me dice: ‘Demetrio haces esto y esto [...] y se acabó el cuento’”.<sup>26</sup> Sigue, pues, siendo villista pero es el tiempo para su venganza, y van a Moyahua, en donde Demetrio se da el gusto de afrentar a don Mónico y de ordenar que se incendie su casa. Busca a su mujer e hijo y ella le pide que regrese y pregunta, “¿para qué pelean ya, Demetrio?”. Él avienta una piedrita al fondo del cañón, “mira esa piedra como ya no se para”.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 407.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 404-405.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 416.

Por más que Demetrio sólo quiera trago, tener cerca una muchachita que le cuadre y volver pronto a su casa, como declara, se ha convertido en esa hoja seca de la que hablaba Solís con el *Curro*. El destino los lleva nuevamente al cañón de Juchipila, pero en esta ocasión los que están abajo son él y sus hombres.

La novela tiene también episodios de afectos y querencias, asociadas al “reposo del guerrero”. En la rancharía en donde se curaron los heridos, apenas iniciada la lucha, se forma un triángulo sentimental: Demetrio se obsesiona con Camila, modesta muchacha que lo atendía, a su vez enamorada del *Curro*, que más tarde se la llevará engañada al jefe, como un presente de su lealtad. Otro personaje femenino es la *Pintada*, brava y fogueada revolucionaria, que quiere ser la pareja de Demetrio, ducha en “avances” (objetos del saqueo), matará a Camila cuando ésta declara que, pese a todo “ya le voy cobrando voluntad”<sup>28</sup> al jefe y ella se siente marginada. Estas mujeres forman también una polaridad estructurante, aunque ambas, aún la bragada *Pintada*, dependen de la voluntad varonil. La esposa de Demetrio está lejos, ella cuida del hijo y de los animales en un horizonte protegido por su suegro, y no alcanza siquiera el privilegio de tener, ni en la novela, ni en la obra de teatro, ni en las películas, un nombre de pila.

¿Por qué una historia de desencanto se convirtió en icono de la Revolución? Carlos Alberto Sampaio propone que la novela fortalece el mito de la Revolución pero es, al mismo tiempo, un mito de la revolución.<sup>29</sup> *Los de abajo* no presenta a sus protagonistas con “glamur”, ni adornados de ideas puras. Héroes y próceres son necesarios para justificar imaginariamente una revolución, encarnando una serie de valores, pero ¿qué tipo de héroes son éstos? Ciertamente no promueven la justicia o el civismo, y tampoco

tienen ideas exaltadas en torno a la patria.<sup>30</sup> En esta novela y sus secuelas no hay ideales, y eso se destaca mediante los dos personajes-polo narrativos: por un lado el *Curro* y sobre todo Solís, que tienen capacidad de reflexión, aunque el primero la dirige a su provecho mientras que Solís “ nombra ” el sinsentido. Por el otro Demetrio y sus hombres, que podrían haber adquirido el carácter de héroes populares por su arrojo y su muerte violenta, pero a quienes su falta de propósitos les resta esta posibilidad. Los hombres de Demetrio no son ni ciudadanos ni patriotas,<sup>31</sup> ¿podrían quizás asemejarse a los bandidos justicieros de los que habla Eric Hobsbawm? <sup>32</sup> Para Carlos Reyero, el héroe iguala a los santos porque provoca un ánimo edificante,<sup>33</sup> pero *Codor-niz*, Anastasio o el *Güero* Margarito sólo son unos derrotados y quizás sea ahí, en esa derrota que engendra en sí misma otra derrota engarzándose como Ouroboros, en donde pueden sentirse salvados, pues son los perdedores los que habrán de ganar el cielo y esta cultura no niega en ningún momento su estirpe católica.

En 1938 Rodolfo Usigli escribió la obra teatral *El gesticulador*, pero no se montó hasta 1947 en el Teatro de Bellas Artes, en donde el público aplaudió diez minutos de pie. La obra trata otra vez sobre la dificultad o imposibilidad de cumplir los postulados de justicia social de la Revolución mexicana. Fue convertida en película como *El impostor* (Emilio Fernández, 1960) y

<sup>30</sup> Claudio Magris llama “valores fríos” a aquellos que remiten al civismo y el respeto a la Ley y “valores calientes” a los que atañen al patriotismo, la sangre, la emotividad. Entrevista en *El País*, Madrid, 25 febrero 2004, secc. Cultura, p. 47. También en “Defensa de la civilidad”, en *Portal El Día. Es*, 31 de octubre de 2004.

<sup>31</sup> Véase Víctor Mínguez, “Héroes clásicos y reyes héroes en el antiguo régimen”, en Manuel Chust y Víctor Minués (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003.

<sup>32</sup> Eric Hobsbawm, *Bandidos*, México, Ariel, 1976.

<sup>33</sup> Carlos Reyero, “¡Salvemos el cadáver! Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX”, citado en Manuel Chust y Víctor Minués, *op. cit.*, p. 177.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 389.

<sup>29</sup> Carlos Alberto Sampaio Barbosa, “Morte e a vida da Revolução mexicana. ‘Los de abajo’ de Mariano Azuela”, Sao Paulo, tesis de Maestría en Historia, PUC-Sao Paulo, 1996.

todavía para 2010 se anuncia una puesta en escena. La Revolución fue en ciertas zonas del país una carnicería, pero quizá, como ha hecho notar Benedict Anderson, el fratricidio tiene un poder calmante,<sup>34</sup> porque para que nazca un mito de origen debe destruirse el mundo previo: Ouroboros se devora a sí mismo, o quizás se autoengendra, para mantener la derrota, triste, pero finalmente reconocida y tranquilizadora.

### Las películas

Chano Urueta y Servando González se muestran muy respetuosos de la trama de Azuela y de sus diálogos, sobre todo el primero, que los respeta a pie juntillas. La novela tenía vocación de película, y por eso describe situaciones, personas, escenarios, vestuarios, gestos. Incluso Azuela pone sus reflexiones en boca de los personajes, sin embargo el lenguaje cinematográfico tiene su propio código, que en este caso resulta especialmente sugerente por tratarse de un texto-candado. La versión fílmica se pauta por su propio lenguaje y sus aspectos técnicos, por la autoría de las cintas y porque sus imágenes, como lo explicó Marc Ferro hace ya muchos años, siempre desborda sus intenciones.<sup>35</sup> Paradójico resulta, por ejemplo, que González, que 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, pero quizá también porque naufraga en la retórica de la Revolución, no en la verbal, de la que se burla siguiendo a Azuela, sino en sus imágenes. Su cámara hace alarde de movimientos y efectos: *travellings*, *zoom*, primeros planos y *close-up*

alternados de pronto por planos medios o largos, picadas, contrapicadas, *top shots*, *dawn shots*, uso de grúas, etcétera. En su filme vemos caer a un federal de una torre en cámara lenta, viéndolo girar sentimos el vértigo de la *Pintada* cuando monta el caballo que se robó dentro de la mansión que saquean, porque la cámara parece colocada en el desquiciado animal. Urueta era sobrio, pero ciertamente el “gusto” de su época era otro.

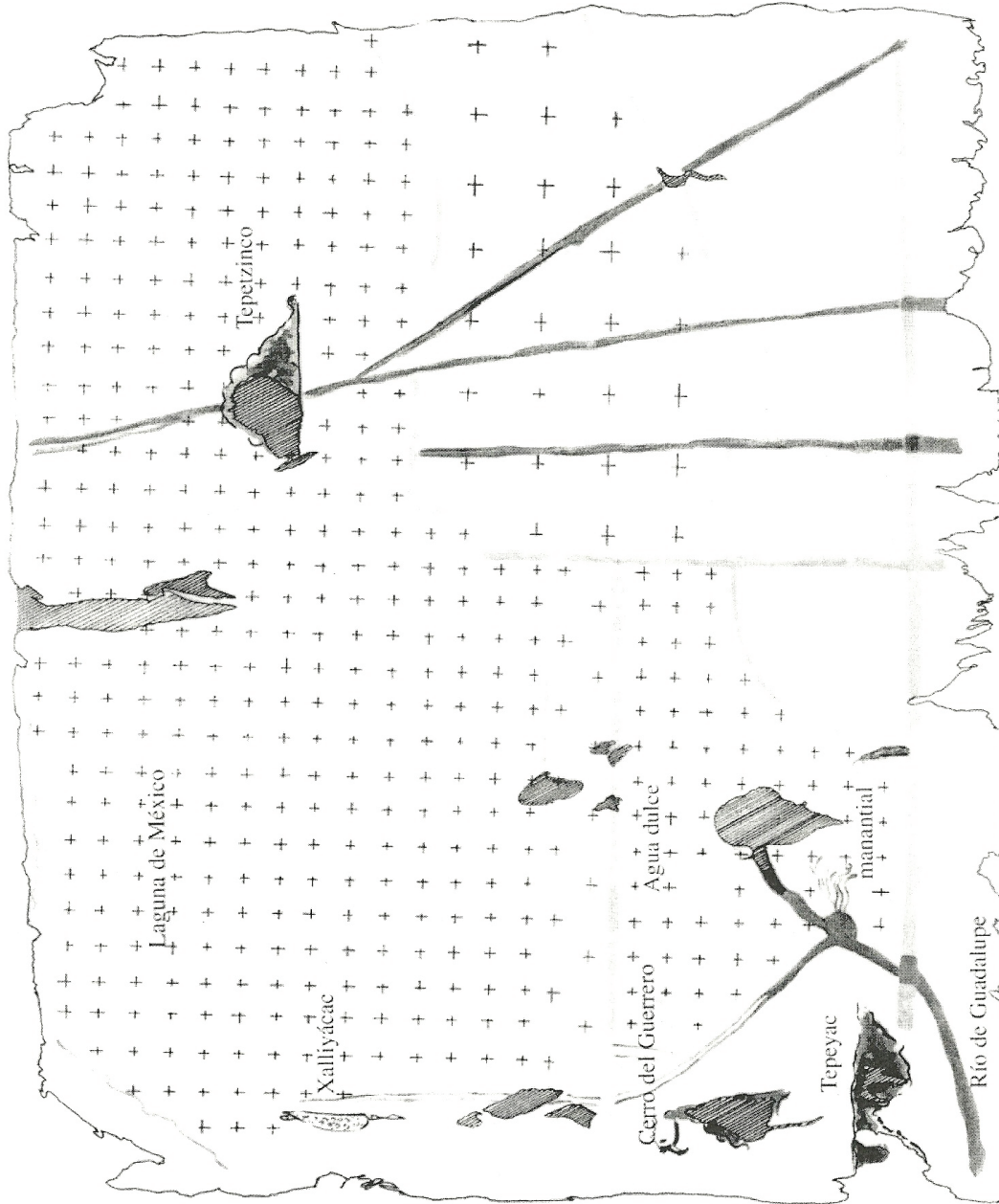
Me parece oportuno plantear un proceso en los filmes de tema revolucionario en el periodo comprendido entre las dos *Los de abajo*, por lo que su análisis estilístico es paradigmático de dos extremos. En las primeras cintas hay a menudo un tono crítico, notable en la trilogía de Fernando de Fuentes (*El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1933-1935), pero cada vez más la Revolución aparece como escenario, un telón de fondo pintoresco y azaroso para representar historias de amor, con una mirada folclorizante y en un escenario fotogénico, si es a colores mejor, en el que se transmite la influencia de Hollywood y de los *westerns*, con todo y el recurso de los duelos y los pleitos de cantina.<sup>36</sup> La Revolución aparece como *La bola*, no como parte de un proceso social y/o político, sino como una hecatombe más parecida a un accidente de la naturaleza que irrumpe y avasalla. Esto es así, probablemente, por influencia de *Los de abajo*, y no será sino hasta *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970), que se inaugure otra atalaya para acceder al tema.

Los “buenos” serán, en mayor o menor grado, los reconocidos como héroes por la historiografía oficial (el cine incluye las figuras de Francisco Villa y Emiliano Zapata), y los “malos” serán los respectivos villanos, especialmente los federales

<sup>34</sup> Benedict Anderson, “El efecto tranquilizador del fratricidio: o de cómo las naciones imaginan sus genealogías”, en Cecilia Noriega Elio (ed.), *El nacionalismo en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992.

<sup>35</sup> Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, y del mismo autor “El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona, Laia (Nuevos temas), 1974, vol. III.

<sup>36</sup> He tratado el asunto en “La trilogía de Fernando de Fuentes”, en *Revista cultural de El Acordeón*, México, Universidad Pedagógica Nacional, núm. 17, mayo-agosto, 1996, pp. 51-58. Véase también Andrés de Luna, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, México, UAM, 1984, y Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, ERA, 1968.



Esquema de orografía e hidrografía



en sus etapas porfiriana o huertista.<sup>37</sup> Ciertamente en *Los de abajo* el problema medular es la carencia de ideales por parte de los protagonistas. En el filme de González, cuando Demetrio les pregunta a unos hombres por qué se integran, uno dice: “porque es mejor que trabajar para otros”, el segundo “porque me lo dijo mi compadre” y el tercero tan solo: “¿yo?, sepa [...]”, pero *Curro* lo tiene claro: sean “bandidos o revolucionarios van a derrocar al gobierno. Ahora hay que estar con ellos, sólo con ellos”. El mañana les pertenece, aunque ante la batalla algunos piensan que “si son muchos nos juimos, si son pocos nos escondemos y si no hay nadie, pues ahí estamos”.

La mirada escéptica, pautada por la fidelidad a una novela paradigmática es un límite a la catarsis que buscan los filmes, marcados por la lógica del melodrama, aunque en las películas, la figura de Demetrio adquiere un carácter más gentil. En Urueta el actor Miguel Ángel Ferriz dota a su personaje de prudencia, bonhomía y sentido común, a pesar de sus excesos, y desde ahí se explica su reacción al no matar a don Mónico o su debilidad ante las mujeres, que en la cultura mexicana suele considerarse algo entrañable y simpático, pero su figura se “limpia” especialmente al destacar su falta de ambición económica y la moderación de sus “alcances”. Cuando el *Curro* pretende que Demetrio ponga un límite a su tropa éste le dice que no: “¡Pobres! [...] es el único gusto que les queda después de ponerles la barriga a las balas”.<sup>38</sup>

La fidelidad de Urueta a la novela es evidente, aunque modifique algunos aspectos, por ejemplo manteniendo al *Curro* en la tropa hasta el final, masacrado con los otros de abajo, u omitiendo el encuentro último de Demetrio con su mujer e hijo. Resulta entrañable escuchar en Emilio Fer-

nández, *El Indio*, (Pancracio) su propia voz, pues más tarde fue doblada por otras más recias y dominantes, coincidentes con su aspecto físico. A Mariano Azuela le gustó la película de Urueta, pues encontró a sus personajes convertidos en hombres y mujeres, pero se quejó de que no lo hubieran tomado en cuenta, de que sus rancheros aparecían vestidos como *cowboys* tejanos y porque el papel de Isabela Corona como la *Pintada* le pareció exagerado. Destacó la belleza de la fotografía de Gabriel Figueroa, con una estética similar a la de Sergei Eisenstein al filmar los *rushes* para *¡Qué Viva México!* entre 1932 y 1934 y de la música de Silvestre Revueltas.<sup>39</sup> Emilio García Riera hace notar también la influencia de John Ford en el enfoque de los jinetes en lo alto de la montaña, recortándose en el horizonte coronado por nubes.<sup>40</sup>

La música de Revueltas, que también musicalizó la importantísima película *Redes* (Paul Strand, 1936) le otorgó una densidad dramática evidente, pero Urueta también incorpora canciones populares, como hizo en *Revolución*, (*La sombra de Pancho Villa*, 1932), primera película sonora de tema revolucionario y en *Enemigos* (1933),<sup>41</sup> la cual también dirigió. En las obras de Azuela hay referencias a *La Adelita*, porque Camila le pide al *Curro* que le enseñe esa canción<sup>42</sup> y en las instrucciones de la obra de teatro se especifica que música debe tocarse y con qué instrumentos.<sup>43</sup>

Rafael Corkidi había empezado el filme que terminó Servando González,<sup>44</sup> con argumento del propio González y de Vicente Leñero, el célebre escritor de *Los albañiles* (1964), la fotografía de Ángel Bilbatúa, notable documentalista que ma-

<sup>39</sup> Mariano Azuela, *Obras completas*, op. cit., vol. III, pp. 1163-1164.

<sup>40</sup> Emilio García Riera, op. cit., p. 125.

<sup>41</sup> Andrés de Luna, op. cit., p. 7.

<sup>42</sup> Mariano Azuela, *Obras completas*, op. cit., p. 342.

<sup>43</sup> “Se oyen a distancia sonos de Jalisco o de Zacatecas, con arpa, violín y bajo sexto. A veces son bailables rancheros; a veces canciones. La música ensordecida se escuchará durante todo el acto”; Mariano Azuela, “Los de abajo”, en *Teatro*, op. cit., p. 51.

<sup>44</sup> Emilio García Riera, op. cit., p. 315.

<sup>37</sup> Porfirio Díaz fue el dictador contra el cual se inició la Revolución en 1910 y Victoriano Huerta quien dio un golpe de Estado y asesinó a Francisco I. Madero, presidente de la República a la caída de Díaz.

<sup>38</sup> Mariano Azuela, “Los de abajo”, en *Obras completas*, op. cit., p. 374.

nejó una cámara impactante con exhibicionismo técnico y planos rebuscados. También el afán estetizante marca la película, que emula a ratos a Eisenstein con el uso de magueyes y la presencia del sombrero de charro como recurso desde la primera escena, en que Demetrio cena unos tacos en su casa con uno de esos sombreros puesto, cananas y traje de charro, como preparado para la foto. Los incendios que se provocan en cada episodio bélico resultan también muy estéticos.

Además el sonido es fuerte, probablemente para aludir a ese mundo excesivo de la Revolución. En la escena inicial el chisporrotear del fuego en el silencio de la noche alude a la paz del origen, pero pronto el caos se logra con ruidos de todo tipo: balazos, gritos, canciones, bandas musicales, relinchos, cascos de caballos. Asociado al hacinamiento en casi todas las escenas del filme dan la sensación de que no hay salida posible.

Es notable que González exalte la violencia y el morbo, probablemente porque las audiencias de esos años demandaban excesos. En su versión los hombres son más agresivos con las mujeres y se sugiere siempre la violación. En la noche desatada de Zacatecas, dos de ellos han sacado a una *currita* de su casa para “estrenarla”, y el *Curro* la rescata dándoles por ella unos objetos de sus alcances, pero más tarde, cuando todos duermen noqueados por los golpes o por el alcohol, se la lleva el *Güero* Margarito y, como lo hace la *Pintada* y el *Curro*, los espectadores vemos por la cerradura de la puerta que la muchacha está amarrada a la cama. Urueta lo contó más cerca de la versión de Azuela, más discreta y también más ambigua respecto al talante de la muchacha. La sexualidad se muestra en los años setenta en forma más evidente y la *Pintada* abre sus muslos sentada en el mostrador, mostrando el nacimiento de las medias oscuras y colocando sugerentemente una escopeta entre ellas, pero la primera vez que Demetrio tiene sexo con Camila ambos están vestidos dentro de la cama y miramos el águila bordada en la espalda de la chaqueta de gamuza del hombre.

Otra escena de morbo desatado la dan los dos ahorcados en el camino, que en esta versión apa-

recen desnudos y capados, colgados por los pies, chorreando sangre, o la precisión al degollar a un vencido. También hay morbo en el dolor de los heridos, que gritan y se quejan lastimosamente, y en el miedo del *Curro* cuando lo capturan o de don Mónico, que ruega sin dignidad su salvación. Servando González introduce algunas escenas que no incorpora Urueta, como la del enano al que el *Güero* Margarito hace bailar con balazos, la del hombre que vende estampitas contra las balas y le dispara para demostrarle su ineficacia o su suicidio frente a espejos deformantes.

### El tejido de los filmes

En estas películas observamos un proceso en la construcción de lo mexicano y de lo revolucionario, que parte ciertamente del *canon* de Azuela pero que se manifiesta en elementos cinematográficos como son la edición, los movimientos de cámara, los encuadres, la representación del paisaje, del vestuario, la música o el vocabulario, que deben a la historia específica del cine muchas de sus características.

Urueta coloca un símbolo muy preciso, el zopilote<sup>45</sup> en el nopal que acecha a la entrada del cañón de Juchipila. “Mal agüero”, dicen primero los federales que están abajo, y al final lo repiten los hombres de Macías, que atisban la llegada del destino. Imagen grave, dado que el águila sobre el nopal y devorando una serpiente es el símbolo nacional mexicano, el que aparece en la bandera. La fatalidad estaba marcada ya en la novela y ambas cintas la conservan como elemento estructurante del desorden y la crueldad.

Ambos autores incorporan elementos de intertextualidad, además de la ya evidente de basarse en una novela. Urueta da cuenta de la batalla de Zacatecas filmando periódicos que dan la noticia y remite a otro filme, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (De Fuentes, 1935) en la escena en que se

<sup>45</sup> Ave que come carroña y devora cadáveres.

laza una ametralladora. Servando González incorpora material fílmico de la época, por el que vemos, entre otras cosas, a Pancho Villa reparando maíz, en una escena que ficcionaliza también De Fuentes en la misma película. Estos elementos podrían recordar, acaso, que la lucha de Demetrio se da en un contexto mayor al que él mismo supone, pero ya la trama nos ha convencido de que ellos estaban fuera de todo orden y en ambas cintas el recurso resulta gratuito.

Un tema delicado en la Revolución y la posguerra es el de la Iglesia y la religión. En Azuela sus protagonistas son católicos, pero aparentemente tan solo por costumbre y ritual, y ellos se refieren a los federales como los “mochos”.<sup>46</sup> Demetrio pone a prueba al *Curro* en la ranchería y hace que el *Codorniz* se disfrace de cura y finja confesarlo: es un recurso que resulta divertido.<sup>47</sup> En Urueta el prisionero se da cuenta de la trampa y sonríe burlón, cuando además se hace enfrente de todos, sin secreto ni ritual. El *Codorniz* ha robado la sotana y lo vemos entrar a una sacristía bajo una solemne cruz, con magnífica música de Revueltas, para esculcar en los cajones... Se trata de un sacrilegio evidente, de la misma manera que la batalla al costado de la iglesia, que se presenta como si fuera un ataque e ella misma; lo que en la novela es accidental en los filmes se carga de intencionalidad. González va más allá y agrega a los gritos los de “¡Viva Cristo Rey y María Santísima!”, cuando en la novela gritaban “¡Mueran los juanes! [...] ¡Mueran los mochos!”,<sup>48</sup> y en el ataque mencionado se atrincheran entre las tumbas y cruces de un cementerio y producen un incendio brutal en la iglesia. Los heridos se quejan lastimosamente en una capilla pero los hombres de Macías se ríen de ellos en forma grosera. Oblicuamente en ambos filmes la Revolución se convierte en un ataque contra la Iglesia. La película de Chano Urueta se filmó al final del periodo pre-

sidencial de Lázaro Cárdenas, que puede considerarse todavía “revolucionario” por el afán de avanzar en la justicia social, especialmente por el reparto de tierras en la historia mexicana. Demetrio no era agrarista, pues presumía de tener sus animalitos, su tierra y de haberla dejado volteada para sembrar, pero encarna un tipo marcadamente popular. ¿Valía la pena hacer una revolución para este tipo de personas? En sus años el cardenismo sufrió embates y la película de Urueta podría considerarse uno de ellos.

El paisaje tiene, en ambos autores, una carga simbólica fuerte y en ambos casos vemos la influencia de Eisenstein, tal y como lo apreció Azuela. Urueta encuadra a sus figuras entre nopales y/o saguaros, y González usa estéticamente los magueyes, con contraluces y ángulos en picada y contrapicada. En su versión se incorporan muchas construcciones derruidas, que a menudo dan marco a los protagonistas, vanos vacíos de puertas, paredes ruinosas que remiten a un auge olvidado. Gabriel Figueroa funde a los hombres en el paisaje, con la cámara sobria, de pocos movimientos y hace alarde de sus cielos enormes con contundentes nubes. Los hombres parecen débiles en el enorme terreno y en fidelidad a Azuela se apuntan sonidos de pájaros, chicharras que zumban, ranas que croan, ajenos a la lucha humana. Azuela gusta de escribir que los hombres de Demetrio “negreaban” el paisaje, pues aunque visten de blanco, ellos son “hombres de rostro de bronce y dientes de marfil, ojos flameantes”.<sup>49</sup>

Otra concesión fílmica es hecha al *Star System*. En los filmes todos los protagonistas son más blancos de lo que uno podría suponer a partir de la descripción de Azuela. En la novela “la muchacha [Camila] era de un rostro muy vulgar, pero en su voz había mucha dulzura”,<sup>50</sup> y para el *Curro*, que sufre los asedios de la muchacha enamorada, es una “especie de mono enchomitado, de tez bronceada, dientes de marfil, pies

<sup>46</sup> Sinónimo de beato.

<sup>47</sup> Mariano Azuela, *Obras completas, op. cit.*, p. 336.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 359.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 389-390.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 329.

anchos y chatos”.<sup>51</sup> Incluso Demetrio, encaprichado con ella, dice que “la muchacha es fea, pero si viera como me llena el ojo”.<sup>52</sup> Sin embargo Urueta pone para representarla a Esther Fernández, una de las actrices más lindas y delicadas de esos años y aparece siempre acicalada, bonita, limpia. La *Pintada*, por su parte es “una muchacha de carrillos teñidos de carmín, de cuello y brazos muy trigueños y de burdísimo continente, [que] de un salto se pone sobre el mostrador de la cantina”,<sup>53</sup> tiene la frente pequeña y sobre ella dos bandas de pelo hirsuto y las “manchas cobrizas de la avería”.<sup>54</sup> Ambas películas exageran su grosería y su desparpajo.

El vestuario sufre también un proceso y está ligado a la “glamurización” de astros y estrellas. Hay que recordar que en el cine clásico la ropa que se viste es una metáfora explícita de la calidad moral de quien la lleva. Azuela viste inicialmente a Demetrio con camisa y calzón de manta, amplio sombrero de soyate, huaraches,<sup>55</sup> pero en la obra teatral lo adorna con saco y pantalón de gamuza muy viejos, sombrero de palma de ancha falda y zapatones amarillos,<sup>56</sup> aunque muchos de sus hombres sí aparecen vestidos como los indios de la zona en ese tiempo, contrastando con el *Curro* que viste pantalón de color. En la medida en que Demetrio asciende, Urueta lo viste en forma similar a Cervantes, y ya en Fresnillo hasta Anastasio trae pantalón rayado de rancho. En la batalla de Zacatecas Macías lleva camisa oscura y sombrero de charro y cuando celebran la victoria usa chamarra de gamuza con flecos y dibujos, igual que el *Curro*, luciendo ostensiblemente el bordado de un águila de alas desplegadas en la espalda, con el atuendo que disgustó a Azuela. Servando González lo presenta, como vimos antes, desde el inicio en traje de

charro, con el sombrero correspondiente, que la gente de campo sólo usa para las fiestas y cada vez lo vemos más elegante, al final hasta con lazada de seda. La figura del charro se había estereotipado paulatinamente en el cine mexicano,<sup>57</sup> pero en términos de estas películas la discusión no es banal pues presumiblemente en Azuela hay que inscribir el tema en el propósito de Manuel Gamio (*Forjando Patria*, 1916), de construir una nación progresista y de desindianizar a los indios “pantalonizándolos”, como se decía. Esta idea de que el hábito sí hace al monje, era una punta de lanza de un proyecto amplio para el país. El indio antiguo y la cultura popular se presentaban con dignidad, pero los que vivían y actuaban en la vida se denigraban como rezagos de la nación, y su atuendo los delataba.

En la novela las mujeres aparecen de falda larga, camisas escotadas, chomites y rebozos, siempre cercanas a los harapos. “Seña” Remigia trabaja en el metate “desnuda de arriba de la cintura”<sup>58</sup> Urueta, en cambio, presenta muy tapadas a sus rancheritas, especialmente a Camila, siempre muy limpia y planchada, con ropa hasta el cuello. La *Pintada*, claro está, es más atrevida: se adorna con sombrero tejano, peinado de ricitos, arracadas y traje con encajes, pero en la novela viste medias deslavadas con agujeros y ostenta cartucheras y revólver. En González, las mujeres del pueblo visten como las de Urueta, pero la *Pintada* aparece maquillada y peinada al uso de los años setenta, luciendo los trajes de seda de sus “avances”. Un tema interesante es la reiteración de tres modelos arquetípicos de mujer: la esposa-madre (sin nombre), que en la novela tiene una “infinita mansedumbre” para con

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 386.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>54</sup> O sea, la enfermedad venérea. *Ibidem*, p. 375.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>56</sup> Mariano Azuela, “Los de abajo”, en *Teatro, op. cit.*, p.16.

<sup>57</sup> Aurelio de los Reyes ha analizado la conformación del charro en el cine. “De la china a la charra y el charro cinematográfico a partir del símbolo nacionalista del charro y la china. Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte”, ponencia presentada en el XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 2007.

<sup>58</sup> Mariano Azuela, *Obras completas, op. cit.*, p. 338.

el marido,<sup>59</sup> Camila, la novia víctima del amor y el infortunio y la *Pintada*, la Eva poderosa y peligrosa.<sup>60</sup> Sin embargo cada una de ellas depende del favor masculino y carece de proyecto propio.

El vocabulario es otro indicador de cambios. Azuela, muy discreto, usaba a menudo los puntos suspensivos, y hace notar que “A falta de insolencias suficientemente incisivas, acudían a nombrar padres y madres en el bordado más rico de indecencias”. Urueta respeta, evidentemente por los usos de los tiempos y el miedo a la censura, los mismos puntos suspensivos, aunque sean verbales, pero González y Leñero, disparan ya algunas groserías, especialmente en la boca de la *Pintada*, lo que seguramente logró el regocijo de sus audiencias. La Revolución adquiriría un tono todavía más vulgar.

Elementos en común en las cuatro versiones y en todos los bandos son las borracheras, la corrupción, la brutalidad y los “avances”. González rescata una escena de la novela que omite Urueta: en Moyahua los civiles esperan a que Demetrio les dé permiso de entrar para saquear y se desconciertan cuando se los prohíbe: sólo desea humillar a don Mónico e incendiarle la casa, como él hizo con su jacal, pues cuida su prestigio entre gente que le es cercana. El saqueo aparece como una constante cultural.

### A modo de conclusión

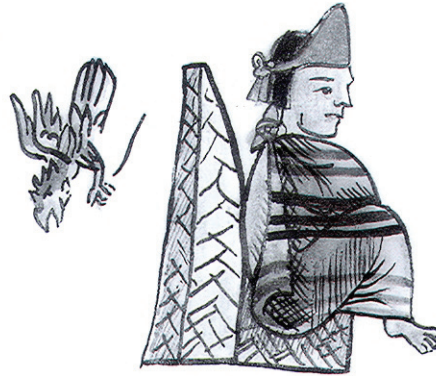
Para la historia oficialista, la hecha por, desde y para las esferas de poder, con una función legitimadora para los gobiernos posteriores, la Revolución tiene el carácter de mito fundador y eje estructurante del México del siglo xx. La historiografía mexicana y extranjera han atendido esta guerra civil desde su inicio y hasta nuestros días. Evidentemente el lente ha sido diferente.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 393.

<sup>60</sup> Para el tratamiento de las mujeres en el cine mexicano, véase Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. (1939-1952)*, México, El Colegio de México/Imcine, 1998.

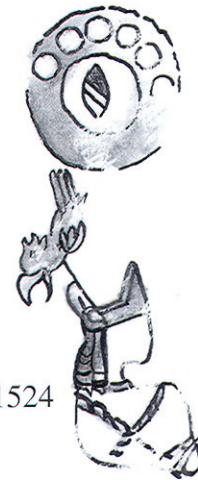
Al comienzo el análisis se encuentra muy pegado al movimiento y se destacan los cambios para justificar su dureza, construyéndose una concepción de *la bola* como popular, campesina, agrarista y nacionalista, que se justifica por el ideal del progreso y la justicia para todos. A mediados de siglo se le agrega un tono antiimperialista y después aparece un mayor espíritu crítico, que marca las continuidades económicas, sociales y políticas y aún revalora al porfirismo. Se accede al periodo con nuevas fuentes y con nuevas preguntas, abriendo los temas y las interpretaciones. El proceso de la historiografía nos muestra, entonces, un abordaje cada vez más crítico y un balance más escéptico en cuanto a los logros sociales que resultaron del conflicto, atiende las situaciones de largo plazo y no sólo las coyunturas y observa múltiples aristas en la lucha por el poder. Procura explicar más que justificar o denigrar a la Revolución. Esto nos lleva a observar el sentido inverso de un cine y una literatura con un carácter más crítico en los inicios, que no coincide con una historiografía que lo es sólo a medida que el tiempo temple los ánimos, mientras que en las miradas de índole artística la desazón producida por la Revolución era más vigente, como vemos en las obras tratadas y en la trilogía de Fernando de Fuentes.

Un viejo profesor de la Universidad de México decía que en nuestra historiografía llamábamos revoluciones a la de Independencia de 1810 y la de 1910, y Reforma al único movimiento político que sí revolucionó las cosas. Más allá de la validez de esta aseveración, sorprende constatar la manera en que los filmes de género histórico que enfrentan estos eventos contradicen la historia oficial de manera oblicua, aunque en la diégesis la respeten a pie juntillas. Más allá del mito fundante que la Revolución significa para México y de las diversas miradas con que se ha construido desde la historiografía, en la literatura, el teatro y el cine, la imagen de Ouroboros, que confunde inicio y final e iguala el principio ctónico, terrenal y oscuro con el luminoso del cielo y de los astros, lo coloca todo en la inercia y la desesperanza.



Códice Florentino, Libro Octavo, folio 4

Tira de Tepechpan, lámina 15  
Cuauhtémoc, inicio de gobierno, 1521



Muerte de Cuauhtémoc, 1524

*Gobierno y muerte de Cuauhtémoc*