

***Los de abajo* de Mariano Azuela:  
Violencia, género, mito**

Prof. Luis Felipe Díaz.  
Espa 3212. Literatura Hispanoamericana II  
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras  
Derechos Reservados

Mariano Azuela (1873-1952) es el autor de la novela *Los de abajo* (publicada en forma completa en 1916 y 1920). Fue parte de la Revolución Mexicana: un conflicto armado, que se inicia en noviembre de 1910 con un levantamiento encabezado por Francisco I. Madero contra el presidente autócrata Porfirio Díaz. Al principio era una lucha contra el orden establecido pero con el tiempo se transformó en una guerra civil amplia, de varias complicaciones e interpretaciones sobre pugnas interclasistas. Azuela fue anti-porfirista y luego del triunfo de Madero (quien ganó las elecciones en 1911), logró posiciones destacadas en la política. Se hizo médico y su contacto como tal con el pueblo revolucionario le permitió acumular el material que luego emplearía en la creación de su texto más notable, que aquí tratamos. En 1914 se unió al grupo villista Julián Medina y en ese entonces escribió la mayor parte de la novela, la cual pasó inadvertida, hasta que en 1925 se publicó como folletín el *El Universal Ilustrado*.

Se formó literariamente bajo la tradición naturalista de Zola y Dostoievski (y de la novela decimonona en general) y como vemos *Los de abajo* es parte del criollismo neo-realista (folclorista) de la época que inspira la novela latinoamericana de principios de siglo XX, hasta *La Vorágine* (1924-25), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929). También *Los de abajo* surge en una época en que ya se había superado el Modernismo literario rubendariano, pese a que estilísticamente no deja de tener aún atisbos que inició este estilo escritural moderno a lo siglo XX. Hay algo de minimalismo propio del dadaísmo, junto a las pinceladas impresionistas y de acercamiento a los movimientos pre-vanguardistas de principios del siglo XX. *Los de abajo* no puede ser considerada de ninguna forma una novela de propaganda panfletaria ni mucho menos una novela naturalista. Azuela escribe teniendo en cuenta desarticular el estilo detallado, la mimesis ampulosa y la visión determinista darwiniana que dominó la narrativa del siglo XIX. Bien pudiera decirse que también en la animalización y lo grotesco que otorga a

algunos personajes se acerca al estilo esperpéntico de Valle Inclán. Pero *Tirano Banderas* de Valle Inclán es una obra de 1925 y *Los de abajo* una novela de la Revolución Mexicana que se concibe y publica un poco antes. Resulta en una llamativa obra de visión primitivista y casi atávica en cuanto a la representación del sujeto subalterno, “de abajo”, visto casi desde una manera mítica y jungiana y con una perspectiva irónica de la revolución y de la existencia arquetípica del mejicano. Sobre todo, resulta así mediante su protagonista Demetrio, quien como arquetipo del pueblo llano, se ve guiado a revelarse contra los atropellos a que lo predispone su subalternidad de indio en un mundo dominado por una oligarquía extremadamente racista y clasista y dominada por la retórica y la demagogia del Poder. Pero la revolución y su héroe no alcanzan en esta novela un acto épico de triunfo, sino trágico, de luto por una utopía imposible comprometida con lápidas (lastres) anteriores. No es el Odiseo que regresa al hogar al encuentro de su abnegada y fiel Penélope, sino la alteridad otreica de ese mito en un mundo de subalternidad fantasmática, incluso frente al fundante mito occidentalista mismo (Fuentes). Demetrio nunca regresa al hogar y siempre verá a su esposa alejarse como un fantasma con el niño en los brazos. Termina apuntando el rifle para siempre desde unas piedras que semejan una vieja catedral. La cronotopía no puede ser más clara.

El problema de lucha de clase desde una óptica radical es más que evidente en el texto, pese a que la obra no toma una postura propiamente marxista pues proyecta una gran ambigüedad ante los signos de lucha de clases. Más allá del reflejo de la lucha social la obra nos ofrece la metáfora o alegoría política de la visión irónica —propia del hablante de Azuela, pues los sujetos más allá de sí mismos emiten desde la *langue* de la cultura—, de ese proceso revolucionario, legendario y simbólico en sus inicios del siglo, aspecto que lo lleva a producir una de las clásicas novelas de la Revolución Mexicana. Según Fernando Alegría: “Es, como *Don Segundo Sombra*, la consumación de un largo y profundo pensar sobre el destino de una raza, sobre las fuerzas de un pueblo, sus posibilidades de sobrevivencia, su estoicismo ante la derrota y ante el asalto de fuerzas que no comprende del todo ni logra identificar” (Nueva historia 133).

Azuela nos presenta un mundo en que el pueblo “noble” y primitivo (en el sentido rousseauiano) se ve guiado por la voluntad de protesta y búsqueda de justicia, llevado por un héroe (como Demetrio). En su proceso impulsivo el pueblo primitivo se encuentra

siendo parte de la violencia misma que lo acosa, a continuar el ritual del caciquismo y la expresión del deseo y la sexualidad en su peor manifestación bestial. Pero el héroe está muy lejos de ser presentado negativamente en la representación narrativa debido al distanciamiento irónico del autor (implícito) ante un personaje que carece de los criterios ideológicos necesarios para ejercer la labor revolucionaria que quisiera justamente desempeñar. El autor es extremadamente cuidadoso al no someter el personaje a una burla o crítica; la falla resulta más bien en lo situacional y circunstancial antes que en una falta ética, contrario a la caracterización de Cervantes, quien es un desvergonzado. Pero este personaje sin embargo, y pese a su dimensión negativa como actante (oponente e impostor), le permite al autor ampliar la perspectiva problemática de la imagen que se ofrece de la revolución en general. Es el augur del lenguaje y del Imaginario que Demetrio conoce desde la piel y la agresión, pero no desde la expresión del habla y del saber (no como un intelectual). Es irónico que la mayor consciencia posible del valor del proceso revolucionario (junto a Solís) la posea este degradado personaje y que el narrador se valga tanto de él en el logro de la representación ficticia y su diégesis explicativa de la problemática central de la obra, la revolución y su sentido ideal y a la vez fallido. Los subalternos indígenas de la obra no logran entender intelectualmente la revolución, actúan por impulso.

Si bien Demetrio culmina como un anti-héroe (o un héroe derrotado, en lo bajo) se debe a ignorancia y acción errática no premeditadas, y en ello el autor no es parte de los prejuicios propios de algunas novelas naturalistas y neo-realistas con sus visiones ya idealistas o negativas y adversas ante el indio como sujeto subalterno. Se trata más bien de una víctima de circunstancias que trascienden las explicaciones sociológicas y de clase de la época y remiten a una simbología profunda que dan cuenta de la gran perspicacia y capacidad creativa de Azuela, quien reconoce cómo la novela debe responder a un cierto nivel de poética narratológica de la cultura y de lo social. La película que luego produce Chano Urueta en 1940, pese al neo-realismo simplemente cinematográfico que le proporciona la novela misma, intenta perseguir esta dimensión altamente simbólica y mítica mediante las estratégicas de tomas de cámara y la selección de los episodios y signos más importantes de la novela. No obstante, el film requiere de otra semiosis analítica, pues posee un diferente código en la representación y carece de la complejidad

simbólica de la obra escrita.

*Los de abajo* es una novelita mediante la cual se nos presentan escenas representativas de la violencia que concebía el autor Azuela, muy conocedor del contexto de la Revolución Mexicana de principios de siglo XX. Se trata de la revolución en el ámbito de la revuelta antihuertista de Zacatecas y Zelaya, de la convención de Aguascalientes y la ocupación Americana de Veracruz. Esta noción revolucionaria rinde hasta los años 60 en México y la versión cinematográfica de la novela (1940) tendrá esto en cuenta (maneja un público populista que alimenta el mito de esa revolución fracasada y manipulada por el poder de gobiernos oportunistas). Una película como *La Cucaracha* de 1958 presenta que incluso la mujer más transgresora (representada por María Félix) a final de cuentas sigue el mito de la revolución y a su hombre en la gesta opositora al Poder oligárquico y a los ricos.

El primero de los segmentos (nos ofrece 12 capítulos) consiste en una serie de encuentros bélicos entre federales y revolucionarios. A principios de la obra dos federales se disponen asaltar una humilde casa y exigen alimento, mientras traman violar a la mujer, pero fallan en sus intentos al encontrarse con la decidida mirada y el rifle listo para ser descargado por Demetrio Macías. Luego de quemarle su casa (signo de la imposibilidad de la continuidad del proyecto vital de la familia mejicana), Demetrio Macías se sumerge en la “selva” para luego emerger y unirse al ejército villista. Los procesos de organización y liderato de la revolución son verdaderamente desastrosos como muy bien nos dejan ver la trama, y que luego representa bastante bien la película *Los de abajo* dirigida por Mario Urueta, obra que ofrece énfasis a estos aspectos pese a que no logra llevar a la pantalla la simbología de la naturaleza en la obra escrita. En narrador de la novela se aparta de la acción social y nos lleva a la acción de la naturaleza (en algunas ocasiones) para ofrecer contrastes dramáticos entre los dos mundos. Aquí la novela adquiere sus mayores tintes impresionistas “Cuando escaló la cumbre, el sol bañaba la altiplanicie en un lago de oro” (80), “El cielo estaba cuajado de estrellas y la luna ascendía como una fina hoz” (91) “...La penumbra apagaba en un tono mate de rocas calcinadas, de ramajes quemados por el sol y musgos resecos’ (118) “Y creyó haber descubierto un símbolo de la revolución en aquellas nubes de humo y en aquellas nubes de polvo, que fraternalmente ascendían, se abrazaban, se confundían y se borraban

en la nada” (144). Tal parece que la naturaleza cumple su papel cosmogónico, no así los hombres revolucionarios que fracasan en alcanzar un ritmo social de inspiración cósmica o vitalmente humana.

A principios de la obra, Demetrio también habrá de seguir los consejos de Luis Cervantes (luego de un proceso iniciático de éste y de su aceptación al grupo). Se trata de un desertor Federal, de conocimientos médicos y políticos, que a la larga busca el botín de los victoriosos, y quien termina obteniéndolo tras sus ocultas pretensiones egoístas y oportunistas. El autor es muy diestro en mantener un gran distanciamiento irónico y ético de este personaje (lo cual la película logra similarmente). Se trata de un impostor que se aprovecha de la revolución y que marcará un arquetipo de posteriores novelas. El autor lo utiliza para dejarnos saber ciertos aspectos amplios sobre la revolución y lo que la misma significa, pero con gran ironía pues el personaje carece de autoridad ética.

La noción estructuralista y narratológica de héroe-ayudante-oponente cobra en la obra entonces matices complejos ya que el primero está controlado por una ironía arquetípica (como también en Macías) que se sale del cuadro de lo propiamente novelesco, y Cervantes como actante que cumple la función de los últimos dos de manera muy irónica y de distanciamiento narrativo del autor (implícito). Este juego diegético y narratológico es propio ya de la novela del siglo XIX, pero Azuela lo maneja con una inaugural y diestra capacidad guiada por la economía del enunciado y la destreza del enunciante en los usos directos, indirectos, miméticos, elípticos, fragmentarios, totalizantes, cronotópicos, etc. No es una novela complejamente realista que ofrezca detalles sino sumamente económica en estos aspectos.

Para entender el manejo narrativo de los personajes resulta importante reconocer no solo el nivel del contenido de la obra sino también el nivel diegético (formal) de la relación autor real, autor implícito, narrador, personajes, receptor (lector o ya vidente del *film*). El narrador aprovecha el punto de vista y la perspectiva del discurso para presentar al lector muchos aspectos simbólicos amplios del significado de la revolución mejicana, pero todo permeado de un gran distanciamiento irónico, pues el autor no se identifica de ninguna manera con la degradación de un personaje tan oportunista, como Cervantes. La inocencia e ignorancia de Demetrio contrasta en ese sentido con la malicia y la degradación astutamente calculada y los conocimientos manejados hábilmente por

Cervantes (y como luego veremos, también Solís, quien sin embargo no cabe dentro del cuadro de degradación que representa Cervantes).

Cervantes es, sin embargo, de un lúdico y subvertido alter-ego del autor real. Termina enriqueciéndose como señal de una burguesía citadina y profesional que se nutre del proceso revolucionario de manera disimulada pero descarada (algo que se infiere y está implícito en la novela, de donde se obtiene que las cosas degradadas se manejan desde la moderna y ausente ciudad. La carta final de Cervantes es señal de que vencen aquellos contra quienes inicialmente se lucha y que son muchas las fuerzas imprevistas (fuera del texto escritural y la modernidad social) que mueven la lucha que se le presenta en la frontalidad del discurso al lector. Ya veremos como hay expresiones metonímicas alusivas a automóviles y trenes, cuya humareda es tan mortífera como la de los rifles de los federales y los revolucionarios. Este aspecto nos señala que antes del mito cultivado por Azuela, tan del agrado de algunos críticos de las elites académicas, hay un saber de la lucha de clases y de la sociología de una nueva Modernidad capitalista de principios del siglo XX que persigue y afecta a todos los integrantes de esa sociedad y sobre todo a “los de abajo”. En la ironía del autor ante los revolucionarios y las gestiones de éstos, culminantes en la “bestialidad humana” hay indicios de un autor consciente del capitalismo y la burguesía y su modernidad que domina todo a ocultas.

Termina la inicial lucha con la toma de Zacatecas, que supone el final de la lucha constitucionalista, pero como veremos no hay final sino una continua lucha en que quienes estaban arriba terminarán abajo, y tal parece que se seguirá repitiendo la escena en la cual queda, tanto en la novela, como en el filme, la nube de polvo que los persigue a todos, y esto como metáfora de la visión autorial de una colectividad revolucionaria sin un fin común o claro entendimiento en su gestión subversiva. “La polvareda ondulosa e interminable se prolongaba en las opuestas direcciones de la vereda, en un hormiguero de sombreros de palma, viejos kakis mugrientos, frazadas musgas y el negrear movedizo de las caballerías” (195), nos dice el narrador como señal de un sujeto que no ha superado la bestialidad (la barbarie). Un poco antes se nos ha dicho en tono amargo ante los que más se han defendido en la obra: “Humo de cigarros, olor penetrante de ropas sudadas, emanaciones alcohólicas y el respirar de una multitud; hacinamiento pero que el de un carro de cerdos” (187).

Según avanza la trama luego de la victoria, la voluptuosidad y la carnavalización adquiere matices casi esperpénticos en un contexto de violencia y muerte (14 capítulos) guiadas por las borracheras, las orgías y las muertes desgraciadas. Macías es nombrado coronel y luego general. Se juntan al grupo revolucionario de Macías, soldados de triste y patética envergadura como Margarito y su soldadera la Pintada. Margarito es un sádico que roba a los pobres y tortura a los prisioneros. Pintada incita al saqueo con el ejemplo y guiada por los celos mata a Camila, una india querida de Macías y quien lo acompaña como amante en la expedición revolucionaria. Macías es invitado a acudir a la convención de Aguascalientes para elegir un presidente provisional tras la derrota de Huerta y su incapacidad para el liderato se hace patente. El héroe se prepara para su papel antiépico representativo de una caída que no solo es individual sino colectiva y parte de una tradición (maldición) de subalternidad histórica como la que arrastra Méjico, en el sentido crono-semántico, del pasado colonial, romántico y revolucionario-nacional (según siguen creyendo críticos como Carlos Fuentes).

El autor de la obra reconoce (mediante la representación que realiza) la sociología de la desventaja la mujer frente al hombre, en una cultura primitivamente patriarcal y falocéntrica (este último concepto es más avanzado que lo que concibiera Azuela). Como siempre, son dos las actitudes posibles que la mujer debe asumir: el ser sumiso y doméstico y la mujer que transgrede el mandato falócrata pero mediante la frivolidad y transgresión (la reacción impulsiva sin consciencia crítica). Esta última opta por una política desafiante de dominio y parece condenada a caer en la criminalidad (la bestialidad) como única salida pues la entrampa “el objeto del deseo” más reconocible e inmediato que es el hombre. Camila sin embargo viene a reemplazar la mujer doméstica que encontrábamos al principio de la novela como esposa de Demetrio. La vemos “enamorada” de Cervantes, pero sin remedio tiene que unirse a Demetrio.

El rechazo de Cervantes a Camila, pese a que desde la teoría *queer* lo podemos considerar de sospechosa represión homosexual, representa en el fondo el eros (pulsión de vida) vacío y degradado (pulsión de muerte) que persigue a este personaje y quien carece de potencial simbólico para unirse a una mujer que podría identificar la erótica que se espera de la patria-mujer mejicana. Resulta también inevitable que desde el punto de vista de la representación y la estrategia novelesca Camila le pertenezca al héroe del

argumento novelesco (Macías) casi como botín de guerra. La película maneja en este aspecto una corriente neo-romántica muy del agrado del público de los años 40 y 50 y que no obtenemos de la novela que tenía en mente otro receptor. La película posee precisamente como receptor el sujeto popular de la modernidad industrial y fordista, la cual en la novela vemos en sus inicios ya en una sociedad movida por el vapor y su remanente, el humo. Como notamos en la novela, el humo de los fusiles se une al humo de las máquinas y a las nubes del cielo (se hermanan, pág. 144).

La muerte final de la hermosa Camila —en la novela y en la película se le presta más atención a este aspecto para un público gozoso de tal— y la expulsión que sufre La Pintada, además de ser señal de la rivalidad de las mujeres en adoptar los roles competitivos impuestos por los hombres, muestran las dos caras de una misma moneda del manejo androcéntrico. Mediante esa pugna se revela que la mujer no ha encontrado su sitio identitario autónomo en este tipo de sociedad, cultura y tiempo. Resulta además que el Eros que podría representar la mujer se asocia con el posible alcance de la reivindicación de la patria (o patria). Mujer y Deseo ante la liberación de la Patria-Nación van juntos desde el Romanticismo y con ello la violencia que ese deseo na(rra)cional arrastra. El Poder y la noción de género se expresan en ese sentido sumamente vinculados y son parte del discurso romántico-machista de identificar a la mujer y la nación-patria como el objeto del deseo, como el “pequeño objeto a” (en términos lacanianos) a ser poseído ante la paranoia de la posible ausencia y la muerte. Se trata de la mirada en el espejo realizada por el sujeto heteronormativo en que la mujer debe cumplir su anhelo y deseo aunque no corresponda a su “imperativo categórico” (mandato kantiano masculino) por alcanzar la patria o la nación. La mujer se convierte en ese sentido en una representación que expresa más de la ansiedad y neurosis masculinas (de su “falta”) que de un signo que sería la mujer misma (si eso es posible en la sociedad del despótico signo de mandato falocentrista, dirían Kristeva y Braidotti).

Habría que esperar a María Luisa Bombal, a las poetas chilenas (Mistral) y a Julia de Burgos en Puerto Rico (entre otras) para advertir algo de cómo comienza la mujer a expresarse en sí y por sí misma (Spivak, Kristeva).

En la tercera parte (7 capítulos) se confirma el cisma revolucionario: Obregón contra Villa, Villa contra Carranza y el grupo de Macías también se desintegra. Los que

siguen al jefe regresan al cañón de Juchipila. Se trata del despeñadero donde dos años antes habían vencido a los federales desde arriba y ahora son derrotados desde abajo. Más claro no puede ser la ironía del título de la obra, es el juego del “fort-da” (la repetición del “allá y del “acá”, la presencia y la ausencia del objeto del deseo) de una sociedad patriarcal cuyos cimientos dependen de la violencia perpetua de alguien contra alguien. Se trata de la repetición occidentalista del mito de cargar constantemente la piedra (Sísifo) y de la imposibilidad de una épica triunfal del pueblo mejicano y del apego mítico a la continua tragedia (Fuentes). “Mira esa piedra como ya no se para” (207, dice Demetrio).

*Los de abajo* es un cosmos del conflicto armado de los de abajo (los oprimidos) contra los de arriba (los opresores y las clases dominantes). Los primeros ocupan la mayor parte del interés en la mimesis, el argumento de la obra y los segundos aparecen en sus significaciones en la mayoría de las ocasiones de manera tangencial y sugerida. Decía Azuela: "Mi encono no es contra la idea, es contra los hombres que todo lo corrompen" (Portal 1980: 108). Este pesimismo es a la larga el tono que domina en *Los de abajo*, cuando hoy entendemos más allá de lo que concibiera Azuela, que en el “origen” mismo se revela fundamentado en la violencia (R. Girard). Quizás mucho de esta metáfora y simbolismo del deseo y la violencia originales (de sus inicios ancestrales), más allá de toda psicología y sociología, fue lo que se propuso arquetípicamente representar Azuela en esta novela que alcanza indudablemente mucho de significación mítica y de simbología profunda que trasciende lo simplemente sociológico. La interpretación de la obra, en este sentido, no debe depender tanto de la biografía (pues ésta tal vez sea una ficción en sí misma, fundamentada en una cosmogonía). Las visiones simplemente psico-sociológicas sobre la problemática social le competían al movimiento anterior, al naturalismo positivista del siglo XIX.

Pero primeramente, *Los de abajo* es una novela neo-realista en el lenguaje, en los topónimos y los protagonistas que responden a reconocimientos referenciales aunque sean ficticios. Incluso el momento histórico de 1913 a 1915 queda impreso como cronotopía novelística que responde a una problemática real aunque sea ficcionalizada. El autor sin embargo planteaba que su libro se hizo solo: "mi labor consistió en coleccionar tipos, gestos, paisajes y sucedidos". Casi todos los críticos coinciden en definir la novela

como vasto mosaico de episodios de la revolución trabados por la figura del héroe que encarna el proceso de levantamiento del pueblo contra la tiranía y las injusticias del Poder. Azuela, al escribir la historia del hombre oprimido, ha escrito también la historia de la revolución del pueblo oprimido y subalterno. Pero todo con un sentido que trasciende los textos tradicionales de esa gestión revolucionaria. En boca de Solís nos deja saber el narrador algo que nos advierte mucho del sentido metafórico del autor: “La revolución es un huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrastrada por el vendaval...” (135). Y en ese “vendaval” hay mucho del cambio de una sociedad campesina a una más moderna, como se vislumbra en lo que ocurre en el fondo del argumento, como los aeroplanos comparados con canoas y el automóvil con el caballo (140). La niquelada maquinilla de escribir marca Oliver (136) que encuentran en sus saqueos, que va de mano en mano perdiendo valor y que finalmente es arrojada contra las piedras es señal, como nos revela el autor, de una cultura revolucionaria inculta e incapaz de verse en el espejo de la Letra (téngase en cuenta además la quema de libros y la compra-venta de los mismos como se si tratara de objetos simplemente utilitarios (152). La bala que rompe el espejo es quizá la mayor imagen de una violencia que además de ser contra el otro enemigo va dirigida a la “otredad” del sí mismo o la mismidad de los revolucionarios, los “de abajo” (156-57).

Ya la estructura del libro es coherentemente tratada en pinceladas en la primera parte. La segunda cambia en gran medida el hilo de la trama para contar acciones de orgías y de brutalidades de unos sujetos más animados por el instinto y la bestialidad, cuya reflexión crítica irónicamente les ofrecen Cervantes y Solís. No hay modernidad cartesiano-kantiana posible (del ideal racional y del deber) sino instinto y animalidad de seres avocados a defenderse impulsivamente y que culminan siendo tan opresores como aquellos contra quienes se han revelado. No obstante, el alto tono novelístico parece recuperarse en la tercera parte al tratarse un nivel mítico. “Macías apunta y no yerra un solo tiro ... donde pone el ojo pone la bala ... las balas zumban en sus oídos *como* una granizada ...”, nos dice el texto con intención más simbólica que mimética. Esto contrasta, no obstante, con la acción final: “Y al pie de la resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón del fusil...” (209). La imagen de “catedral” compromete

con referencias míticas dadas a una desacralización del héroe y sus acciones de un autor que deja entrever su catadura católica y algo apocalíptica. El protagonista parece quedar apuntando “siempre” a la nada. Y lo hace desde los espacios relacionados con la piedra y la “vieja catedral”, que refieren a lo aborígen mejicano y a la cultura hispana que representan lo mejicano.

Pero es en la descripción del paisaje donde mejor se representan los cambios en la tensión narrativa y el nivel del discurso que define a un narrador manejado por un autor consciente de las significaciones de lo natural frente a un mundo social de amplia brutalidad. Son muy pocas las ocasiones en que el narrador se sale de la acción para representar lo que ocurre en la naturaleza y mostrarlo con su lenguaje impresionista y minimalista. De modo un poco neo-romántico, Azuela convierte el paisaje en transmisor de sus propios sentimientos y actitudes y como contraste de la crudeza de la bestialidad humana que se encuentra en la lucha social. En la primera parte desborda de optimismo: el río canta, los pajarillos pían, las frescas rosas surgen entre las peñas (mientras) el astro rey desliza sus hilos de oro de roca en roca. Cuando Camila y Cervantes se despiden: "una hoja seca cayó como mariposita muerta a los pies de ella, mientras las ranas cantan la melancolía del instante y hasta llora una torcaz". En muchas ocasiones la sierra se viste de gala, las palomas cantan con dulzura, todo para para rendir homenaje al héroe que va a morir al pie de una resquebrajadura, hecha pórtico de catedral, a modo de halo santificador (Antolín Concordia). “El cielo estaba cuajado de estrellas y la luna ascendía como una fina hoz” (91); “Cuando escaló la cumbre el sol bañaba la altiplanicie en un lago de otro: (80). Este aspecto en que el autor ha expuesto la naturaleza en contraste con la degradación y la violencia que se expresa en el mundo social resulta en algo muy propio de las novelas naturalistas tanto latinoamericanas como españolas. Lo realiza, no obstante, de una manera muy distinta a como se presenta en la novelas anteriores. La versión cinematográfica, sin embargo, no es tan diestra ni se da tiempo para exponer en este importante elemento retórico e iconográfico de significación estética. Los logros estéticos del filme son más propios de la concepción cinemática de los años 40, más interesados en las acciones y expresiones corporales, especialmente las faciales, como interpelación de los estereotipos sociales de toda índole (como las tomas del rostro hermoso (o ya grotesco) de mujeres, y las acciones cómicas o ya brutales de algunos

hombres.

También *Los de abajo* presenta estratégicamente la ideología de la lucha que corre a cargo de tres semi-intelectuales: Solís (trasunto del propio autor en lagunas cuestiones) va perdiendo fe y entusiasmo en el resultado tangible del conflicto. Le decepciona el pueblo sin ideales y sin genuinos motivos de redención. (Valderrama es demasiado idealista, pierde contacto con la realidad y desaparece de la obra según ingresa). Para Solís la revolución es un huracán, una fuerza cósmica que arrastra a los hombres. Cervantes, por su parte, es un cínico oportunista que busca el botín fácil y el pillaje. Si bien le despierta el entusiasmo ideológico al grupo de Macías, explicando como nadie los ideales revolucionarios, por otra parte, los traiciona con su máscara, entregándose al plan egoísta y el provecho personal que puede bridle la revolución. Se irá finalmente del País para disfrutar de sus avances y robos. Mediante su carta (recurso oportuno y eficaz) nos enteramos de mucho de lo ocurrido posteriormente en el nivel extradiegético de la narración y la escritura que maneja Cervantes como señal del sujeto que domina la modernidad de la ciudad industrial.

El mensaje amplio del libro, pese a ser una novela neo-realista, resulta sin embargo ambiguo; mas no en el sentido contradictorio, sino en el de una amplitud semántica de largo alcance. Macías muere pero sigue apuntando con su fusil en señal de una lucha que no acaba de encontrar su blanco de ataque (como ha sido la lucha del latinoamericano en general, metáfora que el texto de Azuela maneja magisterialmente). Solís lucha pero sin convicción y porque es señal de que somos sorprendidos como observadores en cualquier momento por la contingencia de la vida y el tiempo (el autor saca muy poco partido narrativo a este personaje). Cervantes es un cínico educador de los revolucionarios (es ayudante y oponente a la misma vez como actante y en el sentido de como lo plantea Z. Todorov). Todo nos lleva a promulgar como significación amplia en esta obra, que si bien Azuela justifica por una parte la revolución (ética y necesaria en medio de la barbarie) por otra, la condena dejando ver con suspicacia e ironía la maldad a que están (pre)dispuestos en su posicionamiento subalterno los guerrilleros y “los de abajo”. Solís, con palabras muy cercanas a una visión que podría ser del autor mismo, nos dice en una ocasión:

Lástima que lo que falta no sea igual. A que no haya combatientes, a que no se

oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras; ¡robar!, ¡matar!... ¡Qué chasco amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie! Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos! ¡Lástima de sangre!

El tiempo en la obra es frontalmente cronológico pero en el fondo no parece avanzar sino estar sujeto a lo cíclico, pero al revés. Hay vagas alusiones discursivas al tiempo cronológico, como "poco después", "cosa de cinco años". La cronología narratológica, sin embargo, se revela invertida porque a la larga el problema no parece ser de personalidades ni de actos voluntaristas progresivos sino de contradicciones de la historia (el devenir) y de condicionamientos de lo humano tan dados a la violencia y lo bestial que constante e impulsivamente se repite. En ese sentido, se muestra como una obra cuyo simbolismo es muy de siglo XX y propone toda una intertextualidad que culmina en la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. La noción fantasmática de Macías, quien queda perpetuamente disparando oculto de entre las piedras catedráticas (en la última oración) es en realidad un adelanto que refiere al protagonista Juan Preciado en *Pedro Páramo* (1955).

También encontramos en el relato un ambiente de tipo surrealista, pues la llanura es recorrida por soldados aturdidos por el sueño, no parecen sentir ni el frío ni el hambre e ingresan en estados subconscientes donde no son conscientes de sus actos. Se sirve Azuela también de técnicas tomadas del cine como la cámara lenta, el *traveling* y el *close up*, (Sommer) lo cual facilita la producción posterior del filme (que de todas maneras depende de la mimesis realista o neo-realista de la literatura para su cometido de destacar el argumento de la trama). En la película se presenta similarmente un mundo fatalista y sin redención ni héroes posibles. Se nos expone un cosmos circular, de un eterno retorno de los elementos destructivos de lo primitivo en el ser humano. Es pues una cosmovisión pesimista y nihilista de la existencia. "El hombre rulfiano es peregrino de una tierra irredenta, arrasada por el fuego o las guerras. No hay futuro para los hombres del Llano, ni para el hombre en general. Tampoco pasado, pues el mexicano, según Paz, se siente culpable o manchado de una mancha original e imborrable. El presente está hipotecado

por autoridades arbitrarias o cínicas o por jefes explotadores como Pedro Zamora”, nos dice Concordia.

Sobre estos aspectos David F. Arranz Lago nos dice al final de su ensayo:

Por contradictorio que resulte, la sangrienta Revolución ha trascendido a la categoría de obra de arte en *Los de abajo* por una suerte de reconciliación del mejicano con la Muerte, entre los ideales revolucionarios y la más degradada realidad, la ausencia de vida. El gran eufemismo consiste en que el grupo de Demetrio ha trocado las miserias mortales del hambre y la persecución en la memoria inmortal que pervivirá con los rasgos míticos y heroicos .en el Imaginario de su pueblo, actualizándolo, cerrando así un nuevo ciclo (según Durand, la Historia de la humanidad no es sino una repetición de los mismos mitos desde la Antigüedad). La negatividad del paso del tiempo, triunfadora sobre las armas del héroe, es exorcizada ahora en un último alarde de maestría narrativa: sin la ayuda de la Muerte, Macías y los suyos no serían materia mítica y, sobre todo, no se habría cumplido el eterno retorno de la muerte violenta que heredaron y a su vez transmitieron. Ese es el legado ancestral del Imaginario mejicano que se remonta a tiempos en que quizá la memoria aún no existía. Los infortunios de Demetrio han impreso el sesgo de su propia grandeza.

Mas antes que de pasado mítico lo que domina ese mundo de violencia es el surgimiento de la modernidad maquina que el autor percibe tras el escenario revolucionario campesino y que se asocia con el humo, isotopía importante en la obra. Un poco antes de morir Solís, a causa de una bala escapada (uno de los “mosquitos zumbadores”) se percata del mundo que cae y se hunde bajo “las nubes de humo (...) de polvo que fraternalmente ascendían, se abrazaban, se confundían y se borraban en la nada”. Y como señal de esa modernidad que pocos observan y que ya asedia el mundo de los “de abajo”, Solís ve los trenes en la estación del ferrocarril, donde “resoplando furiosos, arrojando espesas columnas de humo, los carros [de los trenes] colmados de gente que escapaba a todo vapor” (144). Pero la visión resulta tardía para Solís porque “...Después, oscuridad y silencio eternos...” (144). Así, la visión espectral a que aludieramos antes, no solo lo es para Demetrio (el Juan Preciado de la obra) sino para toda la colectividad destinada a morir irredenta (como en *Pedro Páramo*).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alegría Fernando (1986). *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover: Ediciones Norte.
- Antolín Concordia, Francisco. University, Montreal [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_050.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_050.pdf)
- Arranz Lago, David. ( ) “Azuela y el desasosegante imaginario de la violencia”. Valladolid.
- Arroyo Quirós, Claudia. (2010). “La novela de la revolución mexicana y su adaptación al cine. El caso de *Los de abajo* de Mariano Azuela”: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30\\_iv\\_abr\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num30\\_58\\_61.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_58_61.pdf)
- Aub, Max (1969). *Guía de narradores de la revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, Mariano (1984). *Los de abajo*. Ed. Con “Introducción” de Marta Portal. Madrid: Cátedra.
- Brushwood, John Stubbs (1973). *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Consuelo. Guerrero María (2007). “El discurso en la novela y el cine de la revolución mexicana”. *Revista de Humanidades*. Tecnológico de Monterrey. Monterrey: México, 13-39. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_050.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_050.pdf)
- Dessau, Adalbert (1972). *La novela de la revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, Luis Felipe (2012). *Modernidad, postmodernidad y tecnocultura actual*. San Juan: Ediciones Gaviota.
- Fuentes, Carlos. (2011). “La revolución mexicana”, *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara, 109-144.
- \_\_\_(1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispano-americana*. Madrid: Mondadori.
- Gardens, Dick (1981). “Points of view in *Los de abajo*. New Mexico: Hispania, Vol. 64, No. 4 (Dic., 1981), pp. 557-563 [http://markbwilson.com/courses/F2011/Azuela\\_Gerdes.pdf](http://markbwilson.com/courses/F2011/Azuela_Gerdes.pdf)
- Girard, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez, Alonso, Rafael (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker (Edits.). (2006). *Historia de la literatura*

*hispanoamericana. II. Siglo XX.* Madrid: Gredos.

- Kitzman, Betina (2011). “Los conflictos de la representación del otro en dos novelas de la revolución mexicana”. <http://amerika.revues.org/2129>
- Lacan, Jacques (1992). *El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica.* En *El Seminario 2.* Texto establecido por Jacques-Allain Miller. Buenos Aires; Ediciones Paidós.
- Marco, Joaquín (1987). *Literatura hispanoamericana: Del Modernismo a nuestros días.* Madrid: Espasa Calpe.
- Marrero Fuente, Raúl. Columbia University <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/17-1/marrero2.pdf>
- Paz, Octavio (1972). *El laberinto de la soledad.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Peralta, Violeta, y Liliana Befumo Boschi (1975). *Rulfo, la soledad creadora.* Buenos Aires: Fernando Garda Cambeiro.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones Norte
- Silverman, Kaja (1983). *The Subject of Semiotics.* New York: Oxford University Press.
- Selden, Raman (2010). Edit. *Historia de la crítica literaria del siglo XX. De formalismo al postestructuralismo.* Madrid: Ediciones Akal.
- Sommers, Joseph (1974). *La narrativa de Juan Rulfo: Interpretaciones críticas.* México: Sept/Setentas.
- Todorov, Tzvetan (1971). *Literatura y significación.* Barcelona: Planeta.
- Vanden Berghe, Kristine (2006). “Los “Sin voz” y los intelectuales en México. Reflexiones sobre algunos ensayos de Mariano Azuela, Octavio Paz y EL EZLN”, *Latinoamérica O42.* Universidad Nacional Autónoma de México, 131-152 <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/640/64004207.pdf>
- Letterier, Elías (2011). “Violencia en la literatura”. [http://letelier.org/actas/ensayos/castellano/article\\_91.shtml](http://letelier.org/actas/ensayos/castellano/article_91.shtml)