

Jesús Chano Urueta: *Los de abajo* (1939)

Aurelio de los Reyes García-Rojas
(Academia Mexicana de la Historia)

Filmada en los estudios CLASA y en el pedregal de Santa Úrsula Coapa a partir del lunes 13 de noviembre de 1939, concluida el 22 del mismo mes. Estrenada el 1 de junio de 1940 en el cine Regis. Su importancia radica en ser adaptación de la novela homónima de Mariano Azuela, publicada en 1915 en El Paso, Texas, después de la derrota de Francisco Villa. Considerada iniciadora de la novela de la Revolución Mexicana; filmada al concluir el gobierno del presidente general Lázaro Cárdenas (1934-1940).

Acerca del director

Santiago Luciano Urueta Rodríguez, mejor conocido como Jesús Chano Urueta, hijo de Jesús Urueta, prestigiado tribuno y abogado, hermano de Cordelia, pintora, y Margarita, dramaturga. Nació en el centro minero de Cusi-huiriachic, en el estado de Chihuahua, en el norte del país, el 24 de febrero de 1895. Murió en la Ciudad de México el 23 de marzo de 1979. Estudió Leyes, Filosofía y letras e Ingeniería mecánica, pero solo reconocía la profesión de cineasta. Dijo haber militado en las filas villistas y haber conocido a Zapata, Carranza y Obregón; haber viajado por Europa, Asia y buena parte del continente americano. En el cine encontró su identidad. Viajó a Los Ángeles, conoció a Emilio Indio Fernández, con el que convivió y trabó estrecha amistad. Desempeñó diversos oficios en Hollywood, incluido el de extra. Se inició en la dirección de películas con *Gitanos* en 1929, fallido experimento sonoro con Xavier Cugat, Margo Fernández y Emilio Indio Fernández; siguió ese mismo año con *Destino*, con Mona Rico, Esperanza Baur y el mismo Emilio Fernández; inconclusa porque Mona Rico, la actriz principal, dejó la filmación. Regresó a México. Conoció a Sergei Eisenstein, que de diciembre de 1930 a febrero de 1932 rodara su inconclusa *¡Que viva México!*, del que dijo recibirá fuerte influencia, lo mismo que de José Vasconcelos¹.

¹ Información extraída de la entrevista al director en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, Cineteca Nacional, 1976, vol. III, pp. 13-21; y <es.wikipedia.org/wiki/Chano_Urueta>.

Se inició en el cine al lado de Raphael J. Sevilla en *Almas encontradas* (1933). Escribió el argumento, lo adaptó e hizo la edición de su primera película, *Profanación* (1933). En 1934 fundó la Unión de Directores de Cine; se convirtió en uno de los defensores del ostracismo sindical al oponerse al ingreso de nuevos directores al sindicato. Filmó cerca de 115 películas. Prolífico y versátil, dirigió doce películas previamente a *Los de abajo*, entre ellas: *Clemencia* (1935); *Jalisco nunca pierde* (1937); *María* (1938), basada en la novela de Jorge Isaacs; *El signo de la muerte* (1939), en la que debutó Mario Moreno Cantinflas e incorporó al músico Silvestre Revueltas a su cine; y *La noche de los mayas* (1939).

Adaptó no pocas obras literarias: las citadas *María* de Jorge Isaacs y *La noche de los mayas*, basada en el *Popul Vuh*, el libro sagrado de los mayas quichés; *Los de abajo*; *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, padre; *El corsario negro* de Emilio Salgari. También inició el género de luchadores con *La bestia magnífica*.

Incursionó en prácticamente todos los géneros: en la comedia ranchera (*La feria de Jalisco* [1948], *La norteña de mis amores* [1948], por citar dos ejemplos), en el melodrama (*Mujer* [1947]), el cine negro (*No me quieras tanto* [1949], *Manos de seda* [1951]), la comedia (*Al son del mambo* [1959], *Del can can al mambo* [1951]), cómico (*El signo de la muerte* [1939], *Del suelo no paso* [1959]) y el western (*Una bala es mi testigo* [1960]). *Los tigres del ring* (1974) fue su última película².

Antecedentes literarios: Mariano Azuela y la renovación de la novela mexicana

Mariano Azuela nació en Lagos de Moreno, en el estado de Jalisco, en 1873; sus estudios elementales los continuaría en el Liceo de Varones de Guadalajara; cursó Medicina en el Instituto Científico y Literario, de dicha ciudad, período en el que se despertó su afición literaria. En 1907 publicó su primera novela, *María Luisa*. En 1911 inició sus apuntes de “escenas y cuadros de la Revolución”, que nutrirán su novela testimonial sobre el movimiento armado que estallara el 20 de noviembre de 1910 de acuerdo al llamado de Francisco I. Madero. Idealista utópico, en octubre de 1914 se adhirió en calidad de médico de tropa al Estado Mayor de la brigada de Julián Medina, leal al ejército de Francisco Villa. Enterados de la derrota de este por Álvaro Obregón en Celaya en abril de 1915, se exilió en El Paso. Decepcionado por el oportunismo de no pocos, publicó la primera versión de *Los de abajo* en 1915 en el diario *El Paso del Norte*, subvencionado por Venustiano Carranza. Corrió con poca fortuna, lo mismo

² Información extraída de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2ª. Edición, 1995, vols. 1-17.

que su edición privada de 1920. En 1925, finalmente, se valoró su importancia dentro de la nueva literatura mexicana (Azuela 1974: 7-11).

Desde 1915, los ideólogos de la facción triunfante del carrancismo plantearon la pregunta de cómo sería o debía ser el arte, la cultura emanada del movimiento armado. La literatura se encontraba en crisis. En 1915 Félix Palavicini expresó en el prólogo de la novela *Carne de cañón* de Marcelino Dávalos:

El vigoroso impulso que conmueve a la Patria Mexicana desde cinco años ha, no puede ser comprendido ni llegará a consolidarse sino en la consagración literaria... La *modificación* el *cambio*, la *renovación* perfecta no se comprende, no se percibe, no se siente, sino cuando ha sido impuesto hondamente por la literatura; la literatura que no es obra de copistas o de repetidores, la literatura que no es molde o machote... Es necesario que ante los ojos desfile, día a día, la protesta indignada; que en páginas y páginas se repitan en todos los tonos y se pinten con todos los colores las vergüenzas de una sociedad reprobadas por el progreso y malditas por la moral... Así como un país no se conoce ni se prestigia sino por el mérito y la gloria de sus escritores, así una revolución no se distingue ni se consagra sino por el valor y la importancia de su literatura [...] (Palavicini [1915] 1983: 7-8),

que, dominada entonces por el modernismo de Rubén Darío, se debatía en la agonía del romanticismo, naturalismo y simbolismo decimonónicos. ¿Cómo debía ser la nueva literatura? ¿Expresará, acaso, una búsqueda formal o tendrá un contenido social?

Se inició una serie de concursos literarios para formar periodistas y literatos, puesto que por la crisis de 1915, consecuencia de la Revolución, los cronistas más notables se encontraban en el exilio: Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, o en el autoexilio: Salvador Díaz Mirón, Carlos González Peña, Julio Torri. Sin embargo, varios de ellos terminaron en fracaso por la decisión de los jurados, entre los que se encontraban Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas y Carlos González Peña, estrechamente vinculados al romanticismo, al naturalismo y al simbolismo, los viejos estilos.

Paradójicamente, en los temas de los concursos dominaba el que rememoraba la dominación española, elevada a categoría de edad dorada, origen de la novela "colonial" de Artemio de Valle Arizpe. La Revolución era el último de los temas de las obras enviadas por los concursantes; que, en su gran mayoría, como los jurados, continuaban aferrados a las escuelas del pasado. Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*, propició la búsqueda de una nueva expresión literaria llamando a jurados conocedores de las nuevas tendencias.

Por otra parte, en 1919 se afirmaron en Rusia los radicales de la Revolución, la cual pronto, según la información que se recibía en México, comenzó a dar frutos literarios, lo que ocasionó lamentos en México por el fracaso de

no encontrar una nueva expresión al cabo de cinco años de la culminación del movimiento armado.

Llegó a México la obra *¡Nack Paris! (¡Hacia París!)* de Louis Dumur, construida con el relato de participantes en la Primera Guerra Mundial, la cual recibió el calificativo de literatura “viril” y reavivó la inquietud por encontrar una nueva literatura que expresara los cambios traídos por la Revolución.

El 21 de diciembre de 1924 Julio Jiménez Rueda, teniendo en mente la obra anterior, escribió un artículo en el que lamentaba el “afeminamiento” de la literatura mexicana, y aunque al final aludía a dos autores gay, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, su paradigma era el libro citado sobre la Primera Guerra Mundial³.

Ya en 1920, el escritor Francisco Monterde García Icazbalceta había publicado una nota en *Biblos*, boletín de la Biblioteca Nacional, para llamar la atención sobre *Los de abajo*:

Este laborioso escritor laguense trabajó vigorosamente, alejado y sereno, participando voluntariamente en la acción renovadora, con la seguridad de llegar, sin preocuparse por obtener fáciles elogios de cenáculo ni triunfos pasajeros de fama periodística. Don Mariano Azuela nos describe en estos “cuadros y escenas de la revolución mexicana” cosas que ha palpado en la realidad, episodios que han pasado a su vera, dejándole un estremecimiento duradero de emoción que su pluma sabe transmitir con la intensidad del momento vivido...⁴.

Mariano Azuela narró que en aquellos años el prestigiado poeta Rafael López, elogió la novela en una entrevista que le hizo el periodista Fibronio Ortega (Azuela 1974: 176).

El mismo Monterde García Icazbalceta refutó el artículo de Jiménez Rueda al ejemplificar con *Los de abajo* la existencia de una “literatura viril” de la Revolución⁵. Unió el concepto de literatura de vanguardia con literatura testimonial, lo que mereció su publicación por Carlos Noriega Hope en la colección La Novela Semanal, que cada ocho días obsequiaba a los lectores de *El Universal Ilustrado*. De ahí, a la fama.

Finalmente, en 1925 la sociedad civil parecía comenzar a asimilar la idea del sacudimiento social experimentado por México de 1910 a 1920.

La novela satisfizo plenamente las inquietudes al ser una obra de innovación formal con contenido social; nieta del realismo decimonónico, porque la cons-

³ Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, *El Universal*, 21 de diciembre de 1924, p. 3.

⁴ “*Los de abajo*”, *Biblos*, II, 59, 28 de febrero de 1920, p. 35.

⁵ Francisco Monterde García Icazbalceta, “Existe una literatura mexicana viril”, *El Universal*, 24 de febrero de 1924.

trucción de las frases, la narración nada tenían que ver con la novela decimonónica, pero entraba en el debate de novela social o arte por el arte, iniciado en aquella centuria. El impacto de la narrativa cinematográfica en la construcción de las frases era la base de la novedad.

Mariano Azuela mientras estudiaba Medicina en Guadalajara asistía con frecuencia al cine y a la ópera, que a la larga impactarán su narrativa, al concebir sus obras como un espectáculo visual. Refiriéndose a *María Luisa*, su primera novela, narró:

En la Alameda encontré material humano y ambiente para la novela. En la Alameda, cerca de unas viejas tapias y altos herbazales, en rincones embrujados por el piar de los pajarillos y el perfume de las flores, vi enhebrarse y deshilvanarse muchos idilios. Con estos elementos mi labor de novelista y neófito se facilitó enormemente por tenerlos todos en mi mano. Necesité únicamente de cierta habilidad para *afocar* [la lente]⁶ con verosimilitud, claridad y precisión, ambiente, escenario y personajes. La calidad de los estudiantes, de la casera, de la linda hija y familiares, los tipos con sus maneras, costumbres y hábitos característicos, todo lo tuve presente y la fidelidad con que pudiera captarlos y recrearlos estribaba sin duda en la calidad de la *cámara* [cinematográfica] y en las dotes naturales del novicio. Lo que haya resultado de todo ello no es al autor al que toca juzgarlo (Azuela 1974: 44).

Tenemos, pues, colocados y de pie a los personajes en el *escenario*. Los protagonistas ocupan el *primer plano* bien marcado con pelos y señales y el *espectador espera*. Vamos, pues, a ver qué sale (ibíd.: 51).

La inspiración de Mariano Azuela en el cine y en el teatro se encuentra en la ordenación de los cuadros y escenas, en la manera de presentar estas como si fuese un escenario teatral, en la ruptura espacio-temporal, en la fragmentación del relato, en la construcción de las frases a partir del dinamismo cinematográfico que lo lleva a yuxtaponer frases cortas construidas con palabras que remiten a conceptos e imágenes y hacer constantes elipsis, con lo cual obliga al lector a una participación activa, soluciones empleadas antes de ser propuestas en 1921 por los estridentistas, la vanguardia mexicana, cuyo líder, Manuel Maples Arce propuso que los nuevos escritores debían inspirarse en la radio, la música, el cine, especialmente en el jazz y la música negra, en la urbe, en la pintura cubista, la electricidad, el telégrafo; no se trataba de copiar, sino de crear (Maples Arce 1923: s. p.). Es verdaderamente notable que Mariano Azuela se anticipara a tales propuestas, de ahí el valor de la obra y los elementos formales que permitirán su valoración en 1925⁷.

⁶ Subrayado mío.

⁷ Tema ampliamente desarrollado en la tesis de mi segundo doctorado, de la que glosó o tomo fragmentos (De los Reyes 2010).

El cuadro o primera escena de la novela *Los de abajo* se desarrolla en el interior de un cuarto de la “casuca” de Demetrio Macías. El siguiente, en un punto alto de la pared de un cañón de la orografía geográfica, que Demetrio comienza descender después de presenciar de lejos el incendio de su casa por los federales. Cada cuadro tiene su propio tiempo y múltiples espacios, con lo cual rompe la rigidez del espacio teatral y aun del cinematográfico, perceptible con claridad desde el primer cuadro, escena concebida teatralmente en un cuarto cerrado; hacia el final de la misma el espacio cerrado del cuarto se sustituye por un espacio abierto dinámico, móvil conforme Demetrio se desplazaba, algo que ni el teatro ni el cine pueden lograr:

Salieron juntos; ella con el niño en brazos. Ya en la puerta se apartaron en opuesta dirección.

La luna poblaba de sombras vagas la montaña. En cada risco y en cada chaparro, Demetrio seguía mirando la silueta dolorida de una mujer con su niño en brazos. Cuando después de muchas horas de ascenso volvió los ojos, en el fondo del cañón, cerca del río, se levantaban grandes llamaradas. Su casa ardía... (Azuela 1995)

Narración siempre hacia adelante en el orden de los acontecimientos, como en el documental de la Revolución. Cada frase contiene una gran visualidad: la primera, dos imágenes: “salieron juntos”, “ella con el niño en brazos”. La segunda, tres: “ya a la puerta”, “se apartaron”, “en opuesta dirección”. La tercera, igualmente tres: “la luna”, “poblaba de sombras vagas”, “la montaña”. La cuarta, cuatro: “en cada risco”, “y en cada chaparro”, “Demetrio seguía mirando”, “la silueta dolorida de una mujer con su niño en los brazos”. A la imaginación del lector queda el retrato físico de los personajes, su expresión facial y corporal en el momento de la crisis; el rostro del niño, la indumentaria, lo mismo la montaña, los riscos, los chaparros, las sombras, la luna ¿llena?, ¿menguante?, ¿creciente? Luna de cualquier forma menos luna nueva. ¿Cuál era la expresión corporal de Demetrio al mirar? ¿Cuál la de su rostro? ¿Cómo sería su respiración? Las constantes elipses entre cuadro y cuadro, entre frase y frase o en una misma frase dan una gran velocidad al ritmo de la novela, similar al dinamismo cinematográfico porque ¿cuál fue la dirección que tomó Demetrio Macías?, ¿qué ocurrió, cómo llegó desde la puerta de su casa a la montaña?, ¿desde dónde contempló el incendio de su casa? Por las elipses y ausencia de descripción todo queda a la imaginación del lector.

La necesidad de comunicar sus impresiones de las cambiantes y fugaces escenas de los acontecimientos de que era testigo y actor lo llevaron a esas soluciones. Pragmatismo sin propuesta teórica de las vanguardias, porque desconocía el futurismo y a Marcel Proust, que tanta impresión causará pocos años después a los contemporáneos. A Proust, Azuela lo conoció muy posteriormente a la

escritura de *Los de abajo*, según lo dijera en 1938 (“Conrad y Proust han sido mis autores favoritos en años recientes; pero no creo que haya podido influir en mí el último de los mencionados, puesto que lo he leído siempre con la inalterable idea de que es único e inimitable”, Azuela [1974]: 272).

El contenido social lo muestra en el retrato de los soldados que integraron la brigada de Demetrio Macías, en el porqué de su lucha; en su amargura y desencanto de la Revolución con la derrota del villismo.

Así, pues, Chano Urueta tenía un reto al llevar una novela vanguardista al cine. ¿Será también vanguardista?, ¿tendrá contenido social e innovación formal?

El argumento de la película

Jalisco en tiempos de la Revolución. Por órdenes del cacique [don] Mónico, los federales queman la casa del ranchero Demetrio [Macías]. Éste es elegido jefe [de una brigada] por su compadre Anastasio y por otros campesinos —Pancracio, El Meco, Codorniz, Venancio, El Manteca, etcétera— para luchar en la Revolución. Tienden una emboscada y vencen a los federales, que quedan por su posición en el terreno como “los de abajo”. La joven Camila da al herido Demetrio el agua que él pide. Pancracio hiere en el pie a un desertor de los federales, El Curro [Luis Cervantes], estudiante de Medicina y periodista que se declara revolucionario con un lenguaje florido y sospechoso, y que cura tanto su propia herida como la de Demetrio. Por iniciativa del Curro, Demetrio y su gente se unen a la tropa del general Natera. Demetrio, que ha dejado a su mujer y a su hijo esperándolo, se interesa en Camila mientras ella declara en vano su amor al ambicioso Curro. Después de una victoria contra los federales en un pueblo, Demetrio es nombrado coronel gracias al Curro y se luce en la batalla de Zacatecas. En una cantina Demetrio conoce al bravo Margarito y a la Pintada, bragada soldadera que se le entrega en una casa de ricos cuya puerta ella abre a tiros, y que todos saquean después. Ya general, Demetrio va a vengarse de [don] Mónico, que se esconde, pero una súplica de la hija del cacique le impide matarlo. Ante el disgusto de Demetrio, el Curro roba dinero a [don] Mónico. Inducida por el Curro, Camila se entrega a Demetrio. La celosa Pintada, corrida por Demetrio, mata con un puñal a Camila. Al ir a ver a su familia, Demetrio y los suyos caen en una emboscada. Les toca ser ahora “los de abajo” y solo queda vivo el Meco, que da la noticia de lo ocurrido a la mujer de Demetrio. El Curro ha muerto abrazado a su botín: lo robado a [don] Mónico⁸.

⁸ Tomado de García Riera (1992: 124).

La película y la novela: una mirada comparativa

Existen diferencias sustantivas entre la película y la novela. La novela *Los de abajo* no se titula así por la diferencia de nivel del piso en que pierden el combate los federales, primero, y la brigada de Demetrio Macías después, como sugiere la película, sino porque habla de la condición social y las razones de militar en la Revolución de los soldados rasos, la base del ejército y su procedencia social: rancheros y peones del campo, del sector bajo de la pirámide social.

La frase “los de abajo” la usó Urueta para concebir la película como un círculo: si primero la brigada de Demetrio Macías embosca a los federales y en la cañada este ordena tirar a “los de abajo”, al final los carrancistas los emboscan y, de la misma manera, el oficial ordena tirar a “los de abajo”, licencia que se tomó Urueta para cambiar el significado de dicha frase, lo que diluirá el contenido social al engolosinarse con el saqueo y girar el argumento después de la toma de Zacatecas hacia el problema sentimental.

Urueta suprimió, asimismo, la ubicación cronológica del final de los acontecimientos, lo que para Azuela es clave. Ciertamente que la novela no precisa el momento del inicio, pero la toma de Zacatecas ubica la acción en junio de 1914 (fijado erróneamente por Urueta en noviembre de 1913 mediante la primera plana de *El Imparcial*) y al llegar al final “se acordaron de que hacía un año ya de la toma de Zacatecas” (Azuela 1995: 135), lo que permite a Azuela hablar de la derrota de Villa en Celaya y ayuda a comprender la decepción de los soldados de Demetrio Macías, a la vez que la del novelista. “Villa derrotado era un dios caído. Y los dioses caídos ni son dioses ni son nada. Cuando la *Codorniz* habló, sus palabras fueron fiel trasunto del sentir común: —¡Pos ahora sí, muchachos... ¡cada araña por su hebra!...” (Azuela 1995: 129).

En la novela, Luis Cervantes, el Curro, no muere; su oportunismo o habilidad política lo salvan. Carece de una justificación ideológica de carácter social para militar en el movimiento armado. Se enrola para buscar un beneficio personal que encuentra mediante el engaño. Cervantes no es más que el representante de un sector social que aprovechó el movimiento social para beneficio propio, de ahí el desencanto y amargura de Mariano Azuela en la Revolución, sentimientos que la película no trasmite pese al buen trabajo de Carlos López Moctezuma. Mientras Demetrio Macías, de los de abajo de la pirámide social muere, El Curro, de los de arriba, sobrevive, problemática que no capta la película al asumir un fin convencional al castigar con la muerte al oportunista, de la misma manera que a Demetrio Macías por rebelde.

La división de los revolucionarios posiblemente sea otra causa de la decepción de Azuela, porque si al principio de la novela Demetrio Macías pelea contra los federales, después se defiende de los carrancistas, sustitutos de los

federales, quienes lo matan. Dicha división de los revolucionarios la soslaya la película al presentar la lucha contra los carrancistas como si fuesen los federales de Victoriano Huerta. Esto último lo logra con solo no mencionar la filiación de los que matan a Demetrio, en última instancia filiación del gobierno del general Lázaro Cárdenas, emanado de las filas de los triunfantes. Azuela expresa el origen de su desencanto:

En calidad de médico de tropa tuve ocasiones sobradas para observar desapasionadamente el mundo de la revolución (*sic*). Muy pronto la primitiva y favorable impresión que tenía de sus hombres se fue desvaneciendo en un cuadro de sombrío desencanto y pesar. El espíritu de amor y sacrificio que alentara con tanto fervor como poca esperanza en el triunfo de los primeros revolucionarios, había desaparecido. Las manifestaciones exteriores que me dieron los actuales dueños de la situación, lo que ante mis ojos se presentó, fue un mundillo de amistades fingidas, envidias, adulación, espionaje, intrigas, chismes y perfidia. [...] Había división entre los jefes, los subalternos no se creían menos que aquéllos, las suspicacias fundadas o infundadas mantenían en alerta a todo el mundo (Azuela 1974: 127).

El propio Azuela se retrata en el señor Alberto Solís:

“¿Por qué —le pregunta [a Solís] el seudorrevolucionario y logrero Luis Cervantes— si está desencantado de la revolución sigue en ella?” “Porque la revolución —responde Solís— es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, sino la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval.

Con todo, por más que la jornada haya sido larga y penosa, nunca me he arrepentido de haberla hecho, porque en ella encontré las enseñanzas más provechosas que me ha dado la vida y un conocimiento de los hombres que jamás habría adquirido como médico civil (Azuela 1974: 128).

Si la novela trasluce simpatía por el villismo, la película es sutilmente anti-villista, algo expresado con claridad en la toma que metaforiza el avance del ejército villista y en las de la toma de Zacatecas. No se presenta un ejército disciplinado, con táctica militar, ni artillería, orgullo del ejército de Villa, bajo el mando del general Felipe Ángeles, al que no se menciona con toda seguridad por haber sido expulsado del panteón de los héroes de la Revolución por la facción triunfante. Por el contrario, se presenta a la artillería federal “barriando” a los revolucionarios, combatidos con táctica militar, mientras que el ejército de Villa, según la película, pelea “a puro valor mexicano”, mostrado con el lanzamiento de una ametralladora por un jinete villista, toma por lo demás pedida de préstamo a *Vámonos con Pancho Villa*, lo mismo que la del avance de la caballería villista. Desde la perspectiva de la película, el ejército villista nunca dejó de ser un ejército integrado por brigadas, sin la profesionalización que le imprimió el

general Felipe Ángeles, educado en la academia de Saint Cyr, en Francia, aspecto compartido por *Vámonos con Pancho Villa* (1936) de Fernando de Fuentes. El antivillismo se muestra en el engolosinamiento en mostrar la borrachera en una cantina y el saqueo de Zacatecas, lado negativo de la Revolución.

El ejército apoyó la filmación de la película con el aporte de contingentes de soldados, de la misma manera que hizo en el filme de De Fuentes. Lo curioso en ambas películas es que el ejército emanado de la Revolución interprete a las tropas federales y mate a los revolucionarios por ser villistas, cuando debía ser al revés. Debíó, a mi juicio, de encarnar al ejército villista y aplicar la táctica militar profesional de los villistas en los ataques, en lugar de la cargada al “puro valor mexicano”.

El antivillismo se manifiesta en la omisión de Urueta de la información de la derrota de Villa, que explicaría la amargura de los derrotados, sentimiento que no trasmite y hace comprensible la desilusión de los hombres de Demetrio Macías en la Revolución, a pesar de que dicha desilusión propició filmar la película.

¿Por qué se filmó? En 1939 el gobierno daba un giro a la derecha, reflejado en la sucesión presidencial. “Al iniciarse en 1939 la lucha por la sucesión presidencial, la embajada norteamericana pudo informar que cualquiera que fuese su resultado la etapa radical del proceso político mexicano había concluido” (Meyer 1976: 197).

Los primeros días de noviembre de 1939, cuando la película se encontraba en la etapa preparativa, el Partido Nacional Revolucionario, el oficial, eligió al general Manuel Ávila Camacho candidato para suceder al general Lázaro Cárdenas en la presidencia y se exhibía exitosamente la película *Café Concordia* (1939) de Alberto Gout, primera película de evocación porfirista. La situación política la expresa la filmación simultánea de dos películas en los mismos estudios y en sets vecinos con argumentos excluyentes: *En tiempos de don Porfirio* (1939) de Juan Bustillo Oro y *Los de abajo*. Un diario comentó que resultaba curioso contemplar en los descansos, la convivencia en los estudios de porfiristas y revolucionarios⁹. Eran malos tiempos para abordar el tema de la Revolución.

No es remoto suponer que, dada la atmósfera de la época, el desencanto de la novela con el fenómeno revolucionario estimuló a Chano Urueta a filmarla, puesto que el gobierno estaba enderezando su izquierdismo, a tono con la nostalgia por los tiempos de don Porfirio. Ese mismo año se fundó el Partido de Acción Nacional, de derecha, que se sumó a la candidatura de Juan Andrew Almazán, que aglutinaba a las fuerzas conservadoras, cumpliéndose lo informado por el embajador norteamericano de que tanto Almazán como Ávila Camacho garantizaban el retorno a la “normalidad” (Meyer 1976: 197).

⁹ “Luces y sombras”, *El Nacional*, jueves 23 de noviembre de 1939, p. 4.

Paradójicamente, una obra de vanguardia generó una obra de retaguardia desde el punto de vista narrativo, particularmente en el manejo del tiempo, dinámico en la novela, dilatado en la película, tradicional, ejemplificado con la huida de Demetrio después de enfrentar a los militares hasta llegar a una colina desde la cual presencia el incendio de su casa. Una opción pudo haber sido hacer primeros planos a los pies para mostrar la carrera, tomas similares a las imágenes experimentales de la crono-fotografía de Demy.

Urueta se decía informado, pero al parecer no conoció el cine de vanguardia europeo y norteamericano, de los que no se tenía referencia en México, porque de haberlo conocido, pudo inspirarse en él e incorporar no pocos de sus hallazgos. En principio una novela de vanguardia debía dar origen a una película de vanguardia, experimental en cuanto a la búsqueda de recursos expresivos y sucedió lo contrario: dio origen a una película tradicional.

Los diálogos, disparejos, algunos apegados a la obra, restan espontaneidad al ser recitados por los actores sin convicción ni respeto hacia la obra; otros son modificados para bien o escritos por Aurelio Manrique y expresados con mejor dicción.

Frente a la narración tradicional se opone la experimentación fotográfica de Gabriel Figueroa y la musical de Silvestre Revueltas, particularmente esta, cuya limitación es haber sido una composición fragmentada y no orgánica como la de *Redes* (1933) de Fred Zinnemann o la de *La noche de los mayas*, arregladas luego como obras musicales independientes. Quizá en la fotografía prevaleció el criterio del fotógrafo sobre el del director, que aspiraba a un criterio a lo Eisenstein.

En cuanto al sentido social, Urueta traslada con fidelidad la procedencia social de los guerrilleros, rancheros y peones del Bajío. Sin embargo, a mi juicio, lo diluye al recrearse en la borrachera en la cantina de Zacatecas y en el saqueo.

En la cantina, Anastasio Montañez (Domingo Soler) invita a *champagne* a Demetrio Macías en lugar de tequila; pero este insiste en beber la bebida tradicional:

—Hay que acatrinarse, compadre, ¿entonces p'a qué peleamos?"

—No, para eso no peleamos; agarramos la carabina p'a otras cosas que tú no entiendes y pu'e que ni yo tampoco; pero uno también es hombre y convéznase, compadre, al cuerpo hay que darle lo que pida (DVD 56:25-56:45).

Luis Cervantes, que se encuentra en el grupo festejando la toma de Zacatecas, guarda silencio, no explica el fenómeno con su retórica. Se acercan el Güero Margarito y la Pintada, que en la barra tomaba su tequila, y se engancha con Demetrio Macías. La mayor parte de los diálogos de esta secuencia los creó Aurelio Manrique. El sentido social ocupa un segundo plano.

Cierto que cuando Luis Cervantes ofrece a Demetrio la mitad del dinero que robara a don Mónico, recupera el significado de “los de abajo”:

—A mí no me gusta eso. Si vieras que no le tengo amor al dinero. ¿Quieres que te diga lo que siento? Todos mis hombres me han contado por qué vinieron a pelear. Todos escogieron la revolución porque ya no podían vivir como estaban. Bueno, pues hay que seguir luchando para que haya justicia para los de abajo. Ora, que con que yo traiga una muchachita que me cuadre, con eso estoy contento (DVD 1:14:17-1:14:37).

Se conformaría con Camila y se desharía gustoso de la Pintada. Urueta da un giro al melodrama en detrimento de lo social al colocar en primer plano el pleito de la Pintada y Camila por Demetrio, al omitir la derrota de Villa y al dar más importancia al hurto que a las razones por las cuales peleaban.

Pese a las diferencias señaladas, Mariano Azuela se manifestó satisfecho: “Ninguna de mis novelas me ha dado la satisfacción y el regocijo que *Los de abajo* en la pantalla” (Azuela 1974: 229). Solo lamentó que, a partir de la entrevista con Natera, Demetrio Macías y sus hombres vistieran como *cowboys*.

La técnica fotográfica

Gabriel Figueroa, el más conocido internacionalmente de los fotógrafos mexicanos por los premios obtenidos en festivales cinematográficos, particularmente por las películas bajo la dirección de Emilio Indio Fernández, nació en la Ciudad de México el 24 de abril de 1907 y murió en la misma el 27 de abril de 1997. Aprendió con Alex Phillips, fotógrafo norteamericano que viniera a filmar *Santa*. Su primera película, *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, le valió el premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia de 1938. Consideraba a *La noche de los mayas* y *Los de abajo* ejercicios exploratorios de su estilo, según lo narró él mismo: “[después de *Allá en el Rancho Grande*,]... yo seguía buscando mi estilo, mi marca personal. Hice luego dos películas que para mí son muy importantes en ese terreno, del estilo. Fueron *La noche de los mayas* y *Los de abajo*” (Isaac 1993: 27). Su estilo llevará a la madurez en las películas de Emilio Fernández, para el que fotografió casi toda su producción; *María Candelaria* (1942) fue la primera.

Los de abajo se inicia con un primer plano a un jarro en el fogón del bracero, un *zoom back* muestra las paredes de adobe del cuarto; de un cirio metido en un jarro, que hace las veces de candelero, colgado de una pared irradia una iluminación plana originada por los reflectores colocados en la parte superior de la tramoya; la intensidad de la luz neutraliza la iluminación del cirio (DVD

02:08-02:39). Tomas posteriores muestran más cirios colocados de la misma manera, a los que Figueroa lanza un destello de luz de un reflector para simular la iluminación que supuestamente producen, sin duda porque aunque fueran dos o diez no tenían la capacidad de producir la luz necesaria para fijar las imágenes en la película; (DVD 02:53-06:06) de acuerdo a lo dicho por Fernando de Fuentes al principio de los años treinta, de que los camarógrafos nacionales tenían problemas para iluminar interiores, razón por la cual no los contrataban los productores. Los camarógrafos nacionales se habían especializado en exteriores, al filmar con luz natural las escenas de la Revolución o los hechos que conmovían al país, sin fragmentar la figura humana.

En contraste, la siguiente escena filmada en los estudios CLASA, supuestamente en exteriores, comunica convincentemente que se trata de una escena nocturna, iluminada convenientemente (DVD 06:06- 06:13), de lo que se deduce el problema que tenía Figueroa para los interiores. Impresión ratificada por tomas posteriores, como la introducción de Demetrio Macías herido al interior de la casa de una ranchería en la que se percibe mejor manejo de la luz, al bajar la intensidad e iluminar los rostros indirectamente, produciendo luces y sombras que enfatizan la geografía de las caras, iluminación característica del *glamour*, palabra escocesa que significa “belleza misteriosa”, llevada a Hollywood por Joseph von Sternberg y empleada en las fotos publicitarias de su estrella Marlene Dietrich. De día o de noche, la iluminación de la choza carece de matiz diferenciador.

Es más convincente la iluminación de una escena nocturna en exteriores, aunque sea filmada en el interior de un foro del estudio cinematográfico, que la del interior de una choza. Impresión confirmada con la secuencia del combate nocturno, que debió representar serios problemas de iluminación por el polvo levantado por las balas.

La iluminación del interior de las casas o de la cantina en Zacatecas, construidas en el interior del estudio, no parece haber significado un problema, como lo fue la iluminación de la casa rural. La iluminación de interiores más interesante corresponde a la escena de la disputa entre la Pintada y Camila por los hombres, en la que Figueroa, para dramatizar la fotografía, recurre a una iluminación claramente inspirada en el expresionismo alemán al proyectar la sombra de las pieceras de las camas de latón, de la Pintada y de los personajes sobre la pared de una habitación dominada por la penumbra; y al recurrir al juego de luz y sombra sobre los rostros de los actores. Esta es, a mi juicio, la escena de mayor interés por la búsqueda de la distribución dramática de la luz.

Figueroa mueve la cámara, tal vez por instrucciones del director, porque es difícil deslindar cuáles tomas o movimientos se llevan a cabo por iniciativa del fotógrafo o del director. De cualquier manera, no es una cámara estática. En

el encuentro de federales y revolucionarios se alternan tomas en picada y en contrapicada o medios planos, lo que imprime agilidad al ritmo de la película.

Las mejores tomas corresponden a los exteriores, en particular con los días seminublados, cuando la luz solar no satura los rostros y no es necesario “rebotarla” para equilibrar la iluminación del paisaje facial. Destaca la toma con la cámara a nivel del piso de la caminata de la brigada en un campo semiarbolado, mientras canta a coro “La Chaparrita”, con el bosque de las patas de los caballos en movimiento, que remite a una toma similar de *Vámonos con Pancho Villa* (DVD 40:20-40:59). Otra toma interesante con la cámara a nivel de tierra, en contrapicada, enmarcada por el tronco y las pencas de un nopal, panea hacia la izquierda para seguir el movimiento de la caballería, mientras el tronco y las pencas atraviesan el cuadro (DVD 41:54-42:10).

La partida de la brigada de la ranchería para unirse a las tropas del general Pánfilo Natera y la partida de Zacatecas a Moyahua a ver al cacique Mónico remiten a *La caballería ligera* de John Ford y a los cielos más de Enrique Gaertner en *Nobleza baturra* (1936) y *Morena clara* (1936) de Froylán Rey, que a los de Eisenstein (DVD 45-58-46:28). La toma más lograda de la caballería en fila india corresponde al regreso de la brigada a sus lugares de origen, antes del final de la película, en día nublado, sin el dramatismo que Gabriel Figueroa imprimirá posteriormente a sus cielos, con el sello de Eisenstein.

A mi juicio, su ejercicio en *La noche de los mayas* está mejor logrado, tal vez la limitación de recursos lo obligó a buscar mejores soluciones, en particular en la iluminación nocturna y en los interiores, para la que contó con uno o dos reflectores. Logra un dramatismo a tono con el argumento. Quizá también le ayudó una película más sensible y una lente menos luminosa.

Observaciones acerca de la música

Silvestre Revueltas nació en Santiago Papasquiaro, Durango, el 31 de diciembre de 1899 y murió en la Ciudad de México el 5 de octubre de 1940. Hermano de Fermín, pintor; José, literato y Rosaura, actriz, a los tres años oyó música por vez primera (una orquesta de pueblo) y después imitó con la voz las melodías, a los siete estudió solfeo y a los ocho tocaba aires inventados por él en una flauta de carrizo. Organizó y dirigió una orquesta de niños, a quienes daba en pago dulces de la tienda de su padre. Llevó cursos de violín en Colima y a los once actuó en el teatro Degollado de Guadalajara. Pasó a México y tuvo varios maestros, los mejores, según él, sin título. En 1917 fue a estudiar a Chicago y allí escribió su primera composición, con un estilo debussyano, aun cuando no conocía la música del maestro del impresionismo francés. En 1920 escribió: “Sueño con una música para la cual no existan caracteres gráficos,

pues los conocidos no alcanzan a expresarla. La música tiene que ser color, luz y movimiento”¹⁰. Cuando en 1928 Carlos Chávez fundó la Orquesta Sinfónica de México Revueltas fue nombrado subdirector. En 1933 musicalizó *Redes*, dirigida por Fred Zinnemann y en 1936, *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes. En 1937 marchó a España con un grupo de artistas y escritores mexicanos. A su regreso musicalizó las películas *El Indio* (1938) de Armando Vargas de la Maza; *El signo de la muerte* (1938), *La noche de los mayas* (1938), *Los de abajo* (1938) y *Que viene mi marido* (1939), las cuatro de Chano Urueta. Después compuso música propia, convirtiéndose en uno de los mejores compositores de la música de la Revolución.

En lugar de una canción, popurrí de música en ocasiones reconocida a pesar de no ser una melodía tradicional, la película inicia con unos compases que remiten a los sonidos militares emitidos por una corneta, seguidos por un trozo que estimula en la imaginación la marcha de un ejército; sonidos combinados que denotan caos, alegría. Cierra la introducción con notas posiblemente de una canción de la Revolución. No es una melodía tradicional, sino una composición a partir de elementos acústicos relacionados con la Revolución: el cuartel, la marcha del ejército, el convivio. No parece haber sonidos asociados con batallas.

La música inicia con aires sentimentales inspirados en una melodía tradicional cuando Demetrio Macías huye de su casa, temeroso de una represalia por los federales; cortada por la escena de don Mónico pagando al soldado que incendió la casa de aquel. Continúa con la toma de este contemplando su rancho envuelto por las llamas seguido por el toque de la corneta por Pancracio y otros sonidos integrados a la música que ilustran la formación de la brigada; se diluye para dar lugar a los diálogos.

La música reinicia con la toma en picada de un desfiladero por el que transitará una columna del ejército federal, con el sonido de cornetas y del cuerno que emitió el sonido para llamar a los integrantes de la brigada, para continuar con las notas de la introducción que despiertan en la fantasía el avance de un ejército o de la caballería. Paso a paso la música ilustra los movimientos de la acción. En ocasiones repite los acordes de la introducción para luego independizarse por su originalidad. Se suspende al inicio de los balazos sin reproducir el sonido de estos.

Revueltas ilustra con música varios pasajes, entre los que podemos destacar:

- a. Los títulos, algunos de cuyos acordes son el *leitmotiv* de la película.
- b. Demetrio Macías ve desde el cerro el incendio de su casa. La música, sentimental, cambia abruptamente de acuerdo con la elipse que lo muestra

¹⁰ <Es.wikipedia.org/wiki/Silvestre_Revueltas> [última consulta 16 de febrero de 2014].

- inmediatamente levantándose después de haber dormido en el yerbal, cuando llama a sus hombres con el sonido de un cuerno, lo que remite a la música prehispánica. Música producida fundamentalmente por metales, una percusión, alguna cuerda y flauta a la que se agrega el cuerno (DVD 07:29-09:34).
- c. El robo de la indumentaria eclesiástica por la Codorniz acompañado con notas al parecer inspiradas en películas de misterio mientras sustrae la ropa. Predomina un instrumento de viento; notas a la vez satíricas y burlonas de acuerdo al personaje (DVD 23:34-23:59).
 - d. Interesante el *playback* de la canción “Chaparrita”, orquestación con guitarra, flauta y contrabajos, diferente a la del mariachi tradicional; pocos elementos para una gran sonoridad. La más interesante secuencia musical de la película, a mi gusto (DVD 39:09-41:23).
 - e. La toma de Zacatecas la inician acordes dramáticos, para luego ceder el lugar y diluir la frontera entre música y el ruido de los cañonazos y de las ametralladoras, a los que integra al ritmo musical (DVD 52:05-52:39).
 - f. De la caballería de regreso al rancho El Limón de Demetrio Macías, con la caballería galopando en los cerros en días seminublados, para bien de la fotografía (DVD 1:24:53-1:26:00).

Música fragmentada, discontinua en contraste con la de *Redes*, tal vez por ello casi no la mencionan los estudios sobre Revueltas. No por ello carente de interés.

Algunos actores destacados

Contó con magníficos actores. Miguel Ángel Ferriz, el protagónico, que trabajara en *El automóvil gris* (1920) de Enrique Rosas; Esther Fernández, la Crucita de *Allá en el Rancho Grande*; Domingo Soler; Carlos López Moctezuma; Alfredo del Diestro, el inolvidable actor de *El Prisionero 13* (1933) de Fernando de Fuentes; Emma Roldán y su gran amigo Emilio Fernández, que se reúne con Gabriel Figueroa; aquel como actor y este como fotógrafo.

Miguel Ángel Ferriz nació en la Ciudad de México el 29 de noviembre de 1899 y murió el 1 de enero de 1967, después de participar en más de cien películas. De joven debutó como actor de teatro. En la compañía de Virginia Fábregas conoció a su esposa, la actriz Matilde Palou. En la etapa muda del cine participó en *Cuauhtémoc* (1919) de Manuel de la Bandera y en la más importante de ese período, *El automóvil gris* (1920). Se incorporó al cine sonoro desde sus comienzos en *Mano a mano* (1933) de Arcady Boytler. Prácticamente trabajó con la mayor parte de los directores y compartió créditos con las grandes figuras: María Félix,

Dolores del Río, Silvia Pinal, Pedro Infante, Jorge Negrete, Miroslava, Arturo de Córdova, Mario Moreno Cantinflas, etcétera.

Esther Fernández recordaba:

Después [de *Allá en el Rancho Grande*], hicimos una película que el propio Lázaro Cárdenas nos ayudó a financiar: *Los de abajo*, que era un filme revolucionario completamente, con un tema muy bonito —muy bien escrito por don Mariano Azuela— y fue una de las pocas cintas hechas en cooperativa. Estábamos en ella Gabriel Figueroa, el Indio Fernández, Chano Urueta, Enrique Morfín, el escenógrafo Jorge Fernández... ¡ah! y Luis Manrique, el productor. Conmigo éramos seis los miembros de esta pequeña cooperativa —entonces no existía el Banco Cinematográfico— pedimos ayuda al presidente Cárdenas y nos la prestó a través del Banco Agrícola; creo que fueron cincuenta mil pesos, pero no nos alcanzó ya que, de todas maneras, se trataba de una superproducción para su tiempo en la que intervenían muchas veces varios conjuntos de miles de hombres. Simplemente para pagar a los extras a razón de cinco pesos a cada uno era un dineral: nada más por un conjunto de mil hombres ya resultaban cinco mil pesos de un día de trabajo. La cinta salió muy cara; desde luego nosotros no cobramos nada; no sólo la hicimos de manera gratuita, sino que pusimos, además, los pequeños ahorros que teníamos. Todavía después de diez años de estar exhibiéndose parece que no se había terminado de pagar. Con todo lo que aumentó por gastos de distribución, publicidad y demás fuimos embargados todos, diez años después.

Nos salió mal la inversión, pero al final el señor Grovas —que era un hombre muy listo para los negocios, muy conocedor— nos liberó de esa deuda cuando compró el filme; le cambió el título, le puso *Con la División del Norte*, o algo así, y ganó un dineral en su segunda exhibición. Él supo manejar el negocio.

Una gran parte de esta película, las batallas, se tuvo que hacer en exteriores. Por lo general en una cinta se rueda un sesenta o setenta por ciento en interiores y el resto fuera. El asistente del productor se encargaba de ir primero al lugar donde se iba a filmar y ahí contratar un hotel donde se tenía que hospedar el personal de artistas y otro para alojar a los técnicos, los muchachos del *staff*. Sólo si el sitio era muy pequeño nos acomodaban a todos juntos (Meyer 1976: 116-117).

La recepción de la película

La película fracasó en la taquilla, sin duda por el giro de la política del gobierno hacia la derecha; solo dos críticos hablaron de ella, Xavier Villaurrutia y Luz Alba, seudónimo de Cube Bonifant. El primero escribió:

La novela del doctor Mariano Azuela ha sido, al fin, trasplantada al cinematógrafo. Por su construcción la obra de Azuela es una obra cinematográfica. Se diría pensada y realizada en capítulos que mucho tienen de secuencias cinematográficas. Su

paso al campo vecino a la novela no era cuestión difícil. No obstante, la versión cinematográfica se hizo esperar.

La adaptación es, por lo general, correcta, y ha sabido conservar el diálogo o al menos buena parte del diálogo conciso y directo de Azuela. Y si la acción es lenta, acaso en exceso en un principio, cobra luego dinamismo e interés. Chano Urueta hizo alarde, en las primeras escenas, de su gusto y tino en la composición plástica. Sus grupos y cuadros tienen un sello del que la lección de Eisenstein no está ausente. Logra, también efectos que revelan su atrevimiento y decisión de director que gusta de salir de la rutina y aventurarse por senderos poco transitados, al menos en nuestro cinematógrafo.

El reparto, con excepción del actor Miguel Ángel Ferriz, que no encaja dentro del personaje central de la obra, Demetrio Macías, y que hace de él un personaje de una gravedad y de un peso que no son los que corresponden, es también atinado. Ferriz, que ha dado pruebas de ser un actor muy discreto en numerosas ocasiones, en la escena y en la pantalla, se encuentra ahora, en virtud de una elección inadecuada, fuera de lugar. Esther Fernández e Isabella Corona cumplen en sus diversos y aún opuestos personajes. López Moctezuma tiene ahora una mejor oportunidad de probar su capacidad de actor, y logra momentos de mucho acierto. Y Antonio Bravo demuestra que para un actor serio y consciente no hay papel pequeño. Justo y atinado se muestra en su brevísima pero intencionada intervención. El filme, avalorado por la adaptación musical de Revueltas, es digno de atención (Villaurrutia 1970: 286, 287).

Luz Alba escribió el 6 de junio de 1940 en *El Universal Ilustrado*:

Aun cuando nuestros cineastas no lo crean, las únicas películas de tema revolucionario nacional dignas de ser vistas, que se han hecho en México, en parte o totalmente, son la malograda obra de Eisenstein y la de Jack Conway *Viva Villa*. Es decir, dos extranjeros, un ruso y un yanqui, que estuvieron de paso por aquí, lograron en sus cintas lo que jamás han conseguido los directores autóctonos, así sean geniales como Chano Urueta: dar vida interna a sus relatos.

Nunca en el cine mexicano se harán escenas tan impresionantes como aquellas de Eisenstein en que se castigaba a los campesinos enterrándolos hasta el cuello, y aunque el film de Conway era una fantasía sobre Villa, sus cuadros vigorosos todavía se recuerdan con claridad.

La narración de Chano Urueta, en cambio, es tan superficial, que en el momento mismo de la representación se olvidan las imágenes.

Inútil es decir otra vez, porque eso aburre y no remedia nada, que Chano continúa siendo un aprendiz torpe del arte fílmico, a pesar de los laureles que le puso en la cabeza nuestra Academia de Ciencias Fílmicas, representadas por cuatro gatos, que son los mismos que hacen las películas.

Urueta nunca ha tenido visión ni sentido cinematográfico, y cuando sus películas no resultan álbumes de tarjetas postales, son simplemente diálogos fotografiados.

En honor de la verdad, en *Los de abajo* hay más acción que en *La noche de los mayas*, por ejemplo; pero si muchas de las escenas están curadas de la parálisis que transmite el director al cine que hace, no escapan, en cambio, a la falta de sinceridad, tan arraigada en el cine nacional. En efecto, pocas veces, o casi ninguna, dan los personajes y sus actos impresión de seres y actos humanos, y mientras más se trata de subrayar que lo son, como en el caso de *la Pintada*, más resultan caricaturas de la realidad.

No tipos de carácter —que no son por cierto la fuerza de la novela de Azuela—, ni cuadros vivos hallamos en la versión fílmica. A los unos y a los otros les falta el soplo de vida que hace palpar hasta las estatuas de mármol, cuando el que las ha modelado tiene talento creador.

La película desde luego es interesante por varios aspectos: por el desvío de lo social hacia el melodrama, por la sutileza de la censura gubernamental, por las experiencias fotográfica y musical de Gabriel Figueroa y Silvestre Revueltas respectivamente, por reflejar su fracaso económico con claridad el giro de la política del gobierno federal del radicalismo de izquierda hacia el radicalismo de derecha.

Apéndice

Director: Chano Urueta.

Argumento: basado en la novela homónima de Mariano Azuela.

Adaptación: Chano Urueta.

Diálogos adicionales: Aurelio Manrique.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Asistente de director: Miguel M. Delgado.

Sonido: B. J. Kroger.

Editor: Emilio Gómez Muriel.

Música: Silvestre Revueltas.

Intérpretes:

Demetrio Macías

Camila

Anastasio Montañez

La Pintada

Luis Cervantes, El Curro

El Güero Margarito

Mujer de Demetrio

Mamá de Camila

Miguel Ángel Ferriz

Esther Fernández

Domingo Soler

Isabela Corona

Carlos López Moctezuma

Alfredo del Diestro

Beatriz Ramos

Emma Roldán

Pancracio	Emilio Fernández
La Codorniz	Raúl Guerrero
El Meco	Miguel Inclán
Venancio	Eduardo Arozamena
El Manteca	Alfonso Bedolla
General Pánfilo Natera	Raúl de Anda
Teniente federal	Ernesto Cortázar
Primer indio	Max Langler
Segundo indio	Pedro Galindo
Señor Solís	Antonio Bravo
Informante	Carlos Riquelme

Bibliografía

Revistas

Biblos, boletín de la Biblioteca Nacional, México, febrero de 1920.

Cinema Reporter, noviembre-diciembre de 1939.

El Nacional, noviembre-diciembre de 1939.

Todo, junio de 1940.

El Universal, *El gran diario de México*, 1924-1925.

El Universal Ilustrado, 1920-1925, 1939-1940.

Monografías y volúmenes colectivos

AZUELA, Mariano (1974): *Páginas autobiográficas*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1995): *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica.

ESTRADA, Julio, (2012): *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GARCÍA RIERA, Emilio (1992): *Historia documental del cine mexicano, vol. II*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

ISAAC, Alberto. (1993): *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. Guadalajara: Centro de Enseñanza Cinematográfica.

MAPLES ARCE, Manuel (1923): “Introducción” a *Esquina*, obra estridentista de Germán List Arzubide. México: Librería Cicerón.

MEYER, Eugenia (1976): *Testimonios para la historia del cine mexicano IV*. México: Cineteca Nacional.

MEYER, Lorenzo (1976): “El primer tramo del camino”. En: García, Bernardo: *Historia general de México, vol. IV*. México: El Colegio de México, pp. 113-197.

- PALAVICINI, Félix L. (1916): "Literatura revolucionaria". Introducción a *Carne de cañón*, novela de Marcelino Dávalos, México: Secretaría de Fomento.
- REVUELTAS, Silvestre (1998): *Silvestre Revueltas por él mismo*. Recopilación de textos de Rosaura Revueltas. México: ERA.
- REYES, Aurelio de los (2010): *De cine, de literatura y de otras cosas en el México de 1924 a 1928*. Tesis para optar al grado de doctor en Literatura. México, Facultad de Filosofía y Letras.
- RUFFINELLI, Jorge (1996): "Introducción". En: Azuela, Mariano: *Los de abajo*, edición crítica y coordinación de Jorge Rufinelli. Madrid *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos, 5).
- SCHNEIDER, Luis Mario (1985): *El estridentismo. México. 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILLARRUTIA, Xavier [1970] (1995): *Crítica cinematográfica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.