

S ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE: LA CONFIGURACIÓN DE UN GÉNERO NACIONAL EN EL CINE MEXICANO

MARINA DÍAZ LÓPEZ

I. INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre cine tienen una larga tradición en su consideración de los géneros como formas de reunión de películas asimilables a un esquema previo de clasificación. Esta coartada teórica tenía un inmediato correlato histórico: la naturaleza del cine como industria, que se ha valido de los géneros para repetir y así amortizar los modelos de las películas que eran éxitos de taquilla. La perpetuación de lugares, personajes y argumentos similares creaban, con el apoyo del público, géneros cinematográficos. La teoría y la historia del cine comenzaron en los setenta a estudiar estos productos del cine industrial y popular —sobre todo para el caso de Hollywood—, como lugares privilegiados para rescatar iconografías y temáticas recurrentes, y por tanto, culturalmente significativas.

El caso de los cines nacionales ha tenido menor atención y es escasa la bibliografía que trate de la conformación de géneros nacionales o populares. La conexión de temas y formas espectaculares características de cada país han dado lugar a géneros populares y nacionales, forjados a través de tanteos, combinaciones y selecciones. Debido a su aceptación reducida a las propias fronteras, no han sido tan estudiadas, a pesar de que su producción es siempre significativa dentro de cada ámbito nacional.

Sin embargo, en el caso de la comedia ranchera, género popular de México, va a suceder algo ciertamente insólito respecto a esta consideración del surgimiento de los géneros cinematográficos. Se trata del origen y reconocimiento público de un género nacional con una única película, cuyo éxito inusitado modificó absolutamente toda la producción cinematográfica nacional, además de lanzar internacionalmente el cine mexicano: la película era *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936).

El fenómeno de taquilla que supuso la película se inserta en una época de reflexión sobre la identidad nacional en México, comparable a la acaecida a finales del siglo XVIII coincidiendo con la instauración de los Estados independientes. Con la normalización de la República postrevolucionaria, el nacionalismo potenciará la actualización y difusión de una imagen e identidad propias y claras de lo mexicano, dando lugar a una serie de estereotipos que sintetizarán esta intención. La peculiaridad que supuso esta tendencia de instauración de la imagen nacional es que permeabilizó todos los estratos de la cultura

nacional. Desde todos los ámbitos se promovió, con gran énfasis político, un fomento muy consciente de cualquier idealización que se manifestara como propia (1).

Asimismo, debe apuntarse el motivo por el que la película es especialmente singular para la historiografía del cine mexicano: la imagen que ofrecía de México saltó rápidamente las fronteras, alcanzando idéntico éxito en los países de habla hispana, incluyendo España y los Estados Unidos. Esta circunstancia asentó la base económica de la industria del cine mexicano, en un momento de crisis sobre todo en la iniciativa privada, además de inundar la producción nacional de ranchos y charros, para dentro y fuera del país: «esta película (...) demostró hasta qué punto el público latinoamericano esperaba de México películas “mexicanas”; es decir, películas que fueran vehículos del muy peculiar “color nacional” mexicano. A distancia, parece mentira que el cine del país tardara tanto en darse cuenta de un hecho tan simple» (2).

La explicación del éxito que cosechó *Allá en el Rancho Grande* radica en buena medida en la respuesta que dio la película a esta inclemente búsqueda de la identidad nacional, pero también a que conectó con un espacio similar, y por tanto extrapolable, a otros medios rurales de los países latinoamericanos. A continuación se intentarán esbozar los contenidos y características propias de la película, que por su sólo impulso creó un género cinematográfico nacional. Este análisis podrá perfilar qué imagen bendijo el público como propia de la esencia de la mexicanidad.

II. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA

La película se produjo en 1936, como un proyecto sin pretensiones autorales, quizá meramente alimenticio, de Fernando de Fuentes y su socio de producción habitual, Rivas Bustamante. El objetivo era llevar a la pantalla la adaptación de una novela de Antonio Guzmán Aguila (Guz Aguila) titulada *Cruz* —que relataba la historia melodramática de una rancherita asmática—, aderezada con una serie de números musicales populares rancheros. En aquel momento Fuentes era ya un experimentado hombre de cine. Primero había trabajado en la distribución —en la Paramount— y en la exhibición —como director de la sala Olimpia de la capital—, para iniciarse en la producción nada menos

(1) «El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Como se verá (...) los estereotipos se cultivaron tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva.

Como representación de “lo mexicano” aparecieron en la iconografía —grabados, fotografías, cine— y en la literatura. En parte también se identificaron a través del lenguaje hablado y la

música; tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas y sobre todo en las recreativas, los estereotipos fueron adquiriendo sus especificidades concentrando un determinado “ser” o “deber ser” que se conformó mediante la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas». Ricardo Pérez Montfort, «Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940», en Roberto Blancarte (ed.), *Cultura e identidad nacional* (México, Fondo de Cultura Económica, 1994), p. 343.

(2) Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (México, Ediciones Era, 1969-1974), vol. II, p. 112.



Allá en el Rancho Grande, Fernando de Fuentes, 1936, foto de rodaje

que con *Santa*, la primera película sonora mexicana, colaborando como asistente del ayudante de dirección (3). Fuentes va a ser un director esencial para conocer el cine de su época, pues con su buen hacer había abierto el paso, mediante sus nueve películas precedentes, a los temas y tendencias del cine mexicano de los treinta (4). Con *Allá en el Rancho Grande* instaurará nada menos que un género nacional dentro y fuera del país, a pesar de tratarse de una película de menor rigor y énfasis estilístico que sus realizaciones anteriores. No en vano, Fuentes concibió desde un principio la película como una producción sencilla, siempre inferior a *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Esta última, gesta desmitificadora sobre la Revolución y última parte de una personal trilogía que Fuentes haría sobre ésta, había costado un millón de pesos. Su tibia acogida —fue eclipsada por *Allá en el Rancho Grande* que se estrenó antes— hizo quebrar los estudios CLASA, de recién creación (1934). Sus declaraciones son concluyentes: «el folclore no era más que un mero elemento situado sobre una intriga banal de

(3) Cargo que desempeña Ramón Peón, que luego sería también uno de los grandes directores de la época. Esta película fue dirigida en 1931 por Antonio Moreno, uno de los hombres que habían vivido la experiencia hollywoodiense como actor y que, al regresar, fue uno de los promotores de la creación de un cine nacional. Instauradora de los melodramas mexicanos, *Santa* era la segunda versión —esta vez sonora— de la novela de Federico Gamboa de idéntico título.

(4) Cada película parece un ejemplo perfecto

de las posibilidades estilísticas y temáticas del cine nacional del momento: la adaptación literaria (*El anónimo*, 1932) y del teatro de época (*Cruz Diablo*, 1934), la revisión de la Revolución (*El prisionero trece*, 1933, *El compadre Mendoza*, 1933 y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935), el paisajismo costumbrista (*El tigre de Yauatepec*, 1933 y *La calandria*, 1933), el subgénero de terror (*El fantasma del convento*, 1934) y el melodrama urbano (*La familia Dressel*, 1935).

melodrama» (5). Su enorme éxito cambiará el rumbo de su prometedor carrera cinematográfica, obligándole a satisfacer el hambre popular de ver más recreaciones de ranchos en las pantallas.

La modesta financiación de *Allá en el Rancho Grande* —aproximadamente cien mil pesos, casi despreciables respecto al coste de *¡Vámonos con Pancho Villa!*— a cargo de Antonio Díaz Lombardo, junto a Fuentes y Bustamante, les obligaba a plantearse una película modesta y sin pretensiones innovadoras. A tal efecto, debieron realizar un rodaje rápido y contratar a un plantel de actores asequibles.

Según se recoge en el libro de Emilio García Riera sobre Fernando de Fuentes las condiciones de trabajo resultaron duras y el presupuesto no dio para rodar la carrera de caballos que corre el protagonista, José Francisco, omitida bruscamente en la película. Los testimonios de todos los actores coinciden en caracterizar al jefe de producción, José Sánchez Tello (6), como un hombre muy estricto en los horarios y ahorrador en todo.

De este modo, el cuadro de actores se perfiló con acreditados profesionales, pero sin pretender contar con estrellas que hubieran podido acrecentar el interés, y el presupuesto, de la película. Muy al contrario, resulta interesante el hecho de que todos ellos compongan un cuadro característico de los profesionales del medio, sin referentes estelares, excepto en el caso de René Cardona, famoso desde su papel en *Sobre las olas* (Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla, 1932), donde interpretaba al compositor Juventino Rosas. Es decir, junto a veteranos como Emma Roldán o Chaflán, que ya habían trabajado con Fuentes, aparecieron los dos protagonistas, Esther Fernández, que debutaba como protagonista en el papel de Cruz, y Tito Guízar, conocido en México y Estados Unidos como tenor, en el de José Francisco (7).

III. ARGUMENTO Y FUENTES DE LA PELÍCULA

El argumento tiene ciertas resonancias con el cuento de la Cenicienta, ya que Cruz trabaja maltratada y sin descanso en casa de la planchadora del Rancho a pesar de su enfermedad. El ahijado de la misma, José Francisco, la ama en secreto y quiere desposarla en cuanto consiga el dinero necesario. Sin embargo, su belleza, que la hace deseable por todos, sin excluir al patrón, la conducirá a una situación en la que ve comprometida su honra, debido a las malas artes de la planchadora, doña Ángela. Merece la pena citar el resumen del argumento aportado por García Riera: «El pequeño Felipe, hijo del buen hacendado don Rosendo, dueño de Rancho Grande, crece junto a los huérfanos José Francisco y Eulalia, que han sido criados por la lavandera Ángela (Emma Roldán) y su "arrejuntado" el borrachín Florentino (Carlos López "Chaflán"). Al cabo de los años, ya muerto don Rosendo, Felipe (René Cardona) se encarga de la hacienda y nombra a José Francisco (Tito Guízar) su caporal. José Francisco compite con su amigo Martín (Lorenzo Barcelata) por el amor de la bella y asmática Cruz (Esther Fernández), a quien Ángela ha criado como una cen-

(5) *Revista de Revistas*, diciembre de 1936. Citado por Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)* (México, Cineteca Nacional, 1984), p. 155.

(6) Aparte de su ingrata labor como productor, Sánchez Tello interpreta el breve papel de don

Nabor, pretendiente de la hermana de José Francisco.

(7) Como anécdota se debe también apuntar la fugaz aparición de Emilio Fernández, que baila el jarabe tapatío, junto a Olga Falcón, en la secuencia de la gallera.

ciento. Cruz corresponde a José Francisco. En el palenque, José Francisco resulta herido al proteger a Felipe del ataque de un gallero rival: una transfusión de sangre de Felipe salva al caporal. Empeñada en conseguir cien pesos para casar a Eulalia (Margarita Cortés) con el mayordomo Nabor (Alfonso Sánchez Tello), Ángela le ofrece a Cruz por esa cantidad a Felipe. Al quedarse sola con el patrón, Cruz se desmaya y él la deja ir al saber que es novia de José Francisco, pero unos veladores ven salir a la joven y al patrón. Regresa José Francisco triunfador de una carrera y se entera de las murmuraciones al contestarle Martín unas coplas en la cantina. José Francisco va a matar a Felipe, pero éste le sale al paso y lo convence ante todos de que no pasó nada entre él y Crucita. José Francisco se casa con Crucita al mismo tiempo que Nabor con Eulalia, Felipe con su novia Margarita y Florentino con la arrepentida Ángela» (8).

Sin embargo, esta historia dramática de tema conocido dentro de la literatura occidental —el honor de una joven puesto en entredicho por la comunidad—, resulta tan sólo un leve hilo conductor de la película, como señalara el propio Fuentes. Parece que el objetivo principal sea más bien retratar la vida en la hacienda de un modo festivo y colorista, debido a sus escenas que recogen las celebraciones y los momentos de ocio. El peso argumental recae sobre la representación de escenas de la vida en el rancho en su mayoría, culminadas por la música (9). Se va componiendo la imagen de la hacienda a través de ciertos lugares comunes, que por comunitarios hacen propicio que se amenicen con canciones populares que entrelazan las posibilidades narrativas, a la vez centradas en los personajes y en la representación de la comunidad. Así, se permite relacionar los dos planos de la imagen rural con su *locus* y sus tipos, a través de la música que, debido a su carácter performativo en un espacio colectivo, sintetiza a la perfección todos los elementos. El valor compositivo y emotivo de la música logrará de una manera acertada transmitir la imagen idílica del rancho que pasará a dominar absolutamente el desarrollo narrativo. De este modo, la película se convierte en un conjunto de canciones unidas por una línea argumental que, sin embargo, no sirve para ofrecer un marco donde insertarse; eso corresponde al rancho. El argumento permite, más bien, la identificación de los cantantes como personajes necesarios para el desarrollo fílmico.

Hay esbozadas aquí dos cuestiones —la menor importancia del argumento y el énfasis musical— que pueden ayudar a sacar a la luz los elementos de la película que le confirieron el éxito que se transformaría en el móvil para las próximas producciones. Se va así conformando el género por el repetido uso, cuantitativamente relevante, de este modelo en el que se establecerá un diálogo negociador con la mayor importancia de uno u otro rasgo.

(8) Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. II, p. 128.

(9) La resolución de todas las escenas con un número musical hizo que en su estreno en Estados Unidos se la considerara un ejemplo mexicano de cine musical. La crítica del país, de todos modos, parece percibir cierta diferencia que deja ver un

claro sentimiento de superioridad. Así se aprecia en una reseña aparecida en la revista *Variety* de Nueva York, (2, diciembre de 1936): «el dueto Fuentes-Bustamante debería estudiar los productos de Estados Unidos para una lección más completa del cine musical», en Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, p. 138.

En primer lugar se debe atender a la despreocupación por la trama argumental. La novela de los hermanos Guzmán (10) bebía de la narrativa de los dramas rurales que bien se puede ejemplificar con las novelas *Astucia* de Luis G. Inclán o *El charro acambareño* de Alejo Delgado, cuya vertiente fílmica se había seguido en películas mudas como *En la hacienda* (Ernesto Vollrath, 1920) o *El Caporal* (Miguel Contreras Torres, 1921), que habían trasladado al cine el mismo esquema narrativo clásico de un mundo cerrado y regido por sus propias leyes morales.

El fenómeno de las adaptaciones literarias es corriente en todos los cines nacionales en sus periodos silentes, así como las correspondientes versiones de éstas en los comienzos del sonoro. Por lo tanto, los posibles ecos de la historia de *Allá en el Rancho Grande* de otras fuentes no debe sorprender; por ejemplo, la película *En la hacienda*, que está basada a su vez en una comedia musical —de Federico Carlos Kegel— titulada precisamente *Rancho Grande*, relata la historia del asesinato de un caporal por intentar violar a una joven india. En resumen, como muy acertadamente indica Jorge Ayala Blanco a propósito de la película, «el juego de detectar semejanzas y plagios a obras célebres llegaría a ser interminable» (11). Parece claro que la ambientación rural de los ranchos, especialmente los sitios en la provincia de Guadalajara, tenían un puesto antiguo en la literatura y la cinematografía mexicanas, como meros marcos de contexto para las historias dramáticas, tan del gusto del público.

La aportación narrativa debe complementarse con la creación de un ambiente y escenario propios, que compondrán un contexto específico de mostración de la realidad rural, lo que ha venido a llamarse el «color local». Tanto la idealización de la provincia, como la de sus habitantes, era un punto de cruce entre dos tendencias (12) estilísticas

(10) Guzmán se había iniciado como escritor de historietas, ámbito desde el que muchos de estos escritores pasaron al cine como guionistas. Véase Ricardo Pérez Montfort, «Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940» en Roberto Blancarte (ed.), *Cultura e identidad nacional*, p. 378. Aurelio de los Reyes, en su personal libro sobre los primeros cincuenta años del cine mexicano, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* (México, Editorial Trillas, 1987), p. 144, hace un retrato interesante sobre Guzmán. Al parecer, durante la Revolución destacó por su vena mordaz dirigida contra el ejército, con la que tuvo bastante éxito, dado —en opinión de De los Reyes— el carácter autocrítico de esta institución liberal. Con la República cambió de estilo, refugiándose en esquemas menos transgresores. Prueba de ello es esta novela, tradicional en todos los sentidos, que escribió junto a su hermana Luz Guzmán de Orellana.

(11) Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México, Editorial Era, 1968), p. 65. En esta misma obra se apunta la dependencia argumental con la *Nobleza baturra* de Joaquín Dicenta; es decir, de la novela derivada de la película, versionada por tres veces en el cine español. Lejos de querer entrar en el juego de influencias, parece

un tanto ingenuo sostener dicha paternidad sobre la película tratada aquí. Existe un lejano aire temático similar, pero el desarrollo narrativo y formal es absolutamente diferente.

(12) La clasificación es reconocible en buena parte de la bibliografía sobre la historia del cine mexicano. Sin embargo, es Eduardo de la Vega quien, basándose en Aurelio de los Reyes, llega a una diferenciación más sintética y clara de la producción nacional en «Orígenes, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)», en Paulo Paranaguá (ed.), *Le Cinéma Mexicain* (París, Centre Georges Pompidou, 1992), pp. 95-115. Esta contraposición responde a la habida en términos generales en las dos tendencias ideológicas de encarnar el nacionalismo, que de igual modo llegaron a un punto de conexión: «En ambos lados del nacionalismo —el oficial o revolucionario y el de la sociedad civil o tradicionalista— surgieron estereotipos. Si bien en un principio se confrontaron acremente, poco a poco fueron interaccionando hasta confundirse durante los años cuarenta y cincuenta», R. Pérez Montfort, «Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940», en Roberto Blancarte (ed.), *Cultura e identidad nacional*, p. 348.

diferenciadas prácticamente desde los inicios del cine nacional. Por un lado, la liberal de estética eisensteiniana, donde tanto la música como el paisaje son personajes que irrumpen en las películas, creando un ambiente estático y contemplativo. El máximo exponente de esta visión de la naturaleza viene de la mano del tándem Emilio Fernández-Gabriel Figueroa, que tamiza la discutida estética instaurada por Eisenstein (13) de inmovilidad y luz, de nubarrones y magueys. Por otro lado, la vertiente conservadora, basada en la nostalgia porfirista y en el folclorismo como temas, apoyándose en una síntesis literaria del teatro, la música y las canciones del costumbrismo de la novela del XIX, permanecía ajena al impacto de la Revolución —y su consecuente desgarró político—, y al desarrollo industrial. El paisaje se convierte, en esta ocasión, en el lugar natural frente a la ciudad, donde la naturaleza es dócil y muda frente al espacio social, regido por el hombre y su escala de valores.

Esta doble aproximación de la tradición cinematográfica precedente ha creado inconscientemente un poderoso paisaje icónico, marcando en unos casos su carácter salvaje y agreste, independiente y mudo ante la comunidad humana, siendo en otros presentado como un simple medio para identificar y dar un marco al mundo rural, definido así contra la vida modernizante de la ciudad. *Allá en el Rancho Grande*, y la comedia ranchera que inaugura, partirá de este entorno reconocible atenuando sus cualidades más fuertes, pero asentando la tierra donde reconocer el paisaje mexicano. El hecho de que el célebre Gabriel Figueroa sea el director de fotografía de la película, tratándose éste de su primer trabajo, puede apuntalar la idea de síntesis entre el uso envolvente del paisaje con un guión que estaría enclavado en la segunda tendencia, la conservadora. El premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia de 1938 constituyó la carta de presentación del cine mexicano fuera de sus fronteras habituales del mercado hispanohablante. De ahí la importancia de la película en el ámbito de la producción nacional y de su conocimiento en el exterior.

Volviendo a la película, lo que resulta novedoso del planteamiento de *Allá en el Rancho Grande* es precisamente la utilización de ese color local y esa historia melodramática reconocibles para inscribir, sin embargo, en ellos un tratamiento de comedia musical, aparentemente nuevo en el cine mexicano, que se valdría de su condición de sonoro. Esta es, sin duda, la aportación fundamental de la película, que viene legitimada en la mayoría de las escenas: la incursión musical, la denotación folclórica del ambiente rural. Así como sucede con otros cines

(13) Eisenstein, a pesar de su mirada de extranjero, no creó la iconografía de su inconclusa obra mexicana de la nada, como bien señala Eduardo de la Vega. Antes bien, el sentía una deuda con la tradición muralista y pensaba dedicar cada uno de los capítulos de la película a uno de los grandes maestros plásticos: «... el prólogo al muralista David Alfaro Siqueiros, (...) *Zandunga* a Jean Charlot, pionero del muralismo mexicano, quien introdujo a Eisenstein en la concepción de la belleza del arte indígena; *Fiesta* a la memoria El Greco y de Francisco de Goya, (...); *Soldadera* a José Clemente Orozco, quien según el cineasta era el gran pintor de la Revolución Mexicana, y el epílogo al

extraordinario grabador José Guadalupe Posada, célebre por sus *calaveras*, diseños gráficos que conjugaban la sátira y las manifestaciones populares. Por la intimidad que la vida cotidiana y la tragedia de los peones guardaban con los frescos pintados por el gran muralista Diego Rivera (...), *Maguey* iba a estar dedicado al artista nacido en Guanajuato», Eduardo de la Vega, «Eisenstein en Tetlapayac: Remembranzas y Testimonios» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 1, octubre de 1994), p. 51. Su apreciación de la imagen mexicana estaba exenta de todo nacionalismo explícito para evocar características estereotípicas que luego el cine tomaría como un imaginario ya planteado.

nacionales, la caracterización rural y nacional a través del folclore es un medio para hacer pervivir formas artísticas que provienen de otras fuentes culturales —el teatro, la comedia musical,... los géneros chicos— con la música popular que sirve, ya en este momento, de pretexto para ver en la pantalla a los cantantes más famosos, interpretando los temas conocidos de siempre. Este recurso cuenta de antemano con la aceptación del público que toma lo que ya conoce, actualizado por las estrellas a las que en ese momento admira. El valor de la música popular es innegable de cara a la rentabilidad del filme: «funciona de manera similar en todo el mundo; para sus productores es una manera fácil de hacer dinero y para sus consumidores, una comida preparada y digestible para sus oídos. La música popular generalmente sirve para muchos propósitos. Ofrece música para las películas, las operetas, los shows musicales y las grabaciones “populares”» (14).

El origen de los espectáculos musicales se remonta a las comedias musicales españolas que llegaron a México en el siglo XVIII. A partir de este momento se van adaptando las formas teatrales hispanas a temas y melodías nativas, incluyendo bailes y canciones indias en los descansos. El modelo de la película recuerda sobremanera a la zarzuela, si bien basado específicamente en la canción ranchera (15), cuya aparición en los escenarios no se produce hasta aproximadamente 1910, momento en el que se introduce en los entreactos de piezas teatrales a modo de entremés. En la película se toma, en su forma primitiva de acompañamiento de cuerda, como una forma natural de expresión en el ámbito de la hacienda. De este modo, se canta con sólo una guitarra —don Flor acompaña a Cruz mientras trabaja, o el duelo musical entre José Francisco y Martín—, con una pequeña orquesta —en la ronda a la novia de Felipe— y en la escena en la gallera, que supone el caso más relevante de identidad comunitaria y aderezo musical, aparecen «los meros cantores del alma nacional», con un concurso de canciones, interpretadas por el Trío Mariácuri y el Trío Murciélagos, culminando la representación con el jarabe tapatío (16).

(14) Claes Geijerstam, *Popular Music in Mexico* (Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976), p. 5.

(15) El origen de estas composiciones está en las melodías sencillas y directas cantadas por los campesinos en las haciendas. Su popularización en los teatros hizo que se convirtieran en un producto artificial que tenía un acompañamiento de viento con conjuntos típicos, mariachis con trompeta o bandas norteñas. Más tarde pasaron a la industria discográfica, incurriendo también en la cinematografía, interpretadas las canciones por sus artistas clásicos, lo que suponía una acogida entusiasta. La forma adjetiva «ranchera» surge para calificar a los espectáculos que presentan este tipo de música; así, el bolero ranchero, o más tarde, la comedia (cinematográfica) ranchera.

(16) Este baile es una danza de cortejo que, al ser incluido en giras teatrales, va adquiriendo un

uso nacionalista, a pesar de ser originario de Jalisco. La hegemonía de este baile sobre la diversidad nacional que, no obstante, intentó promoverse desde el gobierno en los años veinte, parece deberse principalmente al cine, que homogeneizó su uso folclórico en las películas durante los treinta. Como recoge Pérez Montfort de una crítica contemporánea: «la fiebre del folclore ha paralizado al cine (y al radio) mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla (...) El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarrona, todo eso son cosas que se repiten incansante, implacablemente», Rubén Salazar Mallén, en Ricardo Pérez Montfort, «Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940», en Roberto Blancarte (ed.), *Cultura e identidad nacional*, p. 349.



Allá en el Rancho Grande, Fernando de Fuentes, 1936

Respeto a los propósitos esencialmente musicales de la película, los testimonios apuntan a una clara determinación de premiar su aparición sobre otras cuestiones. Para empezar, sus protagonistas eran cantantes, concretamente Guízar, sobre cuyo personaje recae tanto la responsabilidad argumental como la musical. Él mismo cuenta que Fuentes quería poner como título a la película *Crucita*, siguiendo la novela de Guzmán, pero él y Lorenzo Barcelata —que interpretaba al rival Martín y compuso la mayor parte de la música del filme— le convencieron para cambiarlo por el que lleva, título de una canción popular que el propio Guízar venía cantando dentro de su repertorio. Fuentes, por lo visto, no conocía la canción y prefería en todo caso, que el tema musical fuera *La higuera*. Los dos músicos desarrollaron la canción tradicional con un par de estrofas más, logrando todo un himno de identificación colectiva que funciona como tal en la película

y que después ha continuado su reinado por todo el mundo como esencia de la identidad mexicana (17).

La música constituía un vehículo sencillo y eficaz para transmitir los mecanismos de identificación nacional sin olvidar toda la carga emotiva, que sirviera para su uso individual encarnado en el personaje, y que conforma la naturaleza misma de la canción mexicana, cuya versión ranchera es especialmente sencilla y directa en la expresión de sus contenidos. La caracterización de la canción como «no sólo una expresión artística, una manifestación lírica, una exteriorización de sentimientos, sino también un elemento normativo de la conducta ejercido colectivamente, de una manera efectiva que abarca los momentos culminantes de la vida del hombre» (18) resume perfectamente la idea de la que se vale la película para evocar la hacienda como ejemplo de comunidad nacional.

Si se trae a colación de manera tan precisa esta idea es porque la película juega con la posibilidad de crear un mundo perfecto y propio de la mexicanidad, en un momento histórico de revisión de los valores tradicionales y de grandes reformas políticas y sociales. La hacienda (19) es un tipo de propiedad que tiene sus orígenes en el siglo XVI, pero es en el XIX cuando adquiere su disposición clásica en torno a un propietario, que poseía el título de la tierra, y a los campesinos indígenas, cuya relación con la tierra era a través del peonaje o bajo la mera tutela del hacendado. Dentro del sistema de propiedad, la hacienda está entre la encomienda colonial, que mantenía unos vínculos fuertes con el Estado, y la plantación capitalista o el éjido (20) postrevolucionario. Por lo tanto, al evocar la hacienda como forma económica y social propia de la comunidad mexicana, se está aludiendo a un punto distante dentro de la historia del país. Este momento se encontraría ya en la Independencia, pero sin ninguna alusión a las medidas reivindicativas de colectivización de los movimientos liberales revolucionarios.

En este sentido conviene recordar que en el año de realización de la película México se halla en pleno mandato del General Lázaro Cárdenas, bajo cuya batuta se quieren llevar a cabo las empresas socializadoras más revolucionarias de la historia social del país. Desde la nacionalización de las empresas petroleras a la creación de los sindicatos de los trabajadores del cine, las medidas radicales conmocionan a la opinión internacional y suscitan la perplejidad de los propios mexicanos.

Sin siquiera aparecer, la reforma agraria es el fantasma que planea en toda la película. Está relevantemente marcada en la película la contemporaneidad de los hechos, la aparición de un lugar vivo y real que esa nueva política estaba poniendo en peligro. La idealización de

(17) Al parecer, después del éxito internacional del filme apareció su supuesto autor —Silvano S. Ramos—, que exigió los derechos por el uso de la misma.

(18) Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* (México, Fondo de Cultura Económica, 1982), p. 18.

(19) Véase Gina Zabłudovsky Kuper, «El Patrionalismo en México», en *Patrionalismo y modernización. Poder y dominación en la sociología del*

Oriente de Max Weber (México, Fondo de Cultura Económica, 1993).

(20) «El éjido fue principalmente un instrumento de reivindicación —restitución de las tierras de que habían sido despojados los pueblos—, y constituía la fórmula para dotarlos de ellas cuando no las hubieran tenido o pudieran comprobar el despojo», Marco Antonio Durán, *El agrarismo mexicano* (México, Siglo XXI, 1976), pp. 6-7.

la provincia, del medio rural y de las relaciones ancestrales dentro del micromundo patrimonialista (21) del rancho era una respuesta altamente conservadora a la amenaza de Cárdenas: la película presenta un rancho por el que no parece haber pasado la Revolución, en el que no hay ninguna marca de renovación del modelo tradicional agrario, y cuyos actores sociales son los mismos de siempre. La adhesión del público a esta imagen no es fácilmente explicable si se piensa que uno de los motivos emblemáticos de la Revolución había sido la opresión agraria y su anquilosamiento económico. La recuperación de la sociedad agraria mediante la colectivización de los ejidos era el proyecto que pretendía materializar el fin de la opresión del campesinado y de la propiedad latifundista. Como se ha indicado repetidamente, la Revolución mexicana fue «una Revolución con mucha voz, la de todo un pueblo, tan abundante como la sangre vertida, pero con muy poca «letra»» (22). El fracaso de estas medidas hizo que la situación se cimbreara hacia un modelo muy parecido al del rancho prerrevolucionario (23). Por lo tanto, la crítica política a la reforma agraria a partir de la representación del rancho tradicional, en el fondo confortaba al público en la idea de que el fracaso que en esos momentos se estaba experimentando —a finales de los treinta se quiere dar por terminada la reforma de los ejidos aunque acababa de empezar—, era el reflejo de una separación aberrante de un modelo, que si no perfecto, era al menos propio. La vida idílica del rancho se imponía con una imagen reconocible y querida, al menos como sueño colectivo y nostálgico del pasado.

Según Carlos Monsiváis (24), la inocencia rural compone la primera mitología del cine mexicano como fondo natural de autenticidad frente a la inminencia sospechosa de la modernidad. Como la reforma agraria no podía llevarse a la pantalla desde la producción no estatal (25), el cine popular se refugia en la imagen pretendidamente an-

(21) Es habitual en la bibliografía sobre historia del cine calificar el régimen de la hacienda de *Allá en el Rancho Grande* como «feudal». Puede que sea oportuno como forma de adjetivar las relaciones del rancho, pero es una apreciación errónea ya que se trata, como hemos indicado, de una propiedad patrimonialista. Este régimen comunitario se basa en una figura que rige y soluciona los problemas eventuales, y que posee la propiedad de la tierra. Aunque la hacienda se desarrolla durante la Independencia, se trata en realidad de una perpetuación del sistema económico y gubernamental colonial, en cambio ahora comandado por la clase criolla.

(22) Margarita Menegis Bornemann (ed.), *El agrarismo de la Revolución Mexicana* (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990), p. 15.

(23) «Ante estos dos poderosos imperativos —reforma agraria inaplazable y carencia de recursos— no había más alternativa que adoptar la misma agricultura heredada del régimen anterior, con todos sus retrasos, con todas sus deficiencias, con su impresionante baja productividad...», Marco Antonio Durán, *El agrarismo mexicano*, p. 21.

(24) Carlos Monsiváis, «Mythologies», en Paulo Paranaguá (ed.), *Le Cinema Mexicain* (París, Centre Georges Pompidou, 1992). Hay traducción al español: «Las mitologías del cine mexicano» (*Objeto visual. Cuadernos de la Cinemateca Nacional*, nº 1, enero-abril de 1993), pp. 13-37.

(25) No se debe olvidar que es el tiempo de la iniciativa gubernamental de producir un cine comprometido socialmente y creador de una imagen nacional propia, promovido por la misma estela del Presidente Cárdenas, a quien el director Alejandro Galindo consideraba como «el único presidente de México que puso atención e interés en él [el cine] y de que se hiciera en México»; *El cine mexicano. Un personal punto de vista* (México, Edamex, 1985), p. 38. Así se crean los estudios CLASA y se forman los distintos sindicatos. El cine social es promovido con el apoyo a filmes como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), protagonizado por Emilio Fernández. La Secretaría de Educación Pública, presidida en este momento por Narciso Bassols, financia *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), una película documental, ya clásica, de enorme belleza sobre la vida de los pescadores.

cestral del carácter campesino, que conquistará toda América Latina, como símbolo de un Paraíso Perdido. Ayala Blanco concluye: «la sabiduría popular agradece y asimila cualquier idealización, por deformante o desproporcionada que sea, con tal que las imágenes propuestas resulten preciosas y domesticables» (26).

La pregunta sobre la permisividad por parte del gobierno ante un filme tan reaccionario como *Allá en el Rancho Grande* puede apuntar en varias direcciones; de un lado, el mero provecho económico que se derivó de la película dado su inmediato apoyo popular, pero también el clima tolerante que se vivía, a pesar de las tensiones reformadoras (27). Sin embargo, probablemente tuvo más peso el énfasis nacionalista que se promovía desde el fin de la Revolución en todos los proyectos económicos y culturales del país, para despejar toda duda sobre la película. El problema de la identidad cultural y su uso legitimador para la nueva política postrevolucionaria constituía un escollo de mayor calibre que las posibles apologías nostálgicas de tiempos pasados. Si algo tenían en común ambas visiones era afianzar una imagen clara de lo mexicano, aquélla que habría permanecido desde los tiempos de la Independencia. La prueba de que es más valiosa la imagen tradicional de lo mexicano que cualquier posible visión crítica de su naturaleza o de su historia, la constituyen las dificultades por las que pasaron las obras precedentes del propio Fuentes sobre la Revolución, que sacaban a la luz —sin ánimos renovadores, a decir verdad— todas las contradicciones y disonancias de ambas «mitologías».

IV. ELEMENTOS TEMÁTICOS: CREACIÓN DE LA IMAGEN NACIONAL

La película, verdadera acta de nacimiento del género de la comedia ranchera, crea una atmósfera de comunidad idílica en un cuadro perfecto de interacción entre unos personajes que van a tender poco a poco hacia la etnotipicidad, y un *locus* preciso resumido en el rancho. ¿Qué estructura social está detrás de este *locus*, que armoniza a través de una representación melodramática, los índices sociales, estéticos e históricos de tan feliz configuración?

La respuesta debe partir de la base de que el rancho es el auténtico lugar que amalgama todos los medios expresivos para configurar esta imagen idílica de la comunidad mexicana. El mundo del rancho es armónico porque está perfectamente organizado. Se trata de una jerarquía con el rancharo a la cabeza, un hombre de raza blanca y actitud paternal que cuida de sus peones y de la gente de su rancho. Como don Rosendo explica, «el rancharo es padre, médico, juez, y a veces enterrador». Felipe asume muy bien este paternalismo, que motivará sus acciones para con la familia de José Francisco: ayudándole a salir adelante a través de su confianza pública en la carrera del Palomo, dándole su sangre en la transfusión después del tiroteo en el que el mismo José Francisco le había salvado la vida, haciéndole entrar en razón en el ajuste de cuentas por el supuesto honor perdido de Cruz,

(26) Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 84.

(27) Carl J. Mora parece inclinarse más bien por esta segunda respuesta, teniendo en cuenta el apoyo a *¡Vámonos con Pancho Villa!* a pesar de ser una película absolutamente crítica con la Revolución: «el hecho de que el gobierno, al mismo

tiempo que apoyó fuertemente la película, no hiciera ningún intento de influir en el tema, habla del clima político altamente abierto del momento»; *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-1988* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1989), p. 44.



Allá en el Rancho Grande, Fernando de Fuentes, 1936

e instaurando la verdad delante de todos. Las gentes «les quieren de veras» y «dejan en la tierra sudor y sangre» por ellos. El estatus del patrón es casi estamental, pero evidentemente patriarcal y patrimonial, como ya se ha indicado, no sólo por la obviedad de que el patrón no trabaja, sino porque acepte el derecho de pernada —sutilmente teñido por la maldad de la alcahueta Ángela—. Para afirmar de modo contrastado la impresión de que el patrón no trabaja está el personaje de Florentino, pícaro vago y bebedor, que en una conversación con la joven Crucita le dice que él es comunista y no trabaja porque tampoco lo hacen los amos. Todos le deben lealtad al patrón como un jerarca que nada tiene que ver con el posible patrón capitalista; él es un amo, el señor del rancho, que ni siquiera gobierna, ya que lo rige en todos sus pormenores a través del caporal o de los criados.

La jerarquía tiene además su correspondencia racial, que permitirá calificar a estos personajes sociales de etnotipos. El patrón es el criollo, el heredero subterfugio de la tradición española que adopta los mismos códigos de dominio que los conquistadores. En el concepto mismo de «charro» no está ausente la referencia a la herencia española, y a través de ella, a la encarnación de los valores heroicos ancestrales, pero determinando en él la naturaleza mexicana (28). René Cardona cuenta que le contrataron porque era blanco y tenía los ojos azules como los patronos de Jalisco (29), ambos rasgos evidentemente indica-

(28) «En esta época nuestra de chicle y de fox, en que todos los pueblos se visten igual, practican idénticos bailes e ingurgitan los mismos aperitivos, la silueta arisca del «charro» mexicano, peleador y sensual, representa una protesta, una rebeldía airada contra la soporífera rutina mundial. Como

España, a México no el gusta 'el rebaño'» Eduardo Zamacois, prólogo a *Charrerías*, de Alfredo B. Cuéllar, citado en Roberto Blancarte (ed.), *Cultura e Identidad nacional*, p. 366.

(29) Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, p. 48.

dores de la presunción de la escala racial que existía en los ranchos. Esta escala se completaría con los habitantes del rancho, la población mestiza que queda representada como la auténtica nación mexicana.

Los indígenas no aparecen identificados en ningún momento como tales. A pesar de ser la mano de obra de estas haciendas, están ausentes de la vida del rancho. Esta ambigüedad de términos que oculta, con su ausencia de denotación de los indígenas, la despreocupación para incluirles en la vida del rancho, remite al problema de su asimilación, de una u otra forma (30), a la imagen del país que se está creando en estas películas y en su contexto. La Revolución contó entre sus móviles con las condiciones de esclavitud en las que vivían los diversos grupos étnicos que poblaban el país. Repetidamente, se han entresacado las apreciaciones racistas que hay en la película, ya no con el colectivo indígena, que como se ha indicado ni siquiera aparece, sino más bien con el mestizo, al que pertenecería la familia de José Francisco en oposición al patrón. Cuando Ángela presenta sus ahijados a don Rosendo, éste le dice a la pequeña Eulalia: «Eres morena pero bonita». La fisonomía y los atuendos de las chinas poblanas, con sus trenzas y sus sarapes, deberían contrastar con las supuestas damas o patronas, aunque en la película no aparecen, y si lo hicieran poco se diferenciarían de las demás mujeres porque romperían con la imagen monolítica de la hacienda.

De todos modos, parece lógico que el gobierno no revisara esta ideología que estaba detrás de ese mundo ideal y tradicional, a pesar de su inverosimilitud. Era más importante conseguir la unidad nacional en esta era de reformas que desenterrar los viejos fantasmas del conflicto entre clases del pasado (31).

La vida agrícola es la esencia natural del rancho. Sin embargo, a pesar de que —como la crítica del periódico *El Ilustrado*, Luz Alba, señalara— éste es un rancho donde no se trabaja (32), sí hay vistas de la labor del campo, donde se reconoce la labor fotográfica de Figueroa, en las transiciones narrativas, en tanto que José Francisco, como caporal, ejerce verbalmente sus poderes como jefe de la hacienda. En estas escenas de transición se muestran los campos de maíz y las reses volviendo de pastar. No obstante, son las mujeres las que verdaderamente trabajan en las labores del hogar, y concretamente Crucita, que

(30) Incluso las películas que quieren primar su presencia y su imagen caen en excesos icónicos que remiten a la dificultad de asimilar su papel en la sociedad, y esto incluye la obra de Emilio Fernández que aborda la cuestión como algo primordial. Todas estas películas, en opinión de Ayala Blanco, «fomentan la idea del indio como un ser *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su marginalismo social, de su atraso, de su incultura, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufre»; Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 193. Más allá de la posición etnocultural que expresa esta opinión, hay un reflejo de una incapacidad de integrar el problema indio en las películas del momento, igual que sucedía en el México contemporáneo.

(31) Ya hemos indicado que la permisividad del gobierno era manifiesta. El director José Bohr hace unas declaraciones interesantes sobre el clima de libertad: «jamás el gobierno de Cárdenas influyó en la tónica de las producciones; nunca manejó censura de contracensura. Lo único que este hombre buscó fue dar sindicatos para que los trabajadores, artistas, etc. estuvieran protegidos. Ni una vez rechazaron alguna cinta mía por contener una cosa en pro o en contra», Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflections of a Society*, p. 246. El Departamento de Censura se creó en 1941, un año después de la finalización del mandato de Cárdenas.

(32) Citado por Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. I, p. 131.

parece llevar todo la carga del suyo, así como del oficio de planchadora que desempeña en el orden de la hacienda.

Esta diferencia tan drástica en la explicitación de la película de los órdenes de trabajo en el rancho es el primer paso para configurar el ámbito de la hacienda como el campo de dominio del hombre, y más tarde, en la contextualización del macho mexicano. El lugar donde va a residir la personificación del hombre es en la figura del charro que comparten, en este caso, los dos cantantes y el hacendado, con una indumentaria definida y una actitud claramente machista y dominante. Cardona cuenta que el marqués de Guadalupe, don Carlos Rincón Gallardo, fue el asesor cultural de la película. El primer día tuvo que hacerles cambiar los trajes, cuya vistosidad era sólo adecuada para las grandes fiestas. El propio Cardona reconoce que no sabía exactamente cómo eran los charros, ni qué ropa llevaban (33). En cuanto al personaje heroico que encarnaba el caporal José Francisco, será el tipo que adquiriría todas las notas de estrella: era el galán, el cantante, el que se oponía al exceso dominador del patrón con su masculinidad. Guízar no hizo más que plantear las formas. Su carácter jovial, alegre y desenvuelto no era el más apropiado para encarnar la circunspección del charro bigotudo, que sí explotarían a la perfección Jorge Negrete y Pedro Infante, cuya específica masculinidad elevaría a machismo altivo y bronco la fiereza y arrogancia imaginaria de los hombres-machos mexicanos.

La mujer también adquirirá su particular imagen dentro del esquema ya explotado del cine melodramático mexicano de prostitutas víctimas y madres queridas. Las chinitas poblanas van a continuar apareciendo como las portadoras de la moral, simbiosis entre la honra sexual y el dominio familiar del hombre, además de guardar la esencia del catolicismo que transmiten a sus hijos. La representación de la mujer queda perfectamente tramada en la imagen de los órdenes que actúan en el país: «la construcción del hogar como un territorio de estabilidad y decencia domésticas sin ningún elemento de vulgaridad, y el desplazamiento de lo religioso hacia lo nacional, que una vez marcaba que la «pureza» era responsabilidad de las mujeres» (34). Quizá la imagen de la mujer, criolla o india, desvalida y objeto de lucha entre los hombres, llegará a su máxima expresión en las películas del Indio Fernández. En el ámbito de la comedia ranchera, ganarán personalidad, a partir de la apocada y enferma Crucita, enfrentándose a caporales y novios charros, pero viviendo ineludiblemente en un mundo dirigido por hombres, en el que ellas sólo son objetos de competencia y de dominación.

La película termina de conformar la idea de la comunidad con la presencia de dos visiones que corresponden a las dos formas narrativas que nos permitían presentar la película como configuradora del género. Por un lado, la visión comunitaria del rancho, que viene propiciada por la unión de todas las escenas colectivas coronadas por la música, como identificadoras del espíritu nacional. Por otro lado, la presencia de la familia como formación social básica y privada que da lugar al desarrollo dramático que introduce la adaptación literaria; la familia como identificadora social dentro de la nación misma.

(33) Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, p. 48.

tación de la mujer en México (México, Fondo de Cultura Económica, 1993), p. 116.

(34) Jean Franco, *Las conspiradoras. La represen-*

En primer lugar, la idea de comunidad idílica se desarrolla por la mera yuxtaposición de los festejos y los lugares colectivos y públicos, relacionados con las diversas costumbres sociales que excluyen el trabajo, lo cual se ha señalado como herencia de la adaptación teatral. Aparecen muchas de las formas culturales típicas de los mexicanos, tras los cuales la línea argumental de la historia queda disimulada por una convocatoria para el espectador de todos estos lugares comunes, todos en los que participa colectivamente un sector de la comunidad: recibimiento por parte del patrón a los peones a su vuelta de la labor, ronda a la novia de Felipe, pelea de gallos en el palenque, carrera de caballos, fiesta por la victoria del palomo, duelo musical y público en la cantina, boda y fiesta final. De este modo, el público disfruta de los rituales culturales que reconoce como propios y que alimentan su conciencia colectiva nacional, todo ello culminado y fijado por la música, que excede la mera imagen y anima a la participación extradiegética.

En segundo lugar, la configuración de las relaciones sociales se culminan con la existencia de la familia como unidad análoga al rancho mismo. La demarcación de estos dos ámbitos —que corresponden a la esfera pública y la privada—, viene a conectar una representación a una escala inferior de lo idílico de la comunidad agraria, basada en esta institución primordial de la esencia nacional. La familia católica y dirigida por el padre es la salvaguarda de las bondades sociales que posee el país. Su presencia en la película se hace necesaria para dar lugar al romance, además de su sentido e intención moral, que es el único rasgo argumental que procede de la obra original de Dicenta/Águila. Pero su aparición es simbólica, un mero pretexto para conducir las fuerzas de oposición entre los hombres que se definen individualmente, siempre en competición con el resto. No hay ninguna intención de introducir el mundo doméstico como esencial para la imagen de lo mexicano que se quiere ofrecer, excepto como reducto de dominio de la sociedad patriarcal.

El énfasis para establecer dentro de la película estas dos esferas, que son un modelo de comunidad, diferencian lo público y lo privado, y a su vez, separaban el dominio masculino y femenino, o más concretamente de lo masculino sobre lo femenino. La esfera pública que supone el peso de la línea argumental de la película pertenece completamente a los hombres, que establecen en ella sus relaciones de camaradería y espacio social, como formas naturales de ser. Es un espacio marcadamente lúdico y de enfrentamiento, que oculta una forma de determinación e imposición singular y que pertenece al género masculino: la competencia por el puesto de mayoral y por Cruz entre José Francisco y Martín; la pelea de gallos, que además sirve para que José Francisco demuestre su valor y lealtad al patrón salvándole la vida; la carrera del Palomo, que vuelve a demostrar que Martín no es una persona con suficiente valía para ser caporal porque perdió en idénticas condiciones; el duelo musical en la cantina, donde sólo están los hombres celebrando la victoria del palomo y en el que se pide que José Francisco dé cuentas de su falta de hombría al haber cedido —supuestamente— a Cruz al patrón a cambio del usufructo del palomo; y, por último, el enfrentamiento violento entre Felipe y José Francisco por la posesión de Crucita, cuya honra es además puesta en duda, al suponerse que se la ha cambiado por el préstamo del palomo.

Las mujeres forman parte del mundo de dominación y, al ser un objeto más de posesión y enfrentamiento, en multitud de ocasiones



Allá en el Rancho Grande, Fernando de Fuentes, 1936

Llegan a ser cosificadas; no sólo en el caso de la venta real de Cruz por parte de doña Ángela y la otra falsa, pero verosímil para todos, por parte de José Franciso; sino la entrega de Eulalia a don Nabor, en el caso de perder la carrera, sugerida entre bromas por José Francisco. Queda así definido el delineamiento machista del mundo del charro que se basa en la continua imposición de la hombría, la posesión y potestad sobre las mujeres que están recluidas en el ámbito privado del hogar familiar, y no pueden entrar en el espacio público. Las mujeres ejercen su labor, que no mandato, en el interior del hogar, donde sus actividades no son precisamente festivas, sino estrictamente laborales y de cuidado de la economía doméstica. Así, Cruz —que encarna estéticamente a la china poblana— canta melancólicamente una canción de desarraigo mientras plancha; soporta las regañinas de doña Ángela sobre su descuido en esta labor; transporta la ropa a la casa grande; toma en consideración las indicaciones del médico para que José Francisco sane de su herida de bala; y finalmente, cuando su honor ha quedado en entredicho, se refugia en lo más profundo del hogar, sabiendo que fuera, en el espacio público, se la va a castigar por su falta.

Para terminar de caracterizar los tipos que aparecen en la película hay que referirse a los personajes de doña Ángela y don Flor. Ellos no son propios de la imagen del Rancho, sino que tienen su origen en el teatro cómico. Su inclusión en la película cumple un sentido estructural en el género cinematográfico, es decir, están ahí para acompañar a los personajes principales e introducir formas y visiones distintas. Él la cómica y ella la malvada. Ninguna de las dos explica su presencia en la película como parte de la hacienda, sino como parte del drama literario. Esta circunstancia permite que sus tipos no respondan a un rol dentro de la armonía social del rancho, lo que propicia su denotación

cómica al salir de la lógica que rige las relaciones: el hombre es irresponsable, holgazán y borracho; la mujer, dominante, interesada y carente de cualquiera de los valores religiosos que se cabría esperar de ella. La evolución de estos personajes irá disolviendo la presencia de la malvada doña Ángela (ya que el contenido perverso de las comedias se focalizará sobre el hacendado) y don Flor se convertirá en el compañero del héroe charro que, a modo de Sancho Panza, teñirá de chistes y conformismo los avatares del protagonista. «Chaflán» pervivirá en este puesto, aunque junto a Negrete veremos a «El Chicote». Nótese que los apodos de ambos actores denotan su perfecta asimilación al tipo de personaje cómico en el que se verán encasillados.

V. UN DETALLE: LOS EXTRANJEROS

La representación de la imagen nacional tiene una precisa contraposición a la que se alude con la aparición de dos referentes extranjeros: el cantinero español y el estadounidense que asiste al espectáculo de la gallera. Ambas representaciones tienen un acento negativo, que contrasta vivamente con el espíritu mexicano, que es de alguna manera destacado respecto a ellos. Como toda nacionalidad que se quiere definir, la ideología mexicana cayó en el nacionalismo y así, se definió de un modo dialogante pero adverso respecto a los componentes extranjeros de su tradición. El hispanismo y el panamericanismo son dos tendencias ideológicas históricas; una intenta rescatar la herencia española, la otra, el modo de vida de los vecinos norteamericanos para fundar la naturaleza de la propia mexicanidad. En la película se ofrece una imagen de sí mismos que se hace expresa por contraposición a estos dos ejemplos cercanos, pero extranjeros.

En primer lugar, se ofrece una visión de los vecinos estadounidenses con la aparición de un vaquero de Texas que asiste al espectáculo de la gallera. La actitud del público hacia él es abiertamente hostil; no responde más que con recelo sus gestos bufonescos y sus comentarios graciosos. Sin embargo, él no siente en ningún momento peligro o amenaza en sus miradas. Muy al contrario, el estadounidense, al que saluda el patrón Felipe como a un amigo al llegar con su gallo para la contienda, también hace gala de su origen y termina de remarcar su fuerza y determinación, demostrando su valentía al saltar a la arena para defender a su amigo en la pelea que se desencadena. Esta actitud respondería a la imagen de gallardía y hombría de los «machos» mexicanos. El contrasentido queda perfectamente explicado en la descripción de Pérez Montfort: «en medio del cuadro nacionalista por excelencia, la mirada y la simpleza del gringo ridiculizaban su imagen (...) mientras los mexicanos gritaban emocionados el clásico "ajúa", el estadounidense repetía insistentemente un "yippy-yippy-yahoo"» (35).

La separación respecto a lo estadounidense es, por tanto, mucho más tajante y violenta que la que se señalará para el caso hispano, pero de todos modos se hace una pequeña concesión al situar al patrón como amigo del texano, lo que a fin de cuentas expresa una actitud dialogante. Esta posición de aceptación en esta clase social mexicana responde al panamericanismo que se defendía desde ciertas esferas liberales. Imitar el estilo de vida de los estadounidenses, así

(35) Ricardo Pérez Montfort, «Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940», en Roberto Blancarte (ed.), *Cultura e identidad nacional*, p. 378.

como sus sistemas institucionales era, a buen seguro, una forma efectiva para lograr que México se modernizara y consiguiera entrar en el ámbito de las naciones más poderosas del mundo.

El rechazo que esta tendencia política tuvo, sobre todo desde las clases más bajas, cobra aquí una representación especial al plantear la escena como una transformación en el estado de ánimo del público que está en la gallera. El apoyo a una forma de ser, marcada como netamente nacional, queda escenificada como sigue: al principio se presenta al estadounidense sentado en primera fila, con la indumentaria reconocible de los vaqueros, fumando ostentosamente un puro y haciendo bromas, con los rostros ceñudos de sus compañeros como respuesta a las mismas. Se anuncia la pelea y suena el acompañamiento musical que va a amenizar la espera mientras los gallos son preparados. Entran los cantores del alma nacional (36) y estalla la algarabía. Las imágenes que van a acompañar la melodía de las canciones folclóricas serán una serie de primeros planos de los hombres situados entre el público. Los rostros que llenan la pantalla no son los actores conocidos, sino rostros de gente real, de hombres mexicanos que disfrutaban en este momento de la música que escuchan, del espectáculo nacional al que asisten. Se consigue, por tanto, con esta contraposición —incluyendo el preámbulo del americano de Colorado— un auténtico homenaje a la identidad cultural ofreciendo como respuesta a la posible altanería de éste, la circunspección y la identificación de ese público individualizado en esos primeros planos, pero que participa de un espectáculo colectivo y propio.

En segundo lugar, se ofrece también una visión de un espacio, cuyo papel en la economía de la hacienda corresponderá a la regencia de la cantina —que es más bien un colmado— donde vende todo tipo de bienes. Pero su función principal es la de servir alcohol y asistir al lugar donde los hombres conviven y se enfrentan: es aquí donde tiene lugar el duelo musical entre los dos galanes de Cruz. La cantina llena de charros es el correlato de la comunidad ranchera a la configuración sentimental nacional que se ha mostrado, con un sentido más general, en la gallera. La interpretación triunfal y cantada a coro por todos, del tema *Allá en el Rancho Grande* al regreso de José Francisco contiene todos los elementos de un himno.

Concretamente, el personaje del cantinero español va a perpetuar-se con los mismos rasgos en buena parte de las comedias rancheras posteriores, junto a la réplica cómica al pícaro (en este caso Florentino, al ser un borrachín, tiene su puesto fijo en la barra, lo que propicia los diálogos absurdos entre los dos), siendo también objeto de los comentarios xenófobos y de ciertas burlas por parte de la gente del rancho.

(36) La expresión «alma nacional» tiene su propia genealogía en la materialización de la identidad nacional. Su aparición textual en la película lleva a pensar qué se entendía por este término que parece significativo para el contexto específico de la película. Según Guillermo Sheridan, la expresión se remonta a una serie de ideogramas aparecidos y generados por la Revolución, que quizá se remonten al nacionalismo criollo del XIX. En relación a cómo se trata este término en el debate ideológico que tiene lugar contemporánea-

mente en el país, este autor recoge las matizaciones en torno al uso del mismo: «El músico Manuel M. Ponce propone en 1916 un lugar común del momento: poner el arte al servicio de “la formación del alma nacional”. Alfonso Reyes propone la *Visión de Anáhuac* como parte de ensayos “que habían de desarrollarse bajo esta divisa “En busca del alma nacional”». Guillermo Sheridan, «Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario», en Roberto Blancarte, *Cultura e identidad nacional*, p. 389.

Esta peculiar convivencia con el español, como presencia extranjera dentro de la hacienda, parece una trasposición del inevitable reconocimiento de la paternidad hispana en la configuración de la identidad nacional. Así, se incluiría esta inevitable presencia de lo español en el marco natural de la comunidad ranchera, que respondería a la aceptación que lo hispanófilo tenía entre los ámbitos populares. El hecho de que la procedencia dentro de España de los distintos cantineros «gallegos» sea representada de manera congruente, es decir, con el acento propio de cada región española, puede apuntar a la familiaridad que se tenía de las distintas culturas españolas.

Estos dos personajes que presentan imágenes nacionales ajenas a lo que se quiere definir como el espíritu mexicano, permiten dar pie a representaciones de gran énfasis que debían lograr la completa identificación del público espectador.

V. CONCLUSIÓN

El mundo idílico y melódico del rancho fascinó al público mexicano hasta el punto de que la película no ha dejado nunca de exhibirse en los distintos medios audiovisuales del país. Ella misma ha pasado a ser una joya del proceso histórico de conformación de la identidad nacional. La película encarnó una materialización tan precisa de ciertos componentes estéticos, sociales y dramáticos inscritos en este mundo rural, que éstos han pasado a ser vistos como los adalides de la mexicanidad.

Como toda imagen, ésta también representa una realidad que le excede. Ya el título no puede ocultar la alusión a un mundo pasado, lejano, *Allá en el Rancho Grande*, a pesar de que, paradójicamente, se quiera remarcar la contemporaneidad de los hechos. La clave de la suerte que corrió esta recolección de elementos de la cultura nacional fueron condensados de manera óptima para su aparición cinematográfica. Independientemente de que fueran formas tradicionales pasadas o aún existentes para los mexicanos de los treinta, anticuadas o no, es indudable que el público las aceptó y tomó como naturales y propias.

De este modo, la comedia ranchera como género cinematográfico se instauró sobre los presupuestos de esta película de éxito inesperado. Su evolución fue depurando sus rasgos para llevarlos o bien hacia la exageración, en sus versiones más radicales del charro, o bien hacia el realismo, con apuestas por reflejar la vida en la hacienda con alegrías y sinsabores. En los años cincuenta los protagonistas charros comienzan a salirse de su modelo de personaje precedente, para individualizarse y atender a sus propios destinos. En multitud de ocasiones incorporan nuevos rasgos, como la irresponsabilidad y la excesiva socarrería. Asimismo, en los últimos tiempos su contexto abandona el ámbito rural, cuya inverosimilitud resulta con los años insostenible, para lanzarse al contexto urbano.

La suerte seguida por el género acompaña al cine popular mexicano durante treinta años, acomodándose a las nuevas imágenes que de sí mismos van formulando los mexicanos en ese tiempo. Es probable que estas representaciones hayan seguido a lo que el público mexicano quería ver en cada momento, pero el estudio de la convivencia dialogante del público con las representaciones ofrecidas por el cine, merece pararse para contrastarlo.

AGRADECIMIENTOS

Ha habido muchas personas que me han alentado en este trabajo y sin cuya ayuda no hubiera podido avanzar como lo he hecho. A Raúl Oscar Suárez, Mikel Luis, Larraitz Altuna, Beatriz García Traba, Paco Juez, y *last but not least*, Alberto Elena y M^a Luisa Ortega gracias por todo. Para vosotros es este trabajo.

The article deals with Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1936) considering it as the film which started the «ranch comedies». This genre, typical in the Mexican popular cinema, developed a series of social and aesthetic characteristics, which are here analyzed and which created a national image that lasted for nearly thirty years.

■ MARINA DÍAZ LÓPEZ es licenciada en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, donde también cursó el doctorado de Historia del Cine. Actualmente es Secretaria de Redacción de *Secuencias* y realiza su tesis doctoral sobre el cine mexicano de los años cuarenta.