

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

*LA COMEDIA RANCHERA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTEREOTIPO DEL CHARRO  
CANTANTE EN EL CINE MEXICANO DE LOS TREINTA E INICIO DE LOS CUARENTA.*

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :

SIBONEY OBSCURA GUTIÉRREZ

TUTOR: MTRO. VICENTE CASTELLANOS CERDA

MÉXICO, D. F.

2003

## ÍNDICE

<i>Introducción .....</i>	6
---------------------------	---

### **1. EL TIPO DEL CHARRO, ORIGEN E HISTORIA**

1.1 El charro, ¿personaje real o invención cinematográfica? Una primera definición de “charro”..	15
1.2 El “hombre a caballo” del virreinato, precursor del charro .....	18
1.3 El vaquero mexicano de la época colonial, antecedente y modelo del Cowboy .....	20
1.4 El traje de charro, ¿de origen español o producto del mestizaje? .....	21
1.5 El indio, ¿excluido de la genealogía del charro? .....	25
1.6 Contextualización del charro o ranchero, en la sociedad de las postrimerías del siglo XVIII y mediados del XIX .....	27
1.7 La versión guerrera del ranchero en el inestable siglo XIX, desde la perspectiva de la historia y la literatura .....	31
1.7.1 <i>Los chinacos</i> .....	32
1.7.2 <i>Charros contrabandistas</i> .....	36
1.7.3 <i>Los plateados</i> .....	38
1.7.4 <i>Los rurales</i> .....	41
1.8 La aristocracia rural del porfiriato se va apropiando del atuendo del charro y de su universo simbólico cultural .....	44
1.9 El charro en el movimiento revolucionario de 1910 .....	47

### **2. LOS COMPONENTES SEMÁNTICOS DE LA COMEDIA RANCHERA Y DEL ESTEREOTIPO DEL CHARRO COMO SU ELEMENTO DISTINTIVO.**

2.1 Conceptos de análisis .....	48
2.1.1 Noción de género cinematográfico .....	48
2.1.2 Concepto de estereotipo .....	50
2.1.3 Concepto de comedia ranchera .....	52
a) <i>¿Comedia o melodrama?</i> .....	53
b) <i>La denominación de comedia ranchera</i> .....	54
2.2 El sustento histórico y cultural de la comedia ranchera .....	55
2.2.1 <i>El universo rural mexicano representado por el entorno de la hacienda</i> .....	55
2.2.2 <i>La estratificación social en las haciendas y la función de la religión</i> .....	58
2.3 Principales aportaciones de la literatura mexicana del siglo XIX a la comedia ranchera...	60
2.3.1 <i>Nacionalismo y visión épico romántica del campo mexicano</i> .....	60
2.3.2 <i>Color local, lenguaje y tipos populares en la novela decimonónica de orientación</i> <i>nacionalista</i> .....	62
2.4 El cine mudo mexicano y el primer estereotipo del charro ... ..	64
2.4.1 <i>El cine mudo de argumento y el nacionalismo “defensivo”</i> .....	65
2.4.2 <i>Primeras cintas mudas donde se recreó el ámbito rural y la figura del charro</i> .....	66
2.5 El teatro de revista, factor decisivo en la conformación de la comedia ranchera y del estereotipo fílmico del charro .....	69
2.5.1 <i>El esquema estético-narrativo de la zarzuela al servicio de lo popular en el teatro de</i> <i>revista</i> .....	69
2.5.2 <i>El teatro frívolo incorpora la imagen del charro a la iconografía del México pos-</i> <i>revolucionario y hace posible su utilización simbólico nacionalista</i> .....	73
2.5.3 <i>El teatro de revista y el surgimiento de la canción ranchera.</i> .....	76
2.6 Contribuciones de la canción bravía y de la radio a la configuración de la comedia ranchera y del estereotipo del charro .....	77
2.6.1 <i>El nuevo estilo de interpretar la canción ranchera</i> .....	77
2.6.2 <i>Participación de la radio en la promoción de la canción mexicana y de sus intérpretes</i> ..	78

### 3. EL PROCESO DE ARTICULACIÓN DE LA SINTAXIS DISTINTIVA DE LA COMEDIA RANCHERA EN EL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS TREINTA E INICIO DE LOS CUARENTA.

3.1 El contexto general del cine mexicano antes del surgimiento de <i>Allá en el</i>	
<i>Rancho Grande</i> .....	82
3.2 Etapa de experimentación sintáctica en torno al cine de ambiente campirano. ....	87
3.3 <i>Allá en el Rancho Grande</i> , modelo de la futura comedia ranchera .....	89
3.3.1 <i>Presencia de la canción mexicana y el teatro de revista en Allá en el</i>	
<i>Rancho Grande</i> .....	91
3.4 El melodrama ranchero después de <i>Allá en el Rancho Grande</i> ; se empieza a establecer	
la imagen del charro como estereotipo .....	93
3.4.1 Filmes que combinaron aspectos de la sintaxis establecida por <i>Allá en el Rancho Grande</i> ,	
<i>con elementos de otros géneros</i> .....	94
3.4.2 <i>Cintas de exaltación folclórico-regionalista</i> .....	97
3.4.3 <i>Las primeras comedias rancheras</i> .....	99
3.5 ¡Ay Jalisco no te rajes!, la sintaxis triunfante. Primera comedia ranchera de éxito que	
vinculó la imagen del charro con la canción bravía de exaltación regionalista .....	101
3.5.1 <i>Los elementos novedosos que introdujo ¡Ay Jalisco no te rajes! al esquema</i>	
<i>del melodrama ranchero</i> .....	103
<b>4. EL ESTEREOTIPO DEL CHARRO DESDE EL INTERIOR DEL TEXTO. ANÁLISIS DE DOS</b>	
<b>FILMES REPRESENTATIVOS DE LA COMEDIA RANCHERA: <i>ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE</i> Y</b>	
<b><i>¡AY JALISCO NO TE RAJES!</i></b>	
4.1 Análisis textual semántico-sintáctico, definición y conceptos de indagación .....	106
4.1.1 Análisis semántico .....	107
<i>Concepto base para el análisis semántico:</i> .....	107
a).- <i>Intertextualidad</i> .....	107
4.1.2 Análisis sintáctico .....	108
<i>Conceptos base para el análisis sintáctico</i> .....	109

a).- <i>El espacio fílmico</i> (montaje y puesta en escena) .....	109
b).- <i>El tiempo</i> (orden y duración) .....	110
c).- <i>La función de los personajes en la narración</i> (relevancia, focalización y perfil) .....	111
4.2 <i>ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE</i> .....	112
4.2.1 ANÁLISIS SEMÁNTICO .....	112
<i>Intertextualidad</i> .....	112
a).- La vestimenta .....	112
b) - El Caballo .....	114
c) - La música y las canciones. ....	115
d) - El lenguaje y los tipos sociales .....	116
e) - La fiesta y la religión .....	118
4.2.2 ANÁLISIS SINTÁCTICO .....	120
<i>El espacio representado</i> .....	120
a).- Montaje .....	120
b).- Puesta en escena .....	122
<i>El tiempo</i> .....	125
a).- Orden .....	125
b).- Duración .....	126
<i>La contracción</i> .....	126
<i>La dilatación</i> .....	127
<i>Función de los personajes en la narración</i> .....	129
a).- El protagonista .....	129
b).- El co-protagonista .....	132
c).- Los personajes secundarios .....	133

4.3 ¡AY JALISCO NO TE RAJES!	137
4.3.1 ANÁLISIS SEMÁNTICO	137
<i>Intertextualidad</i>	137
a).- La vestimenta.	137
b).- El caballo	138
c).- Música, canciones y fiesta	138
d).- El lenguaje y los tipos sociales	140
e).- La religión.	141
4.3.2 ANÁLISIS SINTÁCTICO	142
<i>El espacio representado</i>	142
a).- El montaje	143
b).- La puesta en escena	146
<i>El tiempo.</i>	148
a).- Orden	148
b).- Duración	149
La contracción	149
La dilatación.	150
<i>Función de los personajes en la narración</i>	150
a).- El protagonista	151
b).- Los personajes secundarios.	154
<b>CONCLUSIONES</b>	158
<b>ANEXO. FICHAS TÉCNICAS Y SINOPSIS</b>	179
<b>FUENTES BIBLIOGRÁFICAS</b>	181

## Introducción

En un momento en que la dialéctica entre globalización y neolocalismos ha introducido la problemática de las reivindicaciones multiculturalistas, que parten de la asociación entre democracia política y diversidad cultural fundada en la libertad del sujeto, el análisis del estereotipo del charro, que ha llegado a convertirse en un símbolo identitario de la mexicanidad, adquiere una especial relevancia. Pone en evidencia lo ficticio de esos símbolos o códigos, ya que, como sugiere Alain Touraine *“ninguna sociedad moderna, abierta a los cambios y los intercambios, tiene una unidad cultural total y las culturas son construcciones que se transforman constantemente con la reinterpretación de nuevas experiencias, lo que hace artificial la búsqueda de una esencia o alma nacional, y también la reducción de una cultura a un código de conductas”*<sup>1</sup>. No obstante, en el entorno de globalización y “fronteras virtuales” que caracteriza a las sociedades modernas (donde la emergencia de nuevas tecnologías de comunicación interactivas y sincrónicas y la irrupción de la ley del mercado como factor dominante en el campo audiovisual, son lo distintivo), lo que parece estar en juego es el futuro de la identidad cultural de los estados nación, de su universo simbólico.

En ese sentido, la importancia de analizar la creación del estereotipo del charro en el cine mexicano de los primeros años de la llamada “época de oro”, reside en su carácter simbólico de la identidad mexicana; en el hecho de que en él se han aglutinado elementos históricos, geográficos y culturales de todo el país de manera un tanto arbitraria, teniendo como vehículo uno de los géneros característicos de la cinematografía nacional en su primera época, la comedia ranchera. Debo señalar que mi búsqueda inicial se circunscribía a la figura del charro cantante en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta, sin especificar un género determinado; pero a medida que revisaba los diferentes filmes en que dicha figura apareció, los cuales iban desde el melodrama rural “fotogénico” (el cine de Emilio Indio Fernández), los dramas de época (como ***El peñón de las ánimas***, 1942, Miguel Zacarías)<sup>2</sup>, hasta la comedia ranchera y las parodias del charro en el cine cómico (en filmes como ***Yo soy charro de levita***, 1949, Gilberto Martínez Solares; ***El siete machos***, 1950, Miguel M.

---

<sup>1</sup> Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos?*, México, FCE, 1998, p. 173.

<sup>2</sup> En lo sucesivo, el título de un filme será presentado, como en este caso, en negritas y cursivas; y los datos que aparecen a continuación entre paréntesis (o no), deberán entenderse como correspondientes al año de producción y al nombre del director de la cinta, respectivamente.

Delgado, entre otros, entre otras); me di cuenta de que para entender el estereotipo del charro, debía estudiarlo dentro de un solo género, para de esa forma acotar su significado. Y como el tipo del charro cantante surgió en la comedia ranchera, y fue ahí donde la fusión entre indumentaria charra y canciones de corte folclórico nacionalista tuvieron un papel protagónico, decidí trabajar en torno a dicho género.

La etapa elegida corresponde al inicio de la llamada “época de oro” del cine mexicano (que va de 1936 a 1952, aproximadamente), en especial el periodo de 1936 a 1941, y al análisis de dos filmes que considero fueron de enorme trascendencia para el cine mexicano en general y para la comedia ranchera en particular: Se trata de ***Allá en el Rancho Grande*** (1936, Fernando de Fuentes) y ***¡Ay Jalisco no te rajes!*** (Joselito Rodríguez, 1941). El primero, porque significó el surgimiento de un modelo exitoso, a través de una sintaxis que articulaba costumbrismo, figuras populares de perfil cómico y canción ranchera interpretada por un tipo de charro ingenuo; y además, porque debido a la enorme aceptación que obtuvo, creó las condiciones para el surgimiento de la industria fílmica mexicana, la que rápidamente se situó a la vanguardia del cine en castellano, pasando de un promedio de 29 cintas anuales filmadas en la segunda mitad de los años treinta, a más de 80 en la siguiente década, desplazando temporalmente la hegemonía de importantes industrias como la argentina y la española. El segundo filme fue elegido porque representó una transformación decisiva del esquema instituido por ***Allá en el Rancho Grande***, introduciendo modificaciones que fijaron las características principales de la comedia ranchera; entre ellas la inclusión de la canción bravía que exaltaba el ámbito jalisciense de manera afirmativa, y el surgimiento de una de las primeras estrellas de nuestra cinematografía, Jorge Negrete, convertido en modelo del charro cantante, portador de un nuevo estilo de interpretar la canción ranchera. El periodo analizado coincidió en lo interno, con los gobiernos de Lázaro Cárdenas y el inicio del de Manuel Ávila Camacho; y en el contexto internacional, con los primeros años de la segunda guerra mundial.

La importancia de la etapa elegida para el análisis, radica en que durante esos años, mediante una diversificada experimentación sintáctica, el cine mexicano gradualmente fue codificando el universo rural, hasta que se estableció una visión idealizada de éste, especialmente a través del género de la comedia ranchera; el cual aparece como uno de los pocos creados por el cine nacional y cuya popularidad trascendió las fronteras nacionales. A través del entorno rural, alegre y festivo que ese género recreaba, se aludía a la armonía social escasamente quebrantada, en la que los campesinos humildes disfrutaban tanto como



sus patrones de la eterna celebración que parecía ser su vida. De manera paulatina, la comedia ranchera fue conformando un retrato mitificado de la vida, los personajes y el campo mexicanos, el cual se llegó a identificar en el extranjero con el cine mexicano por excelencia.

Mi interés por analizar el cine como constructo cultural inserto en un contexto histórico y social, pero al mismo tiempo como texto signifiante, me orientó al ámbito de los estudios culturales, específicamente a la *concepción simbólica de la cultura*, cuyo principal impulsor fue el antropólogo norteamericano Clifford Geertz. En esa concepción se considera a la cultura como un sistema de símbolos y pautas de significados. Para Geertz, la cultura de un pueblo puede entenderse como un “texto cultural”, una “telaraña de significados” a través de los cuales es posible conocer al otro y su discurso:

*Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en telarañas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.”<sup>3</sup>*

Aunque dentro de los parámetros de esa concepción de la cultura, el enfoque que sirvió de base a mi investigación, es la *concepción estructural de la cultura*, reformulación desarrollada por John B. Thompson dentro del neomarxismo inglés, la cual es una modificación que incorpora las dimensiones del poder y el conflicto. En ella se define el análisis cultural como “*el estudio de las formas simbólicas –esto es, acciones significativas, objetos y expresiones de diverso tipo- en relación con contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados, en virtud de los cuales dichas formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas.*”<sup>4</sup> Lo importante de este enfoque para mi investigación, es que en el se enfatizan tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como su contextualización. Además, el esquema metodológico de la hermenéutica profunda, propuesto por Thompson, orientó en gran medida mi trabajo. Desde esa orientación teórico metodológica traté de acercarme a mi objeto de estudio, ya que ésta considera el carácter simbólico de los fenómenos culturales y su análisis formal. La *concepción estructural de la cultura* hace hincapié en que la cultura no puede ser aislada de los demás fenómenos sociales, porque ella es el aspecto simbólico-expresivo de todas las prácticas sociales. En ese sentido, la propuesta de Thompson me permitió establecer una relación dialéctica entre

---

<sup>3</sup> Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Ed. Gedisa, 1992, p. 20

<sup>4</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 203.

el producto cultural (las películas) y la sociedad mexicana; entre la comedia ranchera con sus charros e idealización de la vida campirana y los intertextos culturales que la traspasan.

Por otra parte, para dilucidar la función del estereotipo como dimensión de identidad (a través de vestuario, lenguaje, canción ranchera, tradiciones, y exaltación nacionalista) y su articulación con la cultura popular mexicana, fueron fundamentales los análisis y conceptos teóricos sobre identidad y cultura del Dr. Gilberto Giménez (en sus enriquecedores seminarios de cultura y representaciones sociales). En este aspecto fue importante su definición de identidad, considerada como *“El conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales, colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores y son reconocidos por ellos, en una situación determinada; todo ello en un contexto históricamente específico y socialmente estructurado.”* Desde esa óptica, la identidad es concebida como la incorporación (individual o colectiva) de la cultura, y supone compartir repertorios, valores culturales (pertenecer a la iglesia católica, a una región geográfica o a una institución); esto es, implica la auto y la hetero-percepción, ya que no existe identidad en sí y para sí, sino sólo en relación con alter. Es decir, la identidad está compuesta por una pluralidad de pertenencias, y la pertenencia social supone la inclusión de la personalidad individual en una colectividad mediante la apropiación e interiorización al menos parcial, del complejo simbólico cultural que funge como emblema de esa colectividad (lenguaje, religión, prácticas sociales, etc.). La identidad así entendida, aparece como resultado de un largo proceso de construcción social, dentro de marcos sociales que van determinando la posición de los actores, al tiempo que orientan sus representaciones y sus elecciones.

A partir de esta noción de la identidad, en la parte del análisis fílmico elegí ciertos indicios de identidad que destacan en la comedia ranchera como la vestimenta, el caballo, la fiesta, el lenguaje, etcétera; los cuales aparecen como los principales recursos a través de los cuales ese tipo de cine incorporó la dimensión de la cultura, tanto objetivada (vestido, caballo, tipos sociales, música) como interiorizada (lenguaje, religión). Y al mismo tiempo, esos elementos parecen haber sido decisivos en el éxito y aceptación de la comedia ranchera y de la figura del charro en la sociedad mexicana de los treinta y cuarentas; aspecto éste último que era uno de los objetivos centrales de mi investigación.

Siguiendo la metodología de John B. Thompson (que consta de tres fases: análisis socio-histórico, análisis formal o discursivo e interpretación / reinterpretación), en un primer

momento me concentré en lo que Thompson llama análisis socio-histórico, el cual tiene como propósito reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas, que en el caso de mi investigación implicó la reconstrucción de las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales en que surgieron y se desarrollaron el tipo del charro y el género de la comedia ranchera. De acuerdo con las necesidades de mi objeto de estudio, el análisis socio-histórico lo dividí en tres capítulos. El primero de ellos fue una búsqueda histórica y literaria sobre el origen y trayectoria del charro, desde una perspectiva sociológica, es decir, evitando una concepción “abstracta” o pintoresca de ese tipo social, tratando siempre de situarlo en un contexto socio-histórico preciso. Para ello recurrí a un análisis comparativo entre las tres principales fuentes que utilicé: la de historiadores y especialistas, la de novelistas nacionales y la de cronistas, escritores o ciudadanos extranjeros. A partir de las semejanzas y diferencias que de la historia del México colonial y decimonónico y de sus tipos sociales ofrecen todos ellos, fui estableciendo ciertas constantes, que a su vez confronté con la mitificada visión que el cine y los actuales charros han construido de su pasado. Todo ello me ayudó a insertar la especificidad de mi indagatoria en la secuencia de eventos históricos y sociales por los que atravesó el país desde la conquista española, evitando dentro de lo posible, una perspectiva etnocentrista o determinista. Esta búsqueda por demás fascinante, me permitió entender las dosis de verdad y de mentira que conviven en los legendarios precursores del charro cinematográfico, como los chinacos o los crueles bandoleros que aterrorizaban las zonas rurales de la “tierra caliente” en el siglo XIX; acercándome a los tipos sociales que las inspiraron y a su realidad económica y social.

En el segundo capítulo inicié el análisis de la comedia ranchera, partiendo del enfoque semiótico propuesto por el teórico Rick Altman para analizar los géneros cinematográficos. El concepto de género que utilicé, fue la aproximación semántico-sintáctica propuesta por este autor, quien sugiere que los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: *“como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de una experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos”*<sup>5</sup>. Desde esa perspectiva, basada en una teoría general del significado, el género cinematográfico es considerado una estructura comunicativa, o sea, un lenguaje creado, producto de una actividad compartida por los diversos grupos de usuarios

---

<sup>5</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós Comunicación, 1998, p. 299.

(productores, espectadores, críticos y estudiosos del cine) Esto supone que el género no es algo inmutable, ajeno a las transformaciones históricas y sociales, sino que los textos fílmicos que se agrupan bajo un determinado género, son resultado de una “negociación” entre un sistema de producción específico y un público dado, negociación o acuerdo que están sujetos a los cambios inherentes a una sociedad. Esto significa una concepción histórica del género, asumido como producto cultural con funciones significantes y en continua transformación, a pesar de que mantenga constantes ciertos aspectos semánticos y sintácticos.

Desde esa aproximación teórica, el segundo capítulo tuvo como objetivo analizar los componentes semánticos constitutivos del género y de la figura del charro. Esos elementos son los aspectos socioculturales que la comedia ranchera utilizó para crear el tipo del charro y su idealizado entorno rural; tales como la canción ranchera, la literatura del siglo XIX, el teatro frívolo y el cine mudo mexicano, todos ellos aspectos esenciales de la cultura popular. La idea central era esclarecer los antecedentes del surgimiento de la comedia ranchera y su paulatina vinculación con el tipo del charro cantante. En ese sentido, la canción ranchera constituyó un componente inseparable del género y del tipo del charro, asumida como expresión folclórico regionalista de “lo mexicano”. Respecto a la literatura, concretamente la novela de aventuras del siglo XIX, en ella se describe por primera vez al personaje del charro, al que Salvador Novo llamó “la versión mexicana del caballero andante”. La importancia del teatro de revista en la construcción de la comedia ranchera fue fundamental por la asimilación que este género efectuó tanto de varias de sus figuras cómicas, como de su esquema narrativo y sobre todo, del estilo de comicidad que ahí se había desarrollado. Famosos personajes formados en el teatro de revista como Carlos López *Chaflán*, Armando Soto La Marina, *el Chicote*, Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé, Amelia Wilhelmy y *Delia* Magaña, entre otros, fueron rápidamente absorbidos por el cine, especialmente a través de la comedia ranchera. El cine mudo mexicano por su parte, contribuyó a instaurar las características esenciales de la comedia ranchera, al realizar las primeras combinaciones entre folclor y tipos populares situados en el medio rural mexicano.

El entorno concreto del cine mexicano de 1930 a 1941, en el que se fue conformando la sintaxis característica del género y la fijación del charro como estereotipo, constituyen la temática del tercer capítulo. Ahí pretendí mostrar la forma en que, a partir del éxito de ***Allá en el Rancho Grande*** (1936, Fernando de Fuentes), el cine de ambiente campirano se fue transformando, mediante la experimentación sintáctica, hasta instituir lo que se denomina

comedia ranchera. En esos años se le fueron anexando elementos como la canción ranchera bravía, la figura protagónica del charro cantante y el universo folclórico donde se privilegiaba la representación de diversiones y actividades masculinas.

El último capítulo de la investigación corresponde a lo que Thompson llama *análisis formal o discursivo*, el que en este caso se refiere al análisis fílmico. Buscando un tipo de análisis que se adecuara a los requerimientos de mi objeto de estudio, recurrí nuevamente al análisis semántico- sintáctico elaborado por Rick Altman para el estudio de los géneros cinematográficos, el cual adecué adapté al análisis textual; partiendo de la idea propuesta por el autor, de que esa aproximación analítica es aplicable a toda estructura comunicativa creada (el género o el texto fílmico), porque se basa en una teoría general del significado.<sup>6</sup>

Estos niveles de análisis (semántico y sintáctico) me fueron especialmente útiles para abarcar la doble problemática de mi objeto de estudio, en el cual convergen la dimensión cultural y la textual. En su aplicación, parto del supuesto de que en los procesos de comunicación no se pueden separar texto y contexto. Esto significa, parafraseando al semiólogo y analista de cine Francesco Casetti, que: *“una película hay que analizarla como un texto, no sólo estudiando sus mecanismos de significación, sino también los de comunicación; no podemos quedarnos en el texto, hay que ver afuera de él... indagar el texto en el espacio social.”*<sup>7</sup> Este acercamiento analítico consistió en primer lugar, en desmontar los aspectos socioculturales que sirvieron de base al texto fílmico para construir el estereotipo del charro; y en segundo, en mostrar los recursos propiamente cinematográficos en que ese género de películas se apoyó para lograrlo. En suma, lo que intenté en este apartado fue develar los componentes tanto semánticos como formales que el género de la comedia ranchera utilizó para crear la figura del charro. Los primeros son los Intertextos (lenguaje, religión, forma de vestir, música, tradiciones, literatura, contexto político, etc.,) que aparecen incorporados en el texto fílmico para ligarlo con su entorno cultural y producir la impresión de realidad, la cual se basa principalmente en la construcción de un verosímil a partir de textos culturales preexistentes y contemporáneos, producidos por una determinada sociedad a lo largo de su historia. En cuanto a los componentes formales o sintácticos, se trata de la forma en que los elementos semánticos son organizados para producir sentido, a través de recursos específicamente cinematográficos como: montaje, movimientos de cámara, puesta en escena, representación espacio-temporal y función de los personajes. La

---

<sup>6</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós Comunicación, 1998, p. 289.

<sup>7</sup> *Ibid.*

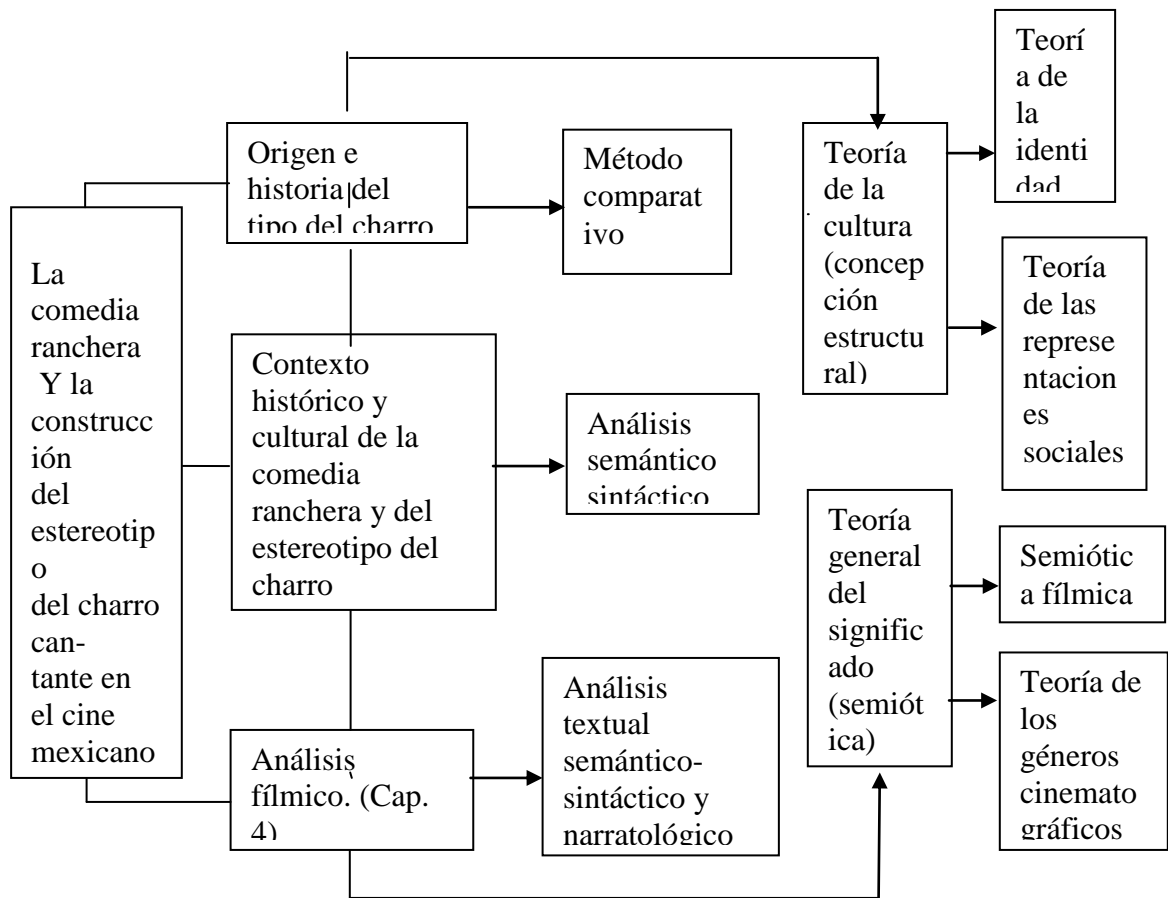
articulación de estos niveles (semántico y sintáctico) fue lo que produjo el significado fílmico característico de la comedia ranchera y del charro como su figura representativa.

Con base en esos supuestos, intenté responder a una serie de interrogantes: ¿a que se debió el indudable éxito y aceptación del personaje del charro, propuesto por la comedia ranchera como emblema de la identidad mexicana, no sólo a nivel nacional, sino también en el ámbito exterior; a pesar de su evidente desfase con relación al México de los años treinta y cuarenta?, ¿Cuáles fueron los elementos socioculturales que ese género cinematográfico manipuló o “reorganizó”, para crear el exitoso estereotipo fílmico?, ¿Correspondía esa imagen del charro cantor a la realidad política y cultural del país, en el periodo citado?, ¿Qué papel desempeñaron la canción ranchera, el teatro de revista y la literatura del siglo XIX, en la idealizada concepción del ámbito rural mexicano que fue la comedia ranchera y del charro como su figura representativa?, ¿Qué era en esencia lo atractivo de ese estereotipo, el carisma de los actores que lo interpretaban, la canción que aludía a un machismo ancestral o la especial utilización de los recursos del medio?, ¿Qué aspectos del imaginario colectivo o del pasado histórico nacional se vieron representados en ese estereotipo?

En última instancia, mi interés principal en esta investigación fue el de lograr una aproximación crítica al estereotipo del charro cinematográfico, y a la importante empresa cultural que fue el cine sonoro mexicano en sus años iniciales; analizando algunos de los elementos históricos y cinematográficos que contribuyeron a su auge en la “época de oro”. En ese sentido, el presente trabajo pretende ser una pequeña contribución al conocimiento de nuestro cine como producto histórico y cultural.

Por último, quisiera señalar que este trabajo no hubiera sido posible sin el valioso apoyo de mi tutor Vicente Castellanos y de los excelentes profesores con quienes cursé las diferentes materias del postgrado. Desde enfoques y temáticas distintos, cada uno de ellos me apoyó de forma constante en el proceso de aprendizaje, elaboración y desarrollo del proyecto de investigación. Mi especial agradecimiento a los doctores Gilberto Giménez, Margarita Yépez, Blanca Solares, Carmen Millé, Emma León Vega y Felipe López Veneroni.

ESQUEMA TEÓRICO-METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN



## 1. EL TIPO DEL CHARRO, ORIGEN E HISTORIA.



*“Moviendo el ganado a la vista del patrón”, óleo de Ernesto Icaza, 1913*

### 1.1 El charro, ¿personaje real o invención cinematográfica? Una primera definición de “charro”.

Lo primero que llama la atención de la imagen cinematográfica del charro, es lo anacrónico, no sólo del vestuario, sino también del universo histórico que lo rodea. Por todos lados estallan las referencias al porfiriato, al entorno de las haciendas y los latifundistas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX; lo que sería lógico si el género fuera de época o de reconstrucción histórica, pero la comedia ranchera, donde el charro aparece como elemento central, jugaba con la idea de ubicar la acción en el pasado, aunque dando pistas de contemporaneidad. En ese sentido, las preguntas casi obligadas giran en torno a su origen: ¿hasta qué punto, ese personaje de original atuendo y atrayente vitalidad, manejado por el cine mexicano, corresponde a tipos que existieron realmente en el México rural? ¿Es verdad, como algunos textos aseguran, que entre sus antecedentes se encuentran los *chinacos* que pelearon contra el ejército de Maximiliano y los *rurales*, la policía política de Porfirio Díaz? ¿Existió, en suma, un tipo social como el del charro cinematográfico, cantante, alegre, valiente y mujeriego, o fue una simple invención de nuestro cine? La respuesta es más compleja de lo que parece, pues como intentaré demostrar, el charro tuvo existencia real, pero al mismo tiempo fue una invención fílmica.



Sobre el origen e historia del charro, existe una importante bibliografía que se caracteriza por haber sido escrita, en su mayor parte, por los hacendados fundadores de la “charrería”, o auspiciada por gobiernos estatales que buscan dar sustento historiográfico a la mitología que el cine mexicano ha difundido en torno al charro. Esto significa que todavía no se cuenta con investigaciones fidedignas en ese terreno; y la literatura existente se mueve en el ámbito de la leyenda o la especulación, constituyendo “... *una franca apología de la figura del charro y la charrería. La literatura charra... rastrea y selecciona arbitrariamente los elementos alusivos a la figura del charro y con base en ellos construye su propio mito.*”<sup>8</sup> Esa literatura intenta reacomodar elementos de la historia de México, situando la imagen del charro como: “...*el símbolo de la permanencia de las ‘tradiciones sagradas’, la religión, la propiedad, la familia, la autoridad, la jerarquía social, la libertad individual, etc. Se trata de un discurso cargado de valores que apelan más que a la razón, al sentimiento.*”<sup>9</sup>

No obstante lo anterior, es posible indagar los antecedentes generales del charro y esbozar su historia, partiendo de otras fuentes y desde otra óptica. Ante todo, es importante evitar una concepción “abstracta” de ese tipo social, dejar de verlo como un pintoresco representante del folclor mexicano, tratar de vincularlo al contexto histórico-social en que surgió y a individuos reales, insertos en estructuras de poder, que determinaron su forma de vida y sus valores culturales, los cuales se reflejaron de alguna manera en su peculiar forma de vestir. En ese sentido, un primer paso es establecer una noción de lo que se entiende por *charro*.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, propone tres acepciones:

- 1)- *Adjetivo*: Aldeano de Salamanca y especialmente de la región que comprende Alba, Vitigudino, Ciudad Rodrigo y Ledesma.
- 2)- Dícese de la cosa recargada de adornos, abigarrada o de mal gusto.
- 3)- *Méx.* Jinete o caballista que viste traje especial compuesto de chaqueta con bordados, pantalón ajustado, camisa blanca y sombrero de ala ancha y alta copa cónica.

Otros significados<sup>10</sup>, más cercanos a la realidad mexicana y que complementan los anteriores, son:

- 4)- *Fig.* Rústico, inculto.
- 5)- *Adj, Méx.* Diestro en el manejo del caballo.

<sup>8</sup> Tania Carreño King, “El charro; estereotipo nacional a través del cine 1920-1940” (tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, UNAM-FFYL, 1995), p. 10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, 1985, p. 305

6)- Méx. Pintoresco, curioso.

Aunque todas estas nociones nos pueden ayudar a entender lo que fue el charro, resultan insuficientes. La primera y la tercera, aparecen ligadas a la bibliografía que existe en México sobre el charro, la que como se dijo antes, está vinculada a la práctica de la charrería y privilegia su adecuación a esa actividad como espectáculo. En dicho ámbito se define al charro como: *“el jinete, no necesariamente del campo, quien realiza suertes propias de la charrería, con el propósito de hacer gala y competencia...”*<sup>11</sup> La noción de charro simplemente como “Diestro en el manejo del caballo”, puede ayudarnos si le añadimos la tercera, que hace referencia al atuendo que el cine ha vuelto característico: chaqueta bordada, pantalón ajustado y enorme sombrero.



“Una terna en el campo abierto”

Sin embargo, parece ser que lo que describe la palabra *charro* no siempre coincidió con la imagen que de él nos ha transmitido el cine mexicano. Por ejemplo, en la reseña de un *Manual del viajero en México*, de 1858, aparece la descripción de un *ranchero*, cuyo atuendo se asemeja al del charro: (y aquí entrarían las acepciones cuarta y sexta del diccionario, las que aluden al charro como rústico, inculto, pintoresco y curioso).

*El ranchero es uno de los tipos más curiosos del país, y como los árabes, su vida casi siempre pasa sobre el caballo, es una especie de centauro, y su traje se compone de unas calzoneras de gamuza de venado, adornadas a los lados de botones de plata que reemplazan a la costura abrochándose a unos ojales; otros, según sus proporciones las usan de paño con adornos de galón de oro... Su sombrero es comúnmente poblano, con toquilla de cordón de plata o chaquira, cuentecillas de colores muy pequeñas con que se figura una víbora que se coloca donde regularmente se lleva una cinta; las alas del*

<sup>11</sup> G. Guillermina Sánchez Hernández, *La charrería en México*, INAH/ Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, 1993, p. 11

*sombrero son grandes y a los lados de la copa colocan unas chapetas de plata en forma de águila u otro capricho. Cubren su cuerpo con la manga, que es una especie de capa, con una entrada al medio para pasar la cabeza, y alrededor de esa está colocada la dragona o museta, que es un círculo de terciopelo con flecos de seda o hilo de oro en toda la circunferencia... Los mejores sarapes son de Saltillo y San Miguel, las mejores Mangas, las de Acámbaro. Son ágiles jinetes los rancheros y de índole afable y sufrida...*<sup>12</sup>

Esta idea de jinete y ranchero, nos lleva a una primera aseveración: la imagen del charro manejada por el cine, corresponde al jinete mexicano conocido como ranchero; el habitante del México rural, el de los ranchos, pueblos y haciendas del siglo XIX. En su sentido esencial, el charro sería entonces un jinete diestro en el manejo del caballo y la reata, que vestía pantalón ajustado, chaqueta corta y sombrero ancho con múltiples adornos de plata, también llamado ranchero. Y de acuerdo con el historiador Francois Chevalier<sup>13</sup>, todo indica que los orígenes del charro se encuentran en la época de la colonia, donde la división del trabajo en la explotación ganadera creó ciertas necesidades, como la de domar al caballo y hacerlo a la rienda para ser utilizado en las faenas vaqueras; y la de marcarlo para saber a quien pertenecía. Los encargados de esas actividades fueron conocidos como “arrendadores”, vaqueros diestros en el uso del caballo y de la reata; los cuales figuran como el primer antecedente del jinete mexicano que con el tiempo sería el “charro”.

## **1.2 El “hombre a caballo” del virreinato, precursor del charro.**

El jinete que surgió en el México colonial desde la segunda mitad del siglo XVI, en la etapa pastoril de la estancia, el “hombre a caballo”, que con el tiempo se convirtió en el mayordomo, caporal o vaquero de la hacienda durante los siglos XVII, XVIII y XIX, aparece como el primer antecedente del charro cinematográfico. Estos personajes fueron principalmente mestizos, aunque también había mulatos, blancos o negros libres; se distinguían por su habilidad como jinetes, domadores de caballos y manejadores del ganado mayor mediante el uso de la reata. Fueron producto del mestizaje racial y cultural y aparecieron durante el auge de la cría de ganado en el territorio virgen de la Nueva España, donde los conquistadores habían introducido elementos desconocidos para los habitantes originales, como el caballo, las armas de fuego y el ganado (mayor y menor). Francois Chevalier señala al respecto, que: *“El medio americano era particularmente favorable a la ganadería... Para el ganado vacuno lo único que se requería era espacio; casi no hacía falta mano de obra; unos cuantos pastores indios, un negro o un español a caballo bastaban para*

<sup>12</sup> Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, México, (primera edición 1858), primera edición facsimilar, 1991, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, pp. 136-137

<sup>13</sup> Francois Chevalier, *La formación de los latifundios en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1ª. Edición, 1956), p.378.

*el cuidado de grandes vacadas. Y no era ésta, para los blancos, una ocupación servil, a diferencia de la labranza y del trabajo de la tierra. De hecho, al cabo de dos décadas, el desarrollo de los ganados fue prodigioso en el territorio*".<sup>14</sup>

Pero esa actividad sólo era remunerable si se practicaba a gran escala, lo cual exigía la presencia de vaqueros, de esclavos negros y de sitios apropiados para la reproducción y cría. Surgieron así las primeras estancias, precursoras de la hacienda. La palabra estancia hacía referencia al sitio o punto en que al fin se detenía el hombre y el rebaño nómadas. Su creación fue resultado de las primeras restricciones gubernamentales al desorden y destrucción de campos (milpas) y pueblos de indios que provocó la multiplicación desordenada del ganado, el cual estaba en manos de ricos y de hombres que tenían indios "encomendados" (forma tolerada de explotación del indígena durante gran parte del virreinato), quienes dejaban sueltos a sus animales para que se alimentaran con las milpas de los indios. Esos primeros dueños de miles de cabezas de ganado fueron conocidos como "señores de ganados", y son el primer antecedente de los hacendados.



**"Picador", Ernesto Icaza, 1911.**

Igual que el ganado, los caballos también se reprodujeron con notable rapidez, permitiendo que *"... los mestizos más humildes y los españoles más pobres tuvieran siempre su caballo, y éste simple hecho bastó para marcar a la sociedad mexicana de manera original."*<sup>15</sup> La crianza del caballo se hacía en las estancias de ganado mayor, junto con los bovinos; mientras que en las de ganado menor se criaban sobre todo borregos. Las estancias mexicanas por excelencia fueron las de ganado mayor, las cuales se extendieron

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 128.

lo mismo en las “tierras calientes”, que en el lejano norte. Como en ellas los animales se reproducían en estado semisalvaje, se hizo necesaria la intervención del hombre para su control. Fue ahí donde aparecieron los vaqueros, encargados de marcar a los animales jóvenes con el hierro de su dueño, separarlos periódicamente y escoger o matar a los que se querían vender. Estos hombres pasaban prácticamente toda su vida a caballo, por lo que se convirtieron en extraordinarios jinetes.

Los vaqueros, que pertenecían sobre todo al grupo de los mestizos, eran desdeñados entonces tanto por los españoles como por los indios; situación que los orilló a buscar su lugar en la vida solitaria de las estancias, convirtiéndose en “hombres a caballo” como los españoles; y a valorar su libertad y prestar sus servicios por salario fijo o por una parte del ganado vendido. Esta vida independiente y vagabunda, junto a negros y mulatos libres los volvió (en algunos casos) peligrosos para el resto de la población. Fue el caso de los llamados “gente de fuste”, cuyas pertenencias se reducían a:

*... aquella mala silla y una yegua ligera hurtada, y su arcabuz o media lanza... Traen [a] la gente atemorizada sin poderlo reparar, porque a título de vaqueros andan a caballo con jarretaderas y dalles, y juntanse en cuadrillas y nadie se atreve a resistirlos... Esta gente es ágil, robusta, y crece en su generación y se multiplica demasiadamente, y se puede temer muy bien un alboroto, porque... hay hombre que junta 300 hombres a caballo desta gente forajida para vaquear todos, y los más armados de cueras fuertes, arcabuces, dalles, desjarretaderas y otras armas.<sup>16</sup>*

La “desjarretadera” a que alude la cita, también llamada “media luna”, era una filosa hoja curva de metal, montada sobre un mango largo, con la que los vaqueros, galopando al lado del toro le cortaban las patas sin bajarse del caballo; diezmado cruelmente el ganado como pasatiempo o para vender sus pieles, sin preocuparse de a quien pertenecía. Y aunque fue prohibida desde 1574, se continuó utilizando, especialmente en el norte del país, donde incluso era usada contra otros hombres. A pesar de su peligrosidad, esos vaqueros seminómadas eran empleados en las estancias debido a la escasez de mano de obra. Junto a esos “hombres a caballo”, coexistían otro tipo de jinetes, los pequeños propietarios de ganado que criaban sus propios animales, ayudados por algunos pastores indios en zonas de Chihuahua, San Juan del Río, Jalisco y hasta Durango; estos últimos, con el paso del tiempo fueron conocidos como rancheros.

### **1.3 El vaquero mexicano de la época colonial, antecedente y modelo del Cowboy.**

---

<sup>16</sup> Citado por Francois Chevalier, *op. cit.*, p.149.

Lo que caracterizaba a esos “hombres a caballo” del México virreinal, era sin duda su entusiasmo por el caballo, el cual había sido herramienta indispensable para la conquista, junto con la espada y las armas de fuego; y que funcionó como medio de transporte y elemento esencial en las faenas ganaderas y agrícolas hasta principios del siglo XX. La fascinación por este animal partía no sólo de su utilidad práctica, sino de las posibilidades de diversión, competencia y libertad que permitía a su poseedor; ya que el caballo potenciaba de forma casi natural las habilidades humanas. A ello obedecía que *“Todos estos hombres, blancos, negros, mestizos o mulatos, individuos seminómadas o más estables, estancieros, vaqueros y amos, tenían en común la pasión por el caballo y los toros, esa afición a la equitación que hacía de ellos estupendos jinetes, admirados por los andaluces mismos, evocados alguna vez por Cervantes en su Quijote.”*<sup>17</sup> Hombre y caballo demostraron la eficacia de su unión en las variadas suertes del jaripeo (mezcla de corrida de toros y fiesta ecuestre), donde el vaquero probaba su destreza con el caballo y con la reata. En el vaquero se encuentra esbozado, como sugiere Chevalier, el antecedente del hollywoodense cowboy: *“Este tipo humano –el vaquero- influyó incluso sobre el cowboy norteamericano, que conserva todavía el rodeo, la silla y los estribos –de origen andaluz-, las enormes espuelas, algunos detalles de su indumentaria y también, sin duda, ciertos rasgos de carácter.”*<sup>18</sup>

El “rodeo”, práctica desarrollada por los vaqueros para entresacar animales de los diferentes rebaños, la cual sería retomada por el cine de hollywood a través del western, también apareció en esta etapa. Era un procedimiento típicamente mexicano, inspirado quizás en una forma de caza practicada por los indios. Consistía en una batida circular que hacían los vaqueros a caballo, para llevar el ganado a las estancias o para concentrarlo en un punto donde procedían a seleccionarlo ayudados de largas puyas con punta de hierro, semejantes a las garrochas andaluzas. El rodeo aparece ya reglamentado por el virrey Enríquez en 1574. En los comienzos, sólo hubo rodeos pequeños y limitados, que se realizaban entre el día de San Juan (24 de junio) y a mediados de noviembre. Posteriormente se hicieron casi obligatorios, para acostumar al ganado a la presencia del hombre y evitar que se volviera demasiado cimarrón (salvaje).

#### 1.4 El traje de charro, ¿de origen español o producto del mestizaje?

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 150.



**"El arriero", pintura de Johann Moritz Rugendas, mediados del s. XIX<sup>19</sup>**

En el terreno del vestuario tampoco existen investigaciones fidedignas, y en este aspecto, la literatura sobre el tema se divide entre los que ubican su origen en España, en el vestuario de aldeanos de Salamanca, Navarra o Andalucía, con reminiscencias de la cultura árabe, y sostienen que los primeros charros fueron los hacendados ganaderos y sus empleados; y entre los que lo consideran un producto del mestizaje, con características propias, distintas de lo español. Para estos últimos, el traje del charro consistía básicamente en un pantalón ajustado, chaqueta corta y entallada y amplio sombrero de palma.<sup>20</sup> Esta última idea posee mayor credibilidad, si nos atenemos a los datos que algunos historiadores<sup>21</sup> han dado sobre los hacendados; quienes eran por lo regular *criollos* (hijos de españoles, pero nacidos en México), los cuales fueron formando una especie de aristocracia territorial. Nobles de hecho o de derecho, generalmente capitanes y patrones de iglesias, colegios y conventos, solían ejercer también puestos de regidores, corregidores o alcaldes mayores de alguna villa (pero raras veces ocuparon los más altos puestos del virreinato, pues el rey prefería confiárselos a españoles). Estos hacendados, cuyos pasatiempos favoritos eran la equitación y las corridas

<sup>19</sup> Johann Moritz Rugendas fue uno de los pintores europeos influido por la personalidad científica y las ideas del barón Alexander Von Humboldt. Rugendas viajó al continente americano gracias al apoyo de Humboldt, y de 1831 a 1834 vivió en México, donde pintó óleos y dibujos en los que se observa una síntesis de las ciencias con el arte, de las condiciones geográficas del país y sus habitantes.

<sup>20</sup> Tania Carreño King, "El charro; estereotipo nacional a través del cine 1920-1940", (tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, UNAM-FFYL, 1995), pp. 13-16.

<sup>21</sup> Francois Chevalier, *op. cit.*, p. 358.

de toros (gustos fomentados por los virreyes desde el siglo XVI, por razones de orden militar y quizá para mantenerlos ocupados y evitar alguna rebelión), fueron también famosos jinetes. Pero es indudable que su grupo de referencia eran los españoles y su idea de “equitación” estaba relacionada con prácticas hispanas como la tauromaquia y los juegos de las “cañas” o los de las “cintas”, entre otros, traídos por los conquistadores y herencia de la larga estancia musulmana en España; los cuales sobrevivieron mezclados con reminiscencias de los torneos medievales (que tenían una clara intención guerrera); es decir, con diversiones netamente españolas. Por otro lado, conforme a las costumbres castellanas y sobre todo andaluzas, esos hacendados poseían una casa lujosa en la capital, donde residían la mayor parte del tiempo y sólo visitaban su hacienda en la primavera para practicar la “equitación”. Las faenas relacionadas con la administración y el manejo del ganado y los caballos, no las realizaban ellos, sino los mayordomos, caporales, vaqueros o gañanes.

Para estos últimos, el montar a caballo y controlar al ganado era su trabajo cotidiano, no un mero pasatiempo. Eran faenas que exigían destreza con el caballo y un especial uso de la reata, además de prolongadas temporadas en la soledad del campo. Todo ello sin duda se reflejó en las características peculiares que desarrollaron para realizar esas actividades, y en la vestimenta que adoptaron, donde confluyó tanto el ingenio de estos hombres como sus necesidades, los medios de que disponían y el contexto social en que estaban insertos. Desde esa perspectiva, es difícil pensar que los poderosos hacendados criollos hayan contribuido directamente a modelar la indumentaria del charro, pues en una sociedad tan jerarquizada como la novohispana, las clases dominantes tendían a imitar actividades y vestuario del grupo social que estaba en la cúspide; y en la lógica de Bourdieu, buscaban la “distinción”, identificarse como diferentes. Por ello, difícilmente tratarían de imitar la vestimenta del vaquero, o ejercitarse en prácticas asignadas a las “castas” subalternas.

Aunque el origen del traje de charro no es el objeto de esta investigación, es posible conjeturar que fue resultado de un proceso de apropiación e incorporación de elementos del vestuario vigente, el de criollos y españoles (las reminiscencias andaluzas en el sombrero y la chaqueta corta), pero adecuado a las necesidades específicas del vaquero, y adornado con los materiales que la Nueva España producía en mayor cantidad: la piel y la plata. El auge de la minería y la ganadería que se dio durante los siglos XVI y XVII, se reflejó en los adornos de plata y el uso del cuero en las sillas de montar y las *calzoneras* que iban sobrepuestas al pantalón. Lo original del traje de charro no está, sin embargo, en el “préstamo cultural” que tomó de la vieja España, sino en la forma novedosa en que fue



incorporado. Por otra parte, el atuendo del charro no fue ajeno a la influencia del arte barroco, que en México fue algo más que una moda, pues se reflejó en diversos ámbitos del quehacer novo hispano; desde la cocina (el mole) hasta el lenguaje (cortesía y suavidad de expresiones verbales), las diversiones y el vestuario. El barroco mexicano constituyó un especial recurso cultural en el largo proceso de constitución de lo mexicano, a partir de la apropiación y reelaboración de las influencias europeas con la sensibilidad de una sociedad multicultural en construcción. No es casual pues, que el traje de charro, que el diccionario señala (en su segunda acepción, como se apuntó anteriormente) como “la cosa recargada de adornos, abigarrada o de mal gusto”, se haya modelado en el siglo XVII, en pleno barroco.



**“Manganeando un toro”**

Con base en lo anterior, se puede afirmar que el traje de charro usado por el vaquero o jinete mexicano, que consistía básicamente en camisa y calzón de manta, cotona (chaqueta cerrada), fabricada en piel de venado, pantalón o calzonera de gamuza que llegaba hasta un poco arriba de la rodilla (especie de pantalón sobrepuesto cerrado a los lados con botones de plata), botas o zapatos, sombrero ancho y espuelas, faja roja en la cintura y en el cuello un pañuelo del mismo color; fue una síntesis barroca de elementos locales y españoles. Una síntesis cultural que demostró la capacidad del mexicano (mestizo, mulato, blanco o negro) para reinterpretar los modelos europeos y transformarlos en algo propio y originalmente nuevo. Pues como advierte Francois Chevalier:

... el ‘hombre a caballo’, tan característico del Nuevo Mundo, por más que una mirada experta encuentre en él ciertos accesorios andaluces u orientales... el admirable jinete de

sombrero ancho, de pesadas espuelas, de silla y traje realzado con adornos de plata, casi nada tiene ya de común con sus émulo<sup>22</sup>s de ultramar

Por supuesto que en una sociedad de castas como fue la novohispana, la indumentaria entraba también en el contexto de la dominación, tenía una función distintiva, expresaba el sector social al cual se pertenecía y al mismo tiempo la actividad económica. El indio por ejemplo, difícilmente podía vestir el atuendo de los vaqueros, ya que tenía prohibido usar la vestimenta del español y montar a caballo, además de que se le relegaba a las tareas más duras, como el campo y la construcción, para las que ese traje no era apropiado.

### 1.5 El indio, ¿excluido de la genealogía del charro?

En ese panorama casi romántico de “el hombre a caballo” que desarrolló una original forma de relación con el inmenso territorio de la Nueva España; el indio, el poblador y dueño original de esa superficie que disfrutaban criollos y españoles, aparece como el gran ausente en la literatura sobre el origen del charro y la charrería. Su situación marginal en la época colonial obedecía, como sostiene Guillermo Bonfil Batalla, a la naturaleza excluyente de la dominación española: *“La exclusión significa que a la cultura del pueblo dominado no se le reconoce valor en sí misma. Es una cultura negada, incompatible... en la nueva sujeción se niega a ‘el otro’; su cultura y su proyecto se vuelven incompatibles, inexistentes.”*<sup>23</sup> Más aún -sostiene Bonfil Batalla-, el indio es producto de la instauración del régimen colonial:

Antes de la invasión no había indios, sino pueblos particularmente identificados. La sociedad colonial, en cambio, descansó en una división tajante que oponía y distinguía dos polos irreductibles: los españoles (colonizadores) y los indios (colonizados). En ese esquema, las particularidades de cada uno de los pueblos sometidos pasan a un segundo término y pierden significación, porque la única distinción fundamental es la que hace de todos ellos los otros, es decir, los no españoles.<sup>24</sup>

El indígena, a lo largo del virreinato y aún después de la independencia, continuaría siendo el “otro” desconocido, identificado de manera abstracta y generalizada como indio, despreciado y utilizado, o paternalmente protegido, pero inexistente en sus propios términos culturales y en consecuencia, disminuido en su posibilidad real de derechos.

La justificación de esa dominación estaba en los argumentos de que se luchaba contra idólatras, en nombre de un rey al que el Papa había conferido el patronato de las indias; y se

<sup>22</sup> Ibid., p. 378.

<sup>23</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo, una civilización negada*, México, CONACULTA/Grijalbo, p. 121.

<sup>24</sup> Ibid., pp. 121-122.

trataba, finalmente, de “salvar” a los indios de sus prácticas sangrientas. La verdadera dimensión de lo que fue la colonización para los indios, es descrita por Gonzalo Aguirre Beltrán de la siguiente manera:

El conquistador impuso aquellos elementos de su cultura capaces de mantener un dominio permanente, encaminado a la explotación exhaustiva de los recursos humanos y naturales. Mediante el control político-religioso se fundó una interdependencia en que el vencido llevó la peor parte. Decapitadas sus culturas, quedó limitado a sus antiguos patrones agrarios, preso en una economía feudal que le impuso cargas y tributos, así como la imposibilidad de ejercer las actividades artesanales y mercantiles monopolizadas por los españoles. Le vetó además el acceso a la educación superior, el sacerdocio, la medicina áulica, el comercio de las mercancías castellanas, el uso del traje español, la casa de teja y mampostería, la alimentación occidental, el empleo del caballo, las armas y blasones aún del don castellano.<sup>25</sup>

El resultado de eso fue, por una parte, la mortandad de la población india durante el primer siglo de la colonia, lo que Bonfil Batalla considera “la catástrofe demográfica más brutal que se conoce en la historia”; y por otra, el desmoronamiento vital de las etnias nativas: *“Cayeron en la infertilidad, la apatía, el desinterés y en un fatalismo que les impidió enfrentarse a las enfermedades europeas: pasado medio siglo desde su encuentro con los españoles, se hallaban reducidos a la cuarta parte de su monto original...”*<sup>26</sup> Sin embargo, a pesar de la violenta dominación que sobre ellos se ejerció, la cultura de las diversas etnias se filtró en muchos rasgos de la sociedad novohispana, especialmente entre los mestizos y los criollos rústicos del campo, que habían adoptado elementos indígenas en su alimentación (dieta a base de maíz, frijol y chile), en el lenguaje (no sólo palabras del náhuatl, sino también la entonación de esa lengua), en sus construcciones, en su forma simple de vestir y en la vitalidad de sus festividades religiosas, aunque aparentemente transformadas, pues como señala Bonfil Batalla, *“Los ídolos detrás de los altares fueron algo más que una feliz figura retórica.”*<sup>27</sup> Esa incorporación fue más evidente en los mestizos, que aunque marginados por españoles y comunidades indias, integraron en su identidad gran parte del patrimonio cultural indígena.

Desde esa perspectiva, se puede señalar que, contra lo que afirma la “literatura charra”, en el sentido de que el indio no participó en el proceso de formación del charro mexicano, sí hubo una participación, quizá difícil de esclarecer, pero perceptible en aspectos relacionados con la apropiación territorial, el conocimiento del medio geográfico que los indios poseían de

<sup>25</sup> citado por José Emilio Pacheco en: “La patria perdida”, en: *En torno a la cultura nacional*, SEP/80, FCE, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>27</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 134.

generaciones anteriores, y que se puede ejemplificar en prácticas como la de “el rodeo”, de la que se habló antes. Por otra parte, la mejor prueba de la capacidad del indio como jinete, no obstante su exclusión en el uso del caballo, se encuentra en las etnias nómadas del norte, llamados genéricamente chichimecas, que frenaron durante mucho tiempo el avance español; los cuales, como afirma Chevalier “... se desplazaban con increíble rapidez, debido sobre todo a que muy pronto se hicieron de caballos y se convirtieron en excelentes jinetes. Caían de repente sobre las caravanas, como en 1579 sobre el camino de Guadalajara, donde atacaron, cerca de Tepatitlán, a una conducta de 80 carros que en parte quedaron destruidos.”<sup>28</sup>

### 1.6 Contextualización del charro o ranchero, en la sociedad de las postrimerías del siglo XVIII y mediados del XIX.

De acuerdo a lo señalado anteriormente, se puede afirmar que la imagen cinematográfica del charro corresponde históricamente a la del ranchero, cuya ubicación social, como intentaremos esclarecer, se encontraba en el sector medio del México rural, compuesto principalmente por pequeños propietarios (rancheros), arrieros y vaqueros empleados en las haciendas.



Ranchero de mediados del siglo XIX. Claudio Linatti.

<sup>28</sup> Francois Chevalier, *op. cit.*, p. 39.

Al término del periodo colonial, el panorama del campo en la Nueva España, que albergaba a la mayor parte de un país esencialmente agrario, se caracterizaba por una población heterogénea, tanto étnica como socialmente. En trescientos años de virreinato, el paisaje rural y sus pobladores habían cambiado, pues aunque se mantenían las tres formas de organización productiva iniciales: hacienda, rancho y comunidad indígena, se habían dado procesos de diferenciación y combinación entre ellas. El primer cambio importante desde el punto de vista económico, de acuerdo con el historiador Enrique Semo, ocurrió entre 1740 y 1810, cuando la población aumentó de 3.3 a 6.8 millones; y la penetración de capital comercial y crédito hipotecario en la agricultura, junto con el auge de la minería, ampliaron y extendieron el mercado.<sup>29</sup> Esto propició la disolución de las tradicionales formas de intercambio comercial que habían existido en el campo mexicano, y se reflejó en una mayor complejidad de ese entorno. Por un lado estaban los pueblos pobres de indios, muy diferenciados entre sí:

...pues algunos están altamente conscientes de sus tradiciones y en constante conflicto con sus vecinos por mantener la integridad de sus tierras comunales, y otros, en un proceso rápido de aculturación. Existen pueblos en los que la mayor parte de la población está formada por campesinos, mestizos y mulatos y pequeños centros urbanos, desde capitales estatales hasta pueblos grandes que albergan, además de campesinos, a numerosos artesanos, trabajadores mineros, textiles, arrieros, comerciantes.<sup>30</sup>

Y por otro, se observaba un amplio segmento medio, integrado por pequeños propietarios agrícolas, agricultores arrendatarios que se organizaban en ranchos y serían conocidos como *rancheros*. Estos, como sostiene la historiadora Brígida Von Mentz: *“Junto con curas y funcionarios menores constituyen un sector intermedio de la sociedad agraria, con mucha mayor influencia en el medio rural novohispano que la de los propietarios de las grandes unidades productivas, de los obrajes urbanos, de las haciendas agrícolas, de las empresas mineras de extracción y de beneficio.”*<sup>31</sup> No obstante su importancia, ese sector de los *rancheros*, *“los campesinos acomodados que acabaron siendo los principales beneficiarios de la Revolución”*,<sup>32</sup> ha sido poco estudiado.

<sup>29</sup> Enrique Semo (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana*, Tomo I. El siglo de la hacienda 1800-1900, México, Siglo XXI-CEHAM, 1988, p. 88.

<sup>30</sup> Brígida Von Mentz, estudio preliminar a *México hacia 1850*, Carl Christian Sartorius, CONACULTA, 1990, pp. 14-15.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>32</sup> Enrique Semo, *op. cit.*, p. 156.



**“Coleadero”**

El rancho reunía las siguientes características:

1. *Era una auténtica propiedad mediana y su valor era menor diez o más veces al de una hacienda de regular tamaño en la misma región y época.*
2. *El rancho no conservaba (como la hacienda) una reserva de grandes superficies sin explotar. Rara vez tenía extensos bosques y pastizales o un dominio monopólico sobre las fuentes de agua.*
3. *Los ranchos provenían de la dotación legal, la compra de pequeñas superficies, el desmembramiento de las haciendas y la desamortización de los bienes de las comunidades indígenas<sup>33</sup>.*

En cuanto al rancho, éste y su familia participaban directamente en la actividad económica. En ciertos periodos del año ésta no era muy diferente a la del resto de los campesinos. El rancho formaba parte directamente de la pequeña burguesía comercial, artesanal y manufacturera de los pueblos y pequeñas ciudades; era el fermento pequeño-burgués en el seno del campesinado. Frecuentemente era arrendatario de tierras de la hacienda y guardaba relaciones de subordinación económica, social y política con el hacendado; empleaba mano de obra campesina y estaba cerca del poder en la aldea o pueblo, en el cual se avecindaba.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Gisela Von Wobeser, *La formación de la hacienda en la época colonial*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, p.54

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 160.



**Ranchero lazando a un oficial enemigo frente a su batallón. Litografía de Claudio Linati, 1828.**

Por lo anterior, podemos deducir que hasta 1860 aproximadamente, este grupo de pequeños propietarios que integraba el sector medio de la sociedad rural, todavía no se diferenciaba totalmente de los campesinos y medieros, pues para prosperar debían combinar su actividad agrícola con el comercio, el trabajo como mayordomos, la pequeña industria y la arriería. En cuanto a su procedencia étnica, diversos autores aseguran que eran principalmente españoles o criollos, pero si nos atenemos a las numerosas descripciones que de ellos hicieron a lo largo del siglo XIX, viajeros, novelistas e historiadores, nos damos cuenta de que esto dependía más bien de la región. Por ejemplo, para Carl Christian Sartorius, ciudadano alemán que vivió por varios años en México y fue él mismo hacendado, los rancheros y ganaderos eran generalmente criollos y mestizos: *“Los diversos grupos que componen la población mexicana tienen en sí mismos algo muy original y que constituye un aspecto notable en el panorama general del país, en particular los criollos y los mestizos, que son tan buenos jinetes como los árabes, y que recorren a galope tendido las más extensas llanuras...”*<sup>35</sup>

A este grupo social de pequeños propietarios criollos y mestizos, que combinaban diversas actividades para sobrevivir, es al que pertenecía el tipo del charro; pues eran ellos los que usaban el “traje nacional”, como denominó a la vestimenta charra la condesa Paula Kolonitz, quien visitó México en 1864, como dama de compañía de la emperatriz Carlota.<sup>36</sup> La

<sup>35</sup> Carl Christian Sartorius, *México y los mexicanos con 18 ilustraciones de M. Rugendas*, México, San Ángel ediciones, 1975, p.45.

<sup>36</sup> Paula Kolonitz, *Un viaje a México en 1864*, México, SepSetentas, 1976, 191 pp.

condesa se muestra admirada de la elegancia del jinete mexicano, tanto del de zonas semi-urbanas y de cierta posición social como del arriero o ranchero del campo. De los primeros escribió lo siguiente:

Los hombres, las más de las veces, vienen a caballo y vistiendo siempre el traje nacional, pero cuando van a pie o dentro de sus casas, usan el traje francés. Aquel gran sombrero de color claro y largas alas que se extienden sobre la espalda, adornado de cordones de oro... chaqueta oscura con sus pequeños botones de plata, los zapateros que generosamente recamados de oro y plata traen sobre los pantalones... todo es gracioso y les da una bella figura. Y así como es elegante el jinete también lo es su pequeño y gallardo caballo, que va elegantemente enjaezado.<sup>37</sup>

Entre los segundos, es interesante la descripción que hace de un cochero de diligencia: *“Su chaqueta de cuero, sus pantalones de gamuza, el sombrero de anchas alas que lo protege del sol y de la lluvia, le dan un aire original y pintoresco. Me sorprendió la gentileza que domina entre las más bajas clases mexicanas... Entre aquella gente del pueblo jamás oímos una frase altanera, jamás alzar la voz, un insulto o una descortesía.”*<sup>38</sup> Esos rancheros y su especial indumentaria, que sin duda fue el antecedente de la que portarían los charros del cine mexicano, también fue reseñada por la pluma de Sartorius:

Un sombrero ancho guarnecido con una cinta de color le ensombrece el barbado rostro color café; el cuello de su camisa lo tiene volteado hacia atrás, sujetándolo con un nudo por medio de un reluciente pañuelo de seda. La indumentaria del hombre consiste en una chaqueta corta, que con frecuencia es de color café o negro, ornamentada con botonadura plateada. El pantalón es de piel de venado o de paño y cuero con una faja de seda brillante enredada con dos o tres vueltas alrededor del cuerpo. El pantalón también tiene botonadura, pero sólo va ajustada hasta la rodilla, a modo de caer sobre los botines, en cuya parte posterior lleva tintineantes espuelas sujetas con correas. En todo tiempo, el jinete porta su sarape multicolor o la sobria “manga”. Uno y otra son de lana... tienen en el centro una abertura de un par de pies de largo, festoneada con terciopelo y con fleco dorado o plateado. La abertura sirve para sacar la cabeza en tiempo lluvioso, así la prenda cubre el resto del cuerpo. En tiempo despejado se porta al hombro; pero no hay mexicano que salga de casa sin ella, ya sea a caballo o a pie; sólo se la quitan en casa o cuando trabajan.<sup>39</sup>

## 1.7 La versión guerrera del charro en el inestable siglo XIX, desde la perspectiva de la historia y la literatura.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>39</sup> Carl Christian Sartorius, *México hacia 1850*, CONACULTA, 1990, pp. 124-125.





**"Chinaco en Chapultepec", óleo de Víctor Pierson, s. XIX.**

A lo largo del turbulento siglo XIX mexicano, los diversos sectores de la población rural se vieron envueltos en la realidad de los enfrentamientos políticos, la invasión del país y la estela de bandidaje e inseguridad que dichos acontecimientos provocaron. Su participación en esos hechos se manifestó de diferentes maneras; vinculada al naciente mito del patriotismo, como un recurso de sobrevivencia o simplemente como una forma de lucrar con la inestabilidad social y política.

### **1.7.1 Los chinacos.**

De la amplia gama de agricultores arrendatarios, medieros o arrieros que como hemos visto constituían el sector medio de la sociedad agraria mexicana, parecen haber surgido los hombres que lucharon por la causa liberal, los cuales, de acuerdo con David Brading, encontraron en los postulados del liberalismo, *"... un vehículo apropiado para la expresión de sus ambiciones, aspiraciones y resentimientos (...) propietarios, sea de tierra, ganado o taller, instintivamente se sentían agraviados por la superioridad social de los ricos. En los lemas abstractos del radicalismo hallaron la expresión de su deseo de igualdad social y su odio hacia el Antiguo Régimen que los había condenado a un status social inferior, frecuentemente basado en un degradante sistema de clasificación étnica."*<sup>40</sup> Esa interesante hipótesis podría explicar la presencia de rancheros en las guerrillas que participaron en la guerra con los Estados Unidos en 1847 (que culminó con la pérdida de casi la mitad del

<sup>40</sup> David A. Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, Col. Problemas de México, SepSetentas, 3ª. Edición, 1985, p.137.

territorio mexicano), y en los grupos que pelearon junto a los liberales en la guerra de Reforma y contra la intervención francesa en 1862.



***“Cazadores de África vs. Chinacos”***

Durante la guerra con los Estados Unidos, las guerrillas aparecieron de manera espontánea desde el principio en diversas regiones del país: *“... alcanzando altos niveles de organización, lo que se ve en los estragos y reveses que pudieron imponerle al ejército yanqui. Así por ejemplo, hacia fines de 1847, dos quintas partes de los invasores combatían contra guerrilleros.”*<sup>41</sup> Las guerrillas se formaron sobre todo en los estados de Puebla, México, Veracruz, Tamaulipas y Tabasco, integradas en su mayor parte con rancheros que abandonaban sus hogares, se reunían en los montes y organizaban una guerrilla, o bien se alistaban en las filas ya establecidas. Su función era hostilizar al invasor o apoderarse de sus pertrechos. La expedición de “patentes de guerrilleros” por parte del general Bravo en Puebla, a personas que no ofrecían las mínimas garantías de confiabilidad, ocasionó que muchas fueran otorgadas a bandidos y salteadores, quienes se dedicaron a aterrorizar a poblaciones pequeñas y haciendas. No obstante, en términos generales se procuró *“[...] contener los abusos y reducir a buen orden esas partidas armadas... [que se distinguieron] ejecutando algunas veces actos de un atrevimiento y valor dignos de elogio.”*<sup>42</sup>

Cuando se dio la intervención francesa, y ante la situación de alarma que envolvía al país, Benito Juárez lanzó dos decretos; el 25 de enero y el 12 de abril de 1862. En el primero, se especificaba que los aliados de los invasores quedaban fuera de la ley y se condenaba a la

<sup>41</sup> Oscar Montañó, “La presencia del pueblo”, en *El pensamiento político de México, Tomo 2, Entre lo viejo y lo nuevo*, varios autores, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1987, p. 263.

<sup>42</sup> *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, CONACULTA, CIEN DE MÉXICO, 1991, pp. 436-438. Los corchetes son míos.

pena de muerte a los mexicanos que colaboraran con ellos. En el segundo, se autorizaba a los gobernadores a organizar guerrillas y se ordenaba que todos los mexicanos entre 20 y 60 años de edad, hicieran frente a los franceses con las armas o colaborando en las fortificaciones. La respuesta no se hizo esperar, y pronto se formaron guerrillas en el campo, las cuales deberían estar integradas por un corto número de hombres y operar en territorio limitado.<sup>43</sup> Esos grupos guerrilleros se caracterizaron por sus contingentes de rancheros, llamados genéricamente *chinacos*, *chinacates* o *chinaca*.

Según el diccionario de aztequismos<sup>44</sup>, el término **chinaco** es de origen náhuatl y su etimología es: *tzintli*, culo y *mécatl*, carne desnuda; significaba descamisado, lépero, gente ordinaria y aludía a la pobreza de vestuario. La palabra **chinaca**, parte de la misma etimología y se refiere a “*las huestes desarrapadas que peleaban del lado de los insurgentes en la guerra de independencia o con los liberales en la guerra de Reforma.*”<sup>45</sup> Del vocablo **chinacate**, el diccionario ofrece dos significados: “*el gallo o pollo que tiene la rabadilla pelada, es decir, sin plumas*”, y “*gente ordinaria, lépero, pelado*”.<sup>46</sup> Pero en opinión del novelista y funcionario del porfiriato, Victoriano Salado Álvarez, los motes de chinaco y colorado, que se dieron a los liberales, “... *deben de haber tenido por origen el uso de las blusas rojas características al principio de los guerrilleros del Norte y después de todo el ejército liberal, semejantes a los trajes de las chinas poblanas.*”<sup>47</sup> Salado Álvarez, de quien el escritor José Luis Martínez destaca su aptitud para “narrar novelescamente los sucedidos y la historia”, logrando “un discreto equilibrio entre la información histórica y la ficción novelesca”, y quien contó entre sus informantes con uno de los protagonistas de esa etapa histórica, el general Porfirio Díaz,<sup>48</sup> ofrece una descripción del atuendo de un chinaco, al que llama indistintamente *Chinacate* o charro, en singular y *chinaca* en plural:

*Se arrebujo Miguel en el poncho para evitar el frío de la mañana, llamó a Romualdo, que ya estaba uniformado con blusa roja y lanzón con banderín, y no tardaron en presentársele otros tres chinacates con la misma indumentaria y montando caballitos de colores oscuros... Empezó también carrera abierta y sólo la moderó al divisar en lo alto de un collado a los tres chinacates que departían bajo un árbol mientras echaban unas yescas... y allí aguardó la llegada de los charros, que avanzaron fumando sus macuchis... Todavía la*

<sup>43</sup> Historia gráfica de México, tomo 2, México, Editorial Patria-Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 72.

<sup>44</sup> Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos*, México, editorial Colofón, S.A., 1997.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Victoriano Salado Álvarez, *Episodios Nacionales: Santa Anna, La reforma, La Intervención, el Imperio: el golpe de Estado, Los mártires de Tacubaya*, México, Editorial Porrúa, S.A., Col., “Sepan cuantos...” No. 460, p. 68

<sup>48</sup> José Luis Martínez, *La expresión nacional*, México, Editorial Oasis, Col. Biblioteca de las decisiones, 1984, p. 370.

*chinaca rompió el fuego a cortísima distancia, pasando a toda carrera los caballejos chicos, dóciles a la rienda... y sobre ellos, como centauros que manejaban la bestia a su guisa, los chinacates bravos empuñando la lanza y disparando el rifle...*<sup>49</sup>

El Chinaco se hizo famoso por usar como armas la lanza y la reata con gran habilidad; vestía el típico traje del ranchero, destacando la blusa roja a que hace referencia Salado Álvarez, portafusil cruzado sobre el pecho, sarape blanco de lana anudado en la cintura y sombrero de toquilla terminado con cintas de metal. La lucha contra la intervención francesa fue en gran medida una guerra de guerrillas, pues como señala A. Belenki,

*... las acciones del ejército regular tuvieron una importancia real solamente al comienzo de la guerra (batallas de Puebla de 1862 y comienzos de 1863) y al final de la misma (sitio y toma de Querétaro, batallas por la capital en 1867). Por el contrario, en todo el periodo más agudo de la lucha (1863-1866) desempeñaron un papel decisivo en la defensa de la patria precisamente las guerrillas... después de la caída de la capital en el verano de 1863, las propias unidades regulares del ejército mexicano actuaban con métodos guerrilleros...*<sup>50</sup>



***“Chinacos con lanza y reata hacen prisionero a un jefe francés”***

Esa guerra de “guerrillas”, consistía en “... *partidas sueltas, intangibles cuando se les perseguía, imponentes y terribles cuando atacaban de sorpresa, inextinguibles en la derrota, pues antes de emprender el ataque, por medio de una cita expresa, o por costumbre sabían el punto en que debían reunirse... la táctica consistía en las pequeñas escaramuzas, y sobre todo, en las sorpresas...*”<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Victoriano Salado Álvarez, *Episodios Nacionales: Santa Anna, La reforma, La Intervención, el Imperio, Las ranas pidiendo rey, Puebla*, México, Editorial Porrúa, S.A., Col. “Sepan cuantos...” No. 466, 1985, pp. 147-149.

<sup>50</sup> A. Belenki, *La intervención francesa en México, 1861-1867*, Ediciones Quinto Sol, México, 1988, p. 117.

<sup>51</sup> E. Ruiz, “Historia de la guerra de intervención en Michoacán”, México, 1940, citado por A. Belenki en *op. cit.*, p. 118.

La guerrilla fue la principal forma de participación del pueblo durante la intervención francesa, destacando especialmente la presencia de los chinacos, quienes aprovechaban su mejor conocimiento del terreno y su destreza como jinetes. E. Ruiz dice al respecto:

*El ataque de la caballería francesa es imponente y terrible; pero necesita campo abierto donde funcionar, donde acometer en compacta formación, donde es practicable la disciplina... pero desde el momento en que el ataque se convierte en ataques individuales... en aquellos instantes en que la victoria depende más del valor personal, del dominio absoluto del jinete en los movimientos de su caballo, los franceses se quedaban muy atrás de nuestros chinacos, que en tales casos aprovechaban la ocasión de darse gusto, como ellos decían.*<sup>52</sup>

Los grupos guerrilleros actuaban por lo regular bajo las órdenes de oficiales del ejército mexicano, sin embargo, algunas veces estuvieron encabezados por civiles de diversa procedencia, quienes habían abandonado sus ranchos o a sus familias para empuñar las armas. Entre los más famosos jefes guerrilleros figuraron: Nicolás Romero, apodado “el león de las montañas”, quien combatió con las fuerzas liberales en la guerra de Reforma y contra la intervención francesa, y a quien Victoriano Salado Álvarez le dedicó todo un capítulo en sus *Episodios nacionales*. Otros fueron Ramón Corona, quien con cerca de dos mil hombres controló gran parte del estado de Sinaloa; y el español Nicolás Régules que combatió en Michoacán. Junto a ellos también participaron representantes de grupos étnicos como el indio Rubí, quien lideraba a mineros de Sinaloa; y el huasteco Carvajal, el que con un destacamento integrado básicamente por pastores, asestó fuertes derrotas a los franceses en amplias zonas de la huasteca veracruzana.

### **1.7.2 Charros contrabandistas.**

Pero en tiempos de relativa paz, en el periodo entre los dos conflictos armados antes descritos, el sector de pequeños propietarios rurales (los rancheros) buscó otras formas de sobrevivir en un medio dominado por la corrupción y los excesivos gastos del ejército. Fue el caso de los contrabandistas de tabaco (producto monopolizado por el gobierno), cuya actividad, vestimenta, proyecto de vida y visión del mundo son hábilmente descritos por Luis G. Inclán en *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama* (publicada en 1865). En esa novela aparece una de las primeras descripciones del charro mexicano, rodeado de una aureola plenamente romántica, vistiendo elegante traje de cuero o gamuza, saturado de adornos de plata y usando el expresivo lenguaje del pueblo. Destacaba en ese personaje su espíritu independiente y aguerrido pero noble, que se jugaba

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 119.

la vida con facilidad, no se sujetaba a más norma que la que él mismo se daba o la comunidad a que pertenecía, solía ser generoso y cruel, desprendido y avaro, leal con los suyos, enamorado, jugador de naipes y de gallos; libertador o azote de una región; en suma, un héroe romántico.

Los rancheros de *Astucia*, cuyos padres habían peleado y empobrecido en la guerra de independencia, poseían un incipiente espíritu empresarial y eran presentados positivamente en la novela; ya que en una época caracterizada por la corrupción burocrática de aduanas y administración de justicia, ellos representaban de alguna manera al pueblo trabajador; ya que la mayoría de los *hermanos de la hoja*, empezando por el líder Astucia, prácticamente se habían visto forzados a abandonar su honrado trabajo de arrieros, ante los abusos de autoridades corruptas. El autor de la novela parece idealizar a este “bandido social”, contraponiendo la imagen del buen rebelde a la del mal gobierno; ya que esos rancheros simbolizaban, a pesar de su ocupación ilegal, un ejemplo del mexicano: *“En estos charros se ve patentizado a toda luz el verdadero carácter mexicano, y virtudes naturales de los rancheros que figuran como gente de la clase media entre los fuereños, en donde ajenos de los fungimientos [sic] de falsa política, con la mejor buena fe manifiestan los sentimientos de su corazón, probando con hechos su franqueza, hospitalidad, desinterés, respetos, sincera amistad y cuanto bueno y útil puede tener un hombre para sus semejantes.”*<sup>53</sup>

Uno de los mayores aciertos de esa novela, de acuerdo con José Emilio Pacheco, “... consiste en haber hallado un equivalente literario fluido y eficaz de la narración oral. Así, la novela no parece escrita sino contada de viva voz en una gran variedad de tonos e inflexiones... en los dialectos rurales de lo que para esa época ya estaba plenamente constituido como el español mexicano.”<sup>54</sup> Esa riqueza del habla popular sería utilizada ampliamente en el cine sonoro mexicano, especialmente en la comedia ranchera; pero quizá el elemento más importante que el cine expropió de *Astucia*, fue la visión del mundo de esos charros, poseedores de un espíritu independiente y un “código de honor” que los obligaba a preocuparse por su bienestar y el de sus familias, pero de nadie más; cuyo anhelo de libertad significaba no someterse a otros para sobrevivir: *“... lo que a mí menos me azora es el trabajo, señor; pero me repugna sobremanera que con él, otro madre, y el asalariado jamás salga de tan humilde esfera; yo no quiero ser papa enterrada en el valle, deseo buscar mi*

<sup>53</sup> Luis G. Inclán, Prólogo a *ASTUCIA, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama*, México, editorial Porrúa, 1998, p.3.

<sup>54</sup> José Emilio Pacheco, introducción a *La novela de aventuras*, México, PROMEXA, 1991.

*suerte respirando el aire libre en el camino, en el comercio, sin depender de voluntad ajena; me causa horror la esclavitud...*<sup>55</sup>



*"Coleando en el campo", óleo de Ernesto Icaza, 1911.*

Es notable también en *Astucia*, la visión que se da de los hacendados, tipos altaneros que sólo visitaban su propiedad para divertirse, celebrar una fiesta o un *colearo*. Además, su vestimenta distaba mucho de la del charro, pues consistía en: "... *pantalón de paño, chaleco de terciopelo morado, chaqueta blanca de lienzo, sombrero fino de vicuña amarillo y una montera verde de seda en la cabeza.*"<sup>56</sup>

*Astucia* aportó a la comedia ranchera no sólo lenguaje y código de honor de la gente de clase media del campo, sino también su organización rural semi-patriarcal, el disfrute de las costumbres campiranas y la vitalidad expresada en el carácter alegre y picaresco de sus protagonistas, que prefiguraban los atributos del futuro charro cinematográfico. En ella, los protagonistas usaban la indumentaria charra de forma sobria: "*Ya estaba acabado de vestir Lorenzo... con sus calzoneras y algodón de venado, pechera, rodilleras, manguillos, sarape al hombro, tapaojeras al brazo y sombrero poblano, todo nuevo...*"<sup>57</sup>

### 1.7.3 Los plateados.

<sup>55</sup> Luis G. Inclán, *op. cit.*, p. 52.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 84.





**“Jineteo de yegua”, Ernesto Icaza, 1916.**

Las novelas sobre bandidos fueron muy populares en la segunda mitad del siglo XIX quizás porque, como apunta John S. Brushwood, constituían “... *una suerte de comentario del estado de cosas que prevalecía en México. Las bandas de forajidos descritas en estas novelas tuvieron su origen en el licenciamiento de las tropas liberales y conservadoras que no pudieron o no quisieron reincorporarse a la sociedad. Se vestían de manera muy vistosa y vivían con extravagancia, con lo que originaron relatos novelados más atractivos que veraces.*”<sup>58</sup> Confiados en la impotencia del gobierno central, ocupado en combatir la guerra civil que no había concluido y en hacer frente a la invasión francesa, estos temibles y sanguinarios bandidos apodados “los plateados”, fueron el terror de la “tierra caliente” (que comprendía los estados de Michoacán, Guerrero, Morelos y parte del estado de México), durante los años sesenta del siglo XIX. El apodo les venía de la ostentación que hacían de los adornos de plata en su vestimenta; se organizaban en grupos de cien, doscientos y hasta quinientos hombres, “... *y así recorrían impunemente toda la comarca... imponiendo fuertes contribuciones a las haciendas y a los pueblos, estableciendo por su cuenta peajes en los caminos y poniendo en práctica todos los días el plagio, es decir, el secuestro de personas, a quienes no soltaban sino mediante un fuerte rescate.*”<sup>59</sup>

*En El Zarco, novela escrita en 1888 (aunque publicada en 1901) por Ignacio Manuel Altamirano, se narran las aventuras de uno de esos malhechores. En ella el ideal masculino estaba representado por un indio y por un mestizo, ambos pertenecientes a los sectores medios de la población rural. El primero era el herrero Nicolás, un indio honrado, valiente y*

<sup>58</sup> John S. Brushwood, *México en su novela*, México, FCE, Breviarios, 1987, p. 203.

<sup>59</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco y Navidad en las montañas*, México, Editorial Porrúa, S.A., col. “Sepan cuantos...” No. 61, 1971, p. 5.



trabajador que se convertía en improvisado soldado para luchar contra los “plateados”. El otro era Martín Sánchez Chagollán, un pacífico ranchero que se veía forzado a luchar contra la plaga de los bandoleros, tras haber sido víctima de ellos. Mientras que el personaje que daba nombre a la novela, *El Zarco*, correspondía a un criollo indolente, envidioso y cruel, que había abandonado a sus padres y sólo conseguía trabajar como mozo de caballeriza en una hacienda, antes de convertirse en bandolero. Los tres eran presentados como diestros jinetes, aspecto que era fundamental en esa época, ya que el caballo constituía el principal medio de transporte y trabajo; y al igual que los contrabandistas de Astucia, el Zarco y sus cómplices ostentaban el traje de charro, aunque estos últimos lo hacían de forma exagerada:

*El jinete estaba vestido como los bandidos de esa época, y como nuestros charros, los más charros de hoy. Llevaba chaqueta de paño oscuro con bordados de plata, calzoneras con doble hilera de chapetones de plata, unidos por cadenillas y agujetas del mismo metal; cubríase con un sombrero de lana oscura, de alas grandes y tendidas, y que tenían tanto encima como debajo de ellas una ancha y espesa cinta de galón de plata bordada con estrellas de oro; rodeaba la copa redonda y achatada una doble toquilla de plata, sobre la cual caían a cada lado dos chapetas también de plata, en forma de bulas rematando en anillos de oro. Llevaba, además de la bufanda de lana con que se cubría el rostro, una camisa también de lana debajo del chaleco, y en el cinturón un par de pistolas de empuñadura de marfil, en sus fundas de charol negro bordadas de plata... y sobre la silla un machete de empuñadura de plata metido en su vaina, bordada de lo mismo. La silla que montaba estaba profusamente bordada de plata. Y por dondequiera plata: en los bordados de la silla, en los aciones, en las tapafundas, en las chaparreras de piel de tigre que colgaban de la cabeza de la silla, en las espuelas, en todo. Era mucha plata aquella, y se veía patente el esfuerzo para prodigarla por donde quiera.<sup>60</sup>*

Otra novela que abordó el mismo tema de *El Zarco* y sobre los mismos bandoleros, fue *Los plateados de tierra caliente*, escrita por Pedro Robles en 1891. Pero, como aclara José Emilio Pacheco, “... ninguno plagió al otro, pues ambos muestran un conocimiento directo de la zona que pintan en sus libros y las novelas son muy distintas: Robles idealiza a los hacendados, Altamirano a dos jóvenes del pueblo: Pilar y Nicolás, el herrero...”<sup>61</sup> Esta obra es interesante por la descripción que hace del traje de los bandoleros, donde se empiezan a incorporar símbolos de la nacionalidad como los colores de la bandera o un águila bordada en la espalda de la chaqueta, lo cual se explica por la procedencia de estos individuos, quienes probablemente habían pertenecido a alguna de las guerrillas que apoyaron al ejército liberal. Aparentemente era la primera ocasión en que se vinculaba el traje de charro con la nacionalidad mexicana, no obstante lo grotesco de la circunstancia. La descripción

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>61</sup> José Emilio Pacheco, presentación a “Los plateados de tierra caliente” en *La novela histórica*, México, PROMEXA, 1991, s/p.

que hace Pedro Robles de un “plateado”, parece menos romántica que la de Altamirano, más cruda e irónica:

*Van mis lectores a conocer a un plateado.*

*Chaqueta de gamuza –piel curtida de venado- o de paño toda adornada con espiguilla de plata y lentejuela. Un águila que abarcaba toda la espalda (bordada o de plata maciza), pantalonera con gruesos botones colgantes que al andar sonaban como cascabeles y al correón de esa pantalonera, se adhería grande hebilla, también de plata; pero tan desproporcionado el correón que más bien parecía la atarrea de un aparejo.*

*Sombrero profusamente adornado con anchos galones bordados y las chapetas eran dos lanzas de plata colocadas en forma de X con un hacha del mismo metal en el centro. Portaban por lo regular, dos pistolas americanas de un tiro unidas por una correa de gamuza colgadas al cuello o bien una al cinto con funda bordada... y en la culata de esa pistola se ponía una argolla de donde pendía un cordón de seda verde o colorado con su borla en la extremidad: bufanda tejida de estambre, como horrible sarcasmo, con los colores nacionales.<sup>62</sup>*

#### 1.7.4 Los rurales.



Oficiales de un cuerpo de rurales en uniforme de gala. Archivo Casasola

Al término de la guerra de reforma, la pacificación del país se enfrentó con el problema del bandolerismo, que se agravó durante y después de la intervención francesa. Las filas de bandoleros estaban compuestas sobre todo, como se ha dicho, de ex-miembros del ejército que no encontraron otra forma de obtener reconocimiento y sustento. Para frenar el creciente bandidaje, Benito Juárez creó, el 5 de mayo de 1861, un cuerpo policiaco-militar, a instancias de su flamante ministro de la Guerra, Ignacio Zaragoza, que fue denominado Policía Rural

<sup>62</sup> Pedro Robles, Los plateados de tierra caliente, en La novela histórica, PROMEXA, 1991, p. 845.

Federal; y originalmente estuvo integrada por cuatro cuerpos de “rurales”, como se les llamó comúnmente. Su antecedente fue la Guardia de Seguridad, creada por el presidente Comonfort en 1857, tomando como modelo a la Guardia Civil Española, de reciente creación.

Su uniforme consistía en una chaqueta gris de lana con borde rojo, corbata roja de moño, pantalones de cuero al estilo mexicano con aberturas a lo largo de las piernas, y un sombrero; es decir, prácticamente se trataba del traje de charro. El gobierno trató de alistar en los rurales a algunas unidades de caballería ya existentes, cuyos miembros habían formado parte de las guerrillas leales a la república, las cuales se componían de un buen número de rancheros. Quizás por esta razón, resultó natural la adopción de un uniforme similar al traje de charro. Ante la inminencia de la intervención francesa, los rurales fueron empleados con mayor frecuencia como cuerpos de exploración auxiliar del ejército regular, actividad en la que desempeñaron un papel importante.<sup>63</sup> Pero en general, los *rurales* se distinguieron por su violencia represiva.



**Tropa de rurales al inicio de la Revolución.**

Cuando Porfirio Díaz logró consolidarse, después de la revolución de Tuxtepec, emprendió un programa de reorganización y expansión de las fuerzas rurales de policía, cuya misión original era combatir los asaltos en los caminos y el abigeato, pero que en la práctica se ocuparon de todo tipo de asuntos: vigilar ferias y fiestas, sofocar revueltas de peones en haciendas, prevenir huelgas, intervenir en elecciones, servir de escolta a políticos y

<sup>63</sup> Paul J. Vanderwood, *Los rurales mexicanos*, México, FCE, 1981, p. 43.

funcionarios, reprimir levantamientos indígenas, etc. Siempre iban a caballo y se hicieron famosos por recurrir frecuentemente a la “ley fuga” para deshacerse de sus prisioneros o víctimas. Los rurales constituyeron un mecanismo funcional de contención de problemas como el pillaje o el estallido social, pues como señala Paul J. Vanderwood, el elemento humano que componía los cuerpos de rurales: *“En un principio eran los bandoleros-guerrilleros-patriotas-rebeldes que habían proliferado durante decenios de luchas civiles, y más tarde, en tiempos comparativamente pacíficos, eran los campesinos y artesanos desplazados... los rurales colaboraron para mantener el statu quo. Cuando los desordenes eran demasiado intensos para ser reprimidos por acciones policíacas, entraba en escena el ejército y aplastaba a los rebeldes”*<sup>64</sup> La policía rural fue disuelta el 17 de agosto de 1914, durante la Revolución.

Pero posiblemente lo más significativo de esa especie de policía política rural, fue el hecho de que adoptaron el traje del ranchero como uniforme, con la intención implícita de significar una fusión entre pueblo y gobierno; al menos de un sector distintivo del pueblo (románticamente percibido desde la ciudad como representativo de lo auténticamente mexicano). Al apropiarse del traje de charro y exhibirlo por todo el país, los rurales contribuyeron indirectamente a dotarlo de un carácter nacional y políticamente legitimado. Posteriormente, tras el triunfo del movimiento armado de 1910, instancias como el teatro de revista mexicano, las asociaciones de charros y el cine sonoro, utilizaron parte de esa presencia iconográfica de la imagen del charro en el imaginario colectivo (que los rurales habían ayudado a difundir a lo largo del territorio nacional), para establecer el estereotipo del charro como símbolo de la nacionalidad. La dimensión legitimadora de la vestimenta de los rurales, quizá no prevista en un principio por Porfirio Díaz, no escapó a su olfato político, como lo prueba la presencia anual de la policía rural en la columna militar que desfilaba por el elegante Paseo de la Reforma, para celebrar la batalla del 5 de mayo:

*¡VIVAN LOS RURALES! Aclamaba el pueblo a la policía rural montada cuando ésta desfilaba... Los hombres agitaban el sombrero y levantaban la botella de tequila para saludarlos al pasar, mientras las mujeres arrojaban rosas a aquellos jinetes, vestidos con espléndidos uniformes. Hasta los diplomáticos extranjeros aplaudían con entusiasmo a estos policías, que respondían a las aclamaciones con emoción apenas perceptible... eran unos mil hombres, elegantemente vestidos con uniformes de cuero suave de color de ámbar, con botonadura de plata y con el acento del toque rojo que en el cuello les daba la ancha corbata... amplios sombreros también ricamente adornados, y... pantalones de*

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 227-228.

*piernas abiertas hasta abajo pero unidas por una serie de botones ornamentales; pasaban a caballo erguidos en sillas llevadas por monturas casi todas iguales.*<sup>65</sup>

### **1.8 La aristocracia rural del porfiriato se va apropiando del atuendo del charro y de su universo simbólico-cultural.**

En las últimas décadas del siglo XIX, mientras Porfirio Díaz se afianzaba en el poder y su grupo de “científicos” ordenaba el país de acuerdo a su idea de progreso, en el ámbito rural se fue instaurando una especie de “aristocracia rural”, integrada por viejos hacendados y antiguos rancheros, que de diversas maneras habían incrementado sus posesiones de tierra. En su tránsito de pequeños propietarios a latifundistas, muchos de esos rancheros y sus hijos conservaron su tradicional forma de vestir, su traje de charro, pero ahora más elegante y confeccionado en telas finas como el paño y la seda, eliminando las calzoneras de piel y el exceso de adornos de plata y ajustando el pantalón, que ahora iba cerrado hasta el tobillo. Pero no sólo se trató de la estilización de una vestimenta popular que a esas alturas, como hemos señalado, ya era considerada “traje nacional”, sino que ese grupo de terratenientes de viejo y nuevo cuño, empezó a elaborar toda una mitología histórica en torno al traje, presentándolo como producto cultural de los latifundistas como clase. Es decir, el atuendo charro se adoptó como signo de distinción del hacendado, como símbolo de posición social y de poder. Este proceso quizá inconsciente al principio, estuvo ligado a un hecho importante, el que el emperador Maximiliano haya usado el traje de charro, como lo prueban testimonios y pinturas de la época; lo que probablemente significó para los conservadores latifundistas mexicanos, una especie de reconocimiento valorativo.



<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

***“Archiduque Maximiliano de Habsburgo con atuendo charro de gala”***

Así, paulatinamente el traje de los “cuerudos”, como se llamaba en el bajío a los charros (por el uso de piel en las “calzoneras” y en la cotona), se fue convirtiendo en el vestuario “tradicional” de la aristocracia rural del porfiriato. Y todo el universo valorativo y cultural, ligado a la vida del hombre a caballo de extracción rural (sus atributos de fuerza, habilidad como jinete, código de honor, independencia y valentía expresadas en sus repetidas participaciones para defender la soberanía del país), que se había gestado desde la conquista como una forma original de los sectores marginados para sobrevivir y distinguirse en la estratificada e inamovible sociedad colonial, expresando a través del traje de charro su visión del mundo, paso a convertirse en patrimonio de la clase hegemónica representada por los hacendados. La oligarquía terrateniente conservadora inició en esos años el proceso de apropiación cultural de la indumentaria charra, el cual no se estabilizaría sino hasta mediados del siglo XX, con la consolidación de la “charrería” como “deporte nacional” y la imposición de la imagen del charro como símbolo por excelencia de lo mexicano ligado a los hacendados de origen español. En ese proceso colaboró ampliamente el cine mexicano, a través de la comedia ranchera.



**Francisco Villa vestido de charro. Archivo Casasola.**

La novela de fines del siglo XIX también contribuyó de alguna manera, al mitificar la vida en las haciendas y el papel de esos charros-hacendados (aunque ocasionalmente lo cuestionó). Hubo tres obras que abordaron especialmente el universo de las haciendas desde la perspectiva del realismo (movimiento que planteaba la recreación de la realidad “visible”), que era la influencia dominante en la novela. En un momento en que, como señala John S.

Brushwood, “... se había olvidado la visión de la Independencia y la Reforma. La posibilidad de incorporar a todos los elementos de la sociedad a la vida nacional se corrigió, se dijo entonces imposibilidad. Oficialmente se consideró al indio como carga que debía soportarse con el menor esfuerzo posible. Y extraoficialmente, la clase trabajadora, lejos de ser tenida en el olvido, fue despiadadamente explotada.”<sup>66</sup> Esas novelas que recrearon el entorno de la vida en las haciendas, fueron: *Nieves* (1887) y *La parcela* (1898), escritas por José López Portillo y Rojas; y *Perico* (1885) de Arcadio Zentella. Las primeras constituían una visión idealizada y paternalista, donde aunque el autor reconocía que no todo andaba bien en ese cuadro de “campesinos felices” y asombrados al ver “tanto dinero” en su día de paga, o al ser víctimas de la ley fuga por un necio conflicto entre sus patrones; su protesta sólo se dirigía contra algunas personas injustas, no contra el sistema mismo. Queriendo convencerse de que la injusticia era sólo la excepción, su autor señalaba que:

*Hay por desgracia, en México, país de instituciones libres, donde se ha proclamado la emancipación de los pequeños de la tiranía de los grandes, buen número de propietarios rurales, que aún mantienen de hecho vivos en sus posesiones los antiguos derechos de honras y haciendas sobre sus sirvientes, como si aún fuesen éstos los antiguos siervos del terruño. Se administran justicia por su propia mano, sujetan a los infelices al tormento del cepo, les rebajan los salarios, les pagan con maíz, con fichas, con papel, los obligan a consumir los efectos que ellos les venden, a los precios que quieren, y para colmo de injusticia, deshonoran a sus hijas o esposas, llevando la desgracia al seno de las familias y a lo más profundo de los corazones campesinos.*<sup>67</sup>

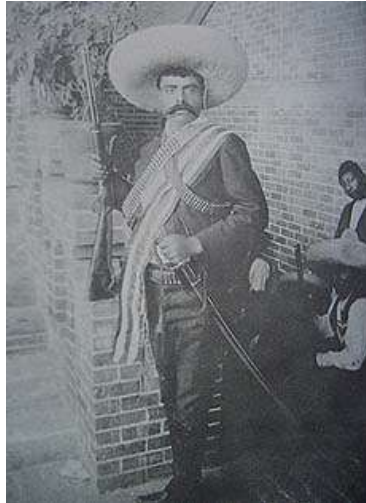
En *Perico*, el escritor liberal Zentella hacía la condena más dura del sistema laboral de las haciendas durante el porfiriato. En ella, el autor defendía los derechos de un peón contra la brutalidad del hacendado, utilizando escenas de gran crudeza para mostrar que el terrateniente trataba a los peones peor que a sus animales.

En la comedia ranchera de los treintas y cuarentas, la explotación del trabajador campesino fue escasamente abordada, pues ese tipo de cine se inspiró más en la visión del campo de López Portillo y Rojas, que en la de Zentella. En ese cine, las haciendas funcionaron como un trasfondo de bucólica placidez, donde las diferencias sociales pasaban a segundo plano, acentuándose el conflicto amoroso o las celebraciones cómico folclóricas.

## 1.9 El charro en el movimiento revolucionario de 1910.

<sup>66</sup> John s. Brushwood, *op. cit.*, p. 224.

<sup>67</sup> José López Portillo y Rojas, *Nieves*, Cuentos completos, tomo 1, México, Guadalajara, Ediciones LTG, 1965, p. 12



***“General Emiliano Zapata con atuendo charro, carabina 30-30, carrilleras y sable”. Archivo Casasola.***

Durante la contienda armada, especialmente en el norte del país, destacaron los pequeños propietarios o rancheros que se unieron a la causa de Francisco I. Madero, la mayoría poseedores de caballos y amplia experiencia como jinetes. El sencillo atuendo charro, las carrilleras cruzadas sobre el pecho y la carabina “30-30” sobre el lomo del caballo, fueron los elementos distintivos de la tropa revolucionaria; y su habilidad con el arma o con la reata marcó la diferencia en muchas batallas. Charros en el sentido que hemos venido manejando (jinetes diestros en el manejo del caballo, la reata y el ganado), fueron las figuras más carismáticas de la Revolución: Francisco Villa y Emiliano Zapata, independientemente del atuendo que usaban.

El periodo revolucionario significó también la última incursión épica del heredero de los “hombres a caballo” de la colonia; porque al propiciar la desaparición de las haciendas, la Revolución terminó también con muchas actividades del campo que daban sustento a la actividad de los rancheros. La figura del charro como símbolo de la vida campirana persistiría sin embargo, aunque dotada de nuevos significados, en el ámbito del teatro frívolo y sobre todo en el cine sonoro mexicano a través de la comedia ranchera.



## 2. LOS COMPONENTES SEMÁNTICOS DE LA COMEDIA RANCHERA Y DEL ESTEREOTIPO DEL CHARRO COMO SU ELEMENTO DISTINTIVO.

### 2.1 *Conceptos de análisis:*

#### 2.1.1 Noción de género cinematográfico.

En los medios audiovisuales, el género ha sido definido usualmente como un conjunto de reglas o códigos que permiten producir, comprender y generar las expectativas de los textos que pertenecen a dicho género. El género es asumido también como el lugar donde se escenifica, a través de la representación y los estereotipos, un universo ficcional que se adecúa tanto a las convenciones de los propios géneros como a la verosimilitud cultural. Y en general, los géneros audiovisuales funcionan mediante la lógica de la repetición y la diferencia; en ellos importa menos lo qué pasa, que cómo pasa.

En la anterior descripción se percibe al género cinematográfico como una unidad unificada, transparente y estable, compuesto por un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos, donde sólo varían los detalles. Pero en época reciente, sobre todo a partir del desarrollo de la semiótica fílmica, esta concepción se ha vuelto insuficiente para explicar aspectos como la transformación de un género o la mezcla genérica. Han aparecido así interesantes propuestas teóricas de mayor capacidad heurística, como es el caso de la aproximación semántico-sintáctica desarrollada por el teórico y analista cinematográfico Rick Altman, la cual forma parte del marco teórico de esta investigación. En ella, el autor sugiere que los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: *“como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de una experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos.”*<sup>68</sup> Este enfoque semántico-sintáctico, se basa en una teoría general del significado, donde el género se asume como una estructura comunicativa, es decir, como un lenguaje creado por la interacción de diversos grupos de usuarios (productores, espectadores, críticos y estudiosos del cine). Esa perspectiva considera que el género no es un término descriptivo cualquiera, sino *“un concepto complejo de múltiples significados... una concatenación de acontecimientos que se van repitiendo según un esquema reconocible. Para que un género exista, deben producirse un gran número de textos, que luego se*

<sup>68</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós Comunicación, 1998, p.-299

*distribuirán de manera generalizada, se exhibirán a un extenso número de espectadores y serán recibidos por éstos con cierta homogeneidad* <sup>69</sup>

Lo distintivo de la aproximación semiótica de Altman, es que toma en consideración el carácter histórico del género, entendido como producto cultural con funciones significantes y sujeto a continuas redefiniciones y transformaciones, resultado del contexto sociocultural en que está inserto. Es decir, el género no es algo estable y delimitado de una vez y para siempre, sino un espacio de continua lucha o “negociación”, entre un sistema de producción específico y un público dado. En ésta noción de género la idea de negociación es central, ya que en ella se encuentra el aspecto comunicativo del género. La negociación, de acuerdo con el semiólogo y analista de cine Francesco Casetti, debe ser entendida como “*Aquel proceso mediante el cual unos interlocutores se confrontan para entender parecidos y diferencias y para llegar a un acuerdo o no.*”<sup>70</sup> En el género, como apunta Casetti, se dan por lo menos tres niveles de negociación; el primero de los cuales es el de la *interacción comunicativa*, que implica la negociación por el significado primario de una película y la posición del espectador o destinatario. Esto se refiere a los valores y significados propuestos por un filme, que pueden encontrar lecturas opuestas o diferentes a las previstas por los productores, si no se ha dado una negociación previa entre género y espectador.

Un segundo nivel es *la negociación del espacio del discurso*; es decir, lo que podríamos llamar *la construcción de un verosímil*, un espacio donde el género “*inventa tradiciones, construye contextos de referencia, y cada película de género que innova, obliga a cambiar los libros de historia del género.*”<sup>71</sup> La *negociación del espacio del discurso*, es un elemento importante en la constitución de los géneros, ya que mediante ella se van dando las modificaciones, añadidos y finalmente alguna innovación notable.

El tercer nivel se refiere a *las funciones que cumplen los géneros* en el intercambio comunicativo. Atañe directamente al cine como medio de comunicación, ya que el género lo obliga a redefinir el espacio de su función, que puede ser informativa, social o de diversión; y de acuerdo a la función, cambia el significado (como apunta Casetti, “si se trata de divertir y el héroe muere, la película no se entiende”<sup>72</sup>).

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 35, 122.

<sup>70</sup> Francesco Casetti, seminario “Análisis del filme”, impartido por el Dr. Casetti en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, los días 21, 23, 25 y 28 de enero del 2002.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

En la concepción teórica de Altman, lo semántico son los bloques constructivos del género (basados en una lista común de rasgos, actitudes, personajes, planos, localizaciones, decorados, etc.); y lo sintáctico se refiere a la forma en que esos bloques semánticos son articulados para crear significado.<sup>73</sup>

### 2.1. 2 Concepto de estereotipo

Desde la psicología social, se considera al estereotipo como una forma de categorización socialmente producida que sirve para fijar atributos, los cuales pueden tener una significación preferentemente individual y funcionan de tres formas: como “rasgos de personalidad” (tendencias, actitudes, capacidades y características físicas o relacionadas con la imagen del propio cuerpo); como características de socialidad o “relacionales” (ser tolerante, amable, sentimental, etc.); o que pueden ser despreciativos y discriminatorios, convirtiéndose en estigmas, forma de categorización social infamante y desacreditadora.<sup>74</sup> Los estereotipos provienen de “[...] la percepción –o de la impresión global- que tenemos de las personas en los procesos de interacción social, manifiestan un carácter selectivo, estructurado y totalizante, y suponen teorías implícitas de la personalidad [...] que sólo son una manifestación más de las representaciones sociales propias del sentido común.”<sup>75</sup> Esto significa que los estereotipos son resultado de las representaciones sociales, las cuales se definen como: “formas de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social.”<sup>76</sup>

La importancia de las representaciones sociales (y por tanto de los estereotipos), radica en que operan como marcos de percepción e interpretación de la realidad, y al mismo tiempo son guías de comportamiento y práctica de los agentes sociales. Como resultado de lo cual, contribuyen a “[...] situar a los individuos y a los grupos en el campo social [...], permitiendo de ese modo la elaboración de una identidad social y personal gratificante, es decir, compatible con sistemas de normas y de valores social e históricamente determinados.”<sup>77</sup> En ese sentido, las representaciones sociales (y de alguna manera los estereotipos, que son

<sup>73</sup> Rick Altman, *op. cit.*, p. 296

<sup>74</sup> Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Decadencia y auge de las identidades*, México, El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés Editores, 2000, pp. 55-56.

<sup>75</sup> Peicheler, Henri, “L’epistemologie du sens común”, en Serge Moscovici (ed.), *Psychologie Sociale*, París, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 297-307.

<sup>76</sup> Dense Jodelet, *Les représentations sociales*, París, Presses Universitaires de France, 1992, p. 36., citado por Gilberto Giménez, en *op. cit.* p. 54.

<sup>77</sup> Mugny, G. Y F. Carugati, *L’intelligence au pluriel: les représentations sociales de l’intelligence et de son développement*, Cousset, DelVal, 1985, p. 183., citado por Gilberto Giménez en *op. cit.*, p. 55.

resultado de ellas), son constitutivas de la identidad de un conglomerado social, al coadyuvar a definir sus características y funcionar indirectamente como salvaguarda de la especificidad de esos grupos en forma de “memoria colectiva”. De acuerdo con lo anterior, se puede entender porqué determinados estereotipos funcionan como símbolos de identidad; porque son resultado de un proceso de categorización socialmente elaborado y compartido, cuyo anclaje rebasa la memoria individual y se sitúa en el ámbito de la memoria colectiva.

En el texto fílmico, sin embargo, el estereotipo tiene una función adicional, es un recurso narrativo necesario para sintetizar las características de los personajes; y, como afirma Julia Tuñón Pablos, *“En el cine, los estereotipos, como los géneros, requieren la aceptación del público para progresar [...] cubren una función esencial [...] porque permiten el reconocimiento: podemos decir que se convierten en símbolos aceptados por un colectivo.”*<sup>78</sup>

El principal método para crear estereotipos en el cine, ha sido la iconografía; a través de signos visuales y auditivos que expresan y connotan cualidades o características, los cuales sitúan al personaje de manera rápida y económica. Pero la forma principal ha sido mediante la función de los personajes en la estructura narrativa, lo que generalmente va asociado a un determinado género cinematográfico. Es decir, la repetición o similitud de vestuario, personalidad o acciones de un tipo de personaje en varios filmes del mismo género, contribuye a crear un estereotipo fílmico; esto aunado al hecho de que el cine tiende a construir tipos o roles, más que individualidades.

En el contexto de la cultura mexicana, ha habido ciertos estereotipos que se han utilizado como representación de “lo mexicano”; los que como señala el historiador Ricardo Pérez Montfort: *“[...] aparecen en la iconografía <grabados, fotografía, cine> y en la literatura. En parte se identifican 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 van adquiriendo sus especificidades concentrando un determinado ser o deber ser que se conforma a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas.”*<sup>79</sup>

No obstante, los estereotipos pueden llegar a convertirse en *“[...] imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un espacio que*

<sup>78</sup> Julia Tuñón Pablos, *Mujeres de luz y sombra*, México, p.79.

<sup>79</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, Colección Miguel Otón de Mendizábal, Ediciones de la Casa Chata, 1994, p. 131

*no los creó. Ésta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios a través de los cuales se transmite amplían su capacidad de penetración. La tendencia a uniformar y simplificar es parte esencial de la imposición, sin embargo, tanto resistencia como aceptación pueden, al igual, convertirse en estereotipos.*<sup>80</sup>

En conclusión, podemos decir que los estereotipos, concebidos como formas de categorización social, pueden operar como simple vehículo de caracterización identitaria de un grupo social y convertirse en recursos de anclaje de ésta, al conectarse con la memoria colectiva; pero también pueden asumir una representación negativa o tendenciosa de esa identidad, al ser utilizados por los medios masivos de comunicación y diversión (cine, televisión, radio, prensa, etcétera) para simplificar, legitimar o deformar valores y actitudes.

### **2.1. 3 Concepto de comedia ranchera**

Partiendo del enfoque semiótico de Altman, podemos adelantar que la comedia ranchera fue resultado de la combinación de una serie de premisas semánticas (historia del México rural, literatura del siglo XIX, conceptualización visual de lo mexicano, cine mudo de argumento y teatro de revista, entre otras), organizadas sobre la base del cine de ambiente campirano, que evolucionaron a través de lo que el autor llama “experimentación sintáctica”<sup>81</sup> (basada en la idea de “negociación” expuesta anteriormente), y durante la cual los deseos del público se fueron ajustando a las prioridades de los productores o empresas cinematográficas y viceversa, hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera.

El resultado de ese proceso de “acomodación negociada”, fue un género muy peculiar, donde el tipo del charro cantante desempeñó un papel medular. En torno a esa figura, como símbolo de la mexicanidad y de lo mexicano, la comedia ranchera realizó un interesante sincretismo ideológico-visual, “resemantizando” diversos elementos de la cultura mexicana. En el análisis de la comedia ranchera que hace el crítico e historiador del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, se pueden distinguir algunos de sus componentes:

- ❖ Es una amalgama de cuadros de costumbres rurales, con un humor muy simple y canciones vernáculos.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>81</sup> Rick Altman, *op. cit.*, p. 299.

- ❖ No tiene intención de abarcar la realidad histórica mexicana en su conjunto (sólo regiones como Jalisco, Michoacán o Puebla), exaltando la provincia como símbolo de la patria (la “patria chica”).
- ❖ Es un cine vuelto hacia el pasado porfirista de las haciendas, vistas como el “paraíso recobrado”, donde es anulada la lucha de clases y prevalece un régimen de castas.
- ❖ Adopta siempre el punto de vista del patrón o de los comerciantes y artesanos acaudalados.
- ❖ Es un himno al macho mexicano y al machismo, en ella son obligatorios los rituales que demuestran la hombría: peleas de gallos, carreras de caballos, riñas de taberna, enfrentamientos musicales, noviazgos etcétera.
- ❖ En ella prevalece el tema de la familia mexicana tradicional.
- ❖ Los lugares de la acción se reducen a alguna calle polvorienta o un camino real, una cantina, la plaza principal del pueblo, una iglesia o los interiores de una hacienda.<sup>82</sup>

Sin embargo, para entender mejor lo que fue la comedia ranchera, es indispensable ubicarla en el contexto de los demás géneros y especificar el significado que tuvo para el cine mexicano.

#### **a)- ¿Comedia o melodrama?**

Desde un punto de vista estrictamente dramático, la comedia ranchera contiene más elementos de melodrama que de comedia. Es decir, es una narración que busca ante todo conmover al espectador para convencerlo, recurriendo al manejo de sus sentimientos, entendiendo éstos como “formulas conductuales” (formas creadas por cada cultura para facilitar la convivencia humana); y como todo melodrama, “... *contiene una proposición conductual [que] incide directamente sobre valores de importancia social que llegan a ser aceptados por la vía de la lógica sentimental y no de la racional.*”<sup>83</sup> El melodrama así entendido, se ocupa básicamente de lo circunstancial, mostrando conductas, sin intentar un análisis o acercamiento a las contradicciones de un momento histórico dado. Esto se puede observar en la comedia ranchera, donde prevalece lo melodramático-circunstancial, planteado en un “tono cómico” que elude cualquier alusión crítica al universo histórico que

<sup>82</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1979, pp. 69-89.

<sup>83</sup> Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, México, Grupo Editorial Gaceta (col. Escenología), p. 93.

refleja. En ese sentido, la comedia ranchera es en realidad un melodrama en tono cómico. Esta comicidad cumple la función de evadir los excesos del melodrama (especialmente los efectos de la muerte, sufrimiento y llanto), y provocar la risa a través del escarnio a figuras que representan un comportamiento social censurable y fácilmente reconocible (flojera, suciedad, hábitos de emborracharse o mentir, etc.). En la comedia ranchera, esas figuras usualmente son representadas por los escuderos o parejas cómico burlescas del protagonista, las cuales son ridiculizadas por la vía de la exageración o mediante el lenguaje que utilizan.

### **b)- La denominación de comedia ranchera**

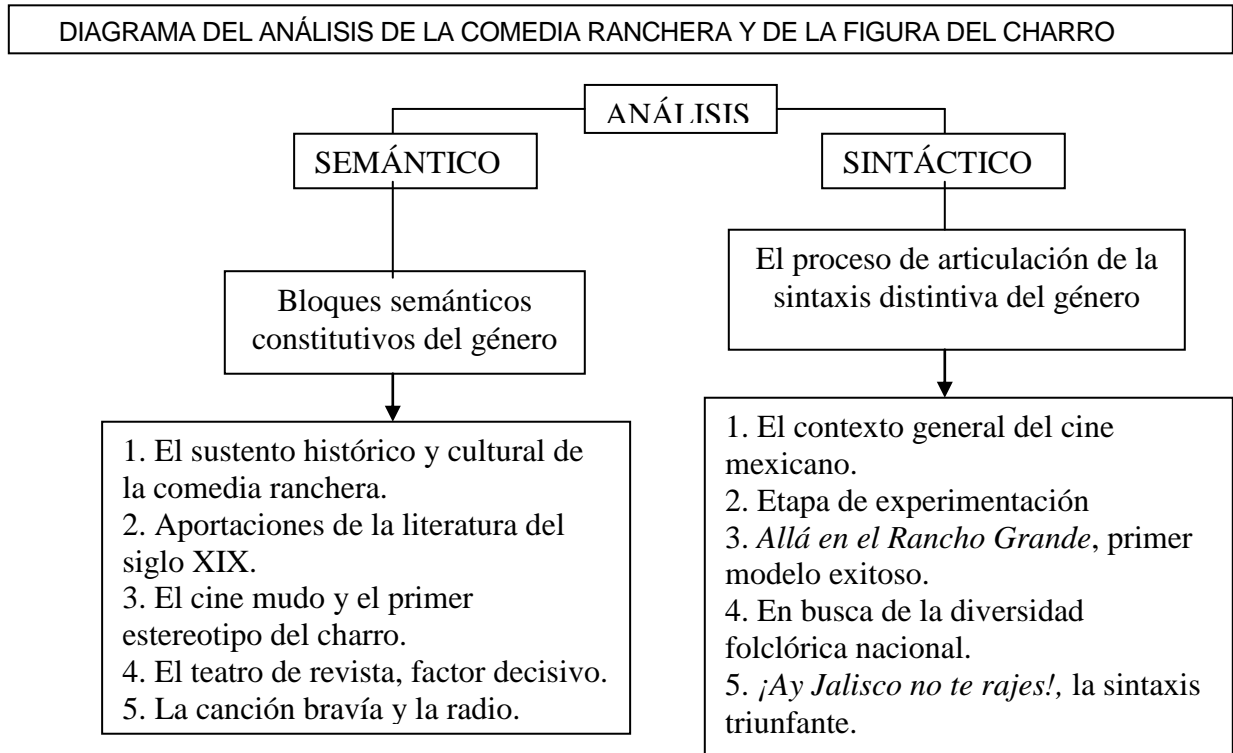
Parte del proceso de construcción de un género cinematográfico es su denominación publicitaria o comercial; y en el caso de la comedia ranchera, esta designación se dio *a posteriori*, décadas después de su etapa de esplendor. De hecho fueron los críticos e historiadores de cine en los años sesenta, los que empezaron a utilizar la expresión de *comedia ranchera*, en un periodo en que se iniciaban los estudios formales de la historia del cine mexicano. Pero en la época en que se filmaron esas cintas de ambiente campirano con charros, jaripeos y haciendas, los que podríamos llamar “usuarios” del género, se referían a ellas de otra manera. Por ejemplo, respecto a la cinta muda ***El caporal*** (1921, Miguel Contreras Torres), la publicidad hablaba de “*producciones de ambiente netamente nacional*”, donde se trataba de “*reflejar fielmente por primera vez, la genuina alma nacional.*”<sup>84</sup> O en la etapa sonora, en relación a ***Allá en el Rancho Grande*** (1936, Fernando de Fuentes), una nota periodística la definía como: “*cinta costumbrista de un colorido irresistible y avalorada por música nuestra de positiva inspiración.*”<sup>85</sup> La crítica por su parte, decía de ellas lo siguiente: “*Las películas de ‘charritos’... vienen a llenar una necesidad indiscutible en nuestro medio, ya que una parte considerable del público, tanto rural como urbano, no se interesa gran cosa por temas de sabor extranjero, o de ambiente más o menos ‘distinguido’, y prefiere ver retratado en el cine, si no el medio rural en que vive, por lo menos el que constituye el ‘costumbrismo’ filmico de México, con profusión de charros, canciones, tiros y borracheras de tequila...*”<sup>86</sup> Mientras que entre los actores, parece haber prevalecido un cierto desdén hacia ese tipo de cintas, como se desprende de las declaraciones de una de las actrices

<sup>84</sup> Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC, pp. 17, 19.

<sup>85</sup> Citado por Emilio García Riera en *Fernando de Fuentes*, México, Cineteca Nacional, 1984. p. 48

<sup>86</sup> Citado por Eduardo de la Vega Alfaro en *Raúl de Anda*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC., 1989, p. 79, a propósito de la cinta ***Yo maté a Rosita Álvarez***

pioneras del género, Emma Roldán: “... he trabajado en todo tipo de filmes, los de charros – que gustaron mucho- con todo ese folclor de México y las canciones; aquí decían horrores de esas películas, las bautizaron como ‘caballitos’. Pero yo, que iba a tantos lugares en presentaciones personales, me daba cuenta de que gustaban, sobre todo en Estados Unidos, donde la gente de origen mexicano las veía, llenaba los teatros.”<sup>87</sup>



## 2.2 El sustento histórico y cultural de la comedia ranchera.

Las premisas semánticas que sirvieron de base a la comedia ranchera, hunden sus raíces en ciertos aspectos de la historia y la cultura mexicanas; como la organización productiva llamada *hacienda*; la literatura nacionalista del siglo XIX, con su visión romántica del campo mexicano y de sus tipos populares; el cine mudo que intentó reactualizar los postulados del nacionalismo literario decimonónico; y los medios ligados al espectáculo popular, tanto el teatro de revista como la radio y la canción mexicana. La influencia de cada uno de ellos en la conformación de la comedia ranchera fue diversa, como veremos a continuación.

### 2.2.1 El universo rural mexicano representado por el entorno de la hacienda.

<sup>87</sup> Entrevista a Emma Roldán en *Cuadernos de la Cineteca Nacional, Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Gobernación, 1974, p. 20.



Algo característico de la comedia ranchera, son los cuadros costumbristas que recrean un entorno campirano alegre y festivo, el cual se desarrolla alrededor de la hacienda (el principal símbolo del poder en el ámbito rural mexicano por más de tres siglos); y de varias de sus figuras representativas como el patrón, el caporal o el vaquero. Esa ambientación alude a una realidad histórica que marcó profundamente la vida económica y social de nuestro país desde la época colonial. Para entender la utilización que la comedia hizo de ese ámbito, es necesario dar un breve panorama de su origen, historia y características generales.

La hacienda nació para satisfacer la demanda de productos agropecuarios de los centros urbanos y mineros, que las comunidades indígenas no podían cubrir; y como sostiene el historiador Francois Chevalier, constituyó una nueva unidad económica y social en la Nueva España a partir del siglo XVII, con una marcada tendencia “... a invadir todas las esferas de la vida rural, incluyendo villas o comunidades de labradores criollos, quienes aparecen como capitanes de peones, vaqueros o sirvientes.”<sup>88</sup> Los antecedentes de la hacienda se encuentran en el siglo XVI, en las grandes labores de trigo, las plantaciones de añil y los ingenios azucareros, que fueron las primeras unidades productivas ligadas al campo, las cuales ya compartían algunas de las características de la hacienda y que estuvieron en manos de los encomenderos y de los altos funcionarios públicos.

Las haciendas se fueron consolidando en la época de la primera crisis en la extracción minera (1620 o 1630), cuando la etapa de la encomienda había terminado y el repartimiento forzoso de indios entró en decadencia (resultado de la alarmante disminución de la población indígena). Estos acontecimientos propiciaron una redistribución general de recursos entre indios y españoles, a través de mercedes reales que amparaban sus respectivas posesiones y les garantizaban su usufructo. Sin embargo, como apuntan Juan Felipe Leal y Mario Huacúja, “mientras que los títulos de los primeros [los indios] conservaron su naturaleza de concesiones públicas hasta bien entrado el siglo XIX, los títulos de los segundos [los españoles] se fueron transformando durante el siglo XVII hasta adquirir el carácter de propiedad privada, al menos en los hechos. Esto suscitó la formación de un incipiente mercado de títulos, que propició la concentración de la propiedad española y el nacimiento de las grandes haciendas.”<sup>89</sup> El término hacienda aludía al conjunto de bienes que poseía un individuo, así como a los bienes pertenecientes a una comunidad, país o institución; y fue en ese sentido que se empezó a usar el término, el cual se aplicó en un principio: “... a las

<sup>88</sup> Françoise Chevalier, *La formación de los latifundios en México*, México, FCE, 1976, p. 351.

<sup>89</sup> Juan Felipe Leal y Mario Huacuja, *Economía y sistema de haciendas en México*, México, Era, Col. Problemas de México, 1984, p. 10. Los corchetes son míos.

*propiedades rurales cuando éstas lograban acumular cierta riqueza; [y] ...a los sitios donde se beneficiaban los metales, que se denominaban haciendas de beneficio.*<sup>90</sup>

Para el investigador Herbert Nickel,<sup>91</sup> las características estructurales primarias de la hacienda fueron tres:

- 1)- El dominio sobre los recursos naturales de una zona (tierra y agua)
- 2)- El dominio sobre la fuerza de trabajo
- 3)- El dominio sobre los mercados regionales y locales

El desarrollo de la hacienda significó el triunfo de la economía española sobre la tradicional estructura de producción indígena, que llevó a la paulatina pérdida de terrenos de este grupo social, que se tradujo en una situación de inferioridad dentro del nuevo sistema y se tornó crítica al recuperarse la población de las etnias durante el siglo XVIII, y al perder éstas la capacidad de ser autosuficientes, obligando a sus miembros a ofrecer su fuerza de trabajo en las haciendas en una situación desventajosa.

A pesar de la variedad de haciendas que hubo, puede hablarse de la hacienda mexicana de manera general, ya que todas contaban con una “matriz básica”, constante y característica, aunque desde luego, cambiante, como señalan Juan Felipe Leal y Mario Huacúja:

... la hacienda era una propiedad rústica que cumplía con un conjunto específico de actividades económicas —agrícolas, pecuarias, extractivas, manufactureras—, que contenía una serie de instalaciones y edificios permanentes... una administración y un sistema contable relativamente complejos, que mostraba cierto grado de autonomía jurisdiccional de facto respecto del poder público, y que se fundaba en el peonaje por deudas para el desempeño de sus funciones. Este último era, sin duda, el rasgo crucial de estas unidades productivas.<sup>92</sup>

Una típica hacienda del siglo XVII constaba de: un “ingenio” para triturar el mineral (si contaba con alguna mina) y en ocasiones con hornos para fundir la plata; una presa de agua para regar los campos; carboneras, recuas o carretas, un molino de harina, talleres y sobre todo inmensos rebaños, de ovejas o ganado bovino.

Aunque la hacienda tuvo estas características generales, hubo notables disparidades entre las haciendas de diversas zonas geográficas y en diferentes épocas. Esas diferencias estaban determinadas por aspectos como la extensión territorial, el clima, la selección de

<sup>90</sup> Gisela Von Wobeser, *La formación de la hacienda en la época colonial*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, p. 50.

<sup>91</sup> Herbert Nickel, *Morfología social de la hacienda mexicana*, México, p. 10

<sup>92</sup> Juan Felipe Leal y Mario Huacuja, *op. cit.*, p. 12.

productos, el monto de la producción, el origen del capital, el arrendamiento, el ausentismo de los dueños, el grado de autosuficiencia económica, la proporción de autoconsumo, la división del trabajo, la infraestructura física y las técnicas agrícolas. Según la combinación de esas características, se daban los diferentes tipos de hacienda: algodонера, cafetalera, pulquera, henequenera, ganadera, etcétera. Por ejemplo, en el centro de México hubo tres tipos de haciendas: las cerealeras, las pulqueras y las azucareras. En las regiones mineras del norte, entre Querétaro y Parral, se instalaron haciendas ganaderas que producían pieles, cebo y carnes, pero también granos; mientras que en el extremo norte, se crearon haciendas-presidios y haciendas-cuarteles, cuya función era resguardar la frontera de los ataques de indios nómadas. Y en las regiones tropicales de las costas y el interior no hubo haciendas, sino plantaciones.<sup>93</sup> Estas características de la hacienda se mantuvieron hasta fines del siglo XVIII, que es considerado como la edad de oro de la hacienda rural y cuyo equilibrio arcaico no sería quebrantado sino hasta la independencia, al inicio del siglo XIX, pero el cual fue restablecido durante el porfiriato.

No obstante que la hacienda apareció desde el siglo XVII como la forma de producción agro-ganadera hegemónica en el campo mexicano, hay que señalar que no fue la única, pues en el otro extremo estaba la comunidad indígena y en medio de las dos, la pequeña propiedad, representada por los ranchos, cuyas características se establecieron en el capítulo anterior, y cuya importancia para este trabajo reside en que a ese ámbito parece haber pertenecido el personaje del charro, mejor conocido como *ranchero*.

### **2.2.2 La estratificación social en las haciendas y la función de la religión**

El dominio que ejerció la hacienda en el campo se extendió a los pequeños propietarios rurales, españoles o mestizos, y con frecuencia presentó características autoritarias, caciquiles y oligárquicas. Al mismo tiempo, las haciendas propiciaron una nueva estratificación social, al jerarquizar a sus trabajadores. Ubicaban por un lado a los peones o “gañanes”, “... *en jacalitos situados alrededor de la iglesia y de la casa del amo, también llamado real de los indios*”<sup>94</sup>; y por otro a los caporales o capitanes, blancos, mestizos, mulatos o negros libres, encargados de vigilar y dirigir a los peones, quienes residían en casitas de adobe, alrededor de la hacienda, y se distinguían por ser “hombres a caballo” y recibir un salario más alto (aunque generalmente también estaban retenidos en el trabajo por deudas impagables, como los peones).

<sup>93</sup> Herbert Nickel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>94</sup> Francoise Chevalier, *op. cit.*, p. 356.

El peonaje por deudas, aberrante sistema de explotación laboral surgido en la etapa inicial de la hacienda, que Chevalier denomina “servidumbre por deudas”, aparentemente ilegal pero vigente y “justificado” por la falta de mano de obra en las haciendas, consistía en lo siguiente: se ofrecía dinero a los indios, quienes lo gastaban y como difícilmente podían pagarlo, quedaban ligados a la hacienda por su deuda, que se volvía eterna y en épocas posteriores (el porfiriato) incluso se heredaba. Este procedimiento estuvo asociado a la “tienda de raya”, que también surgió en esos años. Se trataba de un establecimiento en el que los trabajadores de las grandes haciendas (peones, vaqueros, caporales) encontraban todo cuanto necesitaban, y sus deudas eran marcadas mediante rayas (pues ninguno sabía leer o escribir). Así, *“A cambio de no saldar nunca sus cuentas, el hacendado los vestía, los hacía curar si estaban enfermos o les adelantaba dinero en caso de necesidad.”*<sup>95</sup>

De esa manera, en las haciendas se estableció una relación paternal del amo con sus trabajadores, el que además tenía un papel de administrador de “justicia” con muy amplios poderes, ya que sólo las autoridades eclesiásticas se esforzaban por limitar sus arbitrariedades. Aunque en realidad, la religión contribuyó a reforzar y mantener la unidad social de la hacienda, pues las más importantes de ellas tenían iglesia y sacerdote, al que el hacendado daba comida y salario. En las haciendas más pequeñas, el cura o vicario del pueblo vecino acudía a oficiar misa en las capillas que los amos habían construido con licencia del obispo. Ahí se reunían los peones mañana y tarde, junto con el dueño o mayordomo, para la oración y el rosario. La importancia de la religión en la vida de la hacienda era central, ya que por lo regular cada hacienda se hallaba bajo la protección de la virgen María o de un santo, cuando no del mismo Dios Padre o de la Santísima Trinidad; y su función era la de legitimar la opresión y reforzarla, mediante la reglamentación y control de prácticamente todas las actividades, públicas y privadas: desde el bautizo, el matrimonio y los festejos religiosos, hasta la muerte. La religión fue compañera inseparable de la dominación colonial, puesto que la misión evangelizadora de los frailes no representó para el indio una alternativa ante la violencia omnipresente de la colonización, sino sólo *“... modalidades distintas y jerarquías de valores diferentes en el ejercicio de la dominación colonial. Porque también para ellos el indio es un ser inferior, un eterno menor de edad, un alma que se debe salvar a pesar de sí misma, si es necesario, y por cualquier medio disponible (la violencia incluida).”*<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Francoise Chevalier, *op. cit.* p. 358.

<sup>96</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 131.

Ese pasado histórico de la vida rural mexicana hasta aquí esbozado, aportó el marco visual y anecdótico a la comedia ranchera, que al recrearlo, en mayor o menor medida tendió a ocultar o suavizar las inequidades que lo caracterizaron, enfatizando una visión romántica y descontextualizada, en la que destacaba la figura del charro cantante como privilegiado representante de ese entorno, portavoz de una ideología conservadora y “nacionalista”.

## **2.3 Principales aportaciones de la literatura mexicana del siglo XIX a la comedia ranchera.**

### **2.3.1 *Nacionalismo y visión épico romántica del campo mexicano.***

La literatura mexicana del siglo XIX, concretamente la novela realista y la de aventuras, fueron precursoras de la comedia ranchera, no sólo por haber aportado historias y toda una tipología social (como la figura del charro), sino sobre todo porque el nacionalismo literario que muchos de esos autores promovían, influyó poderosamente en el nacionalismo del cine mudo mexicano y posteriormente en el cine sonoro, donde fue un referente esencial para acercarse al ámbito rural, con todo lo que ello implicaba en cuanto a privilegiar una visión romántica e idealizada de ese entorno. El nacionalismo que propugnaba la literatura mexicana de este periodo, aparece claramente influido por el romanticismo, especialmente en lo referente al retorno a la naturaleza, el individualismo, la fe en la bondad innata del hombre y la manifestación espectacular de la vida.

La búsqueda de una literatura nacionalista que sirviera para educar y moralizar a las masas, fue el objetivo primordial de los primeros escritores del México independiente y determinó la inclusión de tipos populares en la literatura, tales como el charro o ranchero, el pequeño propietario, el ladrón despiadado, la china y la garbancera, entre otros. A través de la novela o el folletín, dentro del modernismo, el realismo o el género histórico, esa literatura propuso de alguna manera un ideal de sociedad, en un momento en que se estaba definiendo el proyecto de nación que iba a prevalecer.

El turbulento siglo XIX mexicano, el de la independencia (resultado, como señala José Emilio Pacheco, de un cuartelazo de la oficialidad criolla encabezada por Iturbide, aliada con el sector más reaccionario de los españoles, al verse rebasada por la movilización social),<sup>97</sup> se caracterizó por un proyecto político y cultural encabezado por las minorías de la clase alta, que trataron de aglutinar la heterogeneidad multicultural y multiétnica que albergaba el

---

<sup>97</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 46.

territorio Mexicano, en torno a una idea de nación y de “lo nacional”. A definir esas ideas contribuyeron intelectuales, escritores y políticos (actividades estas que en ese siglo muchas veces recaían en una misma persona), a través de su participación política, militar o literaria.

En el concepto de nación que de ahí surgió, prevaleció la idea criolla de la nacionalidad, la cual había sido manifestada claramente en la *Historia antigua de México (1780-1781)*, escrita por el jesuita criollo Francisco Javier Clavijero, quien apelaba a la pasada grandeza del mundo indígena y reivindicaba su valía, contrastando el brillo de la antigua cultura con la degradación del presente. La obra de Clavijero propició un importante cambio en la autopercepción de los mexicanos, pues como apunta José Emilio Pacheco, gracias a ella se logró:

„, vencer la imagen de sí mismos que los dominadores impusieron desde su nacimiento en los colonizados [al] presentar un pasado capaz de ser compartido por cuantos viven en una misma tierra... da a sus compatriotas la piedra de fundación intelectual para la patria criolla que busca su legitimación elaborando ideológicamente una cultura mestiza... da a los indígenas la conciencia de su opresión... El colonizado que lea estas páginas, en vez de sentirse inferior se sentirá orgulloso, digno de ser sujeto y ya no simple objeto de la historia. Su orfandad social y cultural encontrará un linaje.”<sup>98</sup>

Aunque, como aclara David A. Brading, lo que hizo Clavijero fue expropiar ese pasado indio para servir a la ideología criolla y así contribuyó a establecer un proyecto nacional que no se tradujo en la liberación de los oprimidos, sino en un simple cambio de explotadores.<sup>99</sup> En esa perspectiva, la “nación” era un término “... *que agrupa y define a un sector privilegiado, y tal situación se irá perpetuando de manera beligerante. Si en lo político nación son unos cuantos, en lo cultural la nación será –ante los ojos de la élite– el espacio fatal donde una minoría justifica y redime ante la historia a una mayoría bárbara y crédula.*”<sup>100</sup>

La minoría criolla que enarbolaba ese concepto de nación, recurrió al patriotismo y al mito del progreso para integrar la diversidad de lenguas y culturas que constituían al país. La emoción patriótica fue exaltada en los discursos oficiales, mientras en la literatura, a partir de la búsqueda de una “conciencia nacional” que sólo sería posible con la educación, se pretendió la cohesión política. Se estableció así un programa educativo que proporcionaba a los mexicanos una galería de héroes y una “explicación” de los procesos históricos que había vivido el país; una educación donde era prioritaria la alfabetización y difusión del idioma

<sup>98</sup> *Ibid.*, ., pp. 48-49.

<sup>99</sup> David A. Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, Col. Problemas de México, SepSetentas, 3ª. Edición, 1985, p. 41.

<sup>100</sup> Carlos Monsiváis, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas”, en *En torno a la cultura nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 161.

español, única forma para sacar al indígena del aislamiento en que lo habían mantenido sus lenguas locales; se trataba, en palabras de Carlos Monsiváis, “...de una rebelión frontal contra la última dictadura hispánica, la lingüística...”<sup>101</sup> En la construcción de esa conciencia nacional, los valores imperantes fueron europeos, los de la “modernidad”; la fe en el progreso, la técnica y la propiedad privada, pues para algunos de ellos el ideal de sociedad se componía “... de un conjunto de propietarios dedicados al trabajo productivo, cuya principal preocupación es contrarrestar, mediante los procedimientos democráticos, las veleidades opresivas del aparato estatal.”<sup>102</sup>

Un momento decisivo para la construcción del mito de unificación nacional, fundamental en ese concepto de nación, fue el de la guerra contra la intervención francesa, donde los grupos conservadores se desprestigiaron definitivamente por haberla propiciado y triunfó la fracción liberal (integrada por sectores muy heterogéneos) y su proyecto de país; el cual era, como sugiere la historiadora Brígida Von Mentz “... el proyecto político de los antiguos liberales insurgentes, encarnados ahora por una nueva generación de liberales pragmáticos que logran hacer alianzas militares con caciques locales por una parte y, por otra, económicas con oligarquías regionales... Esta visión liberal... concibe al país en una armoniosa cooperación entre trabajadores, propietarios y comerciantes y omite los límites históricos y sociales que se oponen...”<sup>103</sup>

### **2.3.2 Color local, lenguaje y tipos populares en la novela decimonónica de orientación nacionalista**

La contribución de la literatura al proceso de creación y defensa de la nacionalidad, se reflejó en obras como *Astucia*, *El Zarco* y *Los plateados de tierra caliente*, de las que ya hemos hablado. En ellas se intentó plasmar el “color local” y los tipos populares bajo la moda literaria del costumbrismo y el romanticismo europeos, observando al mundo indígena “... como una realidad nacional sí, pero al mismo tiempo ajena, como el mundo de la alteridad. Los indígenas forman parte del decorado natural, del paisaje; en las escasas ocasiones en que aparecen directamente aflora el paternalismo o la compasión. Los comportamientos de los grupos indígenas, son descritos a veces con un cuidado de entomologista, pero generalmente no se asumen como valores culturales.”<sup>104</sup> Quizás la excepción fueron las

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>102</sup> Nicole Girón, “La idea de la Cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez”, en *En torno a la cultura nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 p. 70.

<sup>103</sup> Brígida Von Mentz, *op. cit.*, pp. 44-45. (los corchetes son míos)

<sup>104</sup> Nicole Girón, *op. cit.*, p. 55.

novelas de Ignacio Manuel Altamirano, donde los protagonistas eran generalmente indios o mestizos, vistos como prototipo ideal del mexicano y por lo mismo un tanto irreales. En lo general, esa perspectiva del México rural habría de prevalecer en el cine mexicano a través de la comedia ranchera y el tipo del charro, el que raramente fue representado por un tipo indio.

En la búsqueda de “color local”, lenguaje y tipos populares como el del charro, la comedia ranchera pareció inspirarse especialmente en la novela de aventuras; en obras como la ya descrita *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama*, escrita en 1865 por Luis G. Inclán, la que a pesar de haber sido condenada a vivir en los “suburbios” de la literatura por los críticos y hombres de letras, fue convertida en un inusitado éxito comercial por el público.<sup>105</sup> De *Astucia*, la comedia ranchera asimiló directa o indirectamente, tanto lenguaje, tipología y código de honor de esa gente de clase media rural; como su concepto patriarcal de familia y su vitalidad y costumbres. Sus personajes principales prefiguran la personalidad alegre y picaresca del charro cinematográfico. Y es que lo atractivo del personaje central de esa novela, que lo convertía en una especie de “arquetipo ideal del mexicano”, era, como señaló Salvador Novo: “...su diluido, modesto, cautivador mensaje indirecto de llamado a la tierra; su credo de sencilla felicidad campirana; su condensación de la esencia de nuestras más auténticas virtudes...”<sup>106</sup>



<sup>105</sup> Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Universidad d Guadalajara, p. 58.

<sup>106</sup> Salvador Novo, prólogo a *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama*, México, Ed. Porrúa, Col. “Sepan cuantos...”, 1998, p. XVI.



Antonio Moreno y Miguel Contreras Torres luciendo el traje de charro en los estudios de Hollywood. Foto publicada en *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Aurelio de los Reyes.

El romanticismo mexicano también influyó en el modelo del charro fílmico; en su abigarrada forma de vestir y su entorno vital. A través de novelas como *El Zarco*, anteriormente descrita, cuyo autor (Ignacio Manuel Altamirano) fue uno de los principales promotores del movimiento literario nacionalista, cuyo objetivo fue encontrar un estilo que reflejara lo auténticamente mexicano con dignidad hacia la diversidad étnica del país. Para Altamirano, como advierte Emmanuel Carballo, “... la literatura no es una actividad pura, autónoma, está supeditada a razones políticas, morales y pedagógicas. Cura laico, sustituye el amor a Dios por el amor a la Patria. Moralista sin religión, pide a la literatura que promueva la virtud y condene los vicios. Maestro de escuela, demanda a los novelistas que instruyan a las masas.”<sup>107</sup>

Novelas de folletín como *Los bandidos de Río Frío* (1888-1891), la que irónicamente ha sido definida por Carlos Monsiváis como una especie de “... censo nacional, un examen de los recursos disponibles de la población.”<sup>108</sup>; aportaron al cine mexicano en general y a la comedia ranchera en particular, el elemento costumbrista, describiendo con fidelidad y malicia las actividades y personajes que componían la sociedad mexicana de finales del siglo XIX.

La novela realista, surgida como oposición a lo romántico, que trataba de sustituir la imaginación con la descripción de la realidad en todos sus aspectos: ambiente, individuos, sentimientos y reacciones, favoreció el auge de la novela regional costumbrista, cuyas características sirvieron de inspiración tanto al cine mudo como al sonoro. Por ejemplo, *La parcela*, escrita en 1898 por José López Portillo y Rojas (considerada como una de las mejores novelas del siglo XIX en el campo de lo narrativo regional), fue uno de los primeros acercamientos literarios al ámbito campirano jalisciense (el que el cine convirtió en el México rural por antonomasia) y fue llevada a la pantalla en dos ocasiones, constituyendo un fiel reflejo de la filosofía del “orden y progreso” que enarbolaba el régimen de Porfirio Díaz. En ella se idealizaba la personalidad de los hacendados, destacando su función “paternal” para con sus trabajadores, enfoque que el cine retomó, junto con la descripción de las costumbres, la pintura del ambiente y la construcción de los caracteres.

## 2.4 El cine mudo mexicano y el primer estereotipo del charro.

<sup>107</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 62.

<sup>108</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 174.

### 2.4.1 *El cine mudo de argumento y el nacionalismo “defensivo”.*

La influencia del cine mudo mexicano, especialmente el de argumento, fue fundamental en la comedia ranchera, principalmente por su exaltación nacionalista, lo cual significó la recuperación del paisaje, el costumbrismo y los tipos nacionales. El cine de argumento se empezó a producir durante el gobierno de Venustiano Carranza, y como apunta el historiador de cine Aurelio de los Reyes, su característica habitual fue *“El deseo de hacer propaganda al país en el extranjero... particularmente en los Estados Unidos, [ya que] en la producción norteamericana el mexicano era el borracho, el ladrón, el asaltante, el bandido, el celoso...”*<sup>109</sup> Esa imagen se deterioró más aún después del asalto villista a Columbus, Nuevo México, en 1916.

Con la intención de contrarrestar esa visión denigrante promovida por el cine y la prensa estadounidenses, algunos particulares vinculados al medio artístico se abocaron a la tarea de hacer películas de “propaganda nacionalista”. Dos de ellos fueron Manuel de la Bandera y Mimí Derba; el primero expresaba claramente su intención de: *“... lograr que por medio de actores mexicanos, se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en falsas películas de cine, puede, si acaso, ser un accidente en la vida revolucionaria por la que hemos pasado, pero no una generalidad.”*<sup>110</sup> Para Mimí Derba, popular cantante y actriz de zarzuela, se trataba de desarrollar en el cine *“temas netamente históricos, que muestren las verdaderas costumbres mexicanas y que estimulen el ánimo del público orientándolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere”*<sup>111</sup> Esos anhelos nacionalistas fueron compartidos por otros personajes relacionados con el cine como Miguel Contreras Torres, Manuel R. Ojeda y Guillermo el Indio Calles, cuya producción fílmica se realizó bajo esa óptica.

En la postura ideológica de todos ellos, se apreciaban algunas coincidencias con el nacionalismo de los escritores liberales del siglo XIX, pues de acuerdo con el historiador Aurelio de los Reyes, *“El nacionalismo posrevolucionario, [...] parece surgir de una inmersión en el pasado, de ahí que los cineastas se fijaran en la novela del siglo pasado, sobre todo en la de autores liberales, para elaborar sus argumentos [...] El nacionalismo del siglo XIX,*

<sup>109</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*, México, Editorial Trillas, S. A. de C.V., 1987, pp. 58-60. Los corchetes son míos)

<sup>110</sup> Citado por Aurelio de los Reyes en *op. cit.*, p. 60.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 62.

*liberal y conservador, descubrió, inventó e interpretó a México y los mexicanos, el nacionalismo posrevolucionario lo redescubrió, reinventó y reinterpreto partiendo de los mismos principios*<sup>112</sup> Los principios a que alude el autor eran los de considerar el nacionalismo un acto defensivo (ante la negativa visión de México propuesta desde el exterior), una actividad educativa (las posibilidades del cine para enseñar al pueblo) y al mismo tiempo moralizadora; actitudes que habían caracterizado también al nacionalismo del siglo XIX.

#### **2.4.2 Primeras cintas mudas donde se recreó el ámbito rural y la figura del charro.**



La versión burlesca del charro en *El águila y el nopal* (1929, Miguel Contreras Torres) Foto publicada en *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Aurelio de los Reyes.

Los intentos “nacionalistas” de alguna manera se concretaron en la insistencia de un buen número de películas por mostrar el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales. Especialmente en lo que Aurelio de los Reyes denomina “nacionalismo costumbrista”, el cual retomó la tradición romántica de la novela del siglo XIX y al mismo tiempo incorporó elementos del teatro de género chico mexicano, que en esos momentos vivía su momento de mayor auge.

Estas cintas, que se enumeran a continuación, por su temática y orientación, prefiguraban ya lo que sería la comedia ranchera en la etapa sonora y constituyeron sus antecedentes más inmediatos. Incluso había entre ellas algunas primeras versiones de futuros éxitos del cine sonoro (*Allá en el Rancho Grande* y *La parcela*).

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 65. Los corchetes son míos.

**Triste crepúsculo** (1917, Manuel de la Bandera). Drama rural que contenía “escenas netamente nacionales, típicas si se quiere, pero que lejos de causar una impresión de vulgaridad y de falta de cultura, encarnan vivamente los sentimientos más hondos de los hombres del campo, procurándose la dignificación de los tipos y la más saludable expresión de los rostros tostados por el sol de las campiñas.”<sup>113</sup>

**Viaje redondo** (1919, José Manuel Ramos). Considerada la primera cinta costumbrista nacional de cierta ambición, era evidente en ella la influencia del teatro de revista, tanto en el tema (la cómica visita de un ranchero vestido de charro a la ciudad de México, paseando en burro por la avenida Madero y el zócalo), como en los personajes; la mayoría provenientes de ese género musical. Era el caso del protagonista, Leopoldo Cuatezón Beristáin, popular actor cómico del teatro de revista, quien alternaba con actores como Lucina Joya. Alfonso Pompín Iglesias, la también cómica revistera Lupe Rivas Cacho y Joaquín Pardavé, futura estrella del cine sonoro.

**Partida ganada** (1920, Enrique Castilla). Drama de ambiente rural también protagonizado por el Cuatezón Beristáin, donde resaltaban el paisaje de Xochimilco y típicas diversiones populares como peleas de gallos y *colederos*, que serían elementos distintivos de la comedia ranchera.

**El Zarco (Los plateados)** (1920, José Manuel Ramos). Adaptación de la novela de Ignacio Manuel Altamirano, en la que por primera vez apareció en la pantalla cinematográfica el tipo del charro, con su elegante atuendo.

**En la hacienda** (1921, Ernesto Vollrath). Este drama rural de inusual éxito, se basaba en una zarzuela del jalisciense Federico Carlos Kegel, que tenía como segundo título *Rancho Grande*, y que sirvió de inspiración a la famosa cinta de 1936, **Allá en el Rancho Grande**. En ella se narraban los amores entre un humilde peón y una inocente indita amenazados por un joven rico y libertino, que trataba de abusar de ella, pero era enfrentado por el peón.

**La parcela** (1921, Ernesto Vollrath). Adaptación de la novela de José López Portillo y Rojas, que recreaba la disputa de dos hacendados jaliscienses por un cerro (el monte de los pericos) y que el cine sonoro habría de adaptar en dos ocasiones más.

**El caporal** (1921, Miguel Contreras Torres, Rafael Bermúdez Zataráin y Juan Canals de Homes). Cinta autobiográfica del director, que giraba en torno a un joven campesino que se enfrentaba a unos ladrones de ganado. Y aunque “... *refleja un profundo conocimiento del autor sobre la organización y las costumbres de una hacienda... Curiosamente soslaya los acontecimientos revolucionarios y el problema de la tenencia de la tierra*”<sup>114</sup> Este enfoque de la vida rural, donde se eludía la realidad y se resaltaban las “estampas nacionales”, sería una de las principales características de la comedia ranchera.

**Del rancho a la capital** (1926, Eduardo Urriola). Comedia costumbrista que volvía sobre el tema de los provincianos que viajaban a la capital y eran engañados por dos “peloncitas” (jóvenes *flappers*, con el cabello muy corto).

**La boda de Rosario** (1929, Gustavo Sáenz de Sicilia). Producida y dirigida por Sáenz de Sicilia (quien de acuerdo con Emilio García Riera, era una especie de *playboy*

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 90.

porfiriano).<sup>115</sup> La cinta estuvo además interpretada por un célebre hacendado aristócrata: Carlos Rincón Gallardo, marqués de Guadalupe y último jefe de la policía rural del porfiriato (los rurales). Charro famoso y fundador de la Asociación Nacional de Charros. Rincón Gallardo hacía el papel de un hacendado que defendía a su novia de un pillo que intentaba deshonrarla y lo mataba. Este drama de ambiente campirano fue filmado en la hacienda del Cristo, propiedad de Rincón Gallardo; se desarrollaba entre charros, chinas poblanas y coleadores, exaltándose un nacionalismo conservador, donde se marcaban las jerarquías sociales y se aludía a las tradiciones de la vida en las haciendas. El esquema propuesto por ésta cinta se perpetuaría en la comedia ranchera a partir de **Allá en el Rancho Grande** (1936, Fernando de Fuentes).

El costumbrismo nacionalista, obsesionado por el paisaje, se infiltró también en algunas de las más famosas cintas de la época que se desarrollaban en el ámbito urbano, tales como: **La luz, Tríptico de la vida moderna** (1917, Ezequiel Carrasco / J. Jamet / Manuel de la Bandera), en la cual aparecieron por vez primera escenarios naturales de la ciudad de México (Chapultepec, Xochimilco y los viveros de Coyoacán); **Santa** (1918, Luis G. Peredo), primera versión de la novela homónima de Federico Gamboa, mostraba los sitios descritos en la novela: el pueblo de san Ángel, la plazuela de Chimalistac, el pedregal, el río y el cementerio; mientras que en **El automóvil gris** (1919, Enrique Rosas), como señala García Riera:

El argumento nos revela que el paisaje, urbano y rural, ocupaba un primer lugar, era otro personaje: la búsqueda y persecución de los asaltantes por la policía a través de la ciudad y los robos no eran más que un pretexto para mostrar el paisaje de una ciudad hermosa y fea, defensora y cómplice de los asaltantes. Los panoramas rurales jugaban también un papel importante... Bernardo Quintana, uno de los personajes, asiste a un palenque a presenciar una pelea de gallos, viste traje típico de charro con botonadura de plata...<sup>116</sup>

Como hemos visto, el cine mudo de argumento (en la vertiente del nacionalismo costumbrista) aportó un elemento que fue esencial para la comedia ranchera de la etapa sonora, la recuperación de la vida en las haciendas y de sus tipos representativos. Esto lo hizo de dos formas: en tono cómico, a través de temas y actores provenientes del teatro de revista (Leopoldo Cuatezón Beristáin, Lucina Joya, Alfonso Pompín Iglesias, Lupe Rivas Cacho y Joaquín Pardavé), donde el hombre de campo y su entorno eran caricaturizados y vistos como sujetos anacrónicos pero divertidos. Y por otro lado, ese mismo universo vital fue reivindicado mediante una exaltación (entre romántica y conservadora) de la indumentaria y las costumbres, donde se aludía a una legendaria aristocracia rural, católica y mexicana, representada por la organización social en torno a la hacienda y por la prestancia del “hombre a caballo”, el charro visto como símbolo vigente de poder y tradición.

<sup>115</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo, 1897-199*, México, Ediciones Mapa, CONACULTA, p. 61.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 76.

Esos dos acercamientos constituyeron el germen de la futura comedia ranchera, pues ambos permanecieron en ella. Lo cómico burlesco estaría presente en los estereotipos del campesino o el ranchero pobre, en la sirvienta respondona o chismosa y en el acompañante “chistoso” o ridículo del protagonista. La perspectiva romántica, permaneció en la idealizada visión de la vida en las haciendas (que evadía la problemática del poder y enaltecía el paternalismo del hacendado, maquillando todo de “color local”), y en el personaje del charro cantante, el cual invariablemente fue representado como un elegante hacendado o un varonil ranchero o caporal vestido de charro.

A pesar de la evidente importancia del cine mudo de argumento como antecedente de la comedia ranchera, es necesario ubicarlo en su justa dimensión en el contexto real de la exhibición cinematográfica de la época. En este sentido, el investigador de cine Federico Dávalos apunta que: *“Entre 1916 y 1930, se produjeron de manera bastante irregular, mas de ciento treinta largometrajes. Un ligero repaso revela, sobre todo, el entusiasmo de numerosos aficionados que no hicieron más de una o dos películas... Generalmente, el resultado fue de baja calidad y poco desarrollo técnico, lo que sumado a la incapacidad para forjar una expresión propia que la distinguiera de la producción foránea, generó la frecuente indiferencia del público”*<sup>117</sup>. A lo anterior hay que añadir la poderosa competencia del cine extranjero; francés, italiano y sobre todo norteamericano, pues para 1920, Hollywood producía cerca de 800 largometrajes de ficción anuales.<sup>118</sup>

## **2.5 El teatro de revista, factor decisivo en la conformación de la comedia ranchera y del estereotipo fílmico del charro.**

### **2.5.1 El esquema estético-narrativo de la zarzuela, puesto al servicio de lo popular en el teatro de revista.**

De acuerdo con el historiador y crítico del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, una de las fuentes extra-cinematográficas de la comedia ranchera fue el teatro español, especialmente el sainete madrileño y la zarzuela, del cual incorporó:

*“[...] el gusto por el asunto jocoso, por la complicación fútil, por las temperaturas de superficie, por los enredos a base de malentendidos, por la resolución arbitraria de los conflictos sentimentales y cierta gracia verbal... De la zarzuela, la comedia ranchera tomará tres de sus elementos fundamentales: la desenvoltura de personajes celosos de su*

<sup>117</sup> Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, México, Editorial Clío, Libros y Videos, S. A. de C. V., 1996, p. 26.

<sup>118</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, p. 32.

*intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre.*<sup>119</sup>

Pero lo cierto es que la relación entre la canción y el escenario existió en México desde los tiempos de la colonia, cuando las canciones de moda en España llegaban como música de teatro a través de las llamadas *tonadillas*; las cuales eran algo así como primitivas comedias musicales (de gran popularidad en Madrid hasta principios del siglo XIX), que intercalaban canciones entre los diferentes actos de la pieza, y que con el tiempo se convirtieron en una ópera cómica que no pasaba de los treinta minutos.<sup>120</sup> La *tonadilla* fue importante para el desarrollo de la canción mexicana y para la fácil adaptación de la zarzuela, pues en ésta, canción de moda y representación cómica iban de la mano, especialmente durante el auge del teatro de revista, pieza importante en la construcción de la comedia ranchera cinematográfica.

La anexión de elementos de la zarzuela y el sainete hispanos a la comedia ranchera, obedeció a que el titubeante cine sonoro de los treintas, en su intento por captar el gusto del público, fue incluyendo aspectos con los que el espectador estuviese familiarizado, como eran actores, lenguaje, música y algunos recursos del esquema narrativo del teatro frívolo, que en la etapa de 1910 a 1940, vivió su época dorada. Sin embargo, esta dependencia (no sólo espectacular, sino también estética y tecnológica) del cine respecto a otras formas de espectáculo pre-existentes, no debe verse como algo exclusivo del cine mexicano, pues los análisis más recientes del cine de los primeros tiempos en diversos países, han demostrado que esto fue una constante.<sup>121</sup> Por otro lado, de acuerdo con el teórico de cine Jacques Aumont, en la etapa del cine sonoro, varios elementos teatrales empezaron a ser revalorados por su cercanía con el espacio y el tiempo fílmicos:

El teatro, que era el enemigo, deja de serlo para convertirse en un modelo, o más exactamente una fuente estética, por medio de una noción, la de escena... [y] la del actor, que es su primera traducción práctica en todos los primeros pasos del cine hablado... esencialmente en torno a los equivalentes que inventará el cine, de la escenicidad y de la presencia escénica. La noción de escena tiene, como mínimo, dos caras: atañe a la extensión, al área de representación, al espacio, pero también a la duración, a la unidad dramática, al tiempo. El cine inventará unos equivalentes con arreglo a estas dos dimensiones...<sup>122</sup>

<sup>119</sup> Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 70.

<sup>120</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial mexicana / Conaculta, 1989, p. 65.

<sup>121</sup> Véase Sánchez Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico*, España, Editorial Paidós, 1996 y Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, España, Ediciones Cátedra, S. A., 1995.

<sup>122</sup> Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1998, p. 49.

Aplicado al cine mexicano y a la comedia ranchera en especial, esto significa que la asimilación de los componentes teatrales a que se refiere Jorge Ayala Blanco (gusto por el asunto jocoso, por los enredos con base en malentendidos, la gracia verbal, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre), era parte de un complejo proceso de búsqueda de equivalentes de escenidad y de presencia escénica; es decir, formas de utilizar el espacio y el tiempo escénicos y la interpretación actoral, en un medio como el cine, caracterizado por la fragmentación espacio temporal.

Por otra parte, la importancia del teatro de revista en el México de las primeras décadas del siglo XX, reside fundamentalmente en que a través de él se realizó un original acercamiento al costumbrismo popular, que habría de permanecer en el gusto del público urbano durante décadas, reciclado posteriormente por la radio y el cine. Ese acceso a lo popular constituyó una experiencia social *sui generis*, en la cual, como apunta Guillermo Bonfil Batalla:

*[...] el teatro fue del pueblo... Fue un espectáculo popular en el sentido más amplio del término: el público no sólo asistía y gozaba como espectador, sino que intervenía directa e indirectamente en múltiples formas. Las obras tenían éxito o fracasaban exclusivamente por la reacción del público, no por arte de la publicidad; los temas, siempre actuales y con frecuencia candentes, eran tratados por los libretistas... con el lenguaje popular, alburero, y desde el punto de vista irreverente de la burla y el chiste iconoclasta. El escenario estuvo poblado... por los tipos (¿estereotipos?) populares, que reflejaban, como en espejo siempre jocoso, al pueblo-pueblo, al que abarrotaba la gayola e increpaba a los actores en un diálogo constante, comprensible sólo para quien verdaderamente vivía, día tras día, la vida de la ciudad.*<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Guillermo Bonfil Batalla, introducción a *El país de las tandas. teatro de revista. 1910-1940*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1986, p. 9.





Folclor y nacionalismo en el teatro de revista. Emma Duval, *tiple* y actriz de cine mudo. Foto de 1925, publicada en *Las divas en el teatro de revista mexicano*, Pablo Dueñas.

En esos años de conmoción revolucionaria, el teatro de revista funcionó como la principal forma de diversión y comunicación popular, ya que se iba al teatro para “... *presenciar la puesta en escena del último suceso, para reírse de los choteos a generalotes, políticos extranjeros, personajes populares, modas estrafalarias y todo aquello susceptible de dramatizar.*”<sup>124</sup>

La *revista* era una dramatización paródico-musical de sucesos de actualidad, llena de elementos populares, que surgió a fines del siglo XIX; sus antecedentes fueron el sainete, la zarzuela y los teatros de variedades al estilo francés. Se mexicanizó antes y durante la contienda revolucionaria, como una necesidad de afirmación nacional en un medio teatral hasta entonces monopolizado por actores, obras, bailes, música y empresarios españoles, donde “... *abundaban las manolas, las alpargatas, las tascas y el vino tinto, los ceceos acastañuelados... los panaderos enamorados, la picardía andaluza, los mantones y las mantillas.*”<sup>125</sup> Su popularidad coincidió con un momento en el que se estaba construyendo el carácter nuevo de una sociedad que pretendía ser moderna y cosmopolita; y que deseaba darle “presencia teatral” a su propio lenguaje, a sus cotidianas formas de expresión.

<sup>124</sup> Pablo Dueñas, *LAS DIVAS, en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación mexicana de estudios fonográficos, A. C./ Dirección General de Culturas Populares, 1994, p. Doce.

<sup>125</sup> *El país de las tandas. teatro de revista. 1910-1940*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1986, p. 18.

En ese sentido su contribución fue enorme, ya que permitió “... *la vitalización del habla popular, la introducción de palabras y términos, la flexibilización del lenguaje mediante el albur y el duelo con el público, la creación y entonación de un nuevo idioma urbano, todo lo cual también presionó para que el teatro mexicano prescindiese del acento hispánico: [y] la introducción pública de lo que, también públicamente, se consideraba obscenidad y malas palabras*”<sup>126</sup> A esto que podríamos llamar “la liberación del habla popular mexicana”, se aunó la reivindicación festiva de tipos populares representativos del pueblo mestizo e indígena. En su modalidad de revista costumbrista, el también llamado “género chico” se dedicó a inventariar, adaptar y difundir de forma paródica, tradiciones, música regional dispersa y tipos sociales que habrían de alimentar el imaginario popular urbano a lo largo del siglo XX. Personajes como el payo, el pelado, el empistolado general revolucionario, el indio, el rancharo ladino, el soldado de leva, la sirvienta o el gendarme, fueron interpretados por la cómica gestualidad de hábiles actores como: Leopoldo Cuatezón Beristáin, Paco Gavilanes, Anastasio Otero, Roberto Soto, Lupe Rivas Cacho, Delia Magaña, Emilia Trujillo, Joaquín Pardavé, Mario Moreno *Cantinflas* y muchos más, algunos de los cuales transitaron al cine sonoro con mayor o menor fortuna.

### **2.5.2 El teatro frívolo mexicano incorpora la imagen del charro a la iconografía del México posrevolucionario y hace posible su utilización simbólico nacionalista.**

En ese costumbrismo paródico que efectuó la revista mexicana, se hizo común la presencia de la pareja del charro y la china poblana, bailando el “jarabe tapatío”. La utilización de esa imagen campirana del folclore mexicano, que ya figuraba en crónicas de viajeros extranjeros y de escritores mexicanos desde principios del siglo XIX, resurgió ligada a expresiones paródico-nacionalistas. Y es que en los teatros de revista se dio una especie de prolongación de la provincia, sin intención totalizadora, sino más bien para “... *ratificar el sentido patrimonial de las costumbres, para consolidar y hacer íntimos los símbolos nacionales, para que aquello que se dice lo mexicano encarne en presencias visibles y tenga apariencias reconocibles... [como] Una manera de hacer nacionalismo desde abajo*.”<sup>127</sup> En un primer momento, los distintos localismos subieron al escenario para reconocerse, intercambiarse y mezclarse de manera intuitiva, sin consignas, hasta que el teatro de revista empezó a someterse al poder y se puso al servicio de las conmemoraciones oficiales, buscando romper su identificación con “lo lépero y pornográfico”, pero iniciando su decadencia. No

<sup>126</sup> Carlos Monsiváis, *Historia General de México*, Tomo 4, México, SEP/ El colegio de México, 1988, p. 465.

<sup>127</sup> El país de las tandas..., p.94.

obstante, sus años de auge fueron más que suficientes para imprimir en la iconografía popular ciertos estereotipos de mexicanidad; como la imagen del charro, cuya vestimenta fue objeto de las más inusuales apropiaciones en ese ámbito; desde la mezcla de traje de china poblana y sombrero de charro hasta las coristas “bataclanas” que lo adaptaron en forma de diminutos bikinis-sarapes, tocadas con enormes sombreros galoneados; o las tiples cómicas que lo usaron de manera paródica, vistiendo el traje charro de gala para realizar sus números cómicos.



**La famosa tiple del teatro frívolo Maria Conesa, portando una singular adaptación del traje de charro**

Esa imagen del charro, que el teatro de revista incorporó al imaginario popular urbano, paulatinamente pasó a otras esferas, donde se empezó a manejar como síntesis de lo mexicano rural, claramente vinculado a intereses político-clasistas. Este uso fue resultado (como sugiere el historiador Ricardo Pérez Montfort, quien más ha profundizado en el tema) de una serie de factores: *“la reacción conservadora fortalecida durante las décadas veinte y treinta que terminó por aliarse con la élite en el poder, la rápida evolución e influencia de los medios de comunicación masiva y las mismas necesidades de unión dentro del desbalagado grupo gobernante que supo aprovechar dicha imagen, entre muchas otras cosas, como recurso discursivo aglutinador.”*<sup>128</sup> La reacción conservadora a que hace referencia el autor, estaba integrada en buena medida por terratenientes a los que la Revolución había afectado

<sup>128</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), Col. Miguel Otrón de Mendizábal, Ediciones de la Casa Chata, 1994, p. 123

(o sus descendientes), los cuales, como señalamos en el capítulo anterior, durante el porfiriato se habían ido apropiando del atuendo del jinete mexicano y de su simbología histórico cultural, insertándolos en su genealogía de clase. En la etapa posrevolucionaria, su objetivo principal fue utilizarlo como símbolo de nacionalismo, pero de un nacionalismo conservador, que de alguna manera retomaba los planteamientos del “hispanismo” decimonónico de Lucas Alamán, y que *“... negaba el bagaje indígena y planteaba la necesidad de reconocerle a España la gracia de haber entregado a los mexicanos lo que consideraba los tres elementos fundamentales de su cultura: la religión católica, el lenguaje castellano y las costumbres civilizadas.”*<sup>129</sup>

Simultáneamente, a través del rescate de las prácticas que habían formado parte de la actividad laboral o festiva del vaquero mexicano: domar caballos, herrar reses, colear, travesear, etc. se fue institucionalizando en el México de los años veinte y treinta, la práctica de la charrería, actividad identificada, ya no con el sector rural de vaqueros, caporales y rancheros que la habían desarrollado y ejercido por más de trescientos años como faena cotidiana, sino con el grupo terrateniente heredero de las otrora poderosas haciendas del porfiriato, el que había “sobrevivido” a la Revolución. En ese nuevo contexto histórico y social, la figura del charro empezó a manejarse como símbolo de lo mexicano, pero vinculada a la clase social a que pertenecían los hacendados; es decir, hundiendo sus raíces en un pasado metamorfoseado, el de las haciendas porfirianas despojadas de injusticia y miseria, idealizadas como espacios de folclor, tradición y armonía. Esa tramposa visión del pasado rural mexicano y la apropiación de una de sus figuras representativas, se lograría plenamente en el cine mexicano a través de la comedia ranchera, en la cual, como veremos más adelante, la ideología de esos grupos conservadores se vería ampliamente reflejada. Pero ésta fase es importante para el conservadurismo, porque ahí encontró, *“... en la tradición de los charros una justificación nacionalista. El charro, como símbolo de mexicanidad, pudo enarbolarse ante las acusaciones de extranjería y falta de patriotismo que los gobiernos posrevolucionarios achacaban a estos terratenientes conservadores. Para ellos, las haciendas con sus caballos, sus charros y sus chinas eran intrínsecamente mexicanos. Por eso afectarlas, era ir contra México. En otras palabras: distribuir las haciendas era la negación misma de la mexicanidad.”*<sup>130</sup>

### **2.5.3 El teatro de revista y el surgimiento de la canción ranchera.**

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 124.

Por más de treinta años, el teatro de revista mexicano en su modalidad costumbrista, estuvo ligado a la historia de la música popular, a sus movimientos, autores y compositores; funcionando como “... *espacio aglutinador de tradiciones musicales dispersas y regionales... [de] sonidos que la transmisión oral trajo a la ciudad desde los múltiples espacios campiranos... de sonidos vernáculos que no acaban de desprenderse del paisaje al que aluden y que se mantienen vivos por su uso festivo y comunitario...*”<sup>131</sup>

De esa manera, el auge del teatro frívolo en los años veinte, estuvo inextricablemente unido a las canciones de moda, de las que se cultivaron principalmente tres géneros: el campirano o ranchero, el romántico y el regional. Así se hicieron famosas canciones como la *Rumba de los monaguillos*, que Lupe Rivas Cacho cantó en la obra **El calendario del año**; *El sombrero jarano* y *La alegría de vivir* que hizo célebres Celia Montalbán en **El país de la ilusión**, o la canción *Mi querido capitán*, popularizada por la misma Montalbán en **El jardín de Obregón**.

Las revistas que utilizaban canciones de estilo ranchero empezaron con **México lindo** y **Del rancho a la capital**, presentadas en 1919 en el Teatro Lírico; en ellas aparecía prefigurada la estructura de la futura comedia ranchera del cine sonoro mexicano. El teatro de revista, al realizar un verdadero recorrido folclórico musical por todas las regiones del país, propició el conocimiento difusión y confrontación de los diferentes estilos musicales, lo que se tradujo en un apogeo de la creación de canciones populares. En ese sentido, el año de 1927 fue de enorme trascendencia para la canción mexicana, ya que como apunta Yolanda Moreno Rivas, “[...] en 1927 se realizó un concurso y feria de la canción mexicana organizado por el teatro Lírico... sus famosas funciones propiciaron la aparición de un numeroso grupo de compositores que venía a sumarse al establishment de la revista...”<sup>132</sup> Esa nueva generación de compositores estuvo integrada por autores como María Grever, Jorge del Moral, Espinosa de los Monteros, Guty Cárdenas, Agustín Lara, Lorenzo Barcelata, Salvador Quiroz, Ricardo Palmerín y Joaquín Pardavé. Mientras tanto, en las exitosas temporadas del teatro Politeama, se dieron a conocer varios intérpretes portadores de nuevos estilos: el trío Garnica-Ascencio, Lucha Reyes, Delia Magaña, el dueto de Felipe Liera y Lupe Irigoyen, y el tenor Pedro Vargas. Los dos primeros serían decisivos para la canción ranchera.

En el marco de la efervescencia nacionalista posrevolucionaria que vivió el país, la canción campirana, originada en el siglo XIX, sufrió un proceso de revitalización que se manifestó primero en “*una canción añorante al estilo de la Canción mixteca (1916) de José López*

<sup>131</sup> *El país de las tandas...* p. 92.

<sup>132</sup> Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 72.

Álvarez; *La pajarera*, *El desterrado* (1917) y *La borrachita* (1918) de Tata Nacho.<sup>133</sup> Posteriormente, ese tipo de canción se transformó en un producto citadino con color campirano, representado por canciones como: *Adiós Mariquita linda* (1925) de Marco Antonio Jiménez, *La negra noche* (1920) de Emilio D. Uranga, *Allá en el Rancho Grande* (1927) en arreglo de Silvano Ramos y *El limoncito* (1928) en arreglo de Alfonso Esparza Oteo. Este género, conocido como canción ranchera, se cantaba con acompañamiento de piano, orquesta de alientos (maderas) o de cuerdas.

Un grupo formado en Tampico en 1926, llamado Los Trovadores Tamaulipecos, jugó un papel decisivo en la evolución del género ranchero. Lo componían el agente vendedor de autos Ernesto Cortázar, un mecanógrafo veracruzano llamado Lorenzo Barcelata, el empleado público Alberto Caballero, el fotógrafo de una compañía petrolera Antonio García Planes y el chofer Andrés Cortés Castillo. Durante su corta asociación, este grupo estableció un estilo de canciones y de ejecución que rápidamente fueron imitados. En 1935, Barcelata y Cortázar se separaron del grupo y empezaron a trabajar en el naciente cine sonoro mexicano, fijando moldes y estilos de lo que se conocería como la nueva canción ranchera.

Sin embargo, como apunta Yolanda Moreno Rivas, “*La nueva canción ranchera ya había sido prefigurada por el trío Garnica-Ascencio en 1927 y por infinidad de intérpretes del teatro de revista que contribuyeron a crear el género. Entre ellos podría mencionarse hasta a los yucatecos Guty Cárdenas y Pepe Domínguez, el primero por sus grabaciones de Albur de amor en arreglo de Adolfo Estrada (1929) y Caminito de la sierra de Joaquín Pardavé (1927); y el segundo por sus Aires del Mayab, que tenía todo el corte de una canción campirana.*”<sup>134</sup>

## **2.6 Contribuciones de la canción bravía y de la radio a la configuración de la comedia ranchera y del estereotipo del charro.**

### **2.6.1 El nuevo estilo de interpretar la canción ranchera.**

La modalidad más popular de la llamada “nueva canción ranchera”, fue la desarrollada por la cancionera Lucha Reyes, tras separarse del grupo Garnica-Ascencio, cuando perdió su voz de soprano y se dedicó a cantar “de garganta.”<sup>135</sup> Esta particular forma de interpretar fue conocida como *estilo ranchero bravío*, y se convirtió en sustento primordial de la comedia ranchera y de su figura emblemática, el charro cantante.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 186.

El estilo ranchero bravío consistía básicamente en: *“una nueva forma de ejecución [que] daba una impostación a la voz o prescindía por completo de ella, utilizando directamente la garganta, aunque esto significara en ocasiones una enunciación rasposa y poco musical (por lo tanto más bravía)... La canción bravía escrita en tono mayor era agresiva, afirmativa y reivindicativa. Si el tema era amoroso, adoptaba un tono exigente y fanfarrón.”*<sup>136</sup>

La canción ranchera bravía tuvo en Lucha Reyes a su primera exponente notable; pues al recuperar la voz después de un periodo de afonía, adquirió un color de contralto y un matiz enronquecido y bronco, que otorgaron a la naciente canción ranchera citadina un estilo peculiar; *“La personalidad y la neurosis hicieron el resto. Prodigaba su voz hasta desgarrarla, gemía, lloraba, reía e imprecaba. Nunca antes se habían escuchado interpretaciones de ese estilo. Sobreponiéndose a las críticas que no aceptaban su falta de refinamiento, pronto Lucha Reyes simbolizaba y personificaba a la mujer bravía y temperamental a la mexicana.”*<sup>137</sup>

Pero sin duda fue el cine el que dotó de presencia y arraigo a esta nueva forma de ejecución. A través del charro cantante, la canción bravía se “masculinizó” y se afirmó en el gusto popular, interpretada por figuras como Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante o Luis Aguilar. El cine la remodeló y ajustó a su esquema de la realidad a través de la comedia ranchera. La relación entre canción bravía y cine, se volvió inseparable a partir del éxito de *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941, Joselito Rodríguez), al entrar en escena la pareja Esperón-Cortázar; quienes iniciaron la producción en serie de este tipo de canciones. Cortázar y Esperón se caracterizaron por una producción fuera de lo común, que aunque provenía del tradicional son jalisciense, poseía *“... mucha mayor sofisticación, hacían gala de una invención y una frescura que mantenía en los oídos del oyente el nexo cada vez más lejano con la provincia campirana.”*<sup>138</sup> Los temas que sirvieron de inspiración a ese tipo de canción ranchera fueron el alcohol, el corrido de nota roja, el abandono, el desdén, el elogio a la provincia, la exaltación del machismo y la afirmación nacionalista o localista; mismos que adoptó y naturalizó la comedia ranchera.

### **2.6.2 Participación de la radio en la promoción de la canción mexicana y de sus intérpretes.**

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 187.

Los primeros aparatos de radio llegaron a México a principios de la década de los veinte, relegando al olvido a los fonógrafos y a las pianolas; teniendo como punto de referencia las emisiones norteamericanas, pues como asegura José Luis Ortiz Garza *“La reducida competencia y la escasa interferencia de las señales de radio en la época, permitía que los radiófilos nacionales pudiesen escuchar, si bien con no poca estática y ayudados por audífonos, transmisiones provenientes de Los Ángeles, San Francisco, Fort Worth, Chicago, Nueva York, etc. La demanda por los aparatos receptores en México se adelantó, por ello, a la aparición –en 1923- de las primeras radiodifusoras comerciales y culturales del país.”*<sup>139</sup> La estación pionera en México fue “El Universal-La casa del Radio”, conocida posteriormente como la CYL, resultado de la asociación entre el periódico El Universal Ilustrado y Raúl Azcárraga (propietario de una tienda de artículos electrónicos llamada La Casa del Radio). Su primer programa (lectura de poemas y música) tuvo lugar el 8 de mayo de 1923, patrocinado por la casa Sanborns.<sup>140</sup> La otra emisora pionera, inaugurada el mismo año, fue la de la compañía tabacalera de capital francés “El buen tono”, que posteriormente tomaría las siglas CYB y en 1929, sería la XEB.

El creciente interés del público por los programas radiofónicos, propició que la iniciativa privada entrara de lleno en el naciente campo de la transmisión radiofónica, y en 1930 nació la que durante décadas sería una de las más potentes emisoras radiales de Latinoamérica: la XEW, la “Voz de la América Latina desde México”; la cual pareció surgir con vocación imperialista:

Personalidades distinguidas han designado a nuestro país el puesto de abanderado en el desenvolvimiento cultural del continente; acá se han hecho los ensayos ideológicos más importantes. Ahora el afán de nacionalismo adquiere un sentido de cultura netamente mexicana. Nuestra música, nuestras canciones son nuestras y tienen contenido de nuestro propio espíritu. Y si manifiesta lo que nuestro espíritu es, es necesario que vaya más allá de nuestras fronteras. Es necesario que se diga en otros pueblos: Así canta el alma torturada de México.<sup>141</sup>

En su emisión inaugural, la XEW reunió a los artistas más renombrados del momento como Ortiz Tirado, Agustín Lara, el tenor Juan Arvizu, Josefina *chacha* Aguilar, la marimba chiapaneca de los Hermanos Foquez, el compositor Jorge del Moral, la Orquesta Típica de Policía de Miguel Ierdo de Tejada, Ana María Fernández y otros más. En sus diarias emisiones, la XEW difundió tanto la nueva canción ranchera (trío Tariácuri, trío Calaveras,

<sup>139</sup> José Luis Ortiz Garza, *La guerra de las ondas*, México, Editorial Planeta, Col. Espejo de México, 1992, p. 18.

<sup>140</sup> Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 84.

<sup>141</sup> citado por Yolanda Moreno Rivas en *op. Cit.*, p. 85.



Lucha Reyes, trío Garnica-Ascencio); como la canción romántica: Agustín Lara, María Grever, Gonzalo Curiel, etc. interpretada por figuras como los hermanos Martínez Gil, Fernando Fernández, Juan Arvizu, las hermanas Landín, las hermanas Águila, entre otras. La competencia radiofónica empezó en 1938, cuando se inauguró la XEQ, de carácter privado y la estatal XEFO; y en 1942 Radio Mil (XEOY). El siguiente paso fue la expansión nacional a través de cadenas radiofónicas como la “Radio Continental” y “La Cadena Azul”, donde se empezó a dar prioridad a los programas con música grabada, mientras que las emisiones con cantantes “en vivo”, se volvieron “especiales”.

La fácil y rápida popularidad que propiciaba la radio, y el hecho de que la XEW se escuchara en todo el país e incluso fuera de este, favoreció una importante migración de músicos y cantantes hacia la capital mexicana, los cuales contribuyeron a revitalizar la expresión musical. A través de ellos arribaron a la capital influencias musicales que enriquecieron la canción mexicana; como los primeros sones mariachis, los sones de Veracruz, los huapangos, las canciones de Yucatán y las chilenas de Guerrero; o las congas y rumbas cubanas y los tangos argentinos. Lo que caracterizó a las emisiones de esa etapa, fue el hecho de que la música mexicana popular y folclórica ocupaba casi la mitad de la programación: *“Del total de programas producidos en México en 1942, un 80% eran de género musical, de los cuales un 51% correspondían a los de música mexicana y el 29% restante a los de música extranjera.”*<sup>142</sup> Y esto, a pesar de que durante los años treinta se fueron incorporando nuevos géneros radiofónicos: noticieros, radiodramas, concursos, etc. La estrategia de la XEW, que se basó principalmente en la transmisión y fomento de la música popular mexicana, resultó adecuada en un momento de repunte nacionalista auspiciado por el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas. Esa táctica se tradujo en arraigo y lealtad del público hacia la radiodifusora, un público de composición heterogénea, cuya lealtad *“... permitía a los anunciantes obtener altísimos índices de frecuencia y penetración de sus mensajes a costos relativamente muy bajos.”*<sup>143</sup> Como reconocimiento a esa táctica, la revista *Variety* otorgó a la “W” el premio anual por manejo administrativo en 1940, lo cual resultaba excepcional tratándose de una radiodifusora extranjera.

Al difundir la música popular y mantener el interés del radioescucha por sus principales intérpretes, muchos de ellos vinculados al cine, la XEW funcionó como elemento importante del engranaje comercial que permitió el surgimiento de la industria cinematográfica

<sup>142</sup> José Luis Ortiz Garza, *op. cit.*, p. 68.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 49.

mexicana. Tanto el teatro de revista como la radio y el cine, fueron parte de un circuito de retroalimentación que les permitía promocionar nuevas estrellas y canciones, o difundir y reciclar a las ya existentes, las que normalmente provenían de alguno de esos medios. Por ejemplo, en el caso de la exitosa película ***Allá en el Rancho Grande***, cabe señalar que primero circuló como canción tema de la revista Cruz, escenificada en 1927; y posteriormente (en 1934) apareció como una de las tres canciones mexicanas que causaron verdadero furor en la Unión Americana (las otras fueron *La cucaracha* y *Cuando vuelva a tu lado*).<sup>144</sup> Este circuito de reciclaje potenciaba el ámbito de acción de la radiodifusora, y paulatinamente incidió en el desarrollo de un “*star system*”; cuando cantante y actor coincidían en una sola persona (el caso de Tito Guízar o Jorge Negrete), lo que permitía su explotación comercial en los tres medios. Esas instancias, cada una en su momento y a su manera, aprovecharon la oleada nacionalista de la posrevolución para identificarse como representantes de lo popular mexicano.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 71.

### 3. EL PROCESO DE ARTICULACIÓN DE LA SINTAXIS DISTINTIVA DE LA COMEDIA RANCHERA EN EL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS TREINTA E INICIO DE LOS CUARENTA

#### 3.1 El contexto general del cine mexicano antes del surgimiento de “Allá en el Rancho Grande”

Formalmente, se considera que el cine sonoro se inició en México con ***Santa*** (1931, Antonio Moreno), aunque en realidad desde años antes se habían hecho ensayos sonoros; el primero de los cuales fue ***Dios y ley*** (1929, Guillermo Indio Calles), filmada en California. Sin embargo, con ***Santa*** se manifestaba la intención de crear una industria fílmica mexicana. La cinta fue producida por la Compañía Nacional Productora de Películas, de reciente creación, encabezada por el distribuidor Juan de la Cruz Alarcón. Los protagonistas fueron Lupita Tovar y Donald Reed (Ernesto Guillén), quienes habían trabajado en el cine “hispano” de Hollywood. Ese tipo de cine, que se produjo de 1929 a 1939, pretendió resolver el obstáculo que significaron los diferentes idiomas (ante el arribo del sonido) para la aceptación del cine estadounidense fuera de los países de habla inglesa. En el caso de América Latina, una de las soluciones a esto fue realizar versiones en castellano de películas taquilleras, sustituyendo total o parcialmente el elenco original con intérpretes hispano-hablantes.

Aunque al principio fueron bien recibidas por el público, al cabo de tres años ese tipo de películas empezaron a ser rechazadas, y para 1931 la producción de cintas habladas en idiomas diferentes al inglés (pues Hollywood realizó películas en varios idiomas), estaba en franca crisis. Las causas fueron principalmente dos: su baja calidad y la mezcla indiscriminada de modalidades regionales de hablar el español, ya que los productores, en su afán de halagar a toda Latinoamérica, trataron de encontrar “... *una media cinematográfica que integrara los diversos gustos, modos de hablar y costumbres... Pero sobre todo, el cine hispano reflejó la soberbia cultural de los Estados Unidos y una enorme estrechez mental que hacía de lo extranjero algo exótico...*”<sup>145</sup> Esa situación y la experiencia que obtuvieron los mexicanos que habían participado en el cine “hispano” en Hollywood, fueron aprovechadas en México para sentar las bases de una producción cinematográfica nacional, ya que como ha señalado Emilio García Riera, “*Puede afirmarse... que el*

---

<sup>145</sup> Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 61

*precedente de ese cine híbrido contó más en la realización de Santa que los anteriores intentos sonoros mexicanos.*<sup>146</sup>

**Santa** obtuvo buen éxito al estrenarse el 30 de marzo de 1932, debido en gran medida al acompañamiento musical, que provenía de la tradición teatral y radiofónica. Música y canciones de la película eran de Agustín Lara, quien en ese momento estaba en el apogeo de su carrera. Los *fox-trots* y el danzón dedicado a **Santa** que se incluyen en la cinta, se habían popularizado durante los años veinte a través de la radio, de los *dancing clubs* y de los concursos de baile organizados en el Salón Rojo y en los cines Olimpia y Obrero Mundial<sup>147</sup> **Santa**, igual que lo haría la comedia ranchera, asimiló expresiones musicales creadas y desarrolladas en otros ámbitos de representación como el teatro de revista o la radio.

Durante los siguientes cinco años se mantuvo el entusiasmo inicial en el cine mexicano, siguiendo el modelo de organización y producción establecido por Hollywood; y se llegó a un promedio de 20 largometrajes por año, en lo que se considera la etapa preindustrial del cine mexicano, la cual se singularizó por las producciones ocasionales, que esperaban alcanzar el éxito con una sola cinta, y la escasa o nula planeación a gran escala. En esos años se contaba únicamente con cuatro estudios: los de la Nacional Productora, los México Films de Jorge Stahl, los de la Industrial Cinematográfica y los de CLASA, los más grandes y mejor equipados. En todos ellos se empleaban de 200 a 300 trabajadores aún no sindicalizados, y el costo promedio de una película era de veinte a treinta mil pesos; un director ganaba 1 500 pesos y una “estrella” de 500 a 1000 pesos por película.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 77.

<sup>147</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 123.

<sup>148</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 80.



**Estudios México Films, donde se filmaron *Allá en el Rancho Grande* y *¡Ay Jalisco no te rajes!***

En la producción del periodo 1932-1936, fue evidente la diversidad temática y estilística; desde el melodrama maternal o costumbrista, el cine de capa y espada, hasta la epopeya revolucionaria o el drama histórico. Fue una etapa de libertad y experimentación, resultado de las dificultades financieras, donde la figura sobresaliente fue Fernando de Fuentes, quien había trabajado en Hollywood y fue asistente de dirección en ***Santa***. De las once cintas que dirigió en estos años, tres son consideradas clásicas: ***El prisionero trece*** (1933), ***El compadre Mendoza*** (1933) y ***¡Vámonos con Pancho Villa!*** (1935). Con una eficaz sobriedad narrativa y estilística de clara inspiración norteamericana, De Fuentes abordó en ellas la experiencia de la Revolución desde el punto de vista ético. Este realizador fue pionero en géneros como el melodrama de costumbres (***La calandria***, 1933), el cine de aventuras (***El tigre de Yautepec***, 1933), el drama de horror (***El fantasma del convento***, 1934), el filme de época (***Cruz Diablo***, 1934), entre otros. No obstante su búsqueda, De Fuentes no logró el éxito comercial hasta el estreno de ***Allá en el Rancho Grande*** en 1936. A partir de aquí, como sugiere Federico Dávalos, Fernando de Fuentes "... se transformaría de cineasta en empresario, hasta su muerte en 1958."<sup>149</sup>

Otros directores que como Fernando de Fuentes vieron al cine principalmente como vehículo de expresión artística, fueron Juan Bustillo Oro y Chano Urueta. El primero, escritor, dramaturgo y periodista, debutó en 1934 con ***Dos monjes***, drama monacal de intención expresionista, seguido por ***El misterio del rostro pálido*** (1935), de similar estilo. Su primer éxito de taquilla fue el drama de época ***Monja, casada, virgen y mártir*** (1935), basada en

<sup>149</sup> Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 75.

una novela de Vicente Riva Palacio. Urueta, considerado en esos años como uno de los cineastas más prometedores, no logró obras importantes.

Los primeros éxitos taquilleros de este periodo fueron películas de géneros tan diversos como la epopeya histórica **Juárez y Maximiliano** (1933, Miguel Contreras Torres), cuyo realizador era un veterano del cine mudo y se convertiría en uno de los principales cultivadores del cine épico, y el de más larga trayectoria en la cinematografía mexicana. Su cinta **Juárez y Maximiliano**, estrenada en 1934, permaneció seis semanas en cartelera. El cine de capa y espada inaugurado por De Fuentes con **Cruz Diablo** (1934), tuvo buena acogida con títulos como **Martín Garatuza** (1935 Gabriel Soria) y **Monja, casada, virgen y mártir** (1935, Bustillo Oro), ambas adaptaciones de novelas de Vicente Riva Palacio. Pero una película que crearía un género característico del cine mexicano, fue **Madre querida** (1935, Juan Orol), donde se exaltaba la maternidad de manera excesiva y la cual tendría infinidad de imitaciones debido a la gran aceptación que obtuvo: **Mater nostra** (1935, Gabriel Soria), **Madres del mundo** (1936, Rolando Aguilar), **Los desheredados** (1935, Guillermo Vaqueriza), entre otras.

La presencia de algunos cineastas extranjeros en el cine mexicano de los treinta, influyó notablemente a ciertos realizadores y a la cinematografía mexicana en general. El más importante de ellos fue Serguéi Mijáilovich Eisenstein, teórico y cineasta ruso que llegó a México en 1930, a filmar una película sobre nuestro país para el cine norteamericano. Llegó acompañado de sus colaboradores Grigori Alexándrov y el fotógrafo Eduard Tissé. Eisenstein era ya una celebridad en el ámbito cinematográfico debido a filmes como **La huelga**, **El acorazado Potiomkin** y **Octubre**, en los que expresaba su revolucionaria concepción del “montaje de atracciones” o “montaje intelectual”, considerado como un proceso dialéctico bajo la idea de “conflicto”, “[...] *un proceso dinámico mediante el que el significado se negocia permanentemente en ese lugar en el que el autor y el espectador se encuentran.*”<sup>150</sup> Después de algunos fallidos intentos de colaborar con la Paramount y gracias a la mediación de Charles Chaplin, Eisenstein firmó un contrato con el escritor socialista Upton Sinclair para filmar **¡Que viva México!**. Interesado desde tiempo atrás por la cultura y expresiones religiosas de nuestro país, especialmente la celebración del “día de muertos”, Eisenstein recorrió la República Mexicana filmando aspectos de la vida cotidiana que integraría en cuatro episodios, un prólogo y un epílogo sobre la historia de México, los cuales

---

<sup>150</sup> Pedro Sangro Colón, *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*, Salamanca, España, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, p. 403.

abarcaban el pasado indígena, el virreinato, la revolución de 1910 y la época contemporánea.

Debido a problemas financieros y diferencias con el productor, la obra quedó inconclusa y Eisenstein nunca pudo editarla. Sin embargo, la difusión de montajes de ese material tendría gran influencia en una vertiente del cine nacional, que se inspiró en esa obra para el cultivo de *“un plasticismo que procuraba la significación trascendente con el contraste entre bellos paisajes, abundantes en nubes fotogénicas y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico cargado de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y la fatalidad.”*<sup>151</sup> Lo original de la perspectiva de Eisenstein sobre el paisaje y los tipos sociales representativos del entorno mexicano, parece haber sido resultado de una coincidencia entre las inquietudes estéticas del cineasta y las expresiones artísticas de pintores y dibujantes de la época como Diego Rivera y José Guadalupe Posada, cuya obra tenía gran difusión en ese entonces y la cual enarbolaba lo mejor del nacionalismo mexicano posrevolucionario.



El charro revolucionario en el cine de Fernando de Fuentes. Antonio R. Frausto y Alfredo del Diestro en *El compadre Mendoza*.

La primera manifestación relevante de esa influencia se dio en **Redes** (1934, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel), proyecto auspiciado por la Secretaría de Educación Pública en el marco de la exaltación nacionalista oficial. En ella resaltaban la música especialmente compuesta por Silvestre Revueltas y la fotografía del neoyorquino Paul Strand, además de elementos evidentemente inspirados en el cine de Eisenstein (que recuerdan **El acorazado Potiomkin**) como la insistencia en el “héroe colectivo”, el montaje y

<sup>151</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 92.

la escasez de parlamentos. En esa línea estuvieron también **Janitzio** (1935, Carlos Navarro) y **Humanidad** (1935, Adolfo Best Maugard).

Otro ruso, Arcady Boytler, filmó en 1933 una de las obras clásicas del cine mexicano de la época: **La mujer del puerto**, estelarizada por Andrea Palma (una de las jóvenes actrices que habían trabajado en el cine “hispano” de Hollywood), donde se narraba una historia de prostitución e incesto y la cual, de acuerdo con Emilio García Riera, fue vista en su momento como muy fuerte, pues incluía el desnudo de una extra, y tuvo buen éxito de público y de crítica.<sup>152</sup>

### 3.2 Etapa de experimentación sintáctica en torno al cine de ambiente campirano.

Para entender las causas que propiciaron el éxito de **Allá en el Rancho Grande**, es indispensable revisar los filmes de temática similar que lo precedieron, donde como veremos, ya estaban prácticamente todos los elementos que caracterizaron a ese filme (y otros que no generaron aceptación, como la combinación de *western* con charros).

El primer largometraje sonoro que intentó una fusión entre el entorno rural, la canción mexicana y el teatro de revista con sus cómicos, fue **El águila y el nopal** (1929, Miguel Contreras Torres). Se trataba de una especie de comedia de contraste entre la ciudad y la provincia, la cual repetía, con algunas variantes, la trama de las cintas mudas **Viaje redondo** (1919, José Manuel Ramos) y **Del rancho a la capital** (1926, Eduardo Urriola). Narraba la historia de un ranchero (Roberto Soto) que descubría petróleo en sus tierras y viajaba a la capital, donde estaba a punto de ser estafado, pero descubría a tiempo el engaño y decidía cederlas al gobierno, y con la indemnización obtenida retornaba a su actividad de trabajar la tierra. De acuerdo con el historiador del cine mexicano, Gabriel Ramírez, la cinta estaba construida con *sketches* al estilo del teatro de revista, aderezados con un “raudal de melodías mexicanas”, y en ella participaban Joaquín Pardavé y Carlos López Chaflán en su debut cinematográfico.<sup>153</sup> García Riera advierte sobre ella, que originalmente fue pensada como un corto mudo sobre una revista del teatro Lírico, pero Contreras Torres la transformó en largometraje.<sup>154</sup> Quizá por ello algunos historiadores consideran al melodrama costumbrista **Mano a mano** (1932, Arcady Boytler), como “la primera película sonora mexicana ubicada en ambiente rural y realizada para lucimiento de una serie de personajes

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>153</sup> Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC, p. 32.

<sup>154</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 78.



*prototípicos extraídos de un hipotético universo agrario poblado de charros, caporales, doncellas campiranas, villanos, pícaros, cantineros, cancioneros vernáculos, etcétera.*<sup>155</sup> En ***Mano a mano***, René Cardona se iniciaba en los papeles de villano, y las canciones eran del compositor Lorenzo Barcelata, además, Raúl de Anda aparecía luciendo un traje de charro negro, indumentaria que lo haría famoso años después.

En 1935, este actor (Raúl de Anda) estelarizó el que quizá fue el primer western ranchero, ***Juan Pistolas*** (1935, Robert Curwood). En dicho filme, el norteamericano Curwood, intentó adaptar el popular género del oeste al ambiente del campo mexicano, con escaso éxito. En lugar de un cowboy, el protagonista era un charro que participaba en: *“La misma historia mil veces repetida en el cine yanqui... nuestro flamante charro es generoso: sólo usa pistola para disparar al aire; pelea con los puños, como todos los demás charros; se enamora de la maestra del lugar... y hasta para vencer a sus enemigos pone en práctica los mismos procedimientos de Bob Steele, Ken Maynard, etc.”*<sup>156</sup>

La Revolución, que Fernando de Fuentes abordó como suceso épico y moral, empezó a servir de simple trasfondo escenográfico para narrar conflictos sentimentales, aderezados con abundantes canciones mexicanas. Ese fue el caso del melodrama ranchero ***Cielito lindo*** (1936, Roberto O’ Quigley), donde aparecía Carlos López *chafilán* en un papel cómico secundario y las canciones eran de Lorenzo Barcelata, Manuel Castro Padilla y Mario Talavera, destacados compositores de la nueva canción mexicana. Con ella empezaba a prosperar la combinación de canción mexicana y ámbito rural.

### **3.3 *Allá en el Rancho Grande*, modelo de la futura comedia ranchera.**

Filme fundacional para el cine mexicano en varios aspectos: fue la primera cinta mexicana de éxito fuera de las fronteras nacionales que tuvo el “honor” de ser la segunda película mexicana (la primera había sido ***Redes***, 1934) en ser exhibida en Nueva York para todo público, con subtítulos en inglés. ***Allá en el Rancho Grande*** significó una veta temática de fórmula fácil: folclor, comicidad y canciones vernáculos, que fue capaz de convertir al cine mexicano en una industria. A partir de su éxito, la producción fílmica dejó de ser una aventura. Asimismo, obtuvo el primer premio internacional para el cine nacional, en el festival de Venecia de 1938 (a la fotografía de Gabriel Figueroa).

<sup>155</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC., 1989, p. 24.

<sup>156</sup> crítica de Luz Alba publicada en “El Ilustrado”, 23 de enero de 1936, citada por Eduardo de la Vega Alfaro, en *op. cit.*, p. 28.

Contribuyó también a una revaloración de los tipos mexicanos, pues según Gabriel Figueroa: “*Antes del Rancho Grande, los productores tenían miedo de sacar indios en las películas, y se consideraba por lo general que estas imágenes serían denigrantes para México... Había la duda constante de si la música y el paisaje mexicanos iban a tener éxito, pues nos perseguía el famoso complejo de inferioridad...*”<sup>157</sup>



Tito Guizar y Esther Fernández en *Allá en el Rancho Grande*

Su director, Fernando de Fuentes, era en ese momento, como ya se ha dicho, el realizador más importante en términos de taquilla y de talento. Nacido en Veracruz en 1894, pero educado en Monterrey y en los Estados Unidos, de regreso a su país se dedicó a los negocios y a sus inquietudes literarias (escribía poesía). Su ingreso al medio cinematográfico ocurrió cuando era gerente del cine Olimpia de la ciudad de México. Empezó como ayudante de Ramón Peón, que fue el asistente de dirección de Antonio Moreno en la primera versión sonora de *Santa* en 1931. Al año siguiente, Fernando de Fuentes dirigió su primera cinta: *El anónimo* (1932), seguida por otras diez películas, antes de filmar *Allá en el Rancho Grande* (1936). Tres de ellas, como se ha señalado, constituyen la trilogía clásica del género de la Revolución de los años treinta: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935).

Con *Allá en el Rancho Grande* (1936), donde por primera vez era no sólo director, sino también productor, Fernando de Fuentes consiguió un formidable éxito de taquilla y al mismo

<sup>157</sup> Revista Contenido, No. 157, pp. 20 a 56, citado por Emilio García Riera, en *Fernando de Fuentes*, México, Cineteca Nacional, 1984. p. 46.

tiempo, “... dio con la fórmula comercial capaz de convertir al cine mexicano en una verdadera industria.”<sup>158</sup> Esa fórmula consistió en costumbrismo rural, folclor, música y canciones autóctonas y tipos representativos de ese medio como el charro cantante, las rancheritas y los “patrones” o hacendados.

Por otra parte, Emilio García Riera ha señalado que el éxito de ésta cinta en toda Latinoamérica y entre la población hispana de los Estados Unidos, tuvo como antecedente el similar entusiasmo que habían despertado películas anteriores como la argentina **Nobleza gaucha** (1915) y la española **Nobleza baturra** (1935), supuestamente inspiradoras de **Allá en el Rancho Grande**, debido al hecho de que el público al que se dirigían estaba compuesto mayoritariamente por campesinos o habitantes del medio rural, los que “[...] encontraron gusto en la victoria del folclor combinada con la derrota del derecho de pernada... derecho de origen feudal, pero aún vigente... [el cual] era tan fustigado en Allá en el Rancho Grande como en En la hacienda y en las Noblezas argentina y española...”<sup>159</sup> Sin embargo, para algunos críticos del cine mexicano de la época, la cinta pertenecía al género del “mexican curious”, inspirada muy claramente en el teatro de revista mexicano:

Quizá porque el señor De Fuentes se alió con Guz Águila para la consumación del libreto, el ambiente que trasladó al lienzo no le resultó precisamente campestre, ranchero... sino ‘robertosotesco’, desde por las cosas que ocurren en esos ranchos —el ‘grande’ y el ‘chico’— en los que nunca se trabaja, pues las gentes se dedican a beber y a cantar... ¿Quién no sintió la falta del Panzón Soto, junto a ese personaje encarnado por el Chaflán con tanto sentido revisteril y sobre cuya cabeza pecadora volcó Guz Águila dieciséis años de hacer chistes de teatro, principalmente para reírlos él mismo? ¿Y quien puede negar que el gallego cantinero, también de revista sotesca, no es una caricatura de los que caracterizaba Pardavé en los tiempos del Lírico?

Es seguro que la película agradó a muchas gentes, y todavía agrada más; pero no porque sea cinematográfica en el propio sentido del término... sino porque es una transcripción fonográfica [sic] del mexicanismo convencional de nuestro teatro de revistas, que las gentes de las ciudades se han acostumbrado a confundir con el verdadero. Esos charros de guardarropía, tan pintaditos y monos como el señor Guízar, esas tremendas celestinas tan bobamente inhumanas como la que hace la señora Roldán, ese hacendado tan sin espinazo y tan de escena, como el que interpreta el señor Cardona... no han salido de la vida, sino de las tablas<sup>160</sup>

La película tuvo un costo aproximado de entre sesenta y cien mil pesos (tras mes y medio de filmación) Casi todos los actores que intervinieron en ella eran principiantes, “... lo mismo ocurría con el camarógrafo, Gabriel Figueroa, quien antes había sido alumbrador y ayudante del famoso Jack Draper y lo contrataron para filmar su primera película sobre todo porque se

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>160</sup> Citado por Emilio García Riera, en *Fernando de Fuentes, op. cit.*, p. 137.

conformó con los 300 pesos que le pagaron por cada una de las cinco semanas que duró la filmación.<sup>161</sup> **Allá en el Rancho Grande** fue filmada en el Distrito Federal (Hacienda del Rosario) a partir del 3 de agosto de 1936 y procesada en los Estudios y laboratorios México Films. Se estrenó el 6 de octubre de ese mismo año en el cine Alameda, donde duró una semana en cartelera (o quizá menos); pero paulatinamente empezó a atraer público, hasta convertirse en un gran éxito.

### 3.3.1 Presencia de la canción mexicana y el teatro de revista en **Allá en el Rancho Grande**.

En el cine sonoro de la primera mitad de los treinta, como hemos visto, se empezó a perfilar la presencia de la canción mexicana y sus nuevos compositores, como parte del engranaje de la industria de la diversión; que se iniciaba en el teatro de revista, donde los autores y sus canciones se daban a conocer y eran aceptados o rechazados, luego pasaban a las compañías disqueras y a la radio, para concluir en el cine. Esos diferentes medios se nutrían mutuamente, al reciclar canciones, actores y temas del teatro frívolo. El cine sonoro, que desde su inicio estuvo vinculado a la canción mexicana con **Santa** (1931, Antonio Moreno), título de la canción homónima del compositor de moda, Agustín Lara, continuó utilizando la música y las canciones que habían probado su éxito en el teatro de revista o en la radio.

El buen recibimiento otorgado a las películas que incluían canciones de moda, se convirtió así en una práctica común dentro de la incipiente industria fílmica nacional, que a partir de filmes como **Cielito lindo** (1936 Roberto O' Quigley) y sobre todo **Allá en el Rancho Grande** (1936, Fernando de Fuentes), empezó a utilizar a la canción mexicana no sólo como tema, trasfondo o adorno, sino como verdadero personaje que aglutinaba gran parte del componente nacionalista o ideológico de las cintas. A ello se debió la importante participación de las figuras más importantes de la nueva canción mexicana, en el cine de la primera mitad de los treinta: Joaquín Pardavé, Chucho Monge, Jorge del Moral, Mario Talavera o Lorenzo Barcelata. La obra musical de este último se volvió una constante en el cine de la época, acompañando cintas como: **Una vida por otra** (1932, John H. Auer), **Mano a mano** (1932, Arcady Boytler), **Almas encontradas** (1933, Raphael J. Sevilla), **Enemigos** (1933, Chano Urueta), **Una mujer en venta** (1934, Chano Urueta), **María Elena** (1935,

<sup>161</sup> Ma. Elena Rico, "Anatomía de un éxito loco: *Allá en el Rancho Grande*", revista *Contenido*, junio de 1976, No. 157, pp. 20-56; citado por Emilio García Riera en *Fernando de Fuentes*, p. 45. En dicho reportaje, cuatro de los principales intérpretes de la película narraron algunas anécdotas sobre la filmación y el gran éxito de la película.

Raphael J. Sevilla), *¡Ora Ponciano!* (1936, Gabriel Soria) y las mencionadas *Cielito lindo* y *Allá en el Rancho Grande*.

El enorme éxito de esta última, provino en gran parte de las canciones de Lorenzo Barcelata: *Amanecer ranchero* y *Por ti aprendí a querer*, y la anónima *Allá en el Rancho Grande*, en versión triunfalista, las que como se ha dicho, eran representativas de la nueva canción ranchera y estaban siendo popularizadas por la radio, no sólo en México sino también en los Estados Unidos.<sup>162</sup> El teatro de revista también contribuyó a esa inusual aceptación, ya que por ejemplo la canción tema había sido interpretada previamente en la obra *Cruz*, de 1927; y la historia se basaba en la revista de crítica social *En la hacienda o Rancho Grande*, de Federico Carlos Kegel con música de Roberto Contreras, que había sido estrenada en el teatro Principal de Guadalajara, en 1907. Era ésta una comedia sobre la miseria y explotación de los peones en las haciendas, donde con un tono apasionado se justificaba el asesinato de un hacendado abusador. Esta revista fue montada por varios teatros modestos de la capital, y de acuerdo con Pablo Dueñas, se mantuvo en cartelera hasta 1936<sup>163</sup>; es decir, hasta el año en que se estrenó la película. Además, como vimos anteriormente, el cine mudo la había adaptado con cierto éxito en 1921. Por lo tanto, cuando el argumentista Guzmán Águila (de formación revistera) se inspiró en ella para escribir la historia de *Allá en el Rancho Grande*, lo que hizo fue reciclar un tema, un ambiente y unos personajes con los que el público ya estaba familiarizado, incluso se tomó del teatro de revista a uno de sus principales cómicos: Carlos López *Chaflán*.

Canciones y actores eran ya conocidos gracias al teatro de revista; y es que, como sugiere Yolanda Moreno Rivas “*Los elencos completos del teatro de revista se trasladaron al cine, proporcionando no sólo las canciones, sino también mucho de su estructura: sketches intercalados con canciones, cuadros regionales y algo de su sencilla concepción del espectáculo. Sólo era necesaria una trama que con ligeras variantes pudiese utilizarse hasta la saciedad, para echar a andar una verdadera industria de la diversión.*”<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Al respecto cabe remitir a la parte testimonial del libro *Fernando de Fuentes*, de Emilio García Riera, Serie monografías No. 1, México, Cineteca Nacional, pp. 137-138. En ella aparece una nota del *Variety* del 21 de octubre de 1936, sobre la exhibición de *Allá en el Rancho Grande* en Nueva York; la que después de alabar el éxito que tuvo la cinta “... entre los residentes norteamericanos y turistas, aquellos que conocen México y los que quieren conocerlo...”, termina diciendo que: “Aparte de las cualidades mencionadas, la película tiene la ventaja adicional de tener canciones que se han difundido ampliamente por radio y fonógrafo en este país.”

<sup>163</sup> Pablo Dueñas, *op. cit.*, p.130.

<sup>164</sup> Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 80.

Sin embargo, a pesar de que ciertamente ya existían en el teatro de revista esos componentes esenciales de la futura comedia ranchera, sí hubo una aportación original del cine a la fórmula: la figura del charro cantante como eje de la trama y como exponente de la canción mexicana y sintetizador de la identidad nacional campirana, independientemente de lo arbitrario de ese esquema. En ese sentido, ***Allá en el Rancho Grande***, debido a su inesperado éxito, resultó ser una adecuada fórmula comercial, sobre la que se armarían las “ligeras variantes”, que como veremos más adelante, llevaron a crear una especial codificación del universo rural mexicano.

### **3.4 El melodrama ranchero después de *Allá en el Rancho Grande*; se empieza a establecer la imagen del charro como estereotipo.**

Algunos estudiosos del cine mexicano generalmente asumen que la comedia ranchera se inició con el éxito de ***Allá en el Rancho Grande*** (1936, Fernando de Fuentes), y que posteriormente se dio en repetir la fórmula implícita en ese filme, llegando a la saturación y provocando que el cine mexicano experimentara su primera crisis.<sup>165</sup> Sin embargo, un minucioso análisis de ese periodo, permite afirmar que la comedia ranchera empezó a ser modelada como género desde la etapa muda, mediante la progresiva incorporación al cine de tema campirano, de una serie de componentes de la cultura popular como música y canciones, tipos sociales e iconografía costumbrista de lo mexicano. Y por otro lado, a pesar de la innegable influencia del filme de Fernando de Fuentes en el cine de ambiente rural de la segunda mitad de los treinta, se percibe un intento de diversificación, tomando como base las características establecidas por ***Allá en el Rancho Grande***, que ya habían sido aceptadas por el público (canción ranchera, folclor, lenguaje y tipos populares), pero desplegadas dentro de otros contextos genéricos.

Esta etapa se puede considerar de “experimentación”, ya que en ella se fueron estableciendo ciertas constantes visuales y semánticas del universo rural mexicano, mediante el uso del “color local” y cierto costumbrismo, tratando de encontrar un esquema que repitiera el éxito de *Allá en el Rancho Grande*. Para comprender mejor la forma en que el cine de ambiente rural utilizó las características propuestas por dicha cinta, es decir, con fines analíticos, se han clasificado esas películas en tres apartados: el melodrama ranchero mezclado con elementos de otros géneros, el filme de exaltación folclórico-regionalista y las

---

<sup>165</sup> Esta hipótesis es sostenida por Emilio García Riera, en *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo, 1897-199*, México, Ediciones Mapa, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 102, 103.

primeras comedias rancheras. Lo que las unía, era esencialmente el trasfondo de verosimilitud establecido por la película de Fernando de Fuentes; el que aludía a una visión idealizada de la vida en el campo mexicano, a sus diversiones y a la centralidad de la música y las canciones autóctonas, interpretadas por varoniles representantes del folclor regional. A través de ellas, directores, actores y productores fueron negociando con el público (al ver el escaso o gran éxito de sus películas) los componentes semánticos y sintácticos que habrían de permanecer. Una muestra representativa de esas cintas, nos puede ayudar a entender el recorrido que siguieron tanto la comedia ranchera como el estereotipo del charro, antes de su consolidación.

#### **3.4.1 Filmes que combinaron aspectos de la sintaxis establecida por *Allá en el Rancho Grande*, con elementos de otros géneros..**

En este grupo se incluyen cintas que manejaron el esquema establecido por *Allá en el Rancho Grande* con ligeras modificaciones; y las que lo mezclaron con las convenciones o personajes de otros géneros o modos de representación como el cine de aventuras (al estilo del *western*), el de la Revolución, el de época o el teatro de revista. En ellas se observa la búsqueda de nuevos entornos regionales donde ubicar la acción, tales como Zacatecas, Chihuahua, Querétaro, Morelia, Michoacán, y especialmente Jalisco, lugar en que suceden dos de éstas películas, y en una de las cuales (*La tierra del mariachi*, 1938, Raúl de Anda) hay la clara intención de exaltar sus características y tipos representativos. El elogio a esa zona del país se volvería una constante en la comedia ranchera. Además, en esas cintas se hace evidente la búsqueda de figuras masculinas alternativas a la del charro cantante que había popularizado Tito Guízar; tales como el chinaco (interpretado por Jorge Negrete); el caporal recreado por Emilio Fernández en *Adiós Nicanor*, que aunque no cantaba, mantenía una gran fidelidad en su vestuario y entorno, con el auténtico medio rural mexicano. Otros que no eran cantantes, como Raúl de Anda y Pedro Armendáriz, fueron propuestos como héroes justicieros al estilo del *western*. Entre los que cantaban, aparte de Tito Guízar y Jorge Negrete (quien todavía no interpretaba canciones rancheras), destacaron Emilio Tuero y Ramón Armengod, en papeles de tipos campiranos. Sin embargo, aparentemente fueron el tipo del charro y el ámbito rural de Jalisco, los más aceptados por el público, como veremos más adelante. Los títulos de esos filmes fueron:

***Las cuatro milpas*** (1937, Ramón Pereda). Situada en el contexto de la Revolución, esta historia de rivalidad amorosa, incluía en su reparto a varios actores de la película *Allá en el*

**Rancho Grande:** Carlos López *Chaflán*, Manuel Noriega, Emilio Fernández, Dolores Camarillo y Lorenzo Barcelata, además de las canciones de este último.

**El derecho y el deber** (1937, Juan Orol). Aquí nuevamente se vinculaba el entorno rural con la gesta armada; mediante el retorno sin gloria de un coronel revolucionario a su rancho, donde todos lo desconocían, incluida su familia. La acción ocurría en Morelia, Michoacán y contaba con la participación de una importante actriz cómica del teatro de revista, Amelia Wilhelmy, quien junto con el ya famoso cómico peruano Polo Ortín, aportaban el tono cómico-costumbrista.

**La madrina del diablo** (1937, Ramón Peón). Esta cinta mezclaba elementos del cine de aventuras con el entorno de la hacienda. Su acción acontecía en el siglo XIX, donde el protagonista (Jorge Negrete) se veía forzado a convertirse en un bandido generoso, un *chinaco* que enfrentaba a un despótico hacendado.

**Bajo el cielo de México** (1937, Fernando de Fuentes). Fue un intento por repetir el esquema de **Allá en el Rancho Grande**, con algunas variantes. El argumento era del mismo autor (Guz Águila) y las canciones de Lorenzo Barcelata, Guty Cárdenas y Manuel M. Ponce. Aunque los protagonistas eran otros (Rafael Falcón y Vilma Vidal); se trataba otra vez de la historia amorosa de un caporal cantante y reaparecían *Chaflán* y Emma Roldán como pareja cómica; todo ello en una atmósfera de acentuado folclorismo romántico.

**Adiós Nicanor** (1937, Rafael E. Portas). Ubicada en el ambiente campirano de un rancho queretano, narraba la historia de un caporal valiente y trabajador (el cual usaba el atuendo del rancharo, sin adornos ni bordados) que desafiaba a un charro bravucón y conquistador, apodado *el gavilán*. El argumento de Emilio *Indio* Fernández (futuro director) y las canciones de Agustín Lara y Ernesto Cortázar, aportaban un tono melancólico a la cinta, que incluía al cómico revistero Arturo Manrique *Pan seco*, interpretando a un campesino gordo.

**La Adelita** (1937, Guillermo Hernández Gómez). Combinación de cine de la Revolución con melodrama ranchero, en torno a la figura de la famosa Adelita, quien era presentada como un símil del personaje de Cruz en **Allá en el Rancho Grande**; era una “recogida” que se enamoraba de un caporal y despertaba los deseos del “catrín” hijo del hacendado. Era interpretada por la misma Esther Fernández, con la única variante de que para evitar ser víctima de otros, se unía a la Revolución, igual que el caporal. Otros personajes de la cinta de referencia que se incluían eran Emma Roldán y Margarita Cortés, acompañadas por la comicidad de Agustín Isunza y Armando Soto La Marina *el chicote*, ambos procedentes del teatro frívolo. Las canciones eran de Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar.

**Mujer mexicana** (1937, Servando C. de la Garza). Melodrama ranchero donde se invertía la situación canónica, y ahora era la hija del patrón de la hacienda la que se enamoraba de un caporal, despreciando al de su clase.

**Nobleza ranchera** (1938, Alfredo del Diestro). Adaptación de la novela de José López Portillo y Rojas (*La parcela*) situada en el ámbito jalisciense, donde el protagonista era un cantante (Ramón Armengod) que interpretaba canciones románticas. A pesar del contexto campirano, lo esencial aquí no era la lucha por el amor o el honor, como en **Allá en el Rancho Grande**, sino por la posesión de una propiedad, por lo que se prestaba poca atención al aspecto del “color” local.

**Aquí llegó el valentón (El fanfarrón)** (1938, Fernando A. Rivero). Este drama rural era interpretado por Jorge Negrete, quien por vez primera lucía el traje de charro; y hacía el



papel del fanfarrón hijo de un hacendado pulquero, el cual capturaba a un ladrón apodado *el Aguilucho*, pero lo perdonaba, se hacía su amigo y se casaba con su hermana.

***La tierra del mariachi*** (1938, Raúl de Anda). Con clara influencia del *western*, esta cinta era un homenaje explícito del director al estado de Jalisco, con exceso de música y canciones. Narraba una historia de rivalidad amorosa en un ámbito folclórico, en el que abundaban los elegantes charros empistolados. La fusión charro y cantante no se daba aquí, por lo que las canciones eran interpretadas por Lucha Reyes, quién era incluida en la trama de manera un tanto arbitraria. Destacaba también la presencia de tipos cómicos de arrabal pueblerino interpretados por Armando Soto La Marina *el Chicote* y Luis G. Barreiro.

***Un viejo amor*** (1938, Luis Lezama). En esta película el universo rural salía del rancho y se situaba en el pueblo, mediante la relación entre un charro honesto y una maestra de escuela. Se resaltaban el paisaje y las canciones mexicanas de Alfonso Esparza Oteo, interpretadas por el protagonista (Ramón Armengod).

***Canto a mi tierra (México canta)*** (1938, José Bohr). Intento por vincular el ámbito costumbrista del rancho con el del teatro de revista, a través de la historia de un empresario teatral que buscaba un tenor para su espectáculo, y lo encontraba ¡en un rancho! Se trataba del mayordomo (especie de administrador) de un rancho, quién triunfaba como cantante en la capital. Abundaban las canciones de exaltación de lo mexicano, y el tono cómico era aportado por dos actores procedentes del teatro de revista: Irving Lee, *Mister Lee* y Arturo Manrique *Pan seco*.

***Juan soldado*** (1938, Louis Gasnier). Aquí nuevamente el universo del campo mexicano se mezclaba con elementos del *western*. La historia giraba en torno a un joven ranchero que se convertía en soldado después de sufrir el robo y asesinato de su hijo por unos bandidos, a los que vencía después de múltiples peripecias, apoyado por el ejército. Se trataba por supuesto de un ranchero cantante (Emilio Tuero).

***Alma nortea*** (1938, Roberto Guzmán). El accidente aéreo de un artista de radio en un rancho del estado de Chihuahua, servía de pretexto a este filme para establecer un contraste entre la ciudad y el campo, exaltando la laboriosidad y espíritu emprendedor de los norteaños.

***La valentina*** (1938, Martín de Lucenay). Drama de ambiente ranchero en el contexto de la Revolución, que utilizaba a una figura femenina legendaria (la Valentina) para narrar la historia de amor entre el general revolucionario apodado *el Tigre* (Jorge Negrete) y la soldadera Valentina (Esperanza Baur). El *Tigre* conseguía el amor de ella raptándola y después seduciéndola con canciones.

***A lo macho*** (1938, Martín de Lucenay). En esta cinta se contaba la historia de un caporal (Raúl de Anda) siempre vestido de charro, que era noble, valiente y trabajador; gracias a lo cual se hacía rico y podía casarse con la hija de un hacendado arruinado, quien al principio lo despreciaba pero terminaba admirándolo.

***El charro negro*** (1940, Raúl de Anda). Exitosa combinación de cine de aventuras (*western*) y melodrama ranchero, donde se narraba la trayectoria de un héroe-charro dedicado a la exterminación del mal. De gran aceptación en su época, esta película coincidió o capitalizó la amplia difusión de un *comic* del mismo nombre. Se ubicaba en la línea mítica de ***El tigre de Yautepec*** (1933, Fernando de Fuentes), ***El Rayo de Sinaloa*** (1935, Julián S. González), ***Juan Pistolas*** (1935, Robert Curwood), ***Juan sin miedo*** (1938, Juan José Segura) o ***El***

**Gavilán** (1939, Ramón Pereda)<sup>166</sup>; cintas que no lograron el éxito de **El charro negro**. Pero como señala Eduardo de la Vega Alfaro, “*El mérito de De Anda consistió en reproducir ese esquema [el del western] en el interior de un ámbito que no solamente le era más próximo y familiar a él mismo, sino también a un público integrado entonces en su mayoría por campesinos o hijos de campesinos emigrados a los centros urbanos de provincia...*”<sup>167</sup> El Charro Negro era representante de los sectores medios rurales (era hijo del presidente municipal de un pueblo de Zacatecas), y se convertía en héroe justiciero tras la violación y asesinato de su prometida. La adopción del traje de charro en color negro, obedecía a que: “*El color fúnebre, oscuro del traje utilizado por De Anda acentuaba la significación del luto por la amada, pero permitía también que el personaje se diluyera en las sombras, se mimetizara en la noche, para así cumplir mejor su labor justiciera ...*”<sup>168</sup> Es importante señalar que la característica principal de este héroe-charro, era que no cantaba y eludía las manifestaciones erótico amorosas<sup>169</sup>; lo cual quizá también influyó en su vinculación al universo mítico legendario, en lugar de al folclórico.

**Maya yerba** (1940, Gabriel Soria). Siguiendo el esquema del melodrama ranchero, pero acentuando el tono dramático, este filme recreaba el ámbito rural sin intenciones folclóricas e introducía a un personaje típico del México de entonces (y de ahora), el bracero que retornaba de los Estados Unidos a su tierra natal, donde prevalecía la injusticia. El tema era la violación de una humilde ranchera por parte del dueño de la hacienda, quién además mataba al que la defendía. La joven huía al pueblo cercano y sólo ahí recibía ayuda ¡de un norteamericano!; hasta que su agresor era asesinado por un retrasado mental y ella podía abandonar el lugar con su novio, el bracero.

**Rancho Alegre** (1940, Rolando Aguilar). Este melodrama ranchero se centraba en los conflictos entre dos hacendados vecinos (que usaban el traje de charro), dedicados a la cría de ganado; uno bueno y trabajador (Raúl de Anda) y el otro traidor y malvado (Emilio Indio Fernández); el elemento cómico estaba a cargo de Carlos López Chaflán y Agustín Isunza.

**El Zorro de Jalisco** (1940, José Benavides Jr.). Era otro *western* ranchero que enlazaba el universo rural mexicano con el cine de aventuras, a través de un héroe justiciero (Pedro Armendáriz).

### 3.4.2 Cintas de exaltación folclórico-regionalista.

A este grupo pertenecen películas en las que se repetía gran parte del esquema narrativo de **Allá en el Rancho Grande**, pero situándolas en otras regiones del país; y poniendo énfasis en las expresiones de la cultura local; desde el vestuario típico y el lenguaje, hasta las canciones y los bailes populares. Cabe señalar que aunque este tipo de filmes se ubicaron en varios ámbitos folclóricos (Istmo de Tehuantepec o trópico chiapaneco), el estado de

<sup>166</sup> El estudio testimonial más completo respecto a ésta película se encuentra en: Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC, 1989, pp. 44-52.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 51 (los corchetes son míos)

<sup>168</sup> Eduardo de la Vega, Alfaro, *op. cit.*, p. 51

<sup>169</sup> Al respecto, en *Raúl de Anda*, *op. cit.*, p. 51., Eduardo de la Vega señala que: “*El Charro Negro* no se constituyó en mito erótico... denota inquietudes acaso eróticas pero huye de pronto para intentar cumplir su labor vengadora; y es que la veneración a la amada muerta lo sitúa mucho más del lado de los héroes santos, de los que por propia voluntad han renunciado a las pasiones del mundo, han abandonado la vanidad, la lujuria, la ira y las posesiones.”

Veracruz fue el lugar privilegiado (ahí se situaba la acción de cinco del total de diez películas que tenían las características señaladas). El galán cantante estuvo representado por figuras como Emilio Tuero, Tito Guízar, Juan José Martínez Casado y Lorenzo Barcelata (además de Lupe Vélez, quien interpretaba las canciones de **La Zandunga**); pero ninguno de ellos aparecía con el traje de charro o cantando canciones rancheras. Los títulos de esas cintas son los siguientes:

**A la orilla de un palmar** (1937, Raphael J. Sevilla). Melodrama romántico que utilizaba las convenciones establecidas por **Allá en el Rancho Grande**, pero adaptándolas a la costa veracruzana, resaltando música, paisaje y folclor de ese entorno.

**Huapango** (1937, Juan Bustillo Oro). Drama amoroso con elementos cómicos que sustituía el rancho por una finca veracruzana y el traje de charro por la guayabera y el pantalón blanco; todo ello aderezado con música, bailes y canciones de ese estado, mostrados con un afán de admiración y enaltecimiento.

**La zandunga** (1937, Fernando de Fuentes). Ubicada en el Istmo de Tehuantepec, esta historia de amor era interpretada por la famosa actriz Lupe Vélez (quien había triunfado en Hollywood y fue traída expresamente para actuar en ésta película), la cual interpretaba canciones de Lorenzo Barcelata. Tanto la indumentaria como los paisajes, las costumbres y el folclor de ésta región del país eran resaltados en el filme.

**Alma jarocho** (1937, Antonio Helú). Esta comedia intentaba unir aspectos del ámbito veracruzano con el de la ciudad, destacando el folclor del primero.

**México lindo** (1938, Ramón Pereda). Mediante el teatro de revista, se establecía aquí una relación entre el rancho y la ciudad. En realidad, el universo de la vida campirana servía de mera introducción a una serie de “revistas” teatrales.

**La india bonita** (1938, Antonio Helú). Este filme de exaltación indigenista, buscaba vincular la vida rural con el glamour de la ciudad, poniendo el acento en la belleza femenina autóctona y sus costumbres.

**Tierra brava** (1938, René Cardona). Situada en el estado de Veracruz, esta historia de amor cambiaba el rancho arquetípico por la fábrica de tabaco y contaba en su elenco con algunas de las estrellas de **Allá en el Rancho Grande**, como Esther Fernández, **Chaflán** y Emma Roldán; además de música, trajes, canciones y bailes típicos de Veracruz.

**Allá en el trópico** (1940, Fernando de Fuentes). De acuerdo con Emilio García Riera, ésta película era una “versión marítima” de **Allá en el Rancho Grande**.<sup>170</sup> Situada en otro ambiente folclórico pero con los actores principales de dicha cinta, un argumento del mismo autor (Guz Águila) y canciones de Manuel Esperón. El charro cantante era sustituido por un marino (Tito Guízar), que trataba de evitar que la ambiciosa Trini (Emma Roldán) casara a su novia (Esther Fernández) con el dueño de una armadora (René Cardona). Destacaba aquí la inclusión de una actriz que sería importante en la comedia ranchera de los cuarenta: Sara García, haciendo el papel de abuelita consentidora, el cual sería su especialidad.

---

<sup>170</sup> Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes*, p. 64.

***Al son de la marimba*** (1940, Juan Bustillo Oro). Comedia de contraste entre la ciudad y el trópico chiapaneco, donde se resaltaban los valores del trabajo y la moderación del ámbito campirano. Destacaban las canciones vernáculas, interpretadas por un galán romántico (Emilio Tuero), el vestuario, el lenguaje y los coloridos bailables que aludían al folclor regional. Lo cómico de la cinta giraba alrededor de la ridiculización de tipos capitalinos de clase media (Sara García y Fernando Soler) que debían insertarse en el medio rural, donde eran redimidos por el trabajo.

### 3.4.3 Las primeras comedias rancheras

Aquí se sitúan las películas que mantenían el esquema semántico y sintáctico propuesto por ***Allá en el Rancho Grande***; ya que el título de ellas era frecuentemente el de una canción campirana de moda, el protagonista era un charro alegre y cantador, y la acción ocurría en un rancho, hacienda o pueblo, etc. Pero lo característico estaba en que se acentuaba el componente humorístico, mediante situaciones, lenguaje, personajes o tratamiento de la historia. Es importante apreciar como en el naciente género de la comedia ranchera, se empieza a privilegiar el estado de Jalisco o el bajío para situar la acción de las cintas, igual que ocurría en el melodrama ranchero. En cuanto a la figura del charro, es notoria su separación del modelo canónico, pues en algunos de los personajes de cintas como ***Amapola del camino***, ***Ojos tapatíos*** o ***Jalisco nunca pierde***, su uso del atuendo charro ya no tiene como referente la realidad social, sino el cine o el teatro de revista y su visión espectacular y estereotipada de ese tipo social. Lo mismo puede decirse del personaje de Sara García, quien hace una parodia del charro, vistiendo su indumentaria y llevando una serenata que termina a balazos. El sencillo traje del ranchero, sobrevive sin embargo en personajes como el del *Chaflán* (en ***Los millones de Chaflán*** y ***Hasta que llovió en Sayula***) o en el del general revolucionario de ***¡Así es mi tierra!*** (Antonio R. Frausto). Los siguientes son los datos de esas cintas:

***Jalisco nunca pierde*** (1937, Chano Urueta). Primera comedia ranchera situada en el ámbito rural de Jalisco, que narraba los conflictos de dos jóvenes hacendados para elegir pareja amorosa. Las canciones de exaltación regionalista eran de Lorenzo Barcelata, Pepe Guízar y Ernesto Cortázar. El componente cómico era aportado por Emma Roldán, Carlos López *Chaflán* y Arturo Manrique *Panseco*.

***Amapola del camino*** (1937, Juan Bustillo Oro). Esta comedia contó en su reparto con el protagonista de ***Allá en el Rancho Grande***, quien ahora interpretaba a un *bracero* que retornaba a su pueblo y cambiaba la chamarra de piel por el traje de charro, para asistir a la boda de su padre y conquistar a una guapa pueblerina. La historia se situaba en el bajío y las canciones interpretadas eran de dos tipos: de amor en tono melancólico o erótico festivo y de cierta admiración hacia la inventiva del país del norte. El elemento dramático de la historia (una joven vendida por su madre a un viejo rico), era equilibrado por el lenguaje y la comicidad de dos personajes secundarios: el cómico Leopoldo Ortín en plan de ranchero

alburero pero simpático; y el muy interesante y original de Aurora Campuzano como la tartamuda hermana del protagonista, que era una cinéfila pueblerina cuyo discurso cómico giraba en torno a títulos y tramas de filmes extranjeros (sobre todo norteamericanos). En esta cinta se apreciaba por primera vez el abuso en la utilización del folclor y la intención de privilegiar su inserción en el bajo. Prueba de ello es la secuencia de la boda, donde aparecían alternativamente un grupo de mariachis vestidos de charro acompañando al protagonista, una especie de trío veracruzano y otro grupo compuesto de mujeres vistiendo el traje de zandunga, coreando a una marimba chiapaneca.

**¡Así es mi tierra!** (1937, Arcady Boytler). Protagonizada por dos cómicos del teatro de revista (Mario Moreno *Cantinflas* y Manuel Medel), esta comedia contaba el regreso (en 1916) de un general revolucionario a su pueblo natal, acompañado por *el Tejón* (*Cantinflas*) y Procopio (Medel) Dispuesto a disfrutar de la tranquilidad del campo, el general se enfrentaba en realidad con una serie de acontecimientos que lo hacían volver a la lucha armada. Entre canciones de tono melancólico que aludían al arraigo a la tierra o al amor, interpretadas por Juan José Martínez Casado, Toña *la Negra* o el mariachi Vargas, la cinta era una especie de exaltación en tono menor de la vida y costumbres del campo mexicano.

**Ojos tapatíos** (1937, Boris Maicon). La acción de ésta comedia se situaba en los Altos de Jalisco y prefiguraba en muchos sentidos a **¡Ay Jalisco no te rajes!** (ubicación geográfica precisa, elementos de la trama y algunos actores). Su reparto incluía a miembros del reparto de **Allá en el Rancho Grande** como Esther Fernández, Emma Roldán y Manuel Noriega. Era la historia del hijo de un hacendado, quien para obtener el amor de una joven, tenía que ganar una carrera de caballos y después raptar a la muchacha. La música y las canciones eran de Manuel Castro Padilla, prolífico compositor del teatro de revista.

**Allá en el Rancho Chico** (1937, René Cardona). Tomando como base el ámbito de la hacienda, esta comedia contaba las aventuras de unos niños capitalinos que iban a jugar a "Rancho Chico". En ella se reproducían el folclor, la música y las situaciones ya establecidas por la cinta canónica, pero adaptadas e interpretadas por niños, con elementos del cine de aventuras; había una rivalidad entre Rancho Chico y el rancho vecino, se efectuaban carreras de caballos, peleas de gallos y corridas de toros.

**Por mis pistolas** (1938, José Bohr). Situada en el medio rural, esta comedia era estelarizada por Sara García en plan de mujer macha que llevaba serenata y usaba pistola; haciendo una especie de parodia del charro cantante del melodrama ranchero.

**Los millones de Chaflán** (1938, Rolando Aguilar). Protagonizada por el cómico Carlos López *Chaflán*, esta cinta contrastaba tipos y costumbres del ámbito rural con los de la ciudad de México, a través de un ranchero que descubría petróleo en su tierra y decidía irse a vivir a la ciudad. Ahí era puesto en ridículo por las convenciones de otra forma de vida y estaba a punto de perder su fortuna, pero era rescatado por dos amigos y resolvía retornar a su medio. Igual que **Allá en el Rancho Grande**, aquí *Chaflán* tenía como pareja a Emma Roldán; aparecían además, varios actores cómicos del teatro de revista (como él): Joaquín Pardavé, Agustín Isunza, y Arturo Manrique *Panseco*.

**Hasta que llovió en Sayula (Suerte te dé Dios)** (1940, Miguel Contreras Torres). Comedia protagonizada nuevamente por el *Chaflán*, que volvía sobre el tema del ranchero inesperadamente enriquecido (en esta ocasión se había sacado la lotería) que viajaba a la ciudad a cambiar el billete, acompañado de su compadre Policarpo (Leopoldo Beristáin). En la capital estaban a punto de ser robados por dos guapas bailarinas, pero una confusión con el billete los hacía volver a su pueblo, hasta que encontraban el verdadero billete y podían

cambiarlo sin problemas. Era evidente la intención de usar elementos ya estereotipados del universo rural provenientes de ***Allá en el Rancho Grande***, como el *Chafilán* y Emma Roldán (con la fama y reconocimiento por parte del público que ambos poseían), para contar una historia que de alguna manera ya había sido contada (en ***Los millones de Chafilán***), pero que era presentada como diferente por el título y la anexión de personajes del teatro de revista (la bailarina Amparo Arozamena y Leopoldo *el cuatezón* Beristáin, una de las principales figuras cómicas de ese medio).

### **3.5 ¡Ay Jalisco no te rajes!, la sintaxis triunfante. Primera comedia ranchera de éxito que vinculó la imagen del charro con la canción bravía de exaltación regionalista.**

Esta película coincidió con el inicio de la década de los cuarenta (que para algunos historiadores corresponde a “la época de oro del cine mexicano”, la cual abarcó de 1941 a 1952; aunque hay otros que la sitúan entre 1936 y 1952). Era el comienzo del sexenio de Manuel Ávila Camacho, un momento de transición política, donde se pasaba del radicalismo cardenista, que había dejado al país inmerso en una profunda crisis económica, a una etapa marcada por intenciones de reconciliación nacional en lo interno, y por la inestabilidad política y social que propiciaba la segunda guerra mundial en lo externo. La inminente participación de los Estados Unidos en dicho conflicto, lo orilló a diseñar una política del “buen vecino” hacia América Latina, encaminada a frenar la infiltración nazi-fascista en el continente. Esa política benefició a México en lo político y en lo económico, pues le permitió solucionar pacíficamente los reclamos norteamericanos y británicos derivados de las expropiaciones cardenistas; y además, recibir apoyos importantes para su industria fílmica, que en esos años se convirtió en una de las principales fuentes de divisas para el país y una de las más vigorosas de América Latina. Como parte de una estrategia geopolítica determinada por la división que impuso la guerra a nivel mundial, entre el grupo de “aliados” y el de las potencias del “eje” (Alemania, Japón e Italia); México se integró a una formidable maquinaria propagandística hacia Latinoamérica diseñada por los “aliados” (comandados por Estados Unidos e Inglaterra), cuya expresión más visible fue el cine. En este sentido, el historiador del cine mexicano Francisco Peredo Castro, afirma que la transformación de la cinematografía mexicana del decenio de los cuarenta, en una poderosa industria, “... *era parte de los esfuerzos internacionales para producir propaganda fílmica vinculada con la guerra*”<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Francisco Martín Peredo Castro, “Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)”, (Tesis de doctorado en historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000), p. 467. Esta minuciosa investigación aporta documentos e información inéditos, de fuentes primarias tanto nacionales como internacionales, que establecen una perspectiva apenas esbozada en los estudios del cine mexicano, en la que el cine de los cuarenta e inicio de los cincuenta fue determinado en gran medida por la política externa de los Estados Unidos y al mismo tiempo por las políticas económico nacionalistas de los dos gobiernos mexicanos de esa etapa (el de Ávila Camacho y el Miguel Alemán).

Sin embargo, ese auge no fue resultado exclusivamente del apoyo externo (tesis recurrente en la historiografía del cine mexicano), pues de acuerdo con Peredo Castro: “...*los documentos y, sobre todo, los hechos muestran que ni la época de oro se constriñe a los años de la guerra ni fue sólo ese respaldo el detonante de aquel florecimiento... hubo una combinación de factores internos y externos y, si entre los últimos fue decisiva la ayuda del Departamento de Estado a través de la OCAIA, entre los primeros resultó de vital importancia el papel desempeñado por el gobierno de México*”<sup>172</sup> Para este autor,

... los hechos más influyentes en el cine mexicano de los años cuarenta, durante la guerra y la posguerra, tuvieron su origen principalmente en los años treinta... El hallazgo de hechos y documentos correspondientes a esos años que solamente se exploraban a manera de antecedentes... arrojó la posibilidad de apreciar que los intentos del Eje por infiltrar las cinematografías latinoamericanas durante los años cuarenta se explican a partir de los primeros esfuerzos que en ese terreno ya se habían realizado desde los últimos años treinta, en México y Argentina en particular... esas tentativas del Eje detonaron la estrategia aliada, particularmente estadounidense, que configuró al cine mexicano de manera paralela con la política interna de México o coordinada con ella.<sup>173</sup>

En ese contexto se produjo *¡Ay Jalisco no te rajes!*, cuya sorprendente aceptación convirtió al protagonista en la primera estrella del cine mexicano y de un género como la comedia ranchera, donde la habilidad para cantar las canciones rancheras se volvió esencial. Factor importante de ese éxito fueron Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, compositores de la música y la letra, respectivamente; quienes de ahí en adelante fueron un componente básico del género. Esperón ya había trabajado con Jorge Negrete anteriormente, en el teatro Lírico, donde, de acuerdo con su versión: “...*nos fue muy mal, nos dijeron groserías en la galería por cantar ópera; él, además, interpretaba cosas de tipo cubano y romanzas, pero no rancheras.*”<sup>174</sup> Tiempo después se volvieron a reunir para la filmación de *¡Ay Jalisco no te rajes!*, para la cual Esperón realizó la música de las canciones (la letra era de Cortázar), y cuando Negrete oyó las piezas: “... *se enojó y me dijo que él no era mariachi; entonces tomó la hoja de papel, la hizo una bola y la arrojó debajo del piano, y salió; esa fue nuestra primera relación de compositor a cantante... ya que había que cumplir el contrato, canto un poco a fuerza, pero apenas comenzó a hacerlo se enteró que la cosa le iba muy bien, se empezó a entusiasmar; luego le puso muchas ganas y resultó lo que yo me había imaginado: una cosa estupenda para la cinta.*”<sup>175</sup>

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 149, 150.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>174</sup> Entrevista a “Manuel Esperón”, en: Cuadernos de la Cineteca Nacional, testimonios para la historia del cine mexicano, No. 3., México, 1976, p. 98.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 98.

El director de la película fue Joselito Rodríguez, quien junto con su hermano Roberto, habían inventado en Hollywood un sistema de sonorización, que fue utilizado en ***Santa*** (1931, Antonio Moreno). Su incursión en la dirección se inició con el melodrama ***El secreto del sacerdote*** en 1940, donde también empezó su carrera la niña Evita Muñoz *Chachita*. Joselito Rodríguez se caracterizaría a lo largo de su carrera por utilizar actores infantiles (en ***¡Ay Jalisco no te rajes!*** incluyó a *Chachita* y al niño Narciso Busquets). La historia de la cinta se basaba en la vida de Jesús Álvarez del Castillo, célebre pistolero jalisciense, famoso por dedicarse a robar mujeres y asaltar haciendas.

### **3.5.1 Los elementos novedosos que introdujo *¡Ay Jalisco no te rajes!* al esquema del melodrama ranchero.**

***¡Ay Jalisco no te rajes!*** aparece como resultado de la experimentación y búsqueda que se había dado en el cine mexicano de ambiente campirano, tras el éxito de ***Allá en el Rancho Grande***. Esta película se convirtió en modelo de la comedia ranchera durante los años cuarenta. En ella se fusionaban elementos con los cuales se había ido ensayando de una u otra manera en la etapa de 1936 a 1940. El protagonista, Jorge Negrete, ya había aparecido vestido de charro en ***Aquí llegó el valentón*** (1938), donde además interpretó por vez primera canciones de Manuel Esperón. En cuanto al ámbito rural jalisciense, también había sido utilizado en películas anteriores (***La tierra del mariachi***, ***Ojos tapatíos***, ***Nobleza ranchera***, ***El Zorro de Jalisco*** o ***Jalisco nunca pierde***). Pero los aspectos novedosos de ésta película, fueron: la afortunada amalgama que se produjo entre el personaje central y la canción bravía, además de la historia, que se alejaba de la bucólica hacienda porfiriana y la ingenuidad de sus canciones campiranas, para adoptar algunos recursos del género de aventuras (el dinamismo de la acción en torno a la venganza y cierto suspenso en los enfrentamientos) y el situarse en el competitivo y violento entorno de las ferias de pueblo, con sus peleas de gallos, cantinas y bellas cancioneras. La música y las canciones compuestas por la pareja integrada por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, aportaban un tono triunfalista a la película; lo que aunado a la presencia, la calidad de la voz y el personaje resuelto, alegre e independiente del protagonista, que tomaba la justicia en sus manos, constituían una propuesta por demás atractiva, en un medio cinematográfico carente de grandes estrellas. En efecto, hasta que apareció en la pantalla Jorge Negrete interpretando canciones rancheras de tipo bravío, el panorama de actores cantantes prácticamente se reducía a Tito Guízar, Ramón Armengod, Juan José Martínez Casado, Emilio Tuero (y el propio Jorge Negrete, que todavía no cantaba ranchero); quienes poseían tonos de voz que se



adecuaban más a otro tipo de canciones. La carencia de cantantes de ranchero que al mismo tiempo fueran actores, era suplida con los tríos (los Tariácuri, los Calaveras, los Tres Huastecos, Ascencio-del Río, los Murciélagos, etc.) y con la inclusión de compositores y cantantes que se improvisaban como actores; fue el caso de Lucha Reyes, Ernesto Cortázar, Lorenzo Barcelata y ocasionalmente Pedro Vargas y José Mojica.

Parte del éxito de la película, fue el hecho de que la canción del mismo título del filme (*¡Ay Jalisco no te rajes!*), ya era famosa cuando se estrenó la cinta, interpretada por Lucha Reyes, la creadora del estilo “bravía”, el que como se dijo anteriormente, consistía básicamente en “una nueva forma de ejecución [que] daba una impostación a la voz o prescindía por completo de ella, utilizando directamente la garganta, aunque esto significara en ocasiones una enunciación rasposa y poco musical [por lo tanto más bravía]”<sup>176</sup> Jorge Negrete retomó esa peculiar forma de interpretar, agresiva y reivindicativa, imprimiéndole las características de su voz y entonación. Después de él, la canción ranchera ya no volvería a la inflexión quejumbrosa y melancólica o ingenuamente festiva, que hasta entonces había tenido; sería una canción afirmativa, demandante e incluso presuntuosa. La notable aceptación que tuvo la película, convirtiendo al protagonista en una de las primeras estrellas de la cinematografía nacional, en cuestión de semanas, se debió en gran medida a esos elementos y a la voz de su intérprete, pues como afirma Enrique Serna: “Su voz dominante y profunda ennoblecía el mensaje verbal, sin recurrir en exceso al portamento (la extensión por medio de ‘arrastrados’) al final de la frase musical, como la mayoría de los cantantes anteriores y posteriores a él [...] Aunque algunas canciones muy populares de Jorge son deplorables por su contenido, la música de Esperón las redime de su ignominia.”<sup>177</sup>

Así, no obstante que *¡Ay Jalisco no te rajes!* se situaba en el marco de verosimilitud definido por *Allá en el Rancho Grande*, manejaba innovaciones importantes como la anexión de la canción bravía y la exaltación del entorno jalisciense a través de las canciones. Además, el uso del folclor prácticamente se limitaba al traje de charro y al lenguaje de los personajes cómicos. A partir de ésta cinta, la comedia ranchera empezó a utilizar como protagonistas a cantantes de cierto nivel, acompañados del mariachi; y el uso del traje de charro se volvió indispensable, a pesar de que muchas veces resultaba exagerado (siempre era el atuendo de gala) o desvinculado de la realidad representada. Asimismo, el ámbito rural y la figura del charro representados en la comedia ranchera, se empezaron a manejar como

<sup>176</sup> Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 187.

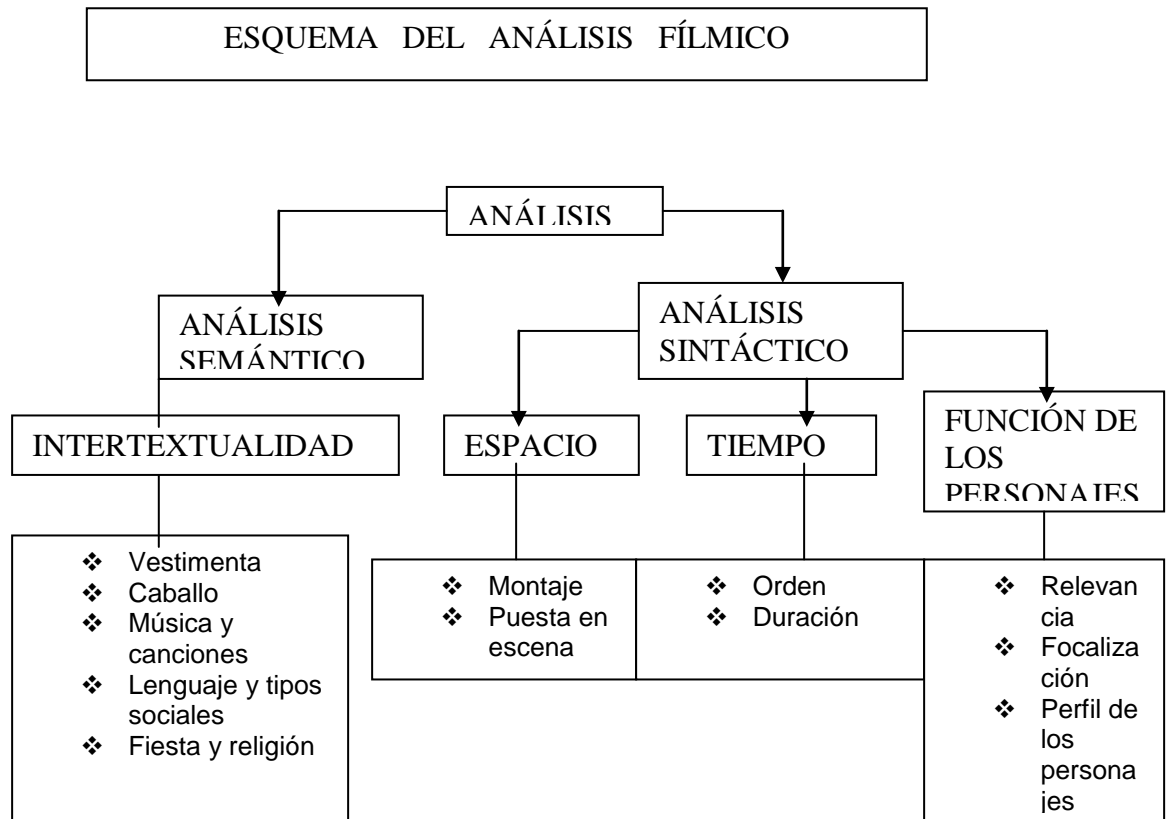
<sup>177</sup> Enrique Serna, *Jorge el bueno, La vida de Jorge Negrete*, fascículo 1, México, Editorial Clío, S: A:de C. V., 1993, p. 51.

sinónimos de mexicanidad, como símbolos por excelencia de la nacionalidad mexicana, vinculados al estado de Jalisco, lugar que parecía sintetizar a todo el territorio nacional. Por otro lado, la comedia ranchera se dedicaría cada vez menos a narrar la historia del humilde caporal; su objetivo serían las aventuras de pequeños propietarios o de hacendados, pues lo que estaba en juego ahora era el orgullo nacional.

#### 4. EL ESTEREOTIPO DEL CHARRO DESDE EL INTERIOR DEL TEXTO. ANÁLISIS DE DOS FILMES REPRESENTATIVOS DE LA COMEDIA RANCHERA: *ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE* Y *¡AY JALISCO NO TE RAJES!*

##### 4.1 ANÁLISIS TEXTUAL SEMÁNTICO-SINTÁCTICO, DEFINICIÓN Y CONCEPTOS DE INDAGACIÓN.

Para acceder a la organización interna del texto fílmico, con sus rasgos, patrones y relaciones estructurales, voy a utilizar nuevamente la aproximación semántico-sintáctica que apliqué al género cinematográfico, pero ajustándola al análisis textual, ya que como afirma su autor, este tipo de análisis es válido para toda estructura comunicativa creada, porque se basa en una teoría general del significado.<sup>178</sup>



El análisis textual procede del movimiento estructuralista (que supone a la lengua como la base, la infraestructura que posibilita cualquier otra producción significativa) y de la

<sup>178</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós Comunicación, 1998, p. 289.

semiología, y considera al film como un texto, es decir, como la materialización de una combinación de códigos o elementos del lenguaje cinematográfico. Y el mecanismo es descomponer el filme en secuencias, fotogramas o segmentos específicos, analizarlos en profundidad a partir de ciertas categorías o conceptos; y después articularlos, buscando una coherencia organizadora.

En el caso de esta investigación, decidí segmentar las películas en secuencias y utilizar dos niveles de análisis: el semántico y el sintáctico. Esta elección responde a mi interés por abarcar el filme no sólo como texto signifiante, sino también como vehículo de significación social. Es decir, como texto cultural que incorpora consciente o inconscientemente visiones del mundo, historia, prácticas sociales y rasgos de identidad, en suma, la cultura de una determinada sociedad; y por otro lado, como texto fílmico productor de significado. Parto del supuesto de que en los procesos de comunicación no se pueden separar texto y contexto; y como sugiere el semiólogo y analista de cine Francesco Casetti, el texto fílmico debe “situarse”, las películas hay que analizarlas “... *no sólo estudiando sus mecanismos de significación, sino también los de comunicación; no podemos quedarnos en el texto, hay que ver afuera de él... indagar el texto en el espacio social.*”<sup>179</sup> Es necesario precisar que el contexto al que alude el autor no está fuera del texto, sino que existe dentro de él a través de intertextos, los cuales son la manera en que el contexto se hace presente en el texto fílmico.

#### **4.1.1 Análisis semántico.**

En ese sentido, lo que llamo análisis semántico considera el contexto del filme, su dimensión cultural, que incluye el sistema general de prácticas socio-culturales y los significados connotativos de un entorno histórico determinado, es decir, los textos culturales preexistentes y los contemporáneos que aparecen incorporados en un filme. Para realizar este tipo de análisis utilizaré el concepto de *Intertextualidad*.

#### **Concepto base para el análisis semántico:**

##### **a).- Intertextualidad.**

Este término tiene su origen en la traducción que Julia Kristeva hizo de la noción bakhtiniana de *Dialogismo*; la cual supone que “... *cada texto forma una intersección de superficies. Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje,*

---

<sup>179</sup> *Ibid.*

variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos.”<sup>180</sup> Lo valioso de este concepto teórico, como apunta Robert Stam, “...es que conecta el texto individual con otros sistemas de representación, más que con un contexto amorfo ungido con el dudoso estatus y la autoridad de lo real o la realidad.”<sup>181</sup> Ello explica que autores como Julia Kristeva, Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco, Gérard Genette o Roland Barthes, lo hayan incorporado fructíferamente en sus respectivos campos de trabajo. Los tres últimos han sido quizá los que más han trabajado sobre esta noción, reformulándola y ampliándola.

Para los fines de esta investigación, parto de la conceptualización de Roland Barthes, para quien

Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores. (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que no van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que a su vez, asegura al texto el estatuto de productividad y no de simple reproducción.<sup>182</sup>

Para anclar la noción de intertexto en el análisis, seleccioné algunos elementos característicos del género. Se trata de los que considero indicios de identidad: vestimenta, caballo, religión, etcétera. El criterio para esa elección es la presunción de que fue a través de ellos como el género incorporó la dimensión de la cultura; tanto la objetivada (vestido, caballo, música, fiesta), como la interiorizada (religión, lenguaje). Simultáneamente, esos elementos aparecen como el factor clave para la aceptación y éxito de ese tipo de cine entre amplios sectores sociales del México de los años treinta y cuarenta del siglo XX.

#### 4.1.2 Análisis sintáctico.

Se refiere a la forma en que los elementos semánticos (en este caso los intertextos) de un filme son estructurados para producir sentido, mediante los recursos específicamente cinematográficos: montaje, movimientos de cámara, puesta en escena, representación espacio-temporal y función de los personajes. Este nivel de análisis alude a lo específico del

<sup>180</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1999 p. 232.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>182</sup> citado por Jacques Aumont y Michel Marie en *Análisis del filme*, España, Paidós Comunicación, 1990, p. 251.

texto fílmico, a configuraciones significantes tanto cinematográficas (montaje, movimientos de cámara, puesta en escena y representación espacio-temporal) como narrativas (función de los personajes); y a la forma en que ambas se articulan para construir el significado fílmico. Mi acercamiento a estos componentes de la sintaxis fílmica será mediante la semiótica y la narratología, a partir de los conceptos de espacio y tiempo cinematográficos y de la función de los personajes en la narración.

### **Conceptos base para el análisis sintáctico:**

#### **a).- El espacio fílmico.**

Una de las primeras impresiones que produce el cine en el espectador, es la intensa analogía con el espacio real, lo que con frecuencia nos hace olvidar las limitaciones de este medio, que van desde el carácter plano de la imagen, pasando por el hecho de estar delimitada por un cuadro, hasta la ausencia de la tercera dimensión y su construcción artificial, entre otras. La impresión de realidad que suscita el espacio fílmico depende principalmente de dos elementos: la ilusión de movimiento y la percepción engañosa de profundidad. El movimiento ilusorio del cine se obtiene mediante la yuxtaposición de distintos elementos del lenguaje cinematográfico, es decir, a través del montaje; mientras que la profundidad (la percepción de un espacio en tres dimensiones, como el que vemos en la realidad) Desde esa perspectiva, se puede decir que el espacio fílmico es resultado de una construcción que se realiza mediante el montaje (que crea la ilusión de movimiento) y la profundidad (que nos hace percibir una tridimensionalidad espacial), la cual depende de la puesta en escena. Por lo tanto, el término espacio fílmico no alude a un lugar en que la acción se escenifica (como en el teatro), sino que es algo que se crea, que se construye; y los principales recursos para crearlo son el montaje y la puesta en escena. Para fines de esta investigación retomo ambas nociones:

**Noción de montaje.** Es el proceso formal mediante el cual se organiza el material fílmico, convirtiéndolo en signifiante, y produciendo así un texto fílmico.<sup>183</sup> En cuanto al espacio, la función principal del montaje es articular el *campo o espacio "profilmico"*, es decir, *"todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película"*<sup>184</sup>, y se encuentra contenido en el interior del cuadro; y por otro lado, el *fuera de campo o fuera de cuadro*, esencialmente

<sup>183</sup> Pedro Sangro Colón, *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*, Salamanca, España, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, p. 460.

<sup>184</sup> André Gaudreault y Francois Jost, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, España, Ediciones Paidós, 1993, p. 92.

ligado al campo, y definido como *“El conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio.”*<sup>185</sup> Campo y fuera de campo corresponden al espacio presente y al espacio ausente, o “espacio representado y espacio no mostrado”; de cuya interacción depende gran parte del potencial narrativo del cine para producir sentido.

**Noción de puesta en escena.** Es la combinación de procedimientos como la perspectiva, la iluminación, los decorados, el vestuario y la profundidad de campo, que se traducen en un determinado comportamiento de los personajes y una organización de los elementos en el interior del cuadro. Tiene como función principal, favorecer la percepción de un espacio tridimensional, similar al del mundo real.

La utilidad de analizar el espacio en la comedia ranchera, resulta fundamental para mi investigación, ya que a partir de este concepto puedo determinar no sólo el entorno de realidad o verosimilitud que dicho género asignó a la figura del charro, sino sobre todo el cómo lo hizo técnicamente.

#### **b).- El tiempo.**

El análisis del cine, como sugiere Gianfranco Bettetini, *“...ha de ser estudiado como un aparato que produce tiempo y que produce significación a través del tiempo... [es decir] no se limita a producir una temporalidad simbólica, sino que significa y expresa a través de una temporalidad concreta...”*<sup>186</sup> En esa perspectiva, podemos decir que el tiempo fílmico, entendido como flujo y desplazamiento signifiante, se construye siguiendo un orden y a través de una duración. Mediante estos dos elementos (orden y duración), intento analizar la temporalidad que caracteriza a la comedia ranchera.

**El orden.** Se refiere al esquema de sucesión de los acontecimientos en la temporalidad de la historia.

**La duración.** Define la extensión sensible del tiempo representado, es decir, la percepción que el espectador tiene de esa extensión.

<sup>185</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estética del cine*, España, Ediciones Paidós, 1993, p. 24.

<sup>186</sup> Gianfranco Bettetini, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 30.

**c).- La función de los personajes en la narración.**

Este aspecto me resulta indispensable para desmontar los recursos cinematográficos que la cinta utiliza para destacar al personaje del charro cantante; y su incidencia en la percepción de éste como estereotipo. En mi análisis tomo como base los siguientes criterios:

**La relevancia.** Se refiere al peso que el personaje asume en la narración; es decir, a la cantidad de historia de que es portador.

**La focalización.** Alude a la atención que se reserva a los distintos personajes; el hecho de aparecer en más secuencias o durante mayor tiempo, el ser encuadrados de manera privilegiada (en primer plano o solos), etcétera.

**El perfil de los personajes.** Como resultado de los puntos anteriores, se puede definir si el personaje analizado corresponde al “tipo” o al “personaje novelístico”. Los tipos, de acuerdo con Richard Dyer, constituyen *“caracterizaciones simples, vívidas, reconocibles, fácilmente captables y ampliamente aceptadas, en las que unos pocos rasgos aparecen situados en primer plano, manteniéndose los cambios o ‘desarrollos’ en un nivel mínimo.”*<sup>187</sup> Es decir, el tipo se define por ciertos rasgos que lo identifican fácilmente. En cuanto al personaje, parto de la noción de *personaje novelístico* propuesta por el mismo autor, para quien la caracterización en el cine se aproxima a la concepción novelesca del personaje, y en ese sentido puede ser analizada con sus mismos criterios. Desde esa perspectiva, el personaje es considerado *“...una construcción formada por muchos signos diferentes desplegados en una película.”*<sup>188</sup> Esos signos incluyen la apariencia, el habla, el gesto, la acción y la ubicación dentro de la puesta en escena, entre otros. El personaje novelístico posee una psicología más desarrollada que la del “tipo”, la cual es ampliada o revelada durante la narración, y se desarrolla en torno a su individualidad.

<sup>187</sup> Dyer, Richard Dyer et al., *Cine y homosexualidad*, España, Editorial Alertes, S:A, 1986, p. 72.

<sup>188</sup> Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2001, p. 138.



## 4. 2 ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE



El afán espectacular en la indumentaria. Esther Fernández, Tito Guízar y René Cardona en *Allá en el Rancho Grande*.

### 4.2.1 ANÁLISIS SEMÁNTICO

#### 4.2.1.1 Intertextualidad

Los principales intertextos que se pueden reconocer en *Allá en el Rancho Grande*, se encuentran en la vestimenta, la música, el lenguaje y la fiesta popular; y su principal función es la de contribuir a dar la impresión de realidad del mundo representado; no en términos de objetividad, sino de “verosimilitud”. Lo verosímil hace referencia “... a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta”<sup>189</sup>; es decir, a un “verosímil” conformado previamente, que en el caso de *Allá en el Rancho Grande*, es el instaurado por el teatro de revista y el cine mudo y sonoro de ambiente campirano, con sus estereotipos y codificaciones de la cultura popular.

**a).- La vestimenta.** Cumple una función dramática (destacar a los protagonistas) y de “verosimilitud”. Esto significa que los personajes de la ficción filmica se visten de acuerdo a lo que el teatro de revista y el cine determinaron como normal o verosímil para la gente de provincia en el periodo previo a la realización de la cinta. A ello obedece el afán espectacular en aspectos como el excesivo maquillaje de los personajes (tanto femeninos como masculinos), y la mezcla indiscriminada de adornos en los trajes de charro (de niños y

<sup>189</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estética del cine*, Barcelona, España, Editorial Paidós, 1983, pp. 141, 144.

adultos), en los que se advierte la influencia del estilo del *cowboy* (en sombreros y adornos de camisas) por un lado; y por otro del teatro de revista. La influencia de éste último (en cuanto a exaltación nacionalista), se observa en la reapropiación festiva de símbolos patrios; como los colores de la bandera plasmados en los sarapes, y el uso del escudo nacional bordado o de lentejuela como motivo ornamental en la parte de la espalda de camisas o sacos de charros y rancheros. Esta evidente relación con el universo teatral no niega la función del traje de charro como signo de identidad y de ubicación social. A través de esa indumentaria, el filme refleja indirectamente la estructura de clases del mundo representado; el estatus económico y social de los personajes de la ficción, habitantes de un pueblo mexicano a mediados de los años treinta. Simultáneamente, el atuendo del charro conecta al texto fílmico con etapas históricas previas, en las que se fue conformando la nacionalidad mexicana; las de los siglos XVIII y XIX, donde el caballo era el principal medio de transporte y de trabajo, y donde los hombres, que pasaban gran parte de su vida montando a caballo, desarrollaron una vestimenta adecuada y original. En ese sentido, el traje de charro opera como remanente simbólico de un tipo de organización económica, política y social que prevaleció en el campo mexicano por más de 300 años: el sistema de las haciendas y los ranchos.

Como indicio de estatus, el traje de charro hace referencia a la estratificación social del universo representado, a la situación económica y social de los personajes que lo usan. Así, vemos que en la película, aunque todos llevan el atuendo del ranchero, en su material y bordados o carencia de ellos se hace presente la diferencia socioeconómica. Por ejemplo, el patrón del rancho aparece invariablemente vistiendo traje de gala negro con adornos de plata en los costados del pantalón y en las espuelas de las botas, y camisa blanca con un escudo nacional bordado en la espalda o saco también adornado. Mientras que el caporal (su empleado de confianza) lleva un sencillo traje de faena en color claro (camisa amarrada al frente, con algunos bordados y pantalón con calzoneras de cuero). El mayordomo de Rancho Chico, por su parte, cuyo puesto es de cierta importancia, luce una chaqueta con pocos bordados y pantalones rayados muy ajustados. Los peones únicamente llevan una camisa blanca anudada al frente, un pantalón blanco, huaraches, sombrero y su machete.

En el atuendo femenino, también se entremezclan huellas del largo proceso de construcción de la nacionalidad mexicana, visto desde el verosímil establecido por el teatro de revista. Permanecen indicios del pasado indígena en la forma de trenzar el cabello y en la manera de llevar los cántaros de agua sobre la cabeza (como lo hace Cruz en la décima secuencia) La

presencia hispana y teatral se encuentra en el maquillaje de los intérpretes, la coquetería de los adornos (aretes y listones tejidos en las trenzas) y en el infaltable rebozo, la versión autóctona del mantón hispano. El vestuario de las mujeres corresponde en general, a la visión estereotipada que tanto el teatro como el cine habían ido identificando como representativa del medio rural mexicano, destacando aspectos como sencillez, limpieza, recato y laboriosidad a través de las blusas blancas con bordados en el escote, sobre las que caen las largas trenzas adornadas y las faldas que se alargan hasta el tobillo.

**b).- El caballo.** Es otro de los elementos simbólicos de la cultura popular del medio rural, cuyo uso y significado se entremezclan con la historia del México virreinal y el de los grandes latifundios del porfiriato. En la película, el caballo funciona como referente de estatus económico y de ubicación laboral; así, aunque peones, vaqueros y caporales (como Martín y José Francisco) los utilizan en las diarias faenas, su posesión está reservada al patrón del rancho y al mayordomo. En tanto que el borrachín Florentino sólo cuenta con un burro y los campesinos únicamente aparecen con instrumentos de trabajo como azadones y machetes. Además, el caballo cumple una función de referente simbólico de la masculinidad (a las mujeres nunca las vemos montando a caballo) y los valores asociados a ella (fuerza física y capacidad de dominio). Es a través del triunfo del protagonista en la carrera de caballos, como se establece la superioridad de éste sobre su rival, lo que implica obtener el puesto de caporal y el amor de la joven co-protagonista.



Las coplas de retache, la dimensión de la cultura oral en *Allá en el Rancho Grande*.

**c).- La música y las canciones.** Ambas conectan a la película con el ámbito simbólico y cultural de la identidad. A través de ellas se hacen explícitos los elementos de pertenencia que comparten los habitantes de Rancho Grande reunidos en la cantina del pueblo; expresados en su alegría por el triunfo del protagonista en la carrera de caballos, que supone el triunfo del pueblo, y en la canción-tema, *Allá en el Rancho Grande*, misma que todos corean y disfrutan, pues en ella se hace referencia a lo que los identifica como pueblo, el pertenecer a “Rancho Grande” (“Allá en el Rancho Grande, allá donde nací...”), y al mismo tiempo al hecho de compartir lo peculiar y entrañable de su forma de vida, que los versos de la canción reflejan: “...había una rancherita que alegre me decía... el gusto de un buen ranchero, es tener su buen caballo, pasearlo por las mañanas y darle vuelta al vallado...” Por otro lado, en las coplas de retache que siguen a la canción, se manifiestan prácticas culturales de gran arraigo en el medio rural, como la costumbre de improvisar con versos adecuados a la situación, que son contestados por un segundo trovador o poeta. Esa práctica (escasamente estudiada) hace confluir en la película una veta importante de la cultura oral del campo mexicano, mediante la cual durante años se transmitían y diseminaban canciones y leyendas entre la inmensa población mexicana no alfabetizada. La letra de el *huapango retachado* y de las canciones interpretadas durante la serenata, aportan también la dimensión contemporánea de la cultura musical, en su versión romántica, y la ubicación de la mujer en el entorno social, junto con los códigos de comportamiento que se le asignan. A ella aluden las canciones interpretadas en la serenata; a su ingratitud por no responder al cortejo; y a su carácter de objeto intercambiable por un caballo (en las coplas de retache); pero también se refieren al ideal de mujer, la rancherita que simboliza coquetería y laboriosidad (en la letra de la canción tema)

Por otra parte, hay que mencionar que a través de la música y las canciones, ***Allá en el Rancho Grande*** se vincula también con textos surgidos de otros modos de representación como el teatro de revista (de donde proceden la canción tema y el esbozo general de la trama, que como hemos dicho fue una adaptación de la obra *En la hacienda o Rancho Grande*, de Federico Carlos Kegel, estrenada en Guadalajara en 1907) y la radio. Con ésta última, porque ahí se habían popularizado canciones incluidas en la cinta como *Amanecer ranchero* y *Por ti aprendí a querer* (representativas de la nueva canción ranchera); y cantantes que ahí aparecen como Lorenzo Barcelata y Tito Guízar. Es decir, mediante la presencia de intérpretes famosos de ese momento como los mencionados, cantando canciones que habían tenido aceptación entre el público consumidor, y que fueron usadas en

el teatro de revista y la radio, se hace evidente la confluencia productiva de textos de la cultura anterior y contemporánea, diseminados en un nuevo texto, el del filme analizado.

**d).- El lenguaje y los tipos sociales.** En su afán de verosimilitud, la cinta recurre al vocabulario del pueblo y a los tipos populares; y con ello se entrelaza nuevamente con el teatro de revista, donde ambos habían probado su eficacia para convertir a ese medio en el más popular de la época. ***Allá en el Rancho Grande*** refleja el intertexto del ámbito teatral de dos maneras; por un lado con la inclusión de un famoso actor del llamado “género chico”, como era Carlos López *Chaflán*, y la comicidad verbal desarrollada en ese medio; y por otro, a través de secuencias que imitaban los espectáculos costumbristas de dicho género, en los que se mezclaban el nacionalismo y el folclor. Prueba de ello es el baile del jarabe tapatío interpretado por el Indio Fernández, o los grupos de mariachis cantando canciones mexicanas en la secuencia de la pelea de gallos y en la de la serenata, en las que la diégesis fílmica por momentos asume características de escenario teatral y casi subordina el papel de la cámara al simple registro espectacular, limitando la acción a la contenida en dichos números musicales.



Comicidad y personajes del teatro de revista en ***Allá en el Rancho Grande***. *Chaflán* y Emma Roldán.

Los modismos y matices del habla popular que escuchamos en los distintos personajes; el patrón, los peones, el caporal, el gallego o el norteamericano, contribuyen a la impresión de realidad en ***Allá en el Rancho Grande***, pero simultáneamente se apropian y reactualizan situaciones, lenguaje y personajes que el teatro de revista mexicano había desarrollado. En algunos de esos personajes es notorio el uso burlesco y lúdico de las expresiones populares, las que en alguna época fueron eficaces mecanismos de resistencia ante la penetración de

la cultura extranjera y después se convirtieron en el principal recurso de los desposeídos para diferenciarse y enfrentar a las clases privilegiadas. Esto se aprecia en los personajes del **Chaflán** y Ángela, quienes se sirven de ese lenguaje pícaro, tramposo y enredado, tanto para la comunicación más elemental como para burlarse del interlocutor, pretendiendo no entenderlo o al elegir una connotación distinta a la propuesta. Un ejemplo de esto es cuando después de la muerte de su comadre, Ángela llama *perjuro* a su marido (al que encuentra ebrio a medio día), por no haber cumplido la promesa hecha a la difunta, de “no volver a tomar”, a lo que Florentino responde:

*“pero yo no le dije qué”, -Pues ella se refería al aguardiente, aclara Ángela, -¡Ah, pos yo me refería al agua!, enfatiza el sonriente **Chaflán**.*

El uso y modalidades que Ángela impone al lenguaje popular, nos ponen en contacto con un medio donde las palabras pierden su sentido original y se adaptan a las necesidades de la gente, por ejemplo, el “Usted disimule don Felipe”- que dice Ángela al patrón cuando va a llevarle a Cruz-, con lo que trata de disculparse de antemano por lo que le va a pedir. O en frases del tipo:

*“...y como el novio es de posibles, pos’ quiero hacerle un bailecito” (refiriéndose a que tiene posibilidades económicas); “¿Hay licencia?” (pidiendo permiso para entrar); “...pero piénselo, y si muda de opinión, pos...” (si cambia de opinión)*

A través del lenguaje también se inserta en la película el intertexto político, concretamente el ascenso de los movimientos sociales y la supuesta tendencia “comunista” del régimen de Lázaro Cárdenas. Partiendo de la idea de que un texto fílmico es una forma de cultura objetivada, es posible buscar en él elementos intertextuales que lo relacionen con su momento político y social. En ese sentido, hay unas frases interesantes del personaje que interpreta el Chaflán (Florentino) en la cuarta secuencia de la película. En ella, Florentino platica con Crucita niña, quién se ocupa en atizar el fuego de un anafre, mientras le dice que su mujer se enoja porque él no quiere trabajar; a lo cual él responde gesticulando;

*-¡Trabajo!, ¡No pronuncies esa palabra reaccionaria!, ¡Yo soy comunista!, ¡Igualdad social! Los ricos no trabajan, ¿no?, pos’ yo tampoco.*

Este comentario, aparentemente ingenuo e intrascendente si lo vemos desde el punto de vista del argumento, se ubica dentro de lo que Bakhtin denomina “*tacto de habla*”, concepto que se refiere al “*conjunto de códigos que gobierna la interacción discursiva... determinado por el agregado de todas las relaciones sociales de los hablantes, sus horizontes ideológicos*

y, finalmente, la situación concreta de la conversación”<sup>190</sup> Es decir, a través de ese discurso verbal o *tacto de habla*, el filme se dirige al espectador contemporáneo de la cinta, al mexicano de la segunda mitad de los treintas, situado en la época en que gobernaba Lázaro Cárdenas y donde prevalecía la inestabilidad: movilizaciones obreras y campesinas a favor o en contra de la reforma agraria, devaluación, escasez o encarecimiento de alimentos básicos, y un firme apoyo estatal a movimientos de trabajadores que luchaban por reivindicaciones laborales. En ese contexto, expresiones como *¡Igualdad social!*, *¡Yo soy comunista!*, o el uso del calificativo “reaccionario” para referirse al trabajo, dichas por un personaje como el *Chaflán* para justificar su vida indolente y su nula afición al trabajo, se entienden como una velada crítica a la retórica de la política social cardenista, y al mismo tiempo, una irónica descalificación hacia quienes enarbolaban banderas de igualdad social y cuestionaban los privilegios de algunos grupos.

Por otro lado, dentro del discurso verbal es notable la ausencia de referencias a la Revolución, suceso de indudable trascendencia política y social en el ámbito rural (especialmente en un filme que se inicia en 1922) y mucho más cercano que la guerra de independencia, presente en la cinta a través de la celebración de las “fiestas patrias.” Esta omisión que tiene mucho de intencional, aparece vinculada a la forma en que la película presenta el sistema de trabajo en la hacienda de Rancho Grande (donde los campesinos trabajan para un hacendado humanista y generoso que los vigila paternalmente); que es visto como algo natural, resultado de ¡una herencia! y resumido en las expresiones del patrón, dirigidas a su hijo (futuro patrón):

-“Estas buenas gentes nos quieren de veras Felipe. Algún día, cuando heredes esta hacienda, como yo la heredé de mis mayores, sentirás la satisfacción que yo siento ahora si sabes ser humano y compasivo con los que por nosotros dejan en el zurco sudor, sangre y vida”.

-“Ve aprendiendo, hijo mío, como el dueño de un rancho debe ser para sus peones: padre, médico, juez y a veces, ¡hasta enterrador!”

La intención del filme por evitar en el discurso toda alusión al movimiento revolucionario, y su mitificación de las relaciones laborales en la hacienda, que suponen un punto de vista conservador (reaccionario), se convertirán posteriormente en aspectos distintivos de la comedia ranchera.

**e).- La fiesta y la religión.** Estos elementos aparecen relacionados en la película, pues ambos remiten al ámbito de la **Memoria colectiva**, entendida como “*sistema de interrelación*

<sup>190</sup> citado por Robert Stam en *op. cit.*, p. 250.

de memorias individuales, donde cada memoria individual participa de una memoria de grupo que carece de existencia propia, porque vive a través del conjunto de todas las memorias a la vez únicas y solidarias”<sup>191</sup> La dimensión de la memoria colectiva se muestra en **Allá en el Rancho Grande** de dos maneras: como expresión del patriotismo, en las “fiestas patrias” que aluden a un hecho histórico fundacional para la nacionalidad mexicana (la independencia); y en su dimensión mítica y espiritual, mediante celebraciones populares como la feria de san Onofre o los rituales en que la religión regula la vida de los habitantes (boda y muerte). En todas ellas, celebraciones mundanas o conmemoraciones con pretexto religioso, la memoria colectiva funciona esencialmente como “... una reconstrucción del pasado, [que] adapta la imagen de los hechos antiguos a las creencias y a las necesidades espirituales del presente...”<sup>192</sup> Esas manifestaciones festivas cumplen la función de conectar al individuo contemporáneo con hechos que escapan a los límites de su memoria, por ejemplo el baile del jarabe tapatío (que en la película interpreta el *Indio* Fernández), cuyo antecedente histórico fue un popular baile llamado *jarabe gatuno*, el que de acuerdo con el historiador Ricardo Pérez Montfort,<sup>193</sup> se bailaba en los fandangos (fiestas populares) a principios del siglo XIX, y llegó a convertirse en una especie de himno de los grupos insurgentes, debido a los versos patrióticos que lo complementaban. Ese baile, que imitaba un cortejo animal entre hembra y macho y por eso fue prohibido por los clérigos, aparece en la película como parte de la fiesta popular, diluido en su significado específico, pero vigente en la memoria colectiva como expresión de nacionalismo, es decir, adaptado a las necesidades del presente.

Lo mismo puede decirse de las expresiones de religiosidad, donde están insertos referentes de identidad que rebasan la memoria individual y se ven simbolizados en la imagen de la virgen de Guadalupe y en varias de las prácticas rituales representadas en la cinta; desde la muerte de la madre del protagonista (en la tercera secuencia), donde vemos a todos inclinarse para que ella les dé una bendición final; o cuando el patrón del rancho, al referirse a su difunto padre, dice: “Dios lo tendrá en su santa gloria”; o en el momento en que se prepara la deshonra de la joven protagonista, y mediante un inserto la vemos rezando ante la virgen de Guadalupe, para que su novio gane la carrera. Esas alusiones manifiestan la centralidad de la religión en el universo representado y la hegemonía del catolicismo, simbolizado en la imagen de la guadalupana.

<sup>191</sup> Gilberto Giménez, “La problemática de la cultura en las ciencias sociales”, en *La teoría y el análisis de la cultura*, México, SEP, Universidad de Guadalajara, COMECOS, p. 45.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>193</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*



## 4.2.2 ANÁLISIS SINTÁCTICO

### *El espacio representado*

La representación del espacio que maneja la cinta se articula en torno a la oposición espacio público / espacio privado. El primero se refiere a la diversión y a sitios como la cantina, la feria y la calle, donde la presencia masculina es mayoritaria; mientras que el espacio privado sugiere el ámbito laboral y aparece reservado a las mujeres, la familia y el patrón de *Rancho Grande*. Las características de ese entorno en cuanto a montaje y puesta en escena son las siguientes:

**a).- Montaje.** En lo que podemos denominar “espacio público”(la cantina, el palenque de la feria donde se realiza una pelea de gallos, precedida por números musicales y la interpretación del *jarabe tapatío*, sin faltar las secuencias situadas en la calle), prevalecen los planos de conjunto, los planos enteros y los planos medios, lo que se traduce en la percepción de un espacio (predominantemente masculino) vital y homogéneo, integrado entre sí y con el entorno, debido a que ese tipo de planificación muestra el cuerpo humano escasamente fragmentado, y por lo tanto, las personas aparecen interactuando unas con otras de cuerpo entero y en espacios reales. Es decir, no vemos rostros o planos de detalle de acciones, separados de sus referentes, sino individuos completos en espacios significativos (la calle, la cantina, el palenque, etcétera) y claramente identificables.

Los tipos de articulación espacial que predominan en la película son de identidad, de proximidad y de transitividad. Una breve descripción de cada uno de ellos, incluido un ejemplo, nos permitirá comprender mejor los recursos del medio fílmico. El nexo por identidad o identidad espacial como lo denominan Francois Jost y André Gaudreault, implica que “... *el plano que va en segundo lugar muestra un detalle del primero.*”<sup>194</sup> Por ejemplo, la secuencia 19 descrita anteriormente, se inicia con varios planos de conjunto para orientar al espectador, y paulatinamente se va recortando el entorno y las figuras que contiene el encuadre, centrándose en los personajes que hablan o a los que se habla, siguiendo el eje de la mirada y los gestos, de la siguiente manera:

**Planos 1 y 2:** Planos de conjunto donde se ve a los parroquianos charlando en grupos en el interior de la cantina, desde dos encuadres distintos.

**Plano 3:** Plano medio en el mismo lugar, donde vemos al gallego don Venancio, propietario de la cantina, recargado contra la barra, comentando con dos tipos del lugar en torno a la carrera de

<sup>194</sup> Francois Jost y André Gaudreault, *op. cit.*, p. 100.

caballos y al triunfo de José Francisco. Atrás de ellos se aprecia parte del decorado del lugar, que ya había sido mostrado en los planos de conjunto.

La articulación espacial por transitividad (o alteridad espacial en términos de Jost y Gaudreault), se da “... siempre que la cámara capta en continuum, en un segundo plano, a un personaje que en el plano precedente apenas acababa de salir de campo... haya o no comunicación visual inmediata entre los dos espacios...”<sup>195</sup> Esto podemos ejemplificarlo con algunos planos de la secuencia antes citada:

**Plano 4:** Plano medio de Martín y de uno de los veladores, en el mismo lugar de los planos anteriores; ambos están apoyados contra la barra de la cantina. El segundo trata de convencer a Martín de que es verdad lo que le ha dicho sobre la “visita” de Cruz al patrón, y para lograrlo busca con la mirada al otro testigo, Gabino, hasta que parece encontrarlo y señala con la mano y la vista hacia un lugar a la derecha, gritando a alguien que está fuera de campo: “¡Hey, Gabino!”

**Plano 5:** Plano medio de Gabino, sentado ante una mesa, en la misma escenografía del plano anterior, acompañado de otro hombre que bebe de una botella. Gabino responde a la interpelación de que ha sido objeto con un “¿quiúbo?” y dirigiendo la mirada hacia la izquierda.

**Plano 6:** Vuelta al encuadre del plano 4, donde Martín y el velador miran hacia la derecha del cuadro; el segundo pregunta a Gabino: “¿a quién vimos salir del despacho del patrón a media noche?”

**Plano 7:** Plano medio corto de Gabino en el mismo encuadre del plano 5, sólo que ahora, como la toma es más cerrada, de su acompañante únicamente se observa una parte de la mano. Gabino responde: “¡Ah!, pos’ a Cruz.”

El enlace espacial por proximidad (o disyunción), se produce “... siempre que el espectador puede suponer, a partir de informaciones de naturaleza espacial emitidas por el filme, una posibilidad de comunicación visual o sonora... entre dos espacios no contiguos aproximados por el montaje...”<sup>196</sup>, y lo podemos apreciar en tres planos de la secuencia a que se ha hecho alusión:

**Plano 8:** Plano medio corto de otro de los parroquianos, en el mismo lugar de los planos anteriores, el cual no había sido mostrado antes, y quien sin haber sido interpelado directamente, pregunta (supuestamente a Gabino): “¡No, hombre!, ¿Cruz?”

**Plano 9:** Plano medio corto de un segundo lugareño, mismo lugar, quien con una sonrisita maliciosa y mirando hacia la derecha (donde espacialmente asumimos que se encuentra Gabino), expresa en voz alta: “¿Cruz?, ¡Ah!”

**Plano 10:** Plano medio corto de otros dos individuos (mismo sitio) que sonríen entre sí y uno de ellos comenta: “Con el mero patrón, ¿eh?”.

En los planos descritos es evidente la función de enlace que cumplen la comunicación verbal y la visual (gestos y sonrisas burlonas).

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 103.



**Planos de conjunto que favorecen la percepción de un espacio masculino vital y homogéneo**

Un último elemento que contribuye a la percepción de un espacio continuo y homogéneo, son los sonidos, desde la música y las canciones, hasta los ruidos del ambiente. Por ejemplo, en la secuencia número 13 que contiene escasos parlamentos, elementos sonoros (diegéticos y extradiegéticos) como voces, gritos, silbidos y ruidos de los gallos, mezclados con las canciones que cantan dos tríos, articulan los diferentes planos, que por sí mismos carecerían de sentido y desorientarían al espectador. Es el caso del plano de detalle de los pies de la bailarina que interpreta el jarabe tapatío sobre el ala de un sombrero de charro, seguido de planos cercanos de espectadores y de unas manos tocando la pieza en una guitarra, todo ello vinculado por la continuidad de la música “over” y por el montaje.

**b).- Puesta en escena.** Se caracteriza por una aparente oposición entre espacio público y espacio privado. El primero aparece habitado principalmente por hombres y corresponde a lugares como la cantina, el palenque de gallos, la calle. En cuanto al espacio privado, se muestra relacionado con el trabajo, el mundo femenino, el de la familia y el del patrón de Rancho Grande.

Dentro del espacio público, la cantina funciona como el lugar de socialización masculina por excelencia, donde los hombres se divierten, se emborrachan, cantan y sobre todo compiten entre sí; en él se excluye la presencia femenina, pero se la evoca y mitifica a través de charlas y canciones. La importancia dramática y narrativa de este lugar, tiene que ver con el hecho de que en la representación fílmica el espacio público ocupa mayor tiempo que el privado (50 minutos aproximadamente el primero y 40 el segundo). Pero además, se trata de

un tiempo narrativamente más trabajado, repartido en menos secuencias, las cuales tienen mayor incidencia en la acción y en el desarrollo de la historia. En ese entorno se desarrolla la secuencia más larga y trascendental de la película (12 min.), la cual corresponde al clímax y cuyo contenido es el siguiente: se esparce el rumor de que Cruz (la novia de José Francisco, el protagonista) “pasó” la noche con el patrón de la hacienda. Llega José Francisco, después de haber ganado la carrera de caballos en Rancho Chico y es felicitado por todos, pero cuando les informa que va a casarse con la joven, todos callan momentáneamente y para cambiar de tema, le piden que cante *Allá en el Rancho Grande* y después un *Huapango retachado* (especie de enfrentamiento mediante versos cantados), que su rival en amores y trabajo, Martín, se ofrece a responder. Los versos se vuelven cada vez más hirientes, hasta que Martín sugiere que José Francisco. “cambió” a su novia por el caballo Palomo (con el que ganó la carrera, obsequiado por el patrón). Cuando el aludido intenta golpear a Martín por lo que ha dicho, los supuestos testigos le confirman el hecho y él abandona el lugar con afán de venganza, seguido por todos los lugareños.

El espacio privado, que como dijimos corresponde al ámbito femenino, al de la familia y el patrón, está resuelto, en cuanto a la segmentación del cuerpo humano, mediante planos medios (planos americanos, planos cortos y plano / contraplano), además de algunos primeros planos. Respecto a la escenografía, destaca la utilización de los objetos, que aparecen como una extensión de los personajes. En el caso de la casa donde viven Ángela, Florentino, José Francisco, Cruz y Eulalia, los objetos reflejan el universo simbólico cultural de sus habitantes: una silla de montar a la entrada, que expresa la importancia del caballo en la vida de la familia; las sillas de palma tejida que amueblan la salita, el altar a la imagen de la virgen de Guadalupe colgado de la pared y adornado con flores; el sencillo comedor sobre el cual vemos a Cruz o a Ángela planchando, las piezas de barro decorado que adornan las paredes de la cocina y al fondo, las jaulas de madera con unos pajarillos. Todo ello transmite una sensación de orden, limpieza y trabajo, pero no de convivencia familiar ni de alegría. Es un entorno donde las mujeres aparecen casi siempre siendo observadas por los hombres o trabajando (Ángela contando piezas de ropa planchada, peinando a sus ahijados o discutiendo con su pareja; Cruz niña atizando la lumbre de un anafre o planchando); y los hombres platicando, regresando de un trabajo realizado, planeando alguna competencia o diversión (llevar serenata, ir a la feria a enfrentar un gallo contra otro, prepararse para la próxima carrera de caballos), o simplemente tocando la guitarra. Como en la 8ª. Secuencia, que inicia con un plano medio de Cruz planchando, acompañada por el esposo de Ángela, Florentino, que toca la guitarra sentado frente a ella y le pide que cante una canción.

El espacio privado asignado al patrón, también alude al trabajo; a él siempre lo vemos escribiendo ante su escritorio, rodeado por objetos que denotan sus antecedentes de clase: un vistoso traje de charro con adornos de plata colgando de una percha, su silla de montar, un rifle, una pistola y unas espuelas decorando la pared, junto con retratos familiares y un costoso reloj.

En la composición visual de la cinta, sobresale el contraste entre el blanco y el negro; como en la secuencia 19, en la cual los múltiples sombreros blancos ayudan a destacar la expresividad de los rostros, permitiendo al espectador distinguir con mayor facilidad a los diferentes personajes, entre ellos y en relación con el protagonista, que es uno de los pocos que se quitan el sombrero y viste de color claro, aspectos que ayudan a resaltarlo. El contraste de color también realza los objetos, tanto en el interior de la casa de Ángela como en el local de la cantina (especialmente las mercancías colocadas en estantes, atrás del mostrador); o en el despacho del patrón, donde el tono oscuros de objetos como los muebles de piel negra del recibidor, contrastan con la blancura de las paredes o la camisa del dueño del rancho, acentuando la sobriedad del entorno que circunscribe al individuo, que lo aísla.

El análisis del montaje y la puesta en escena, permite adelantar algunas conclusiones respecto al espacio representado. En primer lugar, hay que señalar la articulación en torno a la oposición espacio público / espacio privado. En segundo, están las características de cada uno; el espacio público aparece monopolizado por los hombres y se percibe como un lugar de diversión y competencia, ubicado principalmente en la cantina, seguida por la calle y el palenque de gallos. En cuanto al espacio privado, sus rasgos distintivos son el estar asociado al universo del trabajo, de la mujer, el patrón y la familia; donde destacan el orden, la laboriosidad y la limpieza, pero donde no se percibe convivencia familiar ni alegría, sino melancolía, resignación e intriga.

El uso de exteriores naturales (las calles, la entrada a la casa de Ángela, el camino bordeado por sembradíos donde se encuentran Cruz y el patrón acompañado de José Francisco y Martín) favorece la percepción de un entorno de verosimilitud. Tanto la puesta en escena como los movimientos de cámara contribuyen a definir este espacio, cuyos objetivos principales parecen ser los de orientar permanentemente al espectador y destacar

dramáticamente al personaje protagónico, mediante recursos como la fotografía contrastada, los *raccords*<sup>197</sup> y la forma de segmentar el espacio.

### ***El tiempo***

El tiempo representado en el filme, aparece dispuesto siguiendo un orden y una duración, aspectos que contienen las siguientes características:

**a).- Orden.** En *Allá en el Rancho grande* se maneja una temporalidad lineal, en la que el punto de llegada es distinto del de partida. Esta organización temporal contempla una introducción, un planteamiento del conflicto, un clímax y un epílogo. Al proponer éste orden cronológico, la película cumple uno de los principales objetivos del cine narrativo, que es motivar en el espectador la interrogante fundamental del ¿qué sigue?, ¿qué va a pasar después? La linealidad temporal de la cinta aparece determinada por las exigencias de la narración, y para su análisis se ha agrupado en cuatro bloques, dispuestos de la siguiente forma:

***La introducción de la historia.*** (16 minutos aproximadamente). Se inicia en el año de 1922 y abarca las primeras 6 secuencias y parte de la número 7, donde el eje causal es la muerte de la viuda Marcelina, madre del protagonista. En torno a ese hecho se van estableciendo las relaciones entre los personajes principales (la orfandad de Eulalia y José Francisco y su adopción, junto con la niña Cruz, por parte de su madrina Ángela, planchadora de Rancho Grande, mujer gruñona que tiene por marido al desobligado y borrachín Florentino, pero que recibe el apoyo del compasivo y paternal dueño de Rancho Grande).

***Planteamiento del conflicto.*** (más o menos 50 minutos). Después de una elipsis por analogía (los niños jugando a la “haciendita”, fundido encadenado y aparecen los mismos ya adultos en el mismo lugar) insertada a la mitad de la secuencia número 7, la acción reinicia 13 años después. Desde aquí hasta la secuencia 17, se va a ir desarrollando la problemática de la historia (el amor secreto entre el caporal José Francisco y la huérfana Cruz, cuya belleza atrae al caballerango Martín y al patrón, propiciando la rivalidad amorosa y laboral entre los dos primeros, y la posibilidad de que la malvada Ángela “venda” a Cruz al patrón por cien pesos).

***Clímax.*** (26 minutos). Este bloque temporal va de la secuencia 18 a la 20, donde el pueblo de Rancho Grande celebra el triunfo de José Francisco en la carrera de caballos, y lo homenajean en la cantina. Entre copas y canciones, se filtra la noticia de la seducción de su novia por parte de su patrón y amigo, lo que conduce a un enfrentamiento, que sin embargo

---

<sup>197</sup> Término de origen francés que designa “... el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia *raccorder* significa unir dos planos de modo que no se produzca una falta de coordinación entre ambos.” citado por Vicente Sánchez Biosca, en *El montaje cinematográfico*, España, Editorial Paidós, 1996; o “...toda figura de cambio de plano en la que se intenta preservar, a una y otra parte del corte, los elementos de continuidad”, en Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op. cit.*, p. 77.

es conjurado por la supuesta víctima y termina en castigo a la verdadera responsable (Ángela) y en promesa de reconciliación entre todos.

**Epílogo.** (1 minuto 16 segundos). Definido como “... breve celebración de la estabilidad conseguida por los personajes principales”<sup>198</sup>, Implica la celebración de la boda múltiple, cuya significación es enfatizada con el tema musical de la cinta y la presencia de los habitantes del lugar, vitoreando a las parejas a la salida de la iglesia.

**b).- Duración.** La forma que asume la temporalidad cinematográfica en *Allá en el Rancho Grande*, siguiendo la clasificación de Francesco Casetti y Federico Di Chio<sup>199</sup>, es la de una duración anormal, lo que significa que la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento, lo cual es resultado del uso de dos tipos de manipulación temporal: la contracción y la dilatación, los que sin embargo, buscan mantener el efecto de continuidad entre el tiempo de la representación y el de lo representado.

**La contracción.** Es utilizada de tres formas: a través de la *recapitulación ordinaria*, de la *recapitulación marcada* y de la *elipsis*. La primera comprende procedimientos de montaje de mínima incidencia sobre el flujo temporal como son el iris, la cortinilla, el fundido encadenado o el fundido en negro, que aparecen a lo largo de la cinta; mientras la segunda, que implica una notable condensación de los acontecimientos, la observamos en el inicio de la secuencia número 15, donde mediante tres insertos (dos planos generales de un terreno, primero a punto de ser cosechado y después preparado para la siguiente siembra; y un plano cercano de un cartel en el que se anuncia la próxima celebración de la feria), se resume el cambio de estación y se alude a la inminencia de la festividad en la que competirá el protagonista con el caballo palomo. En cuanto a la elipsis, que es uno de los grandes recursos de compresión narrativa que posee el cine para obviar información sobrante (tiempos muertos), y se da cuando, “...sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de una determinada situación espacio-temporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos.”<sup>200</sup>; en la cinta tiene una función tanto narrativa como dramática, pues al suprimir trece años de la historia representada, se deshace de una porción de tiempo no útil, hace avanzar la historia y permite una mayor identificación del espectador con los personajes, debido a que los ha seguido en su trayecto de la infancia a la vida adulta.

<sup>198</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, España, editorial. Paidós, 1996, p. 159.

<sup>199</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Como analizar un filme*, España, Ediciones Paidós, 1991, p. 158.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 159.

**La dilatación.** Ocurre cuando el tiempo de la representación ostenta una duración mayor con respecto al tiempo real (o supuestamente real) del acontecimiento representado; y en la película es notoria en dos ocasiones. La primera es en la secuencia de la serenata (número 12), en la que se representa la interpretación de varias canciones y se tiene la impresión de un tiempo enormemente expandido, producto del uso de planos largos (un promedio de 40 segundos cada uno) y de la escasa movilidad de la cámara. La segunda ocasión, es en la secuencia 16, cuando después de que Ángela se ha retirado, tras haber propuesto a don Felipe la entrega de Cruz a cambio de los cien pesos que necesita, él empieza a dudar, y el tiempo parece alargarse, debido al inserto de dos planos totalmente distintos, que muestran a un grupo de trabajadores que regresan de la labor en el campo y pasan de derecha a izquierda del encuadre, mientras la cámara se acerca a sus pies que caminan, y sin mediar transición, pasa a los pies de don Felipe que se mueven también hacia la izquierda, en su despacho.

Lo importante de la utilización que aquí se hace de los diferentes nexos temporales, es que se convertirá en modelo canónico para el género de la comedia ranchera.

Aunque los recursos de *Allá en el Rancho Grande* que se han señalado para comprimir o dilatar el tiempo, aparecen subordinados a la narración, el elemento estructurante de la temporalidad en términos narrativos, es lo que David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson denominan **plazo temporal**<sup>201</sup> El cual, de acuerdo con estos autores, esta constituido por los indicios que marcan que el tiempo corre, y de esta manera las acciones se focalizan y estructuran tomando como base plazos de tiempo que tengan un efecto causal en el avance de la historia. En ese sentido, el plazo temporal es “... *la forma de cooperación más firme de la duración de la historia con la causalidad narrativa... El plazo puede quedar estipulado en una frase del diálogo, un plano (por ejemplo, un reloj)... sea cual fuere el recurso utilizado, debe especificar el límite de duración en el que puede operar la cadena de causa y efecto.*”<sup>202</sup>

En ***Allá en el Rancho Grande***, ese plazo temporal se va a dar generalmente vinculado a festividades o celebraciones. Así, después de la introducción que como hemos dicho termina con una elipsis que suprime trece años, la perspectiva de las fiestas patrias es el elemento causal que organiza las siguientes acciones: el patrón don Felipe, José Francisco y Martín se

<sup>201</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, España, 1997, p. 49.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 49.



disponen a viajar a Real Minero a llevar serenata a la novia del primero, después irán a la feria a jugar el gallo Colorado, donde José Francisco será herido al intentar salvar la vida de su patrón.

El siguiente plazo temporal (que abarca las secuencias 15, 16 y 17) se articula en torno a dos celebraciones: la carrera de caballos que se efectuará en la feria de Rancho Chico, pueblo vecino y rival de Rancho Grande (donde participará José Francisco con el caballo y el dinero proporcionados por su patrón como premio al hecho de haberle salvado la vida en la pelea de gallos); y el compromiso matrimonial de su hermana Eulalia. Para organizar una recepción al novio de ésta, su madrina Ángela necesita cien pesos, que pide a su ahijado, pero como él dice haber invertido todo en la carrera, la mujer propiciará el conflicto central de la cinta al acudir con el patrón y solicitarle el dinero, ofreciendo a la joven Cruz como “pago”.

La narración llega a su clímax durante otra festividad: el triunfo de José Francisco en la carrera de caballos, lo que significa por un lado, la perspectiva de una celebración en la cantina, pero por otro la posibilidad de que el triunfador se entere de lo ocurrido a su novia durante su ausencia y enfrente al presunto seductor. Por lo tanto, las acciones que se desarrollan en las secuencias 18, 19 y 20, giran alrededor de la llegada del protagonista, y la intriga se acelera cuando todos se enteran de que pretende casarse con Cruz. Los celos de Martín, lo hacen informar burlonamente (mediante las coplas de retache) de lo que ya todos saben sobre Crucita; esto lleva al inminente enfrentamiento entre patrón y caporal, que sin embargo es evitado por la propia Cruz, quien explica todo y propicia que la instigadora Ángela reciba una golpiza por parte de su marido, moralmente apoyado por los testigos del fallido lance.

La última celebración es la boda múltiple en la secuencia final, que supone el cierre narrativo convencional de cualquier ficción melodramática, en torno a la idea de matrimonio como situación ideal.

Como conclusión preliminar respecto a la temporalidad que maneja la cinta, podemos señalar su carácter lineal (introducción, planteamiento, clímax, epílogo); la articulación entre **plazo temporal** (efecto causal para el avance de la historia) y festividades; la utilización de recursos de montaje que no suponen una gran alteración del flujo temporal (iris, cortinilla, fundidos, secuencia de montaje, dilatación). Quizá la excepción a esto sea la elipsis que comprime trece años de historia, pero ésta aparece claramente explicada por el discurso. Por otra parte, el uso de la dilatación (o extensión) asociada a serenatas o representaciones

musicales es muy marcado; y posteriormente va a funcionar como uno de los componentes esenciales de la sintaxis del género.

### ***Función de los personajes en la narración***

#### **a).- El protagonista:**



**El charro cantante, objetivo principal de la acción y de la puesta en escena. Tito Guízar, Carlos L. Cabello, Lorenzo Barcelata y Juan García en *Allá en el Rancho Grande* (1936, Fernando de Fuentes)**

La película está construida en torno a la figura del personaje de José Francisco, que puede ser considerado el protagonista, pues es el principal agente causal propiciador de acciones y sobre él reposa la mayor parte de la historia. Su participación directa en el filme se da de la siguiente manera: es el que aparece en más secuencias (en 17 de las 21 que componen la cinta); en el bloque de la introducción, compuesta por seis secuencias y media, aunque sólo interviene en una, su trayectoria de vida funciona como eje de la acción en las tres siguientes; al movilizar a sus padrinos y al patrón para que auxilien a su moribunda madre. En ellas es destacado por su personalidad (responde adecuadamente a las preguntas del patrón y de su madrina).

De las diez secuencias que integran el planteamiento del problema (o *perturbación* de acuerdo con David Bordwell), interviene en siete; en las que funciona principalmente como propiciador y eje de la acción (en cuatro secuencias); al proponer a don Nabor una carrera de caballos en la que él sería el jinete, al organizar el próximo viaje de su patrón a Real Minero, al interpretar canciones en la serenata y al interponerse entre su patrón y don Nicho Perales, recibiendo el balazo destinado a aquel. En las tres secuencias restantes es objeto o

terminal de las acciones de otros (cuando recibe órdenes del patrón y al ser atendido del disparo y recibir transfusión de sangre del primero).

En la parte del *clímax* o *lucha*, formada por tres secuencias, participa en todas, siendo foco de atención y eje de acciones. En primer lugar, por su triunfo en la carrera de Rancho Chico, que implica la victoria del pueblo entero; y en segundo, por ser el que más y mejor canta en la celebración de la cantina; y por haber comunicado su intención de casarse con Cruz, de la que previamente se había esparcido el rumor (antes de que llegara José Francisco) de que había pasado la noche con el patrón.

El principal objetivo del protagonista es casarse con Cruz (huérfana igual que él), y para lograrlo induce acciones (correr al caballo del patrón) que dependen de otros (de su patrón y de don Nabor). Es definido con claridad y coherencia y valorado positivamente. De acuerdo con su trabajo de caporal, viste un traje apropiado a su estatus (nunca aparece con el traje charro de gala, como el patrón, pero tampoco viste como campesino). Su lealtad, valor y capacidad para cantar, más que su trabajo, le ayudan a conseguir lo que busca. Esto es muy claro en las funciones que desempeña en la película; pues en las siete secuencias en que es promotor de acciones, en dos lo es por cantar, en dos más por transmitir y realizar acciones ordenadas por su patrón o que benefician a éste (recibir una herida de bala por protegerlo) y en las demás por defender a Cruz. Sus relaciones amorosa y laboral, determinan los principales acontecimientos del relato (el enfrentamiento musical-verbal con Martín en la cantina y a muerte con el patrón). Su posición de caporal y la buena relación con el dueño de la hacienda, Felipe, con quien tiene lazos de amistad, le generan la envidia del ranchero Martín que también quería ser caporal y pretendía a Cruz.

José Francisco opera como el objetivo central de identificación del público, debido a que sus atributos son los más destacados por la puesta en escena. Por ejemplo, en la secuencia doce, en la que el patrón lleva serenata a su novia, la cámara se centra la mayor parte del tiempo en él mientras canta (y en menor medida en Martín que lo acompaña), y casi se olvida de la novia, supuestamente objeto de las canciones. Además, este personaje es definido con relación a tres tipos diferentes de hombre (el patrón, el borrachín Florentino y el envidioso Martín), lo que permite que el espectador lo ubique como el que posee las mejores cualidades. Esto no ocurre con su contraparte femenina, Crucita, quien sólo es confrontada con Eulalia como la consentida y con Ángela, la villana de la película.

Presenta cierta vocación de personaje novelístico (de acuerdo al planteamiento de Richard Dyer)<sup>203</sup>, ya que posee una sicología que es revelada durante la narración (su valor durante la pelea de gallos, donde arriesga la vida por su patrón y su confianza en éste, al aceptar sus explicaciones sobre la supuesta seducción de Cruz, más como un acto de fidelidad a él que de credibilidad a ella) y que tiende a dotarlo de individualidad. Sin embargo, no hay una profundización en sus motivaciones, las que parecen lógicas pues responden a sus objetivos, pero al mismo tiempo lo presentan demasiado lineal, sin contradicciones. Muestra de ello es la secuencia climática del enfrentamiento (la número veinte), donde parece aceptar la explicación de Felipe no como verdadera, sino como una especie de derrota que parte de la relación de dependencia y supuesta amistad que mantiene con el que detenta el poder económico. Aquí se observa también la escasa o nula credibilidad que se da al discurso femenino, pues sólo hasta que es reiterado por el hombre (el patrón) adquiere validez. Lo anterior se aprecia en el diálogo que se transcribe a continuación:

**José Francisco:** *¡No, así no lo quiero matar, saque su pistola y defiéndase! (con estas palabras se dirige José Francisco a su patrón, quién se ha detenido ante él cruzando los brazos)*

**Felipe:** *Espera José Francisco, ¡jóyeme antes!*

**José Francisco:** *No quiero oír nada, después de lo que hizo con Cruz uno de los dos sale sobrando, ¡defiéndase! (el caporal apunta hacia Felipe, pero aquél sigue cruzado de brazos) Lo quería matar como hombre, pero ya que no lo es, ¡lo mataré como perro!*

**Cruz:** *¡José Francisco, no lo mates!*

**José Francisco:** *¿Y todavía lo defiendes?*

**Cruz:** *Sí, lo defiendo porque tu no sabes lo que pasó, tu madrina me vendió, pero él tuvo lástima de mí.*

**José Francisco:** *¿Lástima de ti?, ¿y quieres que te lo crea?, ¿a ver, quién te lo cree aquí?, ¡pregúntales a todos! (Cruz y José Francisco recorren con la mirada a la gente del pueblo que los ha seguido, y una panorámica nos muestra rostros burlones y gestos mordaces).*

**Felipe:** *¡Todos lo van a creer! (y avanza hasta quedar cerca del caporal y su novia) José Francisco, ¡jóyeme primero y después haz lo que quieras! No soy hombre que rehuya sus responsabilidades. ¡Es verdad!, acepté un trato inmoral, eso sí, te lo juro, sin saber que Cruz era tu novia. Tu nunca lo dijiste y al fin y al cabo no soy más que un hombre igual a todos. Pero ¡mírame a la cara!, nos conocemos desde niños, una vez me salvaste la vida, ¡ahora dime!, ¿me crees capaz de traicionarte, después de que ella misma me dijo llorando que es tu novia? Ahora, ¡mírala a ella!, ¿crees que podría verte con esos ojos, con ese orgullo, si tuviera algo que reprocharse? Porque si todavía lo sigues creyendo, entonces si tienes razón, sobra uno de los dos y vamos a ver quién es a la hora que tú quieras.*

Sigue una pausa, en la que José Francisco mira alternativamente a su novia y a su patrón, luego baja la cabeza y permanece así un momento; la levanta y dice, como resignado:

<sup>203</sup> Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas...* 138.

**José Francisco:** *¡Esta bien patrón, lo creo! (enfunda su pistola y se dirige hacia su novia) Cruz, dudé de ti, ¡perdóname! (ella lo abraza llorando, casi agradecida, luego él le ofrece su mano al patrón) Se escucha un murmullo entre los testigos, como si dudaran de la explicación, a lo cual José Francisco responde en voz alta, molesto: Esto lo hago porque me nace de adentro, del corazón, no me importa lo que piensen aquí todos. Enseguida se dirige a su novia, diciéndole: ¡Vámonos Cruz!*

**Felipe:** *¿Porqué se van, a dónde?*

**José Francisco:** *A Rancho Chico, de donde somos y de donde no debimos haber salido.*

**Felipe:** *No te vayas José Francisco, ésta es tu casa, aquí tienes tu posición, aquí todos te estimas, todos te queremos, ¿verdad muchachos? (todos respaldan la arenga del patrón y la pareja decide quedarse en el pueblo).*

## **b).- El co-protagonista**

Felipe, el joven hacendado, de tipo español como los retratos de sus ancestros que adornan el despacho de la hacienda, compite con el protagonista en relevancia y focalización dentro del filme. Desde las primeras secuencias en que aparece en su infancia, al lado de su padre, se caracteriza por ser fuente directa de acción. La puesta en escena lo destaca a lo largo del filme por el hecho de ser el único que usa el traje charro de gala (en color oscuro y con múltiples adornos de plata), lo que lo diferencia de los demás y lo ubica como “el patrón”. Se caracteriza como un personaje conservador y poco expresivo, que trata de mantener la situación de poder heredada de su padre, basada en una relación paternal con los trabajadores, donde su autoridad nunca es cuestionada. Así, aunque trate a sus subalternos con familiaridad, nadie discute sus órdenes (por ejemplo, cuando Ángela le solicita los cien pesos, ambos se tratan con suma confianza, pero esto no altera la relación de poder de él hacia ella).

Sus objetivos inmediatos son participar en la pelea de gallos y llevar serenata a su novia; y para realizarlos promueve acciones que otros realizan (José Francisco y Martín son los que cantan en la serenata y preparan el gallo y los caballos para el viaje). Su personalidad es definida por el carácter de sus participaciones en la cinta (trece en total). En cuatro de ellas es foco de atención (por parte de su padre que le da consejos y enseña la relación con los trabajadores y del niño José Francisco que lo sigue y obedece) En siete es promotor, partícipe y eje de acciones; y sólo en dos aparece como objeto de la iniciativa de otros (cuando Ángela le propone el intercambio de dinero por la joven Cruz, y al ser retado por su caporal y forzado a dar una explicación). Felipe es un personaje que se sitúa esencialmente como fuente directa de acción, que “hace hacer” a los demás; a pesar de lo cual no es el principal portador de acontecimientos y transformaciones en la narración. Sus rasgos más notables son el ser fuente de acciones de otros (dar órdenes que otros obedecen), el ser

racialmente distinto (corresponde al tipo español blanco), y su situación de poder (ser dueño de Rancho Grande); rasgos que se expresan en su vestimenta (el elegante traje de charro) y en la forma en que ejerce su poder sobre los demás. El ejemplo más claro de esto se observa en la secuencia veinte (antes descrita), en la que prácticamente impone a José Francisco y a los testigos del pueblo, su versión de los hechos:

Felipe aparece como un intento de personaje, que a través de sus acciones revela contradicciones (sentimiento de culpa al descubrir que la joven que intenta seducir es novia del que le salvó la vida) y motivaciones que lo dotan de cierta individualidad (duda en ejercer el “derecho de pernada” sobre una joven dependiente de él). Todo esto lo aleja del personaje plano y predecible que es José Francisco. La narración cinematográfica lo valora más positiva que negativamente y parece justificar sus acciones con base en una especie de “código de honor masculino”, hecho explícito cuando el personaje (en la secuencia veinte) explica a los presentes, que si aceptó el trato indigno que le ofreció Ángela fue porque no sabía que Cruz era novia de su caporal, y además, porque “después de todo no soy más que un hombre como cualquier otro”. Estas palabras tienen la función retórica de equipararlo a los demás, borrando situaciones de clase y apelando a la comprensión (¿unión?) de los otros hombres respecto a lo que una mujer suscita en ellos (el deseo de poseerla sin mayor trámite). Así, al igualarse a sus subalternos y presentarse como hombre que “no rehuye sus responsabilidades”, el personaje pasa a un nivel en que ya no se disculpa, sino que exige ser creído (y lo consigue).

### **c).- Los personajes secundarios**

#### ***Ángela***

La planchadora Ángela, es la más importante dentro de los personajes secundarios, no sólo como propiciadora de acciones, sino también por el peso que asume en la narración y por ser portadora del habla popular, a la que sabe dotar de color campirano y de malicia. En la esfera social en que se desenvuelve, opera como fuente directa de acciones, es la que “hace hacer” a los demás (a su pareja, a sus ahijados y a Cruz). Ella es propiciadora del acontecimiento central del filme (el intento de seducción de la novia del protagonista). Aunque sólo aparece en poco más de la mitad de la película (once secuencias), en la mayor parte de sus intervenciones funciona como inductora de acciones (en ocho), y en las demás es testigo (cuando asiste a la muerte de su comadre y al recibimiento de su triunfador ahijado) y objeto de acción de otros (al término de la secuencia veinte, donde todo el pueblo

quiere golpearla por propiciar el enfrentamiento entre los protagonistas). Por su importancia dramática es una de las más focalizadas, ya que sus reacciones o actividades son marcadas especialmente a través de sus gestos (como en la décima séptima secuencia, en la que tras haber sido rechazada su propuesta por parte del patrón, ella se detiene en el quicio de la puerta antes de salir, y con un gesto entre cínico y sugerente, insiste en su proposición).

Corresponde al tipo de villana, fácilmente identificable por sus rasgos y acciones. Es autoritaria, intrigante, carece de escrúpulos y se ensaña con la huérfana Crucita y con su borracho marido. A la primera no vacila en sacrificarla para cumplir con su objetivo principal, que es casar a su ahijada Eulalia con un hombre rico. Para lograr esto necesita hacerle una fiesta al pretendiente de la joven, y como carece de dinero, se acerca al patrón y le “sugiere” un trato que la exhibe como una mujer inescrupulosa y propicia que al final todos, incluida su ahijada, la repudien y se ofrezcan a darle una “lección”.

### ***Florentino***

Pertenece al “tipo”, definido por ciertos rasgos: es borracho, flojo, alegre, simpático y acomodaticio, completamente distinto a su mujer. Su objetivo fundamental es satisfacer su necesidad de bebida, sin tener que trabajar para lograrlo. Es una figura pasiva, sujeto a la iniciativa de otros (su mujer Ángela, su moribunda comadre, su ahijado). Pero su importancia radica en que sobre él recae el aspecto cómico del filme; su comicidad se sustenta en el lenguaje, los gestos y la torpeza. Su función cómica aparece en nueve de las once secuencias en que participa; mientras que en las restantes es testigo (en la muerte de Marcelina) y parte de la acción (en la boda múltiple donde se casa con Ángela). Su relevancia humorística hace que sea ampliamente focalizado, no tanto en acercamientos a su rostro, sino en planos de conjunto o plano/contraplano; que enfatizan situaciones cómicas o ridículas (como en la décima octava secuencia, en la cual es mostrado en plano entero, tambaleándose junto a un burro cargado con dos barriles de aguardiente que supuestamente se ha bebido). Su pasividad e indolencia contribuyen a acentuar los rasgos de Ángela, de cuyas acciones aparece como responsable indirecto. Su actitud, aunque tolerada cómicamente, es presentada como “no masculina”, por permitir que su mujer lo golpee; situación que es corregida al final, cuando es él quien le pega, preguntándole “¿Quién es el que lleva los pantalones aquí?”

### ***Cruz***

Se ubica dentro del “tipo”, ya que la suya es una caracterización simple y unidimensional (es la víctima de otros, la “cenicienta”; joven, huérfana, bonita e ingenua), reconocible y aceptada con facilidad. Además, es objeto de identificación con el público por su utilización del fervor religioso como único recurso ante la adversidad (cuando hace promesas a la virgen en la secuencia décima sexta, pidiéndole que su novio gane la carrera de caballos). Su comportamiento es predecible porque es “la buena” de la historia, cuyo objetivo central es realizar su amor con el hombre elegido. De las veintiuna secuencias que integran la película, sólo participa en once (igual que Ángela). La mayor parte de sus acciones van enfocadas a resaltar éste anhelo y a mostrar su ingenuidad ante la maldad de otros (Ángela y el patrón, pero también el conquistador Martín). En ella, unos pocos rasgos aparecen situados en primer plano, sin que haya un desarrollo notable de su personalidad a lo largo de la historia. El carácter de su participación en el filme es fundamentalmente pasivo, ya sea como objeto de cortejo masculino (en cinco secuencias), o de discriminación y abuso por parte de Ángela (en tres), propiciadora de acciones lo es sólo en una (cuando evita que José Francisco mate a Felipe, explicándole lo ocurrido), mientras que en las dos secuencias restantes es testigo pasivo (durante la muerte de su madrina) y partícipe de la acción (en la boda múltiple, donde se casa con José Francisco).

### ***Eulalia***

También pertenece al tipo, aunque en su desarrollo muestra cierta evolución psicológica. Su función esencial es contribuir a definir el perfil de Crucita como la “cenicienta”. A pesar de que es mostrada como la preferida de Ángela, no es especialmente destacada en la cinta, sólo es parte de acciones generales. Su objetivo principal parece ser el de obedecer a su madrina, a la que sin embargo llega a cuestionar cuando se entera de que trató de vender a Cruz, y al ver en peligro la vida de su hermano. En tres de las siete secuencias en que participa, aparece como objeto de atención y deseo de otros (de Ángela que la acicala y exhibe ante su patrón cuando es niña y de don Nabor, que la admira como mujer); en dos más es testigo de acciones (la muerte de su madre, la muestra de amor de su hermano a Cruz y las reclamaciones entre ésta y Ángela). Sólo en dos secuencias es partícipe de acciones (al frenar a su hermano que está a punto de golpear a su madrina, y al ser parte de la boda múltiple).

### ***Martín***



Corresponde al “tipo”, definido con base en simples rasgos (sabe cantar igual que José Francisco, es joven, soltero y pretende a Crucita), que lo sitúan como rival del protagonista. Aunque sólo interviene en cuatro secuencias, su función en la historia es relevante, porque sirve para realzar al protagonista, permitiendo al público establecer entre ambos una comparación. Sus objetivos manifiestos son convertirse en caporal de Rancho Grande y conseguir el amor de Cruz. Su participación es principalmente activa y escasamente focalizada; en tres secuencias aparece cantando (como acompañante de José Francisco o de Cruz). y en la otra es testigo de planes de acción de otros que lo involucran (el protagonista, el patrón y don Nabor planean una carrera donde el jinete será el primero, aludiendo a que en la anterior perdieron por la poca habilidad de él).

En la construcción de la historia, como se ha visto, la causalidad es el principio unificador. La historia narrada progresa a partir de una constante alternancia entre una serie de causas y de consecuencias. Lo anterior afecta tanto a la configuración espacial como a la organización temporal y a la función de los personajes. En la estructuración de la cinta esto es muy claro, pues vemos como el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia van siendo acomodados o narrados, de manera que salgan a relucir las relaciones causales importantes, que invariablemente están centradas en el protagonista (José Francisco). La trayectoria vital de éste y su amistad con el patrón don Felipe, constituyen el eje central de la película, pues el conflicto dramático parte de una supuesta traición a esa amistad. Y el resto de los personajes, incluida la co-protagonista, van a depender en sus acciones, de la trayectoria de José Francisco. Por otra parte, el hecho de que aparezca como el más focalizado (por encima incluso de las mujeres). debido a su habilidad para cantar o a su forma de vestir (usando el traje de charro), va a sentar un precedente en la conformación del género, ya que una de las principales características de la comedia ranchera será la de destacar por encima de todo y de todos al personaje del charro cantante. Simultáneamente, los rasgos antes descritos (adecuación de la historia en torno a su trayectoria de vida, focalización y relevancia centradas en el uso del atuendo charro y la capacidad de cantar canciones rancheras), van a propiciar su fácil tipificación; convirtiéndolo paulatinamente en una figura estereotipada del habitante del campo mexicano.

### 4.3 ¡AY JALISCO NO TE RAJES!



El prototipo del charro cinematográfico, Jorge Negrete.

#### 4.3.1 ANÁLISIS SEMÁNTICO

##### *Intertextualidad*

Los principales intertextos que aparecen en la película son los siguientes:

**a).- La vestimenta.** A través de la indumentaria, la película establece una relación de verosimilitud con la cultura contemporánea y con textos fílmicos anteriores; esto se observa en las dos clases de atuendo masculino utilizado. Por un lado está el que usa la mayoría de los personajes y consiste en traje de charro sencillo o con adornos, amplio sombrero, pantalón y chaqueta ajustada o simplemente camisa blanca y corbata de moño. Y por el otro, el atuendo urbano, representado sobre todo por los trajes del supuesto general y de su hijo, de gran formalidad y elegancia. En ese contexto, el traje de charro funciona como vínculo de identidad que exalta la pertenencia a una región territorial como es Jalisco; mientras que la vestimenta citadina, tiene una intención más bien dramática, la de mostrar la pretensión de los personajes que la llevan de diferenciarse del resto, haciendo alusión a su mayor capacidad económica, ya que ambos son presentados como gente adinerada.

El protagonista y su acompañante (el *Chaflán*) lucen dos clases de traje de charro; el ajustado con adornos metálicos en los costados del pantalón y águilas bordadas en la espalda del saco, que se adecua al verosímil establecido por el melodrama y la comedia rancheros; y otro (que lleva adornos de lentejuela y una especie de faldón blanco que asoma a los lados del pantalón, similar al que usaban los rancheros del siglo XIX), que remite al universo del teatro de revista, es decir, al ámbito del espectáculo teatral

En la indumentaria femenina también se establecen dos tipos: el alegre y escotado que llevan las jóvenes que acompañan a los asistentes a las cantinas o palenques (compuesto de blusa blanca adornada con flores bordadas en el escote y falda larga, complementado con aretes y listones de colores en las trenzas); y la sombría indumentaria de la co-protagonista, de escasos adornos y estilo recatado que sólo deja al descubierto parte del cuello y los brazos; pero no se trata de trajes típicos, sino de vestidos que siguen la moda citadina.

La vestimenta masculina resulta la más vistosa, no sólo por los elementos que la componen, sino también por el hecho de que son los personajes masculinos los más focalizados por la cinta y los que aparecen en mayor número de secuencias.

**b).- El caballo.** Contribuye a reforzar la intención de recrear un medio rural verosímil, pues remite al universo simbólico de la vida campirana. Opera como parte del atuendo del protagonista, enfatizando la estrecha alianza que alguna vez existió entre hombre y caballo, como medio de transporte y de competencia. Esa vinculación simbólica es destacada por la puesta en escena desde el inicio de la cinta, donde vemos al niño Chava cabalgando a gran velocidad como parte de su aprendizaje de jinete; y después, en la quinta secuencia, cuando ya es adulto y rescata a la niña *Chachita* de ser atropellada por unos caballos fuera de control (lo que le permite conocer a Carmela); o cuando lo vemos ayudar al inspector y al señor Salas a meter su ganado al terreno del general (en la décima secuencia). La relación hombre caballo se hace visible también en la secuencia número doce, donde el protagonista y sus amigos tienen que huir de la plaza de gallos tras haber matado al *Gallero*. Pero el caballo funciona también como extensión simbólica de la masculinidad, en la carrera que supone un enfrentamiento entre el protagonista y su rival.

**c).- Música, canciones y fiesta.** Mediante la música y las canciones, la sensibilidad y gustos musicales del momento (1941) se diseminan en el filme. Esto se efectúa de dos maneras: como exaltación regionalista y como expresión de amor. La celebración de la pertenencia

regional es expresada principalmente a través de la canción tema (*¡Ay Jalisco, no te rajes!*) cantada en tres ocasiones, además de dos coplas (que son complemento de la misma canción y se usan como parte del enfrentamiento musical entre los rivales durante la serenata). Esa canción, que es interpretada en primer lugar por la popular cancionera Lucha Reyes, conecta al filme con una de las principales exponentes de lo que se conocía como *nueva canción ranchera bravía*. Ese tipo de canción ranchera citadina, de gran éxito en ese momento, expresaba la intención de mantener los nexos con la provincia mediante el elogio o la exaltación localista y la afirmación del machismo. La idea manifiesta en la letra de las canciones de lo que significa ser de Jalisco, funciona como vínculo de identidad en el filme. Pero no se trata de una noción incluyente de identidad, pues nunca se menciona otro lugar del país, ni siquiera se habla de mexicanidad. Se busca ensalzar únicamente lo jalisciense como prototipo de hombría y belleza, sin vincularlo a la nacionalidad mexicana. El modelo de hombre elogiado por esa canción es el charro que porta pistola y guitarra, que es valiente y alegre, características que se resumen en la palabra *macho*. La estrofa central de la canción es muy elocuente al respecto:

- *¡Ay Jalisco, no te rajes!, me sale del alma, gritar con calor*

- *Abrir todo el pecho, pa' echar este grito: ¡Qué lindo es Jalisco, palabra de honor!*

- *¡Ay Jalisco, Jalisco, Jalisco, tus hombres son machos y son cumplidores,*

*valientes y ariscos y sostenedores, no admiten rivales en cosas de amores*

- *Es su orgullo su traje de charro, traer su pistola fajada en el cinto, traer su guitarra pa' echar mucho tipo*

*y a los que presumen quitarles el hipo*

Esa concepción de la masculinidad Jalisciense incluye a la mujer y a la ciudad de Guadalajara, descritas con atributos de hembra en los siguientes versos:

- *En mujeres Jalisco primero, lo mismo en los Altos que allá en la Cañada*

- *Mujeres muy lindas, re' chulas de cara, así son las hembras de Guadalajara*

- *En Jalisco se quiere a la buena, porque es peligroso querer a la mala*

- *Por una morena echar mucha bala y bajo la luna, cantar en Chapala*

- *¡Ay Jalisco, Jalisco, Jalisco, tú tienes tu novia que es Guadalajara!*

- *Muchacha bonita, la perla más rara de todo Jalisco es Guadalajara*

- *A mí me gusta escuchar los mariachis, cantar con el alma tus lindas canciones*

- *Oír como suenan esos guitarrones y echarme un tequila con los valentones*

La exaltación a ese estado de la república no se limita a la letra de las canciones, sino que incluye ciertos parlamentos de los personajes, en un afán que casi resulta cómico. Por ejemplo, en la novena secuencia, cuando el protagonista le pide a la joven Carmela que lo acompañe a cantar y ella le dice que no sabe, él responde contundente: “Todas las muchachas de Jalisco cantan”.

El ámbito de la fiesta, en el sentido de reactualización de la memoria colectiva adaptada a los hechos y necesidades del presente, ha desaparecido del mundo representado en ***¡Ay Jalisco, no te rajes!***. Aquí no hay ya festejo histórico o religioso; la celebración de la feria aparece despojada de los componentes casi rituales exhibidos en la cinta iniciadora del género (como el baile del jarabe tapatío). La feria es ahora un lugar donde se venden artesanías y donde los hombres cantan con bellas mujeres, juegan cartas y se matan.

**d).- El lenguaje y los tipos sociales.** En ***¡Ay Jalisco, no te rajes!*** se manifiesta la intención de dar verosimilitud a los personajes a través del habla popular, tanto a representantes de la picaresca mexicana (*Chaflán*) como a los tipos españoles (*Malasuerte* y Radilla). En ese sentido, el uso del lenguaje popular se da principalmente a través de la comicidad que manejan *Chaflán* y *Malasuerte*. La del primero proviene del teatro de revista (ampliamente aceptada y utilizada por el cine mexicano) y se basa en expresiones verbales ingeniosas o en modismos y refranes; y la del segundo, se apoya en una expresiva gestualidad y escasos vocablos. Una muestra de ambas se encuentra en la segunda secuencia, cuando Radilla descubre a *Chaflán* tomándose el coñac a escondidas y se establece el siguiente diálogo entre ellos:

-*¡Hey! Chaflán, ¿pero no te dije que ese era para los de confianza?*

-*¿No ve que yo soy muy confianzudo?*

-*Bueno, tú no tienes...*

-*Sí, ya sé lo que me va a decir, pos' soy huérfano.*

Las expresiones de *Chaflán* contienen palabras que comunican al espectador los usos verbales vigentes, como en la cuarta secuencia, en la que *Malasuerte* es herido y *Chaflán* toma su pistola y dispara hacia la calle al presunto tirador, y así lo encuentran Radilla y Salvador, y al preguntarle lo que ha hecho, responde:

-*Nada, un “chango” que no me fijé quién era se “ponchó” a éste cristiano.*

Mediante el lenguaje y los tipos sociales también se introduce en la película el intertexto político, el que alude a la dimensión del poder, representada por el personaje del falso general, quien es desenmascarado mediante el siguiente diálogo en la séptima secuencia, donde el general Carvajal, dirigiéndose al señor Salas, que lo ha llamado *señor Carvajal*, le dice:

- *General, llámeme general, le da el mismo trabajo.*

- *pero si yo sé que no lo es.*

- *Usted es el único, y no crea usted que es presunción de mi parte, pero haciéndome pasar por general, he logrado que todos me respeten.*

Lo anterior cobra importancia si recordamos que al inicio de la película, aparecía un texto donde se señalaba que los acontecimientos por narrarse pudieron haber ocurrido en el periodo de la Revolución, dando a entender que ese fue un periodo sin ley, donde se daban casos de venganza como el de la cinta, y donde cualquiera podía convertirse en general. Es decir, hay una crítica implícita a la naturaleza espuria de los militares de alto rango surgidos del movimiento revolucionario, los que sin necesidad de educación militar o acciones de guerra, se auto nombraban generales.



La composición del encuadre y la vestimenta privilegian la figura del charro. Gloria Marín y Jorge Negrete en *¡Ay Jalisco no te rajes!*

**e).- La religión.** La cinta parece evitar las muestras de ritualidad religiosa, con la sola excepción del momento en que la co-protagonista (en la novena secuencia) se quita una

medalla de la virgen (se supone que es la de Guadalupe) y se la obsequia al protagonista para que lo proteja, ante la inminencia de su partida. Sin embargo, sí hay una presencia del ámbito de la fe, que se manifiesta en la postura del protagonista con relación a Dios, expresada a la joven que pretende, de la siguiente manera:

**Salvador:** *“Yo no creo que castigar a los asesinos que matan nada más por matar, sea pecado Carmela. Cuando murieron mis padres juré vengarme, y si algún día llego a saber quienes son, lo cumpliré.*

**Carmela:** *¿Por qué no deja ese castigo a Dios, Salvador?*

**Salvador:** *¿A Dios? Para mí Dios es la ternura, la bondad, no creo que él sepa de los dramas de los que como yo pasamos la vida en la orfandad. Yo no puedo esperar a que pasen los años lentamente sin que ese castigo llegue.*

**Carmela:** *No hablé así, piense que es mejor perdonar que castigar.*

#### 4.3.2 ANÁLISIS SINTÁCTICO

##### ***El espacio representado***

La primera característica de la cinta en cuanto al espacio, es su subordinación al eje de la narración, es decir, a recrear un marco de verosimilitud que justifique la acción de la historia. Una segunda característica es que aparece como un espacio accesible, integrado y dinámico, lo cual es resultado tanto de la puesta en escena como de los movimientos de cámara. De manera general, podemos decir que la película se sitúa dentro de lo que Casetti llama *escritura clásica*<sup>204</sup>; la cual se define por una estructura que privilegia la orientación del espectador a través del montaje; con elecciones intermedias en la escala de los planos (se trata de los planos situados entre el total y el primer plano), que parten invariablemente de un *plano de situación* (*establishing shot*), donde se muestra el espacio total de la acción; seguido por planos en los que el espacio y las figuras se van fragmentando en encuadres más y más cercanos (*breakdown shots*); para terminar con la visión en conjunto del espacio que se ha fragmentado (*reestablishing shot*). Cabe aclarar que el uso que el director de la cinta (Joselito Rodríguez) hace de esa *escritura clásica*, no es tan literal, ya que él opera un poco a la inversa: parte de planos de detalle o medios y mediante movimientos de cámara (*travellings* o panorámicas), abre el encuadre y nos muestra todos los elementos (lo que sería el plano de situación).

---

<sup>204</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *op. cit.*, p. 113.

**a).- El montaje.** La película está construida en torno a la centralidad de la figura humana y de la acción (colocando el elemento principal en medio del encuadre). La elección de planos (donde prevalecen los medios y cortos) resta importancia a la percepción del entorno, y trata de incrementar el interés del espectador por la intriga del relato, ya que se destaca a los personajes transmitiendo verbalmente los datos de la historia. Los movimientos de cámara contribuyen a resaltar la función narrativa del espacio y a mostrar la otra cara de los objetos y de los personajes, produciendo un sentido de inmediatez y de presencia real. Por momentos, la cámara rebasa la simple función de registro o descripción y asume un papel demiúrgico, decidiendo lo que se debe ver. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la cuarta secuencia, donde *Malasuerte* es herido; un plano americano nos muestra a Chaflán murmurando una canción mientras limpia vasos tras el mostrador de la cantina, corte a *Malasuerte* que aguarda a Radilla sentado ante una de las mesas del local, en el espacio contiguo, dirigiendo su mirada hacia el que canta, a la izquierda; súbitamente, en una panorámica horizontal, la cámara se mueve a la derecha (desde el lugar donde está *Malasuerte*) y nos muestra el momento en que la punta de una pistola y una mano se introducen entre las hojas abatibles de la puerta de entrada a la cantina; la cámara regresa a encuadrar a *Malasuerte*, se oyen unos disparos y el cuerpo de éste se inclina a un lado.

Otro componente del montaje en *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, que incide en la orientación del espectador, es el hecho de que en la planificación prevalece el llamado sistema de los 180 grados, el cual consiste en que las tomas se hacen siempre desde un eje imaginario situado entre la cámara y el escenario, cuyo objetivo es mantener el mismo emplazamiento visual en toda la cinta. El resultado es que parte del espacio representado en un primer encuadre, volverá a aparecer en el siguiente, aunque desde un ángulo distinto; y por otro lado, la colocación de los elementos en la pantalla aparecerá inalterada, ya que lo que en el primer encuadre se encuentra a la derecha, se verá también a la derecha en el siguiente, aunque filmado desde otro ángulo. Todo esto favorece la permanente orientación del espectador.

Las formas de asociación entre una imagen y otra que caracterizan a la película, influyen también en la percepción de un espacio integrado y homogéneo. Dichas asociaciones o *raccords*,<sup>205</sup> son de tres tipos; por identidad, por proximidad y por transitividad. A continuación se dan ejemplos de cada una, en los que se pueden apreciar los recursos de montaje elegidos por el realizador. De la primera, que como se ha dicho, se da cuando “... *el plano*

---

<sup>205</sup> Francois Jost y André Gaudreault, *op. cit.*, p.100.



que va en segundo lugar muestra un detalle del primero.<sup>206</sup>; encontramos una muestra en la sexta secuencia, donde Carmela y *Chachita* están en el parque acompañadas por Salvador y llega un niño con unos pajarillos enjaulados:

**Plano 1.-** Plano medio de Salvador y Carmela, meciendo a *Chachita* en un columpio.

**Plano 2.-** Mismo lugar y ángulo de toma, panorámica horizontal hacia la izquierda del encuadre que muestra la llegada de un niño cargando unas jaulas de pajaritos y pregunta si quieren verlos trabajar. La cámara se detiene hasta encuadrar a la pareja y a la niña, aunque ahora vistos desde el lado derecho.

**Plano 3.-** Plano de detalle de la jaula y de la mano del niño en el momento en que saca a un pajarito, todo ello encuadrado desde el ángulo derecho.

Los planos descritos muestran el mismo espacio, aunque desde diferentes ángulos.

Un ejemplo de la asociación por proximidad (o disyunción),<sup>207</sup> se encuentra en la secuencia decimoséptima, en la cual se enfrentan el protagonista y el pistolero apodado *el Zorro*:

**Plano 1.** - Plano medio donde vemos a Salvador jugando cartas con un individuo, frente a frente; y en segundo plano, de pié, *Chafilán* y *Malasuerte* los observan, éste último les pregunta de improviso: ¿Ustedes no se conocen?, a lo que Salvador responde, levantando la vista para mirar al otro a los ojos: No, no tengo el gusto.

**Plano 2.** - Mismo lugar, plano medio corto que muestra al acompañante de Chava, de frente a la cámara pero volteando a la derecha del encuadre; y de Salvador sólo vemos una parte del lado izquierdo de su cuerpo, desde atrás, observando al otro, mientras se oyen en “over” las palabras de *Malasuerte* que los presenta: “Salvador Pérez Gómez, *el Ametralladora*”, y observamos el gesto de sorpresa del compañero de Salvador, quien abre más los ojos y se echa un poco hacia atrás.

**Plano 3.** - Plano medio, mismo encuadre del plano 1; *Malasuerte* dice *el Zorro*, dirigiendo sus palabras hacia Salvador que tiene la mirada en las cartas y un cigarrillo en la boca.

**Plano 4.** - Plano medio corto de Salvador de frente a la cámara, en el mismo lugar; levanta la cara y observa con el ceño fruncido hacia la izquierda, que para él es el frente.

**Plano 5.** - Plano medio corto, mismo encuadre del plano 2; *el Zorro* mira detenidamente a Salvador, del que sólo vemos su ángulo izquierdo, por atrás.

Cada uno de estos planos, unidos por *raccords* de mirada y voz “over”, se perciben como si transcurrieran en continuidad.

El nexos por transitividad<sup>208</sup> también es utilizado en la cinta. El ejemplo más simple de este tipo de asociación lo encontramos en el *campo / contracampo*, donde se pasa de un elemento al

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>207</sup> La cual, como señalan Francois Jost y André Gaudreault, se activa “... siempre que el espectador puede suponer, a partir de informaciones de naturaleza espacial emitidas por el filme, una posibilidad de comunicación visual o sonora... entre dos espacios no contiguos aproximados por el montaje...”

otro siguiendo la ojeada, palabra o acción que el primero lanza al segundo. En ***¡Ay Jalisco, no te rajes!*** este tipo de nexo se puede ejemplificar en la secuencia décima octava, la de la serenata; en la que se oye en “over” la voz del protagonista, interpretando una canción:

**Plano 1.-** Plano de conjunto, exterior noche, mariachis junto a un balcón iluminado, se oye la voz de Salvador sin que lo veamos.

**Plano 2.-** Plano medio de Carmela durmiendo en su recámara, se oye la voz en “over” de Salvador, ella abre los ojos, sonríe y se incorpora, mirando a la izquierda del encuadre. Un ligero *travelling* hacia atrás sigue sus movimientos; ella se queda quieta y la sonrisa se desvanece.

**Plano 3.-** Plano medio, mismo lugar del plano 1; vemos a Salvador tocando la guitarra y cantando la misma canción que se había escuchado en los planos anteriores; a su izquierda están chaflán y *Malasuerte*, y tras estos se ven los sombreros y parte de la cara de los mariachis.

**Plano 4.-** Plano corto de Carmela de tres cuartos en mismo lugar del plano 2, sentada en la orilla de su cama y mirando hacia la izquierda, mientras continúa escuchándose en “over” la canción que interpreta Salvador. Ella hace el ademán de levantarse, pero vuelve a recostarse, sonriente.

La disposición de estos planos, permite que se perciban como si el que va en segundo lugar fuera la prolongación y complemento del que se presenta primero.

Otro recurso del montaje es el sonido; desde la música y las canciones, hasta los ruidos del ambiente. Por ejemplo, en la secuencia décimo tercera que contiene escasos parlamentos, los elementos sonoros (diegéticos y extradiegéticos) como voces, gritos, silbidos y ruidos de los gallos, mezclados con las canciones que interpretan dos tríos, articulan los diferentes planos, que por sí mismos carecerían de sentido y desorientarían al espectador.

Después de analizar los recursos fílmicos utilizados para representar el espacio en ***¡Ay Jalisco no te rajes!***, es posible establecer algunas primeras conclusiones. Lo característica principal del montaje es su carácter dinámico, resultado tanto de la planificación elegida (planos cortos y movimientos de cámara hacia delante o hacia atrás y reencuadres); como de los *raccords* (formas de asociación por identidad, proximidad y transitividad); además de los elementos sonoros (música y canciones, diálogos en *off*, ruidos de ambiente, etcétera). Todo ello ayuda a dar una sensación de movilidad y fluidez al entorno, y al mismo tiempo crea la ilusión de un espacio continuo y homogéneo que permite la orientación del espectador cuando los personajes cambian de lugar o en el diálogo con interés dramático, donde es imprescindible ver la reacción de ambos interlocutores.

---

<sup>208</sup> El que como hemos visto ocurre cuando “... *la cámara capta en continuum, en un segundo plano, a un personaje que en el plano precedente apenas acababa de salir de campo... haya o no comunicación visual inmediata entre los dos espacios...*” “Es decir, cuando la situación presentada en el encuadre A encuentra su prolongación y su complemento en el encuadre B. *Ibid.*, p.102.



Una propuesta de familia integrada sólo por hombres. Jorge Negrete y Antonio Bravo

**b).- La puesta en escena.** Por otra parte, el espacio representado en la película se percibe como un ámbito habitado principalmente por hombres, en el que se destacan actividades de hombres, entre hombres y para hombres. Desde el juego de cartas o la carrera de caballos, hasta la pelea de gallos y el acto de consumir y vender alcohol, aparecen como ocupaciones exclusivas de los hombres. La excepción (a medias) la encontramos en la interpretación de canciones en espacios públicos, donde participan mujeres (Lucha Reyes en el palenque antes de la pelea de gallos y un trío femenino en el restaurante bar, cantando junto con el protagonista); pero su función es irrelevante, ya que ninguna de ellas interviene dramáticamente en el relato. Asimismo, de las veinte secuencias que componen la película, nueve se ubican en el espacio de la cantina o sitios similares, donde predomina y se exalta visualmente a personajes masculinos vistiendo el traje de charro (con excepción de Radilla que viste como tendero español y el inspector que lleva una especie de atuendo militar) y bebiendo alcohol. Otra característica de ese escenario “masculino”, es el hecho de que muestra personajes interactuando en espacios amplios y concurridos (el palenque, la plaza de gallos, la feria o la cantina), pero desvinculados entre sí, desconfiando unos de otros o relacionándose únicamente para contender (en el juego o las carreras). Ese ámbito de ruda competitividad en el que los hombres se hacen justicia por sí mismos, y la ley es más una figura patriarcal que un sistema operativo, es sin embargo mostrado positivamente, visto como un entorno de gran vitalidad, en el que los personajes se perciben alegres y omnipotentes, sólo coartados en su actuar por otros hombres.

Incluso la propuesta de familia que hace la cinta es monopolio masculino: Radilla como padre, *Chaflán* haciendo las veces de mujer (el que cuida, limpia y atiende a niños y enfermos) y Salvador como el hijo de ambos. En las otras familias que presenta la película, curiosamente la madre, esposa o pareja femenina ha muerto o no es visible; es el caso de Carmela, la co-protagonista, a quien vemos viviendo sola con su padre; igual que su pretendiente Felipe, cuyo padre nunca hace referencia a su esposa y ambos son mostrados siempre solos. Los niños Juancho y *Chachita*, por su parte, (que hacen las veces de cupido en la narración) nunca aparecen en su ambiente familiar o al lado de su madre.

A esto se suma una exhibición de misoginia verbal (medio en broma y medio en serio) en la segunda secuencia, cuando Radilla dice a su ahijado, señalándole la fotografía de una mujer vestida como artista, sonriente y en pose sensual:

*-¡Mírala, es una mujer!, el animal más ponzoñoso de la tierra. Mírale la cara, la boca, los ojos, ¡Mírala toda!, por ella fracasé en la vida. Como esa son todas, falsas, traidoras, malas, no las quieras nunca, mímalas, engáñalas, pero no las creas. Esta es mi primera lección; si tienes valor llegarás a ser lo que yo nunca pude; déjalas que te quieran y cuando las rengas, ¡tíralas, como estoy (y arroja su puro al suelo.)*

El manifiesto rechazo a la mujer por parte de Radilla (que la película tiende a circunscribir a éste personaje), pretende justificar la funcionalidad de la familia propuesta por el filme (integrada sólo por hombres) y el universo casi exclusivamente masculino, que desde otra perspectiva podría leerse como un anhelo oculto de la cinta por el patriarcado total.

Y es que en ese espacio, lo femenino es representado de manera extrema: la soledad monacal de Carmela (la co-protagonista), o la alegre banalidad decorativa de las cantantes de la feria y de alguna joven coqueta. Esos extremos se expresan visualmente de dos maneras: en los interiores sombríos de la casa de Carmela, frecuentemente exhibidos en la noche, con sus ocupantes dormidos o enfermos, hablando en tono bajo, casi murmurando; y en los encuadres del personaje femenino frecuentemente mostrado detrás de los barrotes del balcón, como atrapada (esto último es resaltado por el hecho de que ese personaje donde más sonríe es en el espacio exterior, cuando es acompañada por la niña *Chachita* y se entrevista con el protagonista en un jardín de juegos). En cuanto al otro espacio, el de las mujeres que comparten el territorio masculino, es mostrado de día y entre signos de alegría (Lucha Reyes cantando antes de la pelea de gallos o el trío femenino que acompaña al protagonista en la cantina). En ese espacio de fiesta ellas brillan junto a los charros, cantando o siendo el objeto de las canciones; pero solo como elemento decorativo, sin mundo propio que las refleje, ya que la trama les niega existencia dramática.

La puesta en escena resalta la representación de sitios, actividades y presencia masculinos; lo que crea la percepción de un entorno habitado principalmente por hombres; pues de las veinte secuencias que integran la cinta, nueve se desarrollan en espacios como la cantina, la feria o el palenque, en los que predomina y se destaca visualmente a individuos que visten el traje de charro. La excepción a esto son el palenque de gallos y la cantina, donde vemos mujeres cantando (Lucha Reyes y un trío femenino); pero ninguna de ellas interviene dramáticamente en la historia. Otras características de ese espacio acentuadamente “masculino”, son la competitividad, la violencia y el tomar la justicia por propia mano (la ley es incluso representada por una figura patriarcal de escasa o nula efectividad). Sin embargo, ese ámbito sugiere vitalidad y alegría y es percibido de manera positiva. Es notoria también en la cinta, una propuesta de familia sin mujeres: Radilla como padre, *Chaflán* cumpliendo funciones tradicionalmente femeninas (cuidar, limpiar y atender a niños y enfermos) y Salvador como el hijo de ambos. La ausencia de madres, esposas o parejas femeninas caracteriza a las otras familias que presenta la película. Lo femenino es mostrado de manera extrema: la sobria soledad de Carmela (la co-protagonista), y la desparpajada alegría con funciones “decorativas” asignada a las cantantes de la feria y la cantina. El primer caso se expresa formalmente a través de los solitarios y opacos interiores de la residencia de la joven, presentado de noche o al atardecer, donde ella atiende a su padre enfermo o preocupado, donde no hay risas o motivos de celebración; y en los encuadres de ella, comunicándose con el exterior desde atrás de los barrotes del balcón, como si estuviera prisionera. En cuanto al otro espacio femenino, el de las mujeres que conviven con los hombres en la cantina o la feria, se distingue porque ahí siempre es de día y predominan la expresividad, alegría e intrascendencia (charlas, canciones o coqueteos).

### ***El tiempo***

La temporalidad representada en *¡Ay Jalisco, no te rajes!* se organiza siguiendo una sucesión cronológica y una duración, lo cual se expresa de la siguiente manera:

**a).- Orden.** La disposición de los acontecimientos en la película sigue un orden lineal, supeditado a la narración, el cual se agrupa en tres secciones:

**Introducción.** (9.5 minutos) Constituida por las primeras tres secuencias, se refiere al asesinato de los padres del protagonista, el niño Salvador Pérez Gómez, quien queda huérfano y al amparo de su ayudante Chaflán. Ambos son llamados por Radilla, padrino de Salvador y dueño de la cantina del lugar, quien les ofrece su casa y se empeña en enseñar a su ahijado sus conocimientos sobre el juego de cartas, al percibir la decisión del jovencito por

vengar a sus padres. El aprendizaje culmina en doce años, en los que Salvador ha aprendido todos los trucos para ganar una partida de cartas y es además un buen jinete gracias a las enseñanzas del Chaflán.

**Planteamiento del problema.** (Cerca de 34 minutos). Abarca siete secuencias (de la cuarta a la décima), en las cuales se van esbozando los elementos de la acción. En primer lugar, la posibilidad de la venganza con la aparición de un antiguo torero apodado *Malasuerte*, que busca a Salvador para proponerle un negocio, pero mientras lo espera recibe varios disparos en el pecho, sin embargo sobrevive. Un segundo elemento es el amor, que surge entre el protagonista y la joven tía de una pequeña apodada *Chachita*, cuando el primero salva a la niña de ser arrollada por unos caballos desbocados. Ella se disgusta con su novio Felipe, presuntuoso hijo de un supuesto general, quien presiona al padre de ella para que acepte a su hijo bajo amenaza de suspender los negocios que tienen en común, pero éste se niega.

Sobre esos elementos se va desarrollando la historia; *Malasuerte* se restablece y ofrece matar a los asesinos de los padres de Chava, quien acepta pero exige ser él quien los mate. La relación amorosa se afianza con la declaración de Salvador y la promesa de aceptarlo por parte de Carmela, la cual le obsequia una medalla de la virgen de Guadalupe al saber que se irá por unos meses. Salvador, *Chaflán* y *Malasuerte* se preparan para salir a buscar a los asesinos en la feria de Teocaltiche, pero antes de partir, ofrecen su ayuda al padre de Carmela y al inspector, quienes intentan meter al ganado del primero en el potrero propiedad del general.

**Clímax.** (Aproximadamente 55 minutos). De la secuencia número once hasta la veinte, se produce el clímax o lucha, que consiste en eliminar la perturbación o problema planteado en la historia. Como esa eliminación se va dando por etapas, el clímax no se ubica en una sola secuencia, sino que se suceden varios momentos climáticos; los que corresponden al enfrentamiento del protagonista con cada uno de los asesinos y al final con el pretendiente de Carmela, a la que tiene que raptar, debido a que ella había decidido sacrificarse para ayudar a su padre, comprometiéndose con el hijo del general, que resulta ser el que mandó asesinar a los padres del protagonista. Como se puede ver, la película prescinde del epílogo, la celebración de la estabilidad conseguida.

**b).- Duración.** La extensión del tiempo representado en *¡Ay Jalisco no te rajes!*, asume lo que francesco Casetti y Federico Di Chío denominan *duración anormal*.<sup>209</sup> Es decir, la amplitud temporal de la representación del acontecimiento que no coincide con la del propio acontecimiento. Sin embargo, la película crea la ilusión de una continuidad cronológica mediante el uso de la contracción y la dilatación.

**La contracción.** Se da a través de la *recapitulación marcada*, también llamada *secuencia de montaje*, y de la *dilatación*; la cual es utilizada en varias secuencias. En el inicio de la tercera, mediante seis planos en fundido encadenado que encuadran las manos del niño Chava manipulando las cartas, con sobreimpresión de escenas de pelea de gallos, reses dirigidas por jinetes, mujeres sonriendo y nuevamente las manos de Chava jugando cartas. De esta manera se cubren doce años del tiempo de la historia. Esos planos aluden al proceso de

<sup>209</sup> Francesco Casetti y federico Di Chio, *op. cit.*, p. 158.

aprendizaje de Chava, que incluye el juego de cartas, el manejo del caballo y el ganado como jinete, la asistencia a peleas de gallos y el contacto con mujeres. En la onceava secuencia se utiliza nuevamente la recapitulación marcada; mediante varios planos superpuestos (duran 20" en total), en torno a peleas de gallos, carreras de caballos, mariachis cantando y hombres vestidos de charro cabalgando por caminos polvorientos; todo ello implica el tiempo dedicado a la búsqueda de los asesinos en diversos lugares, que se supone ellos frecuentan. Al inicio de la secuencia catorce hay otra recapitulación; unos cuantos planos superpuestos resumen visualmente el significado de la feria de san Pedro en Tlaquepaque, Jalisco (panorámica de la catedral de la ciudad de Guadalajara, artesanías expuestas para su venta, mujeres típicamente vestidas caminando por las calles, etcétera).

**La dilatación.** Es utilizada en menor medida, sobre todo durante las secuencias en que hay música y canciones, donde el protagonista le canta a su enamorada (la novena y parte de la décima octava secuencias), en la cantina (catorceava) o en la plaza de gallos donde Lucha Reyes interpreta la canción tema y la cámara hace panorámicas del lugar y encuadres en plano medio que distienden el tiempo representado. Pero también es empleada para resaltar la tensión dramática; por ejemplo, cuando el protagonista y el *Zorro* son presentados por *Malasuerte* después de que llevaban un rato jugando cartas; mediante el plano / contraplano que nos muestra los más mínimos movimientos y gestos de ambos, se extiende notablemente la duración temporal.

La trayectoria del protagonista también influye en la percepción de un tiempo expandido; ya que desde su proceso de aprendizaje, la búsqueda de los asesinos de su padre y el anhelo de reencontrarse con la joven Carmela, va marcando ciertos plazos temporales que inciden en la extensión del tiempo representado. El primer plazo es el de su crecimiento y está vinculado a la expectativa de venganza; el segundo, cuando entra en contacto con *Malasuerte*, comprende la búsqueda de los asesinos de sus padres (en las ferias de Teocaltiche y de san Pedro Tlaquepaque), donde se enfrenta con tres de los criminales: el *Gallero*, el *Chueco Gallegos* y el *Zorro*, mismos que elimina. El tercero y último plazo temporal es la celebración de la carrera de caballos en su pueblo, la que ha arreglado su padrino contra el pretendiente de Carmela, lo que significa regresar junto a la joven que ama y la posibilidad de ganar dinero.

### ***Función de los personajes en la narración***

En *¡Ay Jalisco, no te rajes!* las principales acciones de los personajes están articuladas en torno a la trayectoria del protagonista, ya que en la búsqueda de sus objetivos, éste va propiciando una serie de acontecimientos, cuyo desarrollo constituye la narración.

#### **a).- El protagonista**

En ese sentido, la trayectoria vital del personaje protagónico (Salvador Pérez Gómez), organiza la acción de la mayor parte de las secuencias y acciones de los demás personajes del relato. Causalidad y protagonista activan la estructura de la narración.

En las primeras tres secuencias, que corresponden a la introducción, el personaje de Salvador es el eje de las acciones; ya que los principales sucesos se refieren a él: el crimen de sus padres, su adopción por parte de Radilla y la etapa de su aprendizaje junto a éste y a *Chaflán*. En el bloque de siete secuencias que integran el planteamiento del problema, aunque participa sólo en seis, es el principal factor de acción o causalidad, aunque no el único. Los sucesos que propicia, directa o indirectamente, son:

- El atentado contra *Malasuerte*, quien es herido cuando pretendía proponerle un negocio;
- El encuentro y posterior relación con la joven Carmela, como consecuencia de haber salvado a la niña *Chachita* de ser arrollada por unos caballos desbocados;
- La disputa entre Carmela y su novio, a consecuencia de que ella compara su arrogancia con la caballerosidad de Salvador;
- El viaje hacia Teocaltiche y Guadalajara en compañía de *Chaflán* y *Malasuerte*, al aceptar la proposición de éste para localizar y castigar a los culpables de la muerte de sus padres;
- El éxito del padre de Carmela y del inspector en meter su ganado en los pastizales del general, al apoyar a estos disparando preventivamente contra los agresivos vaqueros que les impedían el acceso.

En el desarrollo climático de la cinta, compuesto por las siguientes diez secuencias, a pesar de que participa sólo en siete, es el motivador primordial de las acciones, que son:

- La muerte del Gallero, uno de los asesinos, al que Salvador reta frente a frente y logra vencer;
- El sacrificio de Carmela, quien acepta ser la novia del altanero hijo del general para evitar que la gente de éste continúe matando el ganado de su padre, quien se encuentra enfermo;



- La celebración de un espectáculo musical en elegante restaurante bar, donde el más destacado es el protagonista, quien interpreta la canción tema;
- La muerte de otro de los criminales, el Chueco Gallegos, quien ya había sido perdonado por Salvador, pero al tratar de sorprenderlo recibe un tiro mortal;
- Radilla, el padrino del protagonista, arregla para su ahijado una carrera de caballos en la que tendrá como oponente al arrogante hijo del general;
- Enfrentamiento de Salvador con el más hábil de los pistoleros que mataron a sus padres, el Zorro, al que sin embargo derrota;
- Serenata en casa de Carmela y pelea entre el protagonista y su rival en amores, la que se da de dos formas: con coplas cantadas y a golpes;
- Borrachera de Salvador con sus amigos tras de enterarse que Carmela se va a casar con el otro;
- Triunfo del protagonista en la carrera de caballos, desenmascaramiento del autor intelectual del asesinato de los padres de Salvador, que resulta ser el general, quien desesperado dispara contra su delator, Malasuerte, quien responde la agresión y ambos mueren. Salvador se entera de que Carmela en realidad lo ama a él y decide fugarse con ella.



**Traje de charro y encuadre resaltan al protagonista y restan importancia a la cantante Lucha Reyes.**

En esas secuencias aunque comparte la relevancia con otros personajes (Radilla, *Malasuerte*, cancioneras y mariachis), Salvador es el más focalizado, debido principalmente a lo llamativo de su atuendo y al hecho de que canta. Prueba de ello son la novena, décima y

décima segunda secuencias: en la primera, que alude a su declaración de amor a Carmela, es más destacado que ella en el plano/contraplano, a causa de que su enorme sombrero llena casi todo el encuadre y hace resaltar su rostro, mientras que ella, vistiendo sencillo traje oscuro y con el cabello recogido, recortada contra un fondo anodino, resulta poco llamativa. Además, de los once primeros planos que incluye la secuencia, siete son para él, resaltando sus gestos mientras canta, lo que los dota de mayor interés visual. En la siguiente secuencia, aunque él aparece menos tiempo (al principio y al final), su presencia sobresale porque luce un traje de charro en color claro con múltiples adornos y monta a caballo, además de que está en permanente movimiento (disparando o dirigiendo al ganado); y porque los encuadres (plano americano y plano entero), destacan su figura contra las montañas y el cielo borrasco, lo que supone aislarlo y por tanto resaltarlo.

En la secuencia doce, donde se enfrenta con el *Gallero* y en la que aparece Lucha Reyes interpretando por primera vez la canción tema; la importancia de ella es minimizada debido a que la mayor parte del tiempo es presentada en el extremo izquierdo del encuadre, mientras el protagonista y sus acompañantes, aunque en segundo plano, ocupan casi todo el cuadro. Por otra parte, ella solo es mostrada por breves momentos y su voz (en *over*) sirve para resaltar el momento en que Salvador, *Chaflán* y *Malasuerte* entran en escena. Durante el enfrentamiento con el *Gallero*, él es encuadrado dos veces en primer plano, mientras que su oponente aparece en plano entero, plano medio y picado, lo que visualmente tiende a disminuir su importancia. En otra secuencia relevante (la número catorce), que prácticamente es un espectáculo musical sin parlamentos, la puesta en escena parece dispuesta para su lucimiento, no sólo porque aparece cantando la mayor parte del tiempo de la representación, sino también porque los elementos del lugar (decorado y personas) se concentran en torno suyo, convirtiéndolo en el principal foco de atención. A ello contribuye sin duda su presencia, el estar más alto que los demás, tener una bella cancionera a cada lado, su vistoso traje de charro con adornos brillantes y el inmenso sombrero blanco que acentúa su rostro y gestos mientras canta; y la calidad de su voz. Ésta es usada en *over* para unir planos del lugar y rostros de mujeres y hombres que celebran con gritos la letra de la canción tema.

Sus características más importantes son: la afición a cantar (canciones románticas o de fervor regionalista), el dinamismo (es un personaje en continuo movimiento), el sentido del humor (que comparte con sus acompañantes), la nobleza (nunca mata a traición, sino frente a frente; perdona al *Chueco Gallegos* cuando finge arrepentimiento y a *Malasuerte*, ambos responsables de la muerte de sus padres), la tolerancia (acepta el rechazo de Carmela,

deseándole felicidad), el don de mando y la seguridad (constantemente se le muestra dando órdenes y pocas veces dudando), la solidaridad (auxilia espontáneamente al inspector y al señor Salas, evitando que los vaqueros del general les disparen) y la exaltación festiva de su pertenencia a una cultura simbolizada por Jalisco. Es, en resumen, un personaje de gran vitalidad que opera activamente en la narración para cambiar su situación.

#### **b).- Los personajes secundarios**

**Chaflán.** Después del protagonista, es quien aparece en más secuencias (13), aunque en ninguna es promotor de acciones. Se caracteriza por ser eje de comicidad y apoyo del protagonista, del que siempre está recibiendo órdenes. Tiene como objetivos cuidar a Salvador, trabajar lo menos posible y cortejar a cuanta joven encuentre a su paso. A ello se encaminan sus acciones y los conflictos que enfrenta: servir al convaleciente *Malasuerte* o ser regañado (por Radilla o por Chava). Su focalización es mínima y depende de las situaciones o diálogos cómicos que lo involucran. Se caracteriza por su fidelidad, flojera, inclinación a la borrachera y tendencia a piropear mujeres.

**Malasuerte.** De las veinte secuencias que componen la cinta, participa en diez; en dos de ellas es el centro de la acción (cuando es herido y cuando hace la proposición a Salvador) y por ello es el más focalizado. Su principal característica es que tiende a expresarse más con gestos que con palabras. Su objetivo principal es obtener dinero del protagonista, ofreciéndose a entregarle a los asesinos de sus padres, sin embargo no es un cínico, ya que su justificación es la necesidad de mantener a su familia. Sus acciones por lo tanto, son de apoyo a Salvador.

**Carmela.** A pesar de que sólo participa en siete de las veinte secuencias que componen el filme, tiene gran importancia en el relato, no tanto por sus acciones, sino por las que propicia. En las primeras dos secuencias en que aparece, comparte la relevancia en cuanto a historia y focalización con el protagonista. Su perfil semi-pasivo desencadena acciones de otros: de la niña *Chachita*, que busca unirla primero y reconciliarla después con Salvador; de su novio Felipe, que al ser rechazado insta a su padre a quitar el apoyo económico al señor Salas; de Salvador, quien se enfrenta a golpes con Felipe al verlo aparecer durante la serenata; y de los vaqueros del general, que niegan el paso del ganado de su padre porque ella rechaza a Felipe. En una sola secuencia es motor de la acción, en la número trece, en la que decide aceptar a Felipe, para ayudar a su padre. Sus características son ser joven, bonita, bondadosa y obediente.

**Radilla.** Si bien participa únicamente en siete secuencias, su peso en los acontecimientos del relato es significativo, ya que él orienta el destino del protagonista, funcionando como figura tutelar; primero al enseñarle sus conocimientos del juego de cartas, lo que lo vincula al entorno de la cantina y después, cuando Salvador va en busca de los asesinos de sus padres, es el principal testigo de sus logros y del apodo que le han puesto: *el Ametralladora*. A él corresponde también hacerlo regresar a su pueblo, al proponerlo como competidor del adinerado y petulante hijo del general. Se caracteriza por una personalidad estable y constante y un odio visceral hacia las mujeres.

**El señor Salas.** Aparece en sólo seis secuencias, pero su peso dramático es considerable, ya que él determina, de manera indirecta, la decisión de su hija de aceptar al engreído hijo del general, lo que precipita gran parte de los acontecimientos. Además, es quien desenmascara al supuesto general, con un sutil comentario. Sus rasgos más sobresalientes son tolerancia, discreción y honradez. Su objetivo central es realizar un negocio de ganado con el general, pero para conseguirlo no está dispuesto a sacrificar a su hija, y es capaz de promover acciones para hacer valer sus derechos (buscar el apoyo de la ley para meter su ganado en los pastos del general ausente o llamar la atención a su hija para que frene las pretensiones del protagonista, pues ya está comprometida con otro).

**La niña Chachita.** Interviene únicamente en cinco secuencias; en la primera es especialmente focalizada, ya que a través de ella se entabla la relación entre la pareja central. En las siguientes es testigo del mundo emotivo de la co-protagonista y es la encargada de decir y hacer lo que aquella no puede o no se atreve por los convencionalismos sociales. Se caracteriza por poseer simpatía, espontaneidad y “vis” cómica.

**Juancho.** Participa en sólo cuatro secuencias, en las cuales es escasamente focalizado y donde además de mensajero es cómplice y apoyo de acciones del protagonista (imita el canto de un pajarito para hacer que Carmela salga a la ventana y luego cuida los caballos de ambos a corta distancia). Es simpático, servicial y malicioso; y al igual que *Chachita*, funciona como *Cupido*, uniendo a la pareja protagónica mediante cartas.

**Felipe.** A pesar de que participa únicamente en cinco secuencias, su importancia dramática se mantiene a lo largo de la cinta por su relación con la co-protagonista y por la expectativa de un enfrentamiento con el protagonista. Es propiciador de acciones y también participa en ellas. Sus rasgos distintivos son: poco sentido del humor, intolerancia, engreimiento y altivez,

expresados durante la pelea, cuando le dice al protagonista “usté y yo no somos iguales”; o cuando ordena vinos para su boda y dice, levantando la voz para que todos lo escuchen, “quiero de lo mejor, de lo mejor; pero también al final de la pelea, al exigir un trato especial por ser hijo del general; y cuando Carmela se disculpa con él, responde con un “ya lo esperaba”) Su forma de vestir manifiesta ampliamente su afán de distinguirse (en todo momento luce impecables y elegantes trajes citadinos adecuados para la ocasión, ya sea de montar o de etiqueta, pero jamás el atuendo de charro). Su objetivo central es ser aceptado por Carmela, y para lograrlo no duda en valerse de los vínculos económicos que su padre mantiene con el de la joven.

**El inspector.** Sus objetivos y funciones se encaminan a hacer valer la ley; sin embargo, sólo en una de las tres ocasiones en que interviene para aplicarla, lo consigue (cuando detiene la pelea entre Salvador y Felipe). En otra está a punto de perecer él mismo (al tratar de obligar a los vaqueros del general a que franqueen el paso al ganado del señor Salas) y en la principal (el crimen de los padres del protagonista), todo queda en una promesa de justicia. Los rasgos que lo caracterizan son: don de mando y firmeza en sus acciones, además de que nunca viste el traje de los rancheros, sino que lo vemos siempre con altas botas negras, sombrero *stetson* y camisola (como inspector de película del oeste).

**El general.** Sólo interviene en cuatro de las veinte secuencias de la película, pero el efecto de sus decisiones afecta a otros personajes aún en su ausencia. Su objetivo primordial es que su hijo disfrute lo que él ha conseguido, y que tenga lo que desee; para ello está dispuesto a utilizar su dinero. Sus rasgos principales son: falta de escrúpulos, falsedad y cinismo, expresados en el hecho de ordenar un crimen y luego presentarse ante los sobrevivientes a dar el pésame, o en asumirse como militar de alto rango sin serlo.

El análisis de los personajes a partir de su relevancia, focalización y perfil, permite extraer algunas características generales. En la figura del charro cantante se advierte la intención de crear más un “tipo” que un personaje, en los términos que propone Richard Dyer<sup>210</sup> (de *personaje novelístico*); ya que aunque manifiesta una psicología más desarrollada que la del “tipo”, la que es revelada gradualmente en situaciones climáticas; no hay una profundización en su individualidad, porque el filme privilegia la acción sobre la introspección. Se le presenta como una suma de actitudes y comportamientos que definen a un cierto tipo de individuos. El hecho de vincularlo a la exaltación de la hombría y de lo “auténtico” jalisciense, contribuye a

---

<sup>210</sup> Richard Dyer, *op. cit.*, p. 138.

situarlo como rol más que como una entidad psicológica dotada de un perfil emotivo, intelectual y actitudinal; lo que a larga hará más fácil estereotipar sus rasgos sobresalientes. Por el tipo de acciones que realiza (matar hombres para hacerse justicia) no es un personaje positivo, sin embargo la película lo presenta positivamente.

De los personajes secundarios, hay dos que tienen una marcada importancia en la película, *Chaflán* y *Malasuerte*, quienes funcionan como el principal apoyo dramático del protagonista y sirven para definirlo, pues aparecen como su versión burlesca y como testigos de sus cualidades y acciones. Pero además, ambos aportan el elemento cómico a la película, mediante gestos, humor verbal y situaciones ridículas o exageradas, que restan solemnidad a los momentos de mayor dramatismo. Ellos y los demás personajes, dependen o son influidos en sus objetivos y acciones por los acontecimientos que propicia el protagonista. Ambos corresponden al “tipo”, presentados mediante unos cuantos rasgos (*Chaflán* es fiel, “chistoso”, flojo, le gusta tomar y desborda sensualidad) que los hacen fácilmente reconocibles. No obstante, el tipo de *Malasuerte* presenta mayor complejidad psicológica que el *Chaflán*, pues hay momentos en que exhibe sentimientos de culpa y parece evolucionar a lo largo de la narración, al ser consciente de sus acciones y de las necesidades de los otros

Otros que rebasan al “tipo”, pero sin llegar a asumirse como personajes, en el sentido que propone Richard Dyer, son Carmela, la co-protagonista, su padre y *Radilla*. Es decir, no sólo son una suma de características, sino que expresan una sicología de relativa complejidad que es mostrada durante los acontecimientos.

Los que pertenece plenamente al “tipo”, son los niños ***Chachita*** y Juancho, Felipe el antagonista, el inspector que representa a la ley y el general como el villano. Todos ellos son esbozados con unos cuantos rasgos que los identifican de inmediato y se mantienen sin mayor cambio a través de la película.

Esto significa que de los once personajes que intervienen en la película, la mayoría pertenecen totalmente al “tipo” (siete), y el resto (cuatro) presentan un relativo trabajo dramático que los sitúa un poco más allá de la simple tipificación; lo cual se puede leer como un intento por representar en el filme estereotipos fácilmente reconocibles por el espectador, más que individuos reales.

## CONCLUSIONES:

En esta investigación he intentado hacer visible el proceso mediante el cual el cine mexicano de los años treinta y principio de los cuarenta, fue creando la imagen del charro a través del género de la comedia ranchera. Con esa intención, se han mostrado los diversos elementos que se articulan en un texto fílmico para producir sentido; la forma en que aspectos históricos y culturales interactuaron productivamente para construir un género cinematográfico como el de la comedia ranchera. El análisis de este proceso partió de una indagación en torno al origen del charro, utilizando fuentes históricas y literarias y teniendo como objetivo primario, esclarecer si ese tipo social existió realmente en la sociedad mexicana en algún momento de su historia; o si sólo fue una recreación folclórica instituida por el cine.

Algo que siempre llama la atención respecto a la imagen cinematográfica del charro, es su carácter un tanto anacrónico y excesivamente espectacular; lo que hace difícil entender cuál fue su ubicación histórica y social en el universo rural mexicano. Esto, a pesar de que el propio género cinematográfico en que aparentemente surgió esa visión del charro, manejó siempre la idea de que éste era el representante genuino de las tradiciones del campo mexicano; y que su origen se encontraba en el estado de Jalisco (igual que se ha dicho, erróneamente, del mariachi). A esos supuestos, que fueron adquiriendo carácter de verdades, contribuyó la mitificación de esa figura, gestada al amparo de la institucionalización de la charrería como deporte, con la fundación de la primera Asociación de Charros en 1921 y la Federación Nacional de Charros en 1933. Estas agrupaciones de charros ciudadanos, ligadas a sectores conservadores de la sociedad mexicana, implementaron una serie de reglas técnicas sobre el traje de charro y las prácticas ecuestres, mediante las cuales fueron “remodelando” la práctica de esa actividad, y al mismo tiempo empezaron a apropiarse de los componentes simbólico-culturales ligados a la figura del charro; en un lento proceso que implicó reacomodar la realidad histórica para, por un lado, dotar al tipo del charro de prestigio, vinculándolo a un linaje hispano conservador; y por otro, presentarlo como símbolo de la mexicanidad.

Pero la realidad sobre el origen del charro y su entorno simbólico (como reveló la primera parte de esta investigación), está relacionada más bien con el prolongado proceso de constitución de la nacionalidad mexicana, en el cual participaron especialmente los sectores medios de las zonas rurales de una sociedad multicultural como lo ha sido México desde la

conquista. La primera muestra de ello se encuentra en la palabra charro, la cual no corresponde plenamente con la imagen que el cine mexicano nos ha transmitido. La figura del charro manejada por el cine, se refiere en realidad al jinete mexicano conocido como ranchero; el habitante del México rural, el de los ranchos, pueblos y haciendas, que se caracterizaba por ser un jinete diestro en el manejo del caballo y la reata, y por vestir pantalón ajustado, chaqueta corta y sombrero ancho, ambos con o sin adornos de plata.

Su antecedente más remoto se encuentra en la época de la colonia y está relacionado con la cría de ganado. Apareció en la segunda mitad del siglo XVI, cuando la división del trabajo en la explotación ganadera creó ciertas necesidades específicas, como la de domar al caballo y hacerlo “a la rienda” para ser utilizado en las faenas vaqueras. Fue ahí donde surgieron los “arrendadores”, también llamados “hombres a caballo”; vaqueros hábiles en el uso del caballo y la reata, quienes compartían con los conquistadores el entusiasmo por ese animal, el cual había sido factor decisivo para la conquista, junto con la espada y las armas de fuego. La fascinación por el caballo, partía no sólo de su utilidad práctica, sino de las posibilidades de diversión, competencia y libertad que permitía a su poseedor. Caballos, ganado y vaqueros proliferaron en las enormes extensiones de tierra conocidas como estancias, las cuales se existieron lo mismo en las “tierras calientes”, que en el norte del país. Los vaqueros que criaban ganado en esos lugares, parecen haber sido el primer antecedente del charro cinematográfico.

Con el tiempo, esos vaqueros se transformaron en el mayordomo, caporal o vaquero de la hacienda, durante el primer auge de ésta, en el siglo XVIII, y a lo largo del XIX. A este grupo social, compuesto por pequeños propietarios agrícolas que se organizaban en ranchos y se denominaban rancheros; que eran criollos, mestizos o mulatos y que combinaban diversas actividades para sobrevivir (la cría de ganado a pequeña escala, la arriería y el trabajo en las haciendas), es al que pertenece el tipo del charro, pues fueron ellos los que dotaron a esa indumentaria de las características que sobreviven en el traje de charro y quienes la usaron en sus diarias faenas. De ahí surgieron también los grupos humanos que participaron en los diversos movimientos armados que caracterizaron al México del siglo XIX. Como *chinacos*, contrabandistas, *plateados* o *rurales*, esos rancheros fueron imprimiendo a su peculiar indumentaria de resonancias simbólicas (tanto negativas como positivas), que sirvieron de sustento intertextual a la figura del charro manejada por el cine mexicano a través de la comedia ranchera.



La creación del estereotipo fílmico del charro (como pretendí mostrar en este trabajo), tuvo como sustento esa simbología histórico-cultural que representaba el tipo del charro, del ranchero mexicano de clase media. Por lo tanto, parece evidente que ese tipo social no fue una invención del cine, sino resultado de la progresiva incorporación, al cine de ambiente campirano, de una serie de elementos de la cultura popular mexicana que habían sido recreados previamente por la literatura, el teatro de revista y el cine mudo, tales como la canción ranchera, el lenguaje, la comicidad y los tipos populares, entre ellos el del charro; revalorados desde una perspectiva nacionalista auspiciada por el entorno de libertad y caos que caracterizó a la primera etapa del movimiento armado.

Manejado por el teatro de revista como estereotipo burlesco del México rural, el tipo del charro fue asimilado de la misma manera por el cine mudo, donde sin embargo apareció una segunda acepción, que lo desligaba de lo popular y lo vinculaba al sector social de los hacendados, construyendo en torno suyo una mitología que lo unía a la herencia hispana conservadora. En el cine sonoro, concretamente en el género campirano, la imagen del charro siguió transformándose; se le añadieron aspectos como la canción ranchera bravía, el traje charro de gala y el mitificado entorno de la hacienda, donde el charro cantante funcionaba como elemento central de la narración y de la puesta en escena; y el cual corresponde a la tradicional imagen que ha difundido el cine mexicano. Este proceso de construcción del estereotipo del charro cantante, estuvo asociado desde el principio al surgimiento del género de la comedia ranchera, por lo que para entender al primero, es indispensable establecer, de manera simultánea, la trayectoria del segundo. Es decir, el estudio de la comedia ranchera y del estereotipo del charro, aparecen interrelacionados.

Desde la perspectiva semántico-sintáctica elegida para el análisis del género en esta investigación, se puede decir que la comedia ranchera fue producto de una experimentación, donde diversos aspectos de la historia y la cultura popular mexicana (tipos sociales, simbología del charro, canción ranchera, lenguaje, etc.), fueron integrados por el cine de corte campirano en torno a una sencilla historia de amor ubicada en un México rural frecuentemente idealizado. En ese contexto, la figura del charro funcionaba como símbolo de lo mexicano rural. Esa experimentación se dio a través de un largo proceso de negociación entre género y espectadores, durante la cual el cine de ambiente campirano fue construyendo un espacio de verosimilitud, un contexto de referencia que fuera aceptado por el público, mediante la anexión selectiva de los elementos de la cultura popular y de la

historia mexicana antes mencionados. Ese proceso culminó en la comedia ranchera, en la que es posible reconocer el origen de algunos de sus componentes.

Es el caso del contexto socio-histórico en el que frecuentemente se sitúan ese tipo de películas, y que es el de la época de las grandes haciendas del porfiriato, las que habían funcionado como la principal forma de producción agrícola desde la colonia; o de los ranchos, su versión disminuida. Lo característico en la recreación fílmica de ese entorno, fue el hecho de ofrecer una visión romántica y a-crítica, mediante cuadros costumbristas que mostraban ambientes campiranos en fiesta permanente, donde destacaba la figura del charro cantante como privilegiado representante de ese medio y portavoz de una ideología conservadora y “nacionalista”.

Por otro lado, la presencia del tipo del charro no sólo en el cine mexicano (mudo y sonoro), sino también en el teatro de revista, no fue incidental, sino que estaba relacionada con la vigencia de ese tipo social en el México rural y en el imaginario colectivo. Esto último fue producto de su activa participación (igual que otros grupos sociales) en los diferentes movimientos armados que habían caracterizado al país desde el siglo XIX. Como resultado de los enfrentamientos políticos, la invasión del país y la oleada de bandolerismo e inseguridad que esos acontecimientos provocaron, los rancheros, pertenecientes a los sectores medios del campo mexicano, que como se ha dicho fueron el núcleo de donde surgió el charro, se vieron forzados a participar, tanto en los enfrentamientos internos (guerra de Reforma y pacificación del país), como en la defensa del territorio nacional durante las invasiones extranjeras.

Su intervención fue de varias maneras; en la época previa a la intervención francesa, caracterizada por la corrupción burocrática de aduanas y administración de justicia, muchos de esos rancheros cuyos padres habían peleado, empobrecido o muerto en la guerra de independencia, se vieron forzados a abandonar su honrado trabajo de arrieros a causa de los abusos de autoridades corruptas y se dedicaron al contrabando de tabaco para sobrevivir (su actividad, vestimenta, proyecto de vida y visión del mundo los describió Luis G. Inclán en *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama*). Durante la invasión del país, esos jinetes campiranos se transformaron en los formidables guerrilleros liberales -defensores del naciente mito del patriotismo- que pelearon contra los franceses y fueron conocidos como *chinacos*, famosos por usar como armas la lanza y la reata, y ser hábiles jinetes que vestían el típico traje del ranchero (similar al de charro,

aunque con el saco más corto, blusa roja, pañuelo anudado al cuello o cubriendo la cabeza y ningún adorno de plata). La inestabilidad social y política que sobrevino durante y después de la lucha contra la intervención, fue aprovechada por el remanente de tropas -liberales y conservadoras- que no se habían reincorporado a la sociedad (y que en su mayoría tenían como antecedente haber sido vaqueros, caballerangos o arrieros, es decir, rancheros), los cuales conformaron las filas de *los Plateados*, terribles bandoleros que aterrorizaron la “tierra caliente” (región que abarcaba los estados de Michoacán, Guerrero, Morelos parte del estado de México), durante los años sesenta del siglo XIX. Se caracterizaban por su crueldad y por el alarde que hacían de los adornos de plata en su indumentaria, que era el traje de charro de la época. Un último tipo de rancheros que recurrieron a las armas, fueron los *rurales*, quienes desempeñaron la función de policía política en el medio rural desde la restauración de la república hasta el fin del porfiriato. Su uniforme era una adaptación del traje de charro (chaqueta gris de lana con borde rojo, pantalones de cuero al estilo mexicano con aberturas a lo largo de las piernas, y un sombrero de ranchero). Fueron una policía enfocada a la contención de problemas como el pillaje o el estallido social; siempre iban a caballo y se distinguieron por su violencia represiva, ya que frecuentemente recurrían a la “ley fuga” para deshacerse de sus prisioneros o víctimas. Todos esos grupos, *chinacos*, *contrabandistas*, *plateados* o *rurales*, al utilizar el traje de charro y exhibirlo con diferentes connotaciones, contribuyeron a fijarlo en el imaginario colectivo como algo representativo de la identidad mexicana.

La idealizada visión del ámbito rural y de sus tipos sociales, que fue incorporada por el cine de ambiente campirano y posteriormente por la comedia ranchera, provenía en gran medida de la literatura mexicana escrita por autores liberales del siglo XIX. La intención de “educar y moralizar a las masas”, que fue el objetivo central de esa literatura, determinó la inclusión de figuras representativas del pueblo como el charro o ranchero, el ladrón despiadado, la china y la garbancera (el antecedente de la sirvienta) entre otros. En obras como *Astucia, los charros contrabandistas de la rama o los hermanos de la hoja* (Luis G. Inclán), *El Zarco* (Ignacio Manuel Altamirano), *Los plateados de tierra caliente* (Pedro Robles) o *La parcela* (José López Portillo y Rojas), emergió la primera descripción entre épica y romántica de la figura del jinete mexicano luciendo el traje de charro. A través de sus páginas se difundieron elementos como lenguaje, costumbres, problemática, escenarios geográficos como el de Jalisco, código de honor y sicología de tipos sociales representativos de la clase media del campo, los cuales se caracterizaban por su vitalidad y temeraria forma de vida; aspectos que

retomó la comedia ranchera para modelar su entorno y su figura emblemática: el charro cantante.

El cine mudo mexicano por su parte, en lo que se conoce como “nacionalismo costumbrista”, intentó reactualizar algunos postulados de la tradición romántica de la novela del siglo XIX, ligados a la exaltación de lo nacional, mediante la recuperación del paisaje, el costumbrismo y los tipos populares. Esta labor fue esencial para la comedia ranchera, ya que significó el rescate visual de la vida en las haciendas y de sus tipos representativos. Al mismo tiempo, el cine mudo incorporó ciertos elementos del teatro de revista mexicano, como los personajes cómicos, el lenguaje y algunos aspectos de su esquema narrativo. La utilización que el cine mudo hizo de estas dos influencias (la literaria nacionalista y la del teatro frívolo), esbozó en gran medida las características de la comedia ranchera y del estereotipo del charro. Mediante temas y actores provenientes del llamado teatro de *género chico* (Leopoldo Cuatezón Beristáin, Lucina Joya, Alfonso Pompín Iglesias, Lupe Rivas Cacho o Joaquín Pardavé), en algunas cintas mudas se propició una visión caricaturesca de los tipos sociales del campo y de su entorno, vistos como sujetos anacrónicos pero divertidos. Pero al mismo tiempo, ese universo campirano fue reivindicado por otras películas de corte romántico y conservador, donde se destacaba la indumentaria del ranchero acomodado y las costumbres ligadas a la vida en el campo, las que hacían referencia a una legendaria aristocracia rural, católica y mexicana, representada por la organización social en torno a la hacienda y por la prestancia del “hombre a caballo”, el charro visto como símbolo legítimo de tradición.

Ambas aproximaciones a ese entorno y a sus figuras representativas, constituyeron el germen de la futura comedia ranchera. Lo cómico burlesco estaría presente en los estereotipos del campesino o el ranchero, en la sirvienta respondona o chismosa y en el bufonesco acompañante del charro cantante; todos ellos poseedores de la picardía verbal y el lenguaje popular desarrollados en el teatro de revista. La perspectiva romántico-conservadora, permaneció en la idealizada visión de la vida en las haciendas, donde se ocultaba la desigualdad social y se elogiaba la función paternalista del hacendado, maquillando todo de “color local”; pero especialmente en el personaje del charro cantante, el cual fue convertido en un atractivo estereotipo, representante del hispanismo católico o del criollismo nacional; un elegante hacendado o un varonil caporal vestido de charro.

El teatro de revista, como se ha visto hasta aquí, fue un factor esencial en la conformación de la comedia ranchera y del estereotipo fílmico del charro; ya que el primer cine sonoro de

ambiente campirano basó su popularidad en la asimilación de actores, lenguaje, música y algunos recursos del esquema narrativo de esa forma de representación. La importancia del teatro de revista en las primeras décadas del siglo XX mexicano, radicó en su original acercamiento al costumbrismo y folclor de todo el país. Ese acceso a lo popular constituyó una experiencia social *sui generis*, en la cual, como apunta Guillermo Bonfil Batalla: “el teatro fue del pueblo”, pues en los escenarios se privilegió la presencia de tipos populares representativos del pueblo mestizo e indígena, con su lenguaje, sentido del humor y visión del mundo. Además, en ese medio se revaloró socialmente el español mexicano y se fue desplazando el monopolio del acento hispánico, vigente desde la colonia en los sectores medio y alto de la sociedad mexicana. Todo ello ocurrió en el contexto de la etapa posrevolucionaria, en un momento en que surgía una nueva sociedad con anhelos de modernidad que trató de darle “presencia escénica” a su lenguaje y a sus figuras representativas. Personajes como el payo, el pelado, el empistolado general revolucionario, el indio, el ranchero ladino, el soldado de leva, la sirvienta, el gendarme o el charro, fueron llevados al escenario revisteril de manera cómica. Y fue ahí, donde la figura del charro se empezó a manejar como estereotipo del habitante del México rural.

La presencia de la música popular mexicana incidió también en la aceptación de la comedia ranchera, especialmente la canción campirana (originada en el siglo XIX), la cual sufrió una importante transformación durante la efervescencia nacionalista posrevolucionaria; convirtiéndose en un producto ciudadano con color campirano, conocido como “nueva canción ranchera”. A partir de ésta, se fue gestando una modalidad muy aceptada por el público de la época, llamada *estilo ranchero bravío*. Se trataba de una forma de ejecución afirmativa, escrita en tono mayor, “*que daba una impostación a la voz o prescindía por completo de ella, utilizando directamente la garganta, aunque esto significara en ocasiones una enunciación rasposa y poco musical (por lo tanto más bravía)*.”<sup>211</sup> Esa modalidad había sido desarrollada por la cancionera Lucha Reyes al perder su voz de soprano y empezar a cantar “de garganta”. El cine sonoro, principalmente la comedia ranchera, dio mayor presencia y arraigo a este nuevo estilo de canción ranchera a través del charro cantante, interpretada por figuras como Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante o Luis Aguilar. La relación entre canción bravía y cine, se volvería inseparable a partir del éxito de *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941, Joselito Rodríguez), al entrar en escena la pareja Esperón-Cortázar; quienes iniciaron la producción en serie de este tipo de canciones.

---

<sup>211</sup> Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 187.

Aunque de manera indirecta, la radio también colaboró al auge y aceptación de la comedia ranchera, pues en su amplia labor de difusión de la música popular mexicana, funcionó como parte del engranaje comercial que permitió el surgimiento de la industria cinematográfica mexicana. La rápida popularidad que ofrecía la radio, y el hecho de que se escuchara en todo el país e incluso fuera de este, favoreció la migración de músicos y cantantes hacia la capital mexicana, los cuales contribuyeron a revitalizar la expresión musical. A través de ellos arribaron a la capital influencias musicales que enriquecieron la canción mexicana.

El análisis de los componentes semánticos de la comedia ranchera y el esbozo histórico del origen del charro, permiten suponer que la imagen fílmica del charro cantante funcionó como símbolo de lo mexicano rural, porque era resultado de un proceso de categorización socialmente elaborado y por lo tanto también compartido socialmente. Así, a partir de la representación de ciertos rasgos distintivos del ranchero mexicano (actitudes, forma de vestir y de relacionarse), resultado de la representación social que de ese tipo se tenía en las zonas urbanas, tanto el teatro de revista como la comedia ranchera fijaron ciertas características del tipo del charro cantante, que lo convirtieron en un estereotipo; es decir, en una síntesis de los rasgos esenciales de un tipo social fácilmente reconocible. Pero esas características que tenían un anclaje social, operaron simultáneamente como recursos narrativos del medio fílmico para sintetizar lo esencial del personaje y permitir el reconocimiento del público; lo cual contribuyó a reforzar la percepción del tipo del charro como estereotipo. En ese sentido, podemos decir que la utilización de la figura del charro cantante como estereotipo, tanto en el teatro como en el cine, obedeció a necesidades narrativas (sintetizar lo esencial de un tipo social para facilitar el reconocimiento del espectador) como culturales (la representación social de una figura distintiva del medio rural).

Con esto no pretendo decir que el espectador contemporáneo de ese cine asumiera como real la representación de esa figura y de su entorno rural. El elemento mediador entre cine y espectador era lo que podemos llamar “contexto de credibilidad o verosimilitud”, el cual se refiere a la noción de realidad establecida por filmes anteriores. Es decir, desde el momento en que una situación, estilo o personaje se repiten en varias películas, se convierten en normales, en verosímiles. Ese entorno de verosimilitud que fue estableciendo el cine de ambiente campirano, al codificar la figura del charro junto con una indumentaria, personalidad y ámbito de acción (el rancho o la hacienda), propició que el público aceptara esa propuesta de ficción no como algo real, sino como *una representación* de la realidad.

A través del proceso mediante el cual, como hemos visto, se fue configurando tanto el estereotipo del charro como la sintaxis distintiva de la comedia ranchera, se advierten dos momentos importantes, representados por las películas ***Allá en el Rancho Grande*** (1936, Fernando de Fuentes) y ***¡Ay Jalisco no te rajes!*** (1941, Joselito Rodríguez), de cuyo análisis textual se desprenden ciertas características que permiten profundizar en los mecanismos que desplegó el género para construir su universo de verosimilitud, y para modelar la figura del charro como estereotipo.

Partiendo del enfoque semántico-sintáctico elegido para el análisis del género cinematográfico, podemos decir que ***Allá en el Rancho Grande*** (1936, Fernando de Fuentes) aparece como la primera combinación exitosa de los elementos semánticos a que se hizo referencia anteriormente. En ella se estructuró una sintaxis que continuaría transformándose hasta constituir la comedia ranchera, y cuyas características principales fueron las siguientes:

1)- La supeditación de todos los recursos cinematográficos a dos funciones: la narrativa (o sea, a “contar una historia”) y la de orientar permanentemente al espectador en la construcción del tiempo y el espacio, reforzando por diferentes medios la ilusión de continuidad y tridimensionalidad. Esto significa que la película opera sobre el modelo de representación basado en el “montaje clásico”, que consiste fundamentalmente en el “borrado” de las huellas de la enunciación. Como resultado de lo cual, el espectador tiene la ilusión de dominar todo lo que se ofrece a su vista; suponiendo que algo discursivo (como lo es la ficción representada), es un reflejo de la realidad.

2)- La intención de “verosimilitud”; el afán de construir un universo de credibilidad en sus propios términos, pues lo verosímil se refiere aquí a la noción de realidad establecida por filmes (o textos culturales) anteriores, “...a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta.”<sup>212</sup> En ese sentido, el verosímil a que remite continuamente ***Allá en el Rancho Grande***, es el establecido por el teatro de revista y las películas anteriores de ambiente campirano, con sus estereotipos y codificaciones de la cultura popular.

Apoyada en esa pre-interpretación de lo popular, la cinta elabora su universo formal de verosimilitud mediante la construcción de un espacio, un tiempo y un diseño de personajes con las siguientes características. El espacio representado da la impresión de ser un entorno

---

<sup>212</sup> Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, pp. 141-144.

integrado, homogéneo y continuo, a pesar de estar constituido por una sucesión de pequeños fragmentos de “realidad”. Ello es resultado de un trabajo formal que se apoya en múltiples elementos (nexos de articulación por identidad, proximidad y transitividad, música y sonidos over, *raccords*, fotografía contrastada y puesta en escena), los cuales contribuyen a mantener un espacio reconocible para el espectador; donde se evita la confusión de lugar y acción y se refuerza la función narrativa del filme. Dentro de esos parámetros, ***Allá en el Rancho Grande*** establece una división del espacio en dos ámbitos: el público y el privado, los cuales interactúan para definir la ilusión de continuidad unitaria. En el espacio público predomina la representación del universo social masculino, y transmite la sensación de convivencia solidaria y festiva, ligada a lo espectacular, a una atmósfera de artificio que pretende ser auténtico. Comparativamente, el entorno privado (reservado a lo mujeres, a la familia y al representante del poder), es representado como sitio de medida, trabajo, orden y represión vital.

Respecto al tiempo, se distingue por la casi exclusión de la representación del tiempo de trabajo masculino, y la sobre representación del tiempo dedicado a celebraciones y festejos. Esto es resultado de la manipulación que el filme ejerce en la duración mediante la dilatación. El hecho de que secuencias narrativamente importantes se concentren en el rostro de los que cantan o los que escuchan, implica una expansión del tiempo por el uso de planos demasiado largos. Por otro lado, la escasa acción y nula o mínima representación del tiempo laboral, son elementos que contribuyen a dar la sensación de fiesta permanente (algo que se convertiría en una de las características del género) Lo mismo puede decirse de las canciones y el tiempo que ocupan en la película (de las 21 secuencias que integran el filme, en cinco hay música y canciones dentro de la diégesis, y el total de tiempo que tienen en la película es de 16' 10 segundos). Además, ese tiempo de festejo da la impresión de ser continuo, por el hecho de que las celebraciones articulan la narración vinculadas al plazo temporal, lo que implica que la idea de fiesta impregna incluso las secuencias en que no hay festividad.

En el diseño de personajes, ***Allá en el Rancho Grande*** privilegia los papeles masculinos (los protagonistas son hombres) y sobre ellos existe un mayor trabajo dramático y de puesta en escena. En esto influye el vistoso traje de charro, que junto con el caballo, funcionan como símbolos de clase y de masculinidad (sólo el patrón lleva el traje de gala y posee caballos, los demás los usan para el trabajo, pero para su transporte personal utilizan burros). En la indumentaria charra se aprecia la intertextualidad teatral (la extravagancia de combinar de



forma llamativa la tradicional vestimenta del ranchero mexicano, con adornos y estilo del *cowboy*; y con barrocas exageraciones provenientes del teatro de revista). En general, se evita la construcción de personajes complejos y se recurre a los tipos o estereotipos. Las mujeres por ejemplo, son presentadas de manera simple, como estereotipos de feminidad: la joven rancherita victimizada (la cenicienta), o la malvada (la bruja); todas ellas igualmente provistas de un vestuario y un maquillaje de inspiración revistera. Un papel importante en la cinta es el de la figura cómica masculina que acompaña al protagonista y funciona como su escudero y su versión burlesca; quien igual que las mujeres, es delineado como estereotipo (el ranchero flojo, borrachín, chistoso, seductor y alegre), pero como condensa elementos cómicos, tiene mayor presencia en la representación fílmica que aquellas. También es notoria la presencia de estereotipos de extranjeros: el español y el norteamericano; definidos por su lenguaje, forma de vestir y perfil cómico.

La cultura popular mexicana (contemporánea y anterior) aparece incorporada en la cinta de varias maneras: a través de la música y las canciones, el lenguaje, los tipos populares, la representación de la religión y la fiesta. Música y canciones tienen la función de vincular la cinta con textos de la cultura vigente, provenientes de otros modos de representación como el teatro de revista (donde se dio a conocer la canción tema y la estructura de la historia) y la radio. Esta última había popularizado canciones y cantantes incluidos en la cinta. La letra de esas canciones, a su vez, enlaza al texto fílmico con la cultura musical en boga (la canción romántica y la nueva canción ranchera), y a través de ésta con aspectos como la ubicación social de la mujer (la mayor parte de las canciones interpretadas en la cinta aluden a ella) y la exaltación festiva de la “pertenencia” al entorno rural, aspecto visible en la canción tema *Allá en el Rancho Grande*. Por otra parte, en el *Huapango retachado* (o coplas de retache), se hacen manifiestas antiguas tradiciones de la cultura oral del campo mexicano, donde se alude al *México profundo*, al México no alfabetizado, el que tenía como único medio de información y entretenimiento la transmisión oral, de canciones y leyendas populares en forma de enfrentamiento amistoso, con versificaciones improvisadas (cantadas) y adecuadas a la situación.

Mediante el lenguaje y los tipos populares que pueblan la película, se hace explícita la relación con el verosímil instaurado por el teatro frívolo a través de una de sus cómicos más famosos, Carlos López *Chaflán*, portador de la comicidad verbal desarrollada en ese medio. Pero esa relación se aprecia también en la puesta en escena de números musicales y espectáculos costumbristas que caracterizaron a ese medio, donde conviven el nacionalismo

y el folclor. Los modismos y matices del habla popular que escuchamos en personajes como el *Chaflán* o Ángela, conectan al filme con el humor verbal desarrollado en el teatro de revista, y con la utilización, entre burlona y festiva, que de su lenguaje hace el pueblo mexicano.

El lenguaje funciona también como vehículo para el comentario político, en expresiones como “¡Igualdad social!”, “¡Yo soy comunista!”, o el uso del calificativo “reaccionario” para referirse al trabajo, dichas por el personaje del Chaflán (flojo y borracho); lo que constituye una crítica hacia el discurso político y social del cardenismo (que promovía ideas de igualdad e intentaba limitar los privilegios de algunos grupos dominantes). El lenguaje introduce asimismo la dimensión ideológica, al presentar la realidad económico social del sistema productivo de la hacienda como algo natural; y las relaciones desiguales en que se fundaba, como un acto de reciprocidad humanista por parte del patrón, quien lo expresa en el siguiente diálogo, dirigiéndose a su hijo (el futuro patrón):

*“Estas buenas gentes nos quieren de veras Felipe. Algún día, cuando heredes esta hacienda, como yo la heredé de mis mayores, sentirás la satisfacción que yo siento ahora si sabes ser humano y compasivo con los que por nosotros dejan en el zurco, sudor, sangre y vida”.*

*“Ve aprendiendo, hijo mío, como el dueño de un rancho debe ser para sus peones: padre, médico, juez y a veces, ¡hasta enterrador!”*

La religión y la fiesta, a su vez, conectan a la película con el intertexto de la **Memoria colectiva** a través de la interpretación del *jarabe tapatío* y la celebración de las “fiestas patrias” y las festividades religiosas (la feria de san Onofre). En ambas expresiones, mundanas o religiosas, la memoria colectiva opera como un intertexto que reactualiza acontecimientos pasados mediante referentes de identidad que rebasan la memoria individual y aparecen simbolizados en la imagen de la virgen de Guadalupe o en el baile del *jarabe tapatío*. Este baile, cuyo significado específico se ha diluido (o simplemente se considera parte del folclor mexicano), en el filme todavía mantenía su función simbólica de nacionalismo, por eso formaba parte de los números musicales que festejaban las “fiestas patrias”.

Después de la sorprendente acogida que recibió **Allá en el Rancho Grande** en 1936, dentro y fuera de México, se intentó repetir la fórmula implícita (folclor, costumbrismo y canción ranchera interpretada por un actor cantante), aunque con algunas variaciones. Se inició así lo que puede considerarse una etapa de experimentación (que daría origen a la comedia ranchera), durante la cual se fue estableciendo una codificación semántico-sintáctica del

universo rural mexicano, que para los fines de esta investigación se agruparon en tres bloques. El primero incluye las cintas que calcaban la estructura básica de ***Allá en el Rancho Grande***, pero la ubicaban en otras regiones del país, destacando el folclor y la música de zonas como Veracruz, el istmo de Tehuantepec o Chiapas. El segundo está constituido por las películas que mantenían el esquema de la cinta de referencia, pero acentuaban el elemento melodramático o lo mezclaban con las convenciones de otros géneros (el cine de aventuras, el de época o el de la Revolución), o de otros modos de representación (el teatro de revista mexicano) Finalmente, en el tercer bloque se encuentran las primeras comedias rancheras.

Cabe señalar que la denominación *comedia ranchera* se empezó a utilizar en relación a este género en época reciente (a fines de los años sesenta, cuando se inició la investigación formal de la historia del cine mexicano); y fue establecido por la crítica. Pero en etapas anteriores (la época del cine mudo o los años treinta), la publicidad se refería a ellas simplemente como “películas de ambiente netamente nacional”<sup>213</sup> o “cintas costumbristas” Lo distintivo de la comedia ranchera, fue que conservaba el esquema semántico y sintáctico propuesto por ***Allá en el Rancho Grande*** (el título de la película era el de una canción campirana de moda, el protagonista era un charro alegre y cantador, la acción ocurría en un rancho, hacienda o pueblo, etc.), pero en ella se enfatizaba el componente humorístico a través de personajes, lenguaje, situaciones o tratamiento de la historia.

Asimismo, es notorio que en ese periodo que hemos llamado “de experimentación” y que va de 1937 a 1940, hubo dos regiones especialmente privilegiadas por los filmes de ambiente campirano para ubicar su acción; el entorno rural jalisciense y el veracruzano (otros estados representados fueron Michoacán, Querétaro, Zacatecas y Chihuahua). El estado de Jalisco fue elegido por películas de cierto éxito que elogiaban su folclor o trataban de vincularlo con el *western* o la novela mexicana del siglo XIX, entre ellas: ***Jalisco nunca pierde*** (1937, Chano Urueta), ***Amapola del camino*** (1937, Juan Bustillo Oro): ***Ojos tapatíos*** (1937, Boris Maicon); ***La tierra del mariachi*** (1938, Raúl de Anda; ***Nobleza ranchera*** (1938, Alfredo del Diestro); y ***El Zorro de Jalisco*** (1940, José Benavides jr.).

La primera muestra importante de comedia ranchera, de acuerdo a los elementos antes mencionados, fue ***¡Ay Jalisco, no te rajes!*** (1941, Joselito Rodríguez), donde la presencia del charro cantante y la canción bravía eran las partes medulares. En ella sin embargo, se

<sup>213</sup> Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres, 1899-1981*, México, CIEC, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 1994, p. 17.

observa una novedosa disposición de las convenciones semántico-sintácticas que había instituido ***Allá en el Rancho Grande***, las cuales habían sido fijadas progresivamente por películas posteriores, similares en su expresión y contenido. Esto explica en parte el hecho de que la cinta ya sólo presentaba ciertos referentes espaciales como la cantina, la plaza de gallos o una calle de pueblo, para activar en el espectador el ámbito de la comedia ranchera. Las convenciones de verosimilitud que en ella se mantuvieron, fueron las siguientes:

En el aspecto formal, coincidió con su predecesora en la supeditación de todos los recursos cinematográficos a la función narrativa y a la de orientar permanentemente al espectador en la construcción del tiempo y el espacio. Es decir, se basó en lo que se conoce como *escritura clásica*, donde el objetivo central es la permanente orientación del espectador mediante el montaje y una puesta en escena que privilegia la centralidad de la figura humana y de la acción, y se estructura básicamente con planos intermedios. Las formas de asociación entre planos, son principalmente por identidad, proximidad y transitividad. Su uso influye en la percepción de un espacio integrado, continuo y homogéneo. Esa misma función tienen los sonidos, tanto la música y las canciones como los ruidos del ambiente.

El espacio representado en ***¡Ay Jalisco, no te rajes!*** se asemeja al del filme de referencia en un punto importante: es predominantemente masculino.;es un lugar de encuentro, tensión y conflicto entre hombres, que parece hecho a su medida. Incluso la visión de familia propuesta en la cinta se compone únicamente por hombres, y es presentada de manera positiva. Esto implica la manifiesta exclusión de la mujer del ámbito familiar (algo que no sucedía en ***Allá en el Rancho Grande***, donde este era presentado como su espacio natural).

Por otro lado, nuevamente se privilegia la representación del *tiempo masculino* (ligado al ámbito de la cantina o la feria), sobre el femenino. Prevalece así (igual que en el filme canónico) una temporalidad de permanente ocio masculino, donde el tiempo laboral vuelve a estar ausente y donde predominan los momentos en que los hombres prueban su mayor o menor capacidad para matarse o en los que se divierten emborrachándose y apostando su dinero en peleas de gallos o jugándolo en albures. En cuanto al tiempo de diversión femenina, éste aparece vinculado al servicio de otros (llevar compras y cuidar a la niña *Chachita*, atender al padre y al futuro esposo) o escasamente (dos secuencias) a entrevistarse con el pretendiente amoroso. Esto significa que el tiempo representado corresponde mayoritariamente a la interacción y diversión exclusivamente masculinas (once

de las veinte secuencias y dos en que se incluye una mínima intervención femenina); en tanto que el dedicado a la representación de ocupaciones femeninas se limita a siete secuencias, donde la actuación femenina no es exclusiva. Esa disparidad en la representación de la temporalidad del filme, significa dotar de mayor importancia a las actividades masculinas que a las femeninas. Asimismo, al situar la mayor parte del tiempo de interacción masculina en el entorno de la cantina, el palenque o la feria, donde los hombres se emborrachan, pierden o ganan dinero fácilmente en juegos de cartas o apuestas a gallos que pelean, e incluso llegan a matarse entre ellos sin que medie ninguna legalidad, transmite la idea de que esas actividades son las más representativas de los hombres.

El lenguaje y los tipos populares, igual que ocurría en ***Allá en el Rancho Grande***, muestran la influencia del teatro frívolo mexicano. Esto se aprecia en la intención de dar verosimilitud a los personajes a través del habla popular; tanto a representantes de la picaresca mexicana (*Chaflán*, con sus ingeniosas expresiones de doble sentido) como a los tipos españoles (*Malasuerte* y Radilla con su acento hispano y sus característicos usos verbales). De manera similar a como se hacía en el filme canónico, se usan tipos y lenguaje popular para introducir en la película el intertexto político (a través del personaje del falso general), que se entiende como una crítica hacia los militares de alto rango formados durante el movimiento armado. Es decir, mientras que en ***Allá en el Rancho Grande*** (1936) se hacían abiertas críticas a la política del gobierno en turno, a través de expresiones supuestamente cómicas del *Chaflán*, cinco años después (1941), la crítica más fuerte en términos políticos aparece referida a personajes de una etapa histórica anterior (la de la Revolución), caracterizada por la inestabilidad política. Esto podría leerse también como una forma de autocensura (o de abierta censura), pues los militares provenientes de la etapa armada de la Revolución, estaban aún en el poder en 1941.

En el diseño de personajes, nuevamente se privilegian los papeles masculinos (especialmente el del charro cantante), los que por otra parte son mayoritarios, pues de un total de once, sólo dos son femeninos. Los personajes que aparecen en mayor número de secuencias son hombres (*Salvador*, *Chaflán* y *Malasuerte*); y en torno a ellos se observa un mayor trabajo dramático y de puesta en escena, sobre todo en el protagonista. Éste destaca no sólo como el principal propiciador de acciones en la narración, sino por ser el más focalizado, debido principalmente a lo llamativo de su atuendo y al hecho de que canta. El traje de charro y la capacidad para cantar desempeñan un papel central en cuanto a la puesta en escena, que es uno de los principales recursos fílmicos para resaltar personajes o

acciones. Por otra parte, es evidente la intención de conformar al protagonista como un rol, es decir, como un personaje codificado, como un estereotipo. En ese sentido, más que los matices de su personalidad, se pone de relieve el tipo de gestos que asume; y más que la gama de sus comportamientos, se resaltan las acciones que lleva a cabo. Esto permitió que posteriormente se le convirtiera en una codificación social, en el charro cantante, dotado de atributos como simpatía y sentido del humor, habilidad para cantar canciones de elogio a su tierra natal o a la mujer que ama, aparente disposición para jugarse la vida, un cierto código de honor que incluye la nobleza (nunca mata a traición, sino frente a frente y sabe perdonar al que se arrepiente), solidaridad con los desvalidos, exaltación festiva de su pertenencia a una cultura simbolizada por Jalisco y carácter independiente (nunca se somete o humilla ante otros). Durante los años cuarenta, la comedia ranchera fue privilegiando ciertos rasgos de esta codificación, dando por resultado en algunos casos, visiones caricaturescas de hombre.

Respecto a los personajes secundarios, la película mantiene ciertas características instituidas por ***Allá en el Rancho Grande***; como el predominio de los “tipos”. En el caso de los personajes femeninos (reducidos a la pareja amorosa del protagonista y a una niña), aunque la co-protagonista ya no es una “cenicienta”, mantiene su perfil semi-pasivo y sus características (ser joven, bonita, bondadosa y sumisa), a las que se suma su tendencia a reprimir sus deseos y reacciones, propiciando acciones de otros. El elemento cómico de la película sigue estando representado por el actor *Chaflán*, como ayudante y compañero del protagonista, a pesar de que ahora lo comparte con *Malasuerte*. Ambos funcionan como apoyo dramático del protagonista y sirven para definirlo, pero sobre todo aportan el tono cómico a la cinta, mediante gestos, humor verbal y situaciones ridículas o exageradas, que restan solemnidad a los momentos de mayor dramatismo.

Los nuevos elementos que introdujo ***¡Ay Jalisco no te rajes!*** al universo del cine de ambiente ranchero, y que en su mayoría habrían de permanecer, fueron:

El hecho de que el pueblo donde transcurre la narración (a diferencia de ***Allá en el Rancho Grande***) carece de nombre, opera sólo como parte de un espacio territorial llamado Jalisco. La exaltación de dicho lugar es una constante en la película, estrechamente asociada a la fiesta y a la competitividad masculina a través de la música y las canciones. Éstas últimas conectan al filme con la cultura musical contemporánea, la de la canción ranchera bravía, el teatro de revista y la radio; ya que en esos medios había surgido y se había hecho famosa la

canción tema y su intérprete original, Lucha Reyes (quien aparece en la cinta interpretando dicha canción), considerada la principal exponente del estilo bravío. La invocación afirmativa de la pertenencia regional es el tema principal de esa canción y de las coplas de retache. En ellas se hace referencia a la identidad, pero no se trata de una noción incluyente de identidad, pues nunca se menciona otro lugar del país más que Jalisco. Se advierte la intención de elogiar únicamente lo jalisciense, presentándolo como prototipo de hombría y belleza, sin vincularlo a la generalidad de lo mexicano, a la pertenencia a una nación que es México, y de la que Jalisco no es más que una parte. El modelo de hombre ensalzado por esa canción, es el charro que porta pistola y guitarra, que es valiente y alegre, características que se resumen en la palabra *macho*. Esa concepción de lo Jalisciense, incluye a la mujer y a la ciudad de Guadalajara, descritas con atributos de *hembra*.

En la representación del mundo femenino (limitada a sólo cuatro secuencias del total de veinte que componen la cinta), domina una percepción estereotipada; que la concibe en forma despectiva, mediante expresiones de misoginia verbal supuestamente cómicas (como “animal venenoso” que destruye al hombre); como atractivo visual en el festejo permanente de la feria, la cantina o la plaza de gallos; o como “ideal” de mujer; que es el caso de la co-protagonista (mostrada usualmente en espacios cerrados), objeto de negociación entre hombres y mitificada como algo sagrado, pero reprimida en sus deseos y expresiones vitales.

En el espacio representado por la película, la imagen idílica del campo (que enmarcaba la acción y la cotidianeidad en ***Allá en el Rancho Grande***) casi ha desaparecido, sustituyéndosela por un ámbito semi-urbano (pueblos y ciudades pequeñas), donde en lugar del rancho o la hacienda, se privilegia el entorno de la cantina o la feria. Otra falta notable es la representación de la convivencia social; los personajes aparecen frecuentemente en espacios amplios y concurridos (el palenque, la plaza de gallos, la feria o la cantina), pero aislados entre sí o vinculados únicamente para competir (la excepción es el interior de la cantina en su modalidad de hogar; porque como espacio de diversión masculina mantiene los elementos antes señalados). Asimismo, se advierte la ausencia de una legalidad efectiva, ya que en la película prevalece una atmósfera de impunidad (algo que no se percibía en ***Allá en el Rancho Grande***), donde los asesinatos parecen asumirse como prueba de destreza de quién los efectúa, o como el único recurso para hacerse justicia.

El peculiar manejo del tiempo en *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, especialmente el uso de la condensación (obviando tiempos muertos) mediante elipsis internas o secuencias de montaje, aporta al filme un dinamismo y agilidad que ayudan al avance de la historia y contribuyen a mantener el interés del espectador. Esto contrasta notablemente con el ritmo pausado y a veces aburrido que caracterizaba a *Allá en el Rancho Grande*. Ese ritmo ágil constituye una de las principales aportaciones de la película al género; el hecho de insertar algunos componentes del cine de aventuras (varios focos de acción, movilidad constante de los personajes y protagonista que enarbola una causa justa, aunque fuera de la ley) a la sintaxis ya codificada de la comedia ranchera.

En la indumentaria se observan también algunas modificaciones importantes, pues a pesar de que el traje de charro se mantiene como el atuendo característico de la mayoría de los personajes de la narración, es evidente una cierta distorsión o combinación arbitraria de sus componentes. Aquí ese atuendo ya no tiene como función principal señalar la diferenciación social (lo que sí ocurría en *Allá en el Rancho Grande*; el patrón luciendo el traje de gala y el caporal el de faena), sino simplemente mezclar elementos de diversos textos culturales, buscando un mayor lucimiento espectacular. Esa intención es muy clara en el traje del protagonista, el cual es de dos clases: el ajustado con adornos metálicos en los costados del pantalón y águilas bordadas en la espalda del saco, que se adecua al modelo establecido por la comedia ranchera; y otro, que toma elementos de la vestimenta usada por rancheros y grupos insurgentes del siglo XIX (con una especie de faldón blanco asomando a los lados del pantalón) y ornamentos del teatro de revista (adornos de lentejuela y bisutería en el saco). Esta indumentaria masculina es la más vistosa y destacada, no sólo por los aspectos señalados, sino también por el hecho de que los personajes masculinos son los más focalizados por la cinta y los que aparecen en mayor número de secuencias.

El ámbito de la fiesta, en el sentido de reactualización de la memoria colectiva adaptada a los hechos y necesidades del presente, ha desaparecido del mundo representado. En *¡Ay Jalisco, no te rajes!* las celebraciones ya no aparecen enmarcadas por la historia o la religión, sino que ahora simplemente forman parte de la feria, mostrada como lugar de intercambio mercantil o interacción y esparcimiento especialmente masculino (donde los hombres cantan con bellas mujeres, juegan cartas o se matan). Éste ámbito mundano se caracteriza porque en él las relaciones humanas aparecen mediadas por el dinero; ahí se compran productos o diversión y los hombres se matan por venganza o por dinero. La



celebración como espacio de convivencia social (aspecto que prevalecía en ***Allá en el Rancho Grande***), ha desaparecido del espacio representado en este filme.

En el trazo de personajes, se aprecian algunas innovaciones, especialmente en los tipos cómicos, los villanos y las figuras de autoridad. En los primeros, lo novedoso es la inclusión de dos tipos infantiles: los niños *Chachita* y *Juancho*, esbozados con unos cuantos rasgos (simpatía, “vis” cómica y espontaneidad). El perfil de los villanos, responde a las necesidades de un entorno semi-urbano caracterizado por la impunidad y el crimen; y son concebidos como “tipos”, de ellos sólo se ofrecen rasgos simples, características desfavorables por apariencia, actitudes o acciones. En este aspecto, ***¡Ay Jalisco no te rajes!*** no parte de un referente concreto, pues en la cinta canónica no había asesinatos, sólo muertes naturales. Respecto a los personajes que representan principios paternos o de autoridad; que en ***Allá en el Rancho Grande*** eran asumidos por una sola persona (el patrón), pues se trataba de un ámbito limitado y de escasa violencia; aquí en cambio aparecen separados. Por un lado está la figura paternal (representada por el padrino del protagonista, Radilla; y por el padre de la co-protagonista); y por otro la figura que representa la autoridad (el inspector).

De los personajes que aparecen en ***¡Ay Jalisco no te rajes!***, los que habrían de permanecer con similar perfil, fueron el del charro cantante asumido como rol y el de la pareja cómica (*Chaflán* más que *Malasuerte*, el cual será sustituido posteriormente por actores como *el chicote* o *Mantequilla*).

El interesante proceso que significó el surgimiento y consolidación de la comedia ranchera y del charro cantante percibido como estereotipo de lo mexicano, cuyo seguimiento ha sido el objeto de esta investigación, nos ha permitido tener un mejor conocimiento de éste género desarrollado por el cine mexicano en un momento importante de la historia nacional (el periodo cardenista y el contexto del inicio de la segunda guerra mundial). Paralelamente, a través de la forma en que las películas analizadas articularon los elementos semánticos de su entorno, pudimos acceder al complejo proceso mediante el cual el medio fílmico produce sentido, no sólo al interior de un filme, sino entre los pertenecientes a una estructura similar, es decir, las películas que conforman un género.

Con base en lo anterior, podemos establecer algunas conclusiones sobre las cintas analizadas. La primera de ellas (***Allá en el Rancho Grande***, 1936) corresponde a la etapa de construcción del género, al establecimiento de ciertos bloques semánticos (el entorno rural de la hacienda, la tipología de personajes como el patrón, el caporal, la rancherita, el

borrachín, la música y las canciones campiranas, el universo de continuas celebraciones en la cantina o la plaza de gallos, etc.), que partían de las convenciones de verosimilitud establecidas por el teatro de revista mexicano (donde se condensaban diversos aspectos de la historia y la cultura popular mexicanas), y cuyos personajes tomaron como modelo a los tipos populares creados en ese medio, como el del charro, los cuales correspondían a la visión urbana del campo mexicano y sus habitantes. Es decir, los tipos sociales representados en ***Allá en el Rancho Grande*** no estaban inspirados por tipos reales del ambiente rural, sino por la codificación burlesca y estereotipada que había hecho el teatro frívolo mexicano durante su época de auge (de 1910 a 1930, aproximadamente).

Mientras que en la segunda película (***¡Ay Jalisco no te rajes!***, 1941, Joselito Rodríguez), estamos ante el primer resultado importante de la experimentación sintáctica que se había realizado en el cine de ambiente ranchero de 1937 a 1940, marcado por el éxito de ***Allá en el Rancho Grande***. En esta cinta, que se convirtió en modelo de la comedia ranchera durante los años cuarenta, se dio una original combinación del personaje del charro cantante y la canción bravía, teniendo como fondo una trama que sustituía la idílica hacienda porfiriana y la ingenuidad de sus canciones campiranas, por la violenta búsqueda de venganza en alegres palenques de pueblo. Se mezclaron en ella elementos del cine de aventuras con la historia de un charro aguerrido que en tono triunfalista interpretaba canciones de elogio a Jalisco. El matiz afirmativo de esas canciones (compuestas por la pareja que sería fundamental para este género: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar), la calidad de la voz y el personaje resuelto, alegre e independiente, que se hacía justicia por propia mano, fueron una atractiva propuesta que aparentemente sedujo al público mexicano, carente hasta entonces de grandes estrellas.

Por otra parte, como se ha visto, uno de los aspectos en que ancló su sintaxis la comedia ranchera (y el cine de ambiente campirano en general), y que permitió su fácil aceptación, fue el espacio de lo popular entendido como permanencia, como memoria colectiva de una cultura determinada, la cual funciona a partir de una constante auto-referencia; una permanente reactualización del pasado que adapta hechos y creencias antiguos a las necesidades identitarias y simbólicas del presente. Ese espacio de lo popular asumido como “núcleo simbólico”, que en palabras de José Jorge de Carvalho, “... *expresa cierto tipo de sentimientos de convivencia social y de visión del mundo, que aunque reinterpretado y revestido de las modernas técnicas de difusión, sigue siendo importante, pues remite a la*

*memoria larga.*<sup>214</sup> Esta idea de permanencia, quizá sea la clave para entender la adhesión popular a la comedia ranchera, ya que como hemos visto, en ella se reciclaron elementos simbólicos que conectaban al espectador con el ámbito de la memoria colectiva.

Desde esa perspectiva, podemos suponer que la comedia ranchera buscó apropiarse de símbolos clásicos de lo tradicional mexicano, como la figura del charro y el mitificado universo rural con sus entrañables tipos humanos (aunque estereotipados) y formas culturales basadas en la interacción comunicativa, tratando de mantener la idea de permanencia en un ámbito de modernización y cambio como lo fue el México de los años treinta y cuarenta. Pues en esa recreación de lo tradicional, ese tipo de cine operó como enlace entre lo popular campirano y el afán de modernidad que caracterizó al México de esos años; todo ello a pesar de la evidente manipulación de tipos y ambiente en que dicho género se basaba, ya que como señala De Carvalho, las tecnologías de difusión masiva, *“Por más manipuladas que sean, apuntan hacia la continuidad de la sociedad al expresar un ideal de relaciones intensas de espíritu comunitario, de una afinidad básica, anterior al individualismo moderno... Pertenecen todavía al reino de la utopía de la sociedad como un todo. Mantienen un lugar como modelo, uno entre tantos modelos accesibles al hombre del mundo moderno.”*<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> José Jorge de Carvalho, “Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana”, en *Cultura y postpolítica*, México, CONACULTA, 1991, pp. 124-166.

<sup>215</sup> *Ibid.*

## ANEXO. FICHAS TÉCNICAS Y SINOPSIS

### ***Allá en el Rancho Grande***

#### **Ficha técnica y artística:**

*Producción:* 1936, Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes; *Dirección:* Fernando de Fuentes; *Argumento original de:* Luz Guzmán de Arellano y Guz Águila; *Guión:* Guz Águila y Fernando de Fuentes; *Fotografía:* Gabriel Figueroa; *Música:* Lorenzo Barcelata; *Canciones:* Lorenzo Barcelata, José López Alavés y otros; *Título de canciones:* "Allá en el Rancho Grande", "Canción Mixteca", "Lucha María", "Presumida", "Por ti aprendí a querer"; *Interpretadas por:* Tito Guízar, Lorenzo Barcelata, Trío Murciélagos y Trío Tariácuri; *Intérpretes:* Tito Guízar (José Francisco), René Cardona (Felipe, hacendado), Esther Fernández (Cruz), Lorenzo Barcelata (Martín), Emma Roldán (Ángela), Carlos López Chaflán (Florentino), Margarita Cortés (Eulalia), Dolores Camarillo (Marcelina), Manuel Noriega (don Rosendo), Hernán Vera (don Venancio), Emilio Fernández y Olga Falcón (pareja que baila el *jarabe tapatío*), Alfonso Sánchez Tello (Nabor Peña), David Valle González (don Nicho Perales), Carlos L. Cabello (Emeterio), Armando Alemán (José Francisco, niño), Gaspar Núñez (Felipe, niño), Lucha María Ávila (Cruz, niña), Clifford Carr (Pete, el gringo del palenque), Paco Martínez (médico), Juan García (Gabino), Jesús Melgarejo, Max Langler (extra) Duración: 100 minutos.

**SINOPSIS.** Originario de Rancho Chico, pero residente en la hacienda de Rancho Grande junto con su hermana Eulalia y Crucita, el caporal José Francisco mantiene en secreto su noviazgo con la huérfana Crucita, quien igual que él y su hermana fueron recogidos por su madrina, la lavandera Ángela y su borrachín marido Florentino a la muerte de su madre. Ángela desprecia a Cruz y no duda en ofrecerla al patrón del rancho, Felipe, a cambio de cien pesos, pero éste no abusa de ella debido a que la joven sufre un ataque de asma. Sin embargo, hay versiones de lo contrario que llegan hasta José Francisco, quien se siente traicionado por su patrón y amigo, al que salvó la vida en una pelea de gallos, y lo busca para vengarse. Felipe explica lo que realmente ocurrió ante todo el pueblo y todo termina bien, con una boda múltiple.

***Allá en el Rancho Grande*** fue filmada en el Distrito Federal (Hacienda del Rosario) a partir del 3 de agosto de 1936 y procesada en los Estudios y laboratorios México Films. Se estrenó el 6 de octubre de ese mismo año en el cine Alameda, donde duró una semana en cartelera (o quizá menos); pero paulatinamente empezó a atraer público, hasta convertirse en un gran éxito.

### ***¡AY JALISCO NO TE RAJES!***

#### **Ficha técnica y artística**

*Producción:* 1941, Películas Rodríguez Hermanos; *jefe de producción:* Manuel Sereijo; *Dirección:* José Rodríguez Ruelas; *Asistente de dirección:* Jaime L. Contreras; *Novela original de:* Aurelio Robles Castillo; *Continuidad y Guión cinematográfico:* Ismael Rodríguez Jr. ; *Fotografía:* Alex Phillips; *Música:* Manuel Esperón; *Letra:* Ernesto Cortázar; *Canciones:* "Traigo un amor", "Fue casualidad", "Cuando habla el corazón", "La víbora", "Coplas", "Secreto de amor" y "¡Ay Jalisco no te rajes!"; *Interpretadas por:* Jorge Negrete, Antonio Badú, Los Tariácuris, Evita Muñoz Chachita, Trío del Río; *Bailables:* Luis Díaz; *Sonido:* Enrique Rodríguez; *Escenografía:* Ramón Rodríguez Granada; *Edición:* Jorge Bustos; *Intérpretes:* Jorge Negrete (Salvador Pérez Gómez *El Ametrallador*), Gloria Marín (Carmen Salas), Carlos López Chaflán (idem), Ángel Garasa (*Malasuerte*), Evita Muñoz (*Chachita*), Víctor Manuel Mendoza (Felipe Carvajal), Miguel Inclán (*El Chueco Gallegos*), Antonio Bravo (Radilla), Arturo Soto Rangel (Sr. Salas), Ángel T. Sala (el "general" Carvajal), Manuel Noriega (don Roque, el inspector), David Valle González (el *Gallero*),

Max Langler (*El Zorro*), Narciso Busquets (niño Juancho), Antonio Badú (acompañante de Felipe Carvajal en la serenata), José Elías Moreno (vaquero del general), Jesús Melgarejo (funerario), Juan García Garza (testigo del enfrentamiento entre Salvador y *el Gallero*), Manuel Pozos (Pancho, Anciano), Julio Ahuet, Víctorio Blanco, José Torvay (hermano del *Gallero*), Pepito del Río (Salvador Pérez Gómez, niño), Lucha Reyes, Trío Tariácuri. Duración: 120 minutos.

**¡Ay Jalisco no te rajes!** se filmó en los estudios México Films a partir del 18 de julio de 1941 y posteriormente fue procesada en los laboratorios CLASA. Se estrenó el 12 de noviembre del mismo año en el cine Olimpia y fue bien recibida, ya que duró en cartelera tres semanas.

**SINÓPSIS:** Tras el asesinato de sus padres, el niño Salvador Pérez Gómez y su ayudante *Chaflán*, son invitados a vivir con el solterón Radilla, dueño de la cantina del pueblo y padrino del chico, a quien se propone transmitir sus conocimientos de tahúr. Transcurridos 12 años, Salvador ha aprendido los secretos del juego de cartas y es un certero tirador y hábil jinete. La llegada del ex-torero *Malasuerte*, ofreciéndose a matar a los asesinos de los padres de Salvador, hace renacer en éste su deseo de venganza y decide ir a buscarlos él mismo, acompañado por *Chaflán* y *Malasuerte*. Pero antes de partir, establece relación amorosa con la joven Carmela, gracias a que salva a la sobrina de ésta, la niña *Chachita*, de ser atropellada por unos caballos desbocados. Después de haber liquidado (frente a frente) a tres de los asesinos, Salvador vuelve a su pueblo a buscar a Carmela y a competir en una carrera de caballos, encontrándose con la sorpresa de que ella se ha comprometido con Felipe Carvajal, el arrogante hijo de un falso general. Enterado por *Chachita* de que la joven a quien ama en realidad es a él, Salvador decide fugarse con ella, lo que lleva a cabo tras derrotar a Felipe en la carrera y desenmascarar al general Carvajal ante la autoridad, como el autor intelectual del crimen de sus padres. Pero éste, al oír la acusación hecha por *malasuerte*, dispara contra éste matándolo, pero a su vez es herido por los disparos del segundo.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografía sobre cine mexicano

- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, **Cartelera cinematográfica 1930-1939**, México, UNAM-Filmoteca, 1977, 593 pp.
- , **Cartelera cinematográfica 1940-1949**, México, UNAM-CUEC, 1982, 593 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1979, 449 pp.
- Bustillo Oro, Juan, **Vida cinematográfica**, México, Cineteca Nacional, 1ª. Edición, 1984, 350 pp.
- Carreño King, Tania, **"El charro; estereotipo nacional a través del cine 1920-1940"** tesis de licenciatura en -Historia del Arte, México, UNAM-FFYL, 1995, 295 pp.
- **Cuadernos de la Cineteca Nacional**, testimonios para la historia del cine mexicano, No. 3, México, 1976, 132 pp.
- Dávalos Orozco, Federico, **Albores del cine mexicano**, México, Editorial Clío, Libros y Videos, S. A. de C. V., 1996, 85 pp.
- García Riera, Emilio, **Fernando de Fuentes**, México, Cineteca Nacional (serie monografías, No.1), 1984, 202 pp.
- García Riera, Emilio, **Breve historia del cine mexicano, Primer siglo, 1897-199**, México, Ediciones Mapa, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998, 466 pp.
- García Riera, Emilio, **Historia documental del cine mexicano**, 2ª. Ed., Tomo 1, México, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, IMCINE, 1992, 316 pp.
- García Riera, Emilio, **Historia documental del cine mexicano**, Tomo 2, México, Editorial Era, 1970, 324 pp.
- Peredo Castro, Francisco Martín, **"Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)"**, Tesis de doctorado en historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, 518 pp.
- Ramírez, Gabriel, **Miguel Contreras Torres, 1899-1981**, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Col. Cineastas de México, 9), 1994, 233 pp.
- Reyes, Aurelio de los, **Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920**, México, UNAM-Filmoteca (Col. Filmografía nacional, 5), 1986, 132 pp.
- Reyes, Aurelio de los, **Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947**, México, Editorial Trillas, S. A. de C.V., (Col. Linterna mágica 10), 1987, 225 pp.
- Serna, Enrique, **Jorge el bueno, La vida de Jorge Negrete**, fascículo 1, México, Editorial Clío, S: A. de C. V., 1993, 55 pp.
- Tuñón Pablos, Julia, **Historia de un sueño, El Hollywood tapatío**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas CIEC (Colección El cine en Jalisco 1), 1986, 216 pp.
- Tuñón Pablos, Julia, **Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952**, México, El colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 313 pp.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, **Raúl de Anda**, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Cineastas de México, 4), 1989, 221 pp.
- Viñas, Moisés, **Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992**, México, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992, 752 pp.

### Bibliografía sobre historia, teoría y análisis fílmico

- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós Comunicación, 1998, 332 pp.

- Aumont, Jacques, **El rostro en el cine**, España, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1998, 221 pp.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc, **Estética del cine**, España, Ediciones Paidós, 1993, 301 pp.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel, **Análisis del filme**, España, Paidós Comunicación, 1990, 311 pp.
- Bettetini, Gianfranco, **Tiempo de la expresión cinematográfica**, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1984, 103 pp.
- Bordwell, David, **La narración en el cine de ficción**, Barcelona, España, editorial. Paidós, 1996, 364 pp.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin, **El cine clásico de Hollywood**, Barcelona, España, 1997, 547 pp.
- Burch, Noel, **El tragaluz del infinito**, Madrid, España, Ediciones Cátedra, S. A., 1995, 275 pp.
- Dyer, Richard *et al.*, **Cine y homosexualidad**, Barcelona, España, Editorial Laertes, S. A. de Ediciones, 1986, 226 pp.
- Dyer, Richard, **Las estrellas cinematográficas**, España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2001, 267 pp.
- Gaudreault André y Jost, Francois, **El relato cinematográfico, cine y narratología**, España, Ediciones Paidós, 1993, 171 pp.
- Sánchez Biosca, Vicente, **El montaje cinematográfico**, España, Editorial Paidós, 1996, 287 pp.
- Sangro Colón, Pedro, **Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad**, Salamanca, España, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, 489 pp.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy, **Nuevos conceptos de la teoría del cine**, España, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1999, 271 pp.

### **Bibliografía sobre historia política y social de México**

- Arróniz, Marcos, **Manual del viajero en México**, México, (primera edición, 1858), primera edición facsimilar, Instituto de investigaciones José María Luis Mora, 1991, 293 pp.
- Belenki, A., **La intervención francesa en México, 1861-1867**, Ediciones Quinto Sol, México, 1988, 199 pp.
- Bonfil Batalla, Guillermo **México profundo, una civilización negada**, México, CONACULTA, Grijalbo, col. Los noventa, 1990 (1ª. Edición, 1987, SEP/CIESAS), 250 pp.
- Brading, David A., **Los orígenes del nacionalismo mexicano**, México, Ediciones Era, Col. Problemas de México, 3ª. Edición, 1985 (1ª. Ed. 1973, SepSetentas), 138 pp.
- Cosío Villegas, Daniel, **Historia Moderna de México: El porfiriato**, México, Editorial Hermes, 1957, 989 pp.
- Cosío Villegas, Daniel, **Historia Moderna de México, La república restaurada**, México, Editorial Hermes, 1957, 1011 pp.
- Chevalier, Francois **La formación de los latifundios en México**, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1ª. Edición, 1956), 510 pp.
- Dueñas, Pablo, **Las divas, en el teatro de revista mexicano**, México, Asociación mexicana de estudios fonográficos, A. C./ Dirección General de Culturas Populares, 1994, 224 pp.
- Girón, Nicole, "La idea de la Cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez", en: **En torno a la cultura nacional**, México, SEP/80, Fondo de Cultura Económica, 1982, 229 pp.
- González Obregón, Luis, **La vida de México en 1810**, México, editorial Innovación, S: A., 1979 (1ª. Edición, 1911), 110 pp.
- González y González, Luis, **Pueblo en vilo**, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1968, 365 pp.
- **Historia gráfica de México**, tomo 2, México, Editorial Patria-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- J. Vanderwood, Paul, **Los rurales mexicanos**, México, FCE, 1982, 247 pp.
- Jiménez Rueda, Julio, **Letras mexicanas en el siglo XIX**, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª. Edición, 1944, 190 pp.
- Jiménez Rueda, Julio, **Historia de la cultura en México, El virreinato**, México, Ed. CVLTURA, T: G:, S:A:, 1960, 535 pp.

- Kolonitz, Paula, **Un viaje a México en 1864**, México, SEP, FCE, Lecturas Mexicanas, 41, 1984, 190 pp.
- Leal, Juan Felipe y Huacúja, Mario, **Economía y sistema de haciendas en México**, México, Era, Col. Problemas de México, 1982, 200 pp.
- Lyon, G. F, **Residencia en México, 1826, diario de una gira con estancia en la República de México**, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 298 pp.
- Monsiváis, Carlos, "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", en: **En torno a la cultura nacional**, SEP/80, Fondo de Cultura Económica, 229 pp.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en **Historia General de México**, Tomo 4, (p. 308 a 477), México, SEP/ El colegio de México (2ª. Reimpresión), 1981, 505 pp.
- Montañó, Oscar, "La presencia del pueblo", en **El pensamiento político de México**, Tomo 2, Entre lo viejo y lo nuevo, varios autores, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1987, 286 pp.
- Moreno Rivas, Yolanda, **Historia de la música popular mexicana**, México, Alianza Editorial mexicana / Conaculta, Col. Los noventa, 1989, 280 pp.
- Nickel, Herbert, **Morfología social de la hacienda mexicana**, México,
- Ortiz Garza, Luis, **La guerra de las ondas**, México, Editorial Planeta, Col. Espejo de México, 1992, 279 pp.
- Pacheco, José Emilio, "La patria perdida", en: **En torno a la cultura nacional**, SEP/80, FCE, 229 pp.
- **El país de las tandas. Teatro de revista 1910-1940**, México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1986, 131 pp.
- Pérez Montfort, Ricardo, **Estampas de nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo**, México, CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), Col. Miguel Othón de Mendizábal, Ediciones de la Casa Chata, 1994, 217 pp.
- Quirarte, Vicente (comp.), **Ignacio M. Altamirano**, México, Ediciones Cal y Arena, (Col. Los imprescindibles), 1999, 797 pp.
- **Recuerdos de México, Gráfica del siglo XIX**, México, INBA, SEP, Banco de México, s/f, 130 pp.
- Sánchez Hernández, G. Guillermina **La charrería en México**, INAH/ Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, 1993, 111 pp.
- Sartorius, Carl Christian, **México y los mexicanos con 18 ilustraciones de M. Rugendas**, México, San Ángel ediciones, 1975, 71 pp.
- Sartorius, Carl Christian, **México hacia 1850**, CONACULTA, 1990, 327 pp.
- Semo, Enrique (coord.), **Historia de la cuestión agraria mexicana**, Tomo I. El siglo de la hacienda 1800-1900, México, Siglo XXI-CEHAM, 1988, 251 pp.
- Semo, Enrique (coord.), **México, un pueblo en la historia**, Campesinos y hacendados, generales y letrados, Tomo 2 (1770-1895), México, Alianza Editorial, 1991, 312 pp.
- Varios autores, **Los mexicanos pintados por sí mismos**, México, Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho, 1946, 289 pp.
- Varios autores, **Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos**, con prólogo de Josefina Zoraida Vázquez, México, CONACULTA, CIEN DE MÉXICO, 1991, 455 pp.
- Von Mentz, Brígida, **México en el siglo XIX visto por los alemanes**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980, 481 pp.
- Von Wobeser, Gisela, **La formación de la hacienda en la época colonial**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, 218 pp.

### Bibliografía sobre literatura mexicana

- Altamirano, Ignacio Manuel, **El Zarco y La Navidad en las montañas**, México, Editorial Porrúa, S.A., col. "Sepan cuantos..." No. 61, 1971, 125 pp.
- Carballo, Emmanuel, **Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX**, México, Universidad de Guadalajara, 380 pp.
- G. Inclán, Luis, **Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama**, México, editorial Porrúa, 1998, 540 pp.



- López Portillo y Rojas, José, **Nieves**, en Gran Colección de la Literatura Mexicana, La novela histórica y de folletín, México, PROMEXA, Editorial Patria, S: A. de C. V., 1991 (2ª. Ed.), (p. 147 a 197), 687 pp.
- López Portillo y Rojas, José, **La parcela**, Colección de Escritores Mexicanos, México, Ed. Porrúa, 1996, 396 pp.
- Martínez, José Luis, **La expresión nacional**, México, Editorial Oasis, Col. Biblioteca de las decisiones, 1984, 459 pp.
- Pacheco, José Emilio, introducción a **La novela de aventuras** y a “Los plateados de tierra caliente”, en Gran Colección de la Literatura Mexicana, México, PROMEXA, 1991, Editorial Patria, S: A. de C. V., 1991 (2ª. Ed.), 898 pp.
- Robles, Pedro, **Los plateados de tierra caliente**, en Gran Colección de la Literatura Mexicana, La novela histórica, PROMEXA, Editorial Patria, S: A. de C. V., 1991 (2ª. Ed.), 845 pp.
- S. Brushwood, John, **México en su novela**, México, FCE, Breviarios, 1987, 437 pp.
- Salado Álvarez, Victoriano, **Episodios Nacionales**, México, Editorial Porrúa, S. A. Col. “Sepan cuantos...” Nos. 460 y 466.

### Bibliografía sobre teoría social

- B. Thompson, John, **Ideología y cultura moderna**, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, 482 pp.
- De Carvalho, José Jorge, *et al*, **Cultura y postpolítica**, México, CONACULTA, 1991.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Ed. Gedisa, 1992.
- Giménez, Gilberto, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), **Decadencia y auge de las identidades**, México, El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés Editores, 2000, 380 pp.
- Giménez, Gilberto, “La problemática de la cultura en las ciencias sociales”, en **La teoría y el análisis de la cultura**, México, SEP, Universidad de Guadalajara, COMECOSO, 72 pp.
- Lombardi Sartriani, Luigi Maria, **Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas**, México, Editorial Nueva Imagen, 1978, 183 pp.
- Moscovici, Serge (ed.), **Psychologie Sociale**, París, Presses Universitaires de France, 1984.
- Tourraine, Alain, **¿Podremos vivir juntos?**, México, FCE, 1998.

### Obras de consulta

- Cabrera, Luis, **Diccionario de aztequismos**, México, editorial Colofón, S.A., 1997.
- García-Pelayo y Gross, Ramón, **Pequeño Larousse Ilustrado**, México, Ediciones Larousse, 1985, 1663 pp.

### Material gráfico (fotos, pinturas y grabados)

- Casasola, Gustavo **Seis siglos de historia gráfica de México (1325-1925)**, México, Ediciones Gustavo Casasola, 1966, tomos II y III.
- **Cuadernos de la Cineteca Nacional**, testimonios para la historia del cine mexicano, No. 3, México, 1976, 132 pp.
- Dueñas, Pablo, **Las divas, en el teatro de revista mexicano**, México, Asociación mexicana de estudios fonográficos, A. C./ Dirección General de Culturas Populares, 1994, 224 pp.
- García Riera, Emilio, **Fernando de Fuentes**, México, Cineteca Nacional (serie monografías, No.1), 1984, 202 pp.
- **Historia gráfica de México**, tomo 2, México, Editorial Patria-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ortiz Macedo, Luis, **Ernesto Icaza, maestro del ingenuismo mexicano**, México, Banca Serfín, S: N: C:, 1988, 97 pp.
- Reyes, Aurelio de los, **Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947**, México, Editorial Trillas, S. A. de C.V., (Col. Linterna mágica 10), 1987, 225 pp.

- Sartorius, Carl Christian, ***México y los mexicanos con 18 ilustraciones de M. Rugendas***, México, San Ángel ediciones, 1975, 71 pp.
- Serna, Enrique, ***Jorge el bueno, La vida de Jorge Negrete***, fascículo 1, México, Editorial Clío, S: A. de C. V., 1993, 55 pp.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, ***Raúl de Anda***, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Cineastas de México, 4), 1989, 221 pp.