

Fernando de Fuentes:
***Allá en el Rancho Grande* (1936)**

Jacqueline Ávila
(University of Tennessee)
y Sergio de la Mora
(University of California, Davis)

Allá en el Rancho Grande es una película legendaria y fundacional en la historia del cine mexicano. Filmada y estrenada en 1936, su director, Fernando de Fuentes, inició con ella el género con el que durante décadas se asociara el cine nacional: la comedia ranchera, el género musical mexicanísimo por excelencia. *Allá en el Rancho Grande* estableció a corto plazo la incipiente industria mexicana como el cine de habla castellana más importante de las Américas. Con ella se abrió el mercado internacional al cine mexicano. La comedia ranchera es un género netamente popular y de entretenimiento, muy al contrario de las películas más intelectuales de su director, como su trilogía de la Revolución. Este género musical, entre los géneros musicales más prolíficos (cabareteras, cine de barrio, añoranza porfiriana, juventud y *rock and roll*), dará al cine nacional ante todo el personaje del charro cantor, al igual que el tiempo y espacio nacionales por excelencia: el Porfiriato, el campo y la hacienda, El Bajío (la región central de México) y el estado de Jalisco, ambos sinécdoque del país. Además, en ella se pueden vislumbrar varios aspectos de la modernidad mexicana, como serían la nostalgia por un tiempo y espacio perdidos que se expresa muchas veces a través de actuaciones musicales.

Comedia ranchera como cine musical

A diferencia del musical de Hollywood en el que la meta narrativa central, según Rick Altman (1988), es conmemorar la pareja heterosexual, en su contraparte mexicana, Ana M. López sostiene que el cine de cabareteras y rumberas y la comedia ranchera son “melodramas de identidad, sentimiento nacional y subjetividad masculina y femenina” (2013: 122). Mientras tanto, Richard Dyer afirma que el musical trata de proporcionar entretenimiento por placer, pero sin pasar por alto que otras operaciones ideológicas también están presentes, tal y como la afirmación del capitalismo patriarcal. El concepto de Dyer de

musical como entretenimiento y utopía se remonta a las primeras comedias rancheras. Por ejemplo, en *Allá en el Rancho Grande*, el espacio de la hacienda está curiosamente representado como un universo bucólico, un lugar donde nadie parece trabajar y donde las relaciones de poder entre terratenientes y trabajadores no son problemáticas.

Sin embargo, Ana M. López sostiene que la comedia ranchera y la película de cabareteras “son difíciles de clasificar como ‘musicales’ según las fórmulas de Hollywood” (ibíd.: 2), pero son la manifestación que más se acerca a un musical del periodo clásico (1936-1960). Yolanda Moreno Rivas también afirma que, “A pesar de que las canciones fueron un venero inagotable para el primitivo cine mexicano, en realidad nunca se llegó a realizar un musical al estilo estadounidense, es decir, abiertamente relacionado con un género músico-teatral; se prefirió una relación híbrida con las canciones, lo que permitía su utilización como comodín en cualquier situación cinematográfica” (2008: 68). Además, apunta que “Una buena parte de la producción del cine mexicano debió su fácil popularidad al prolífico apoyo melódico de la canción. Ya fuese tema, trasfondo, comentario o adorno superfluo, la canción fue no sólo el personaje invisible de muchísimos filmes, sino también el *deus ex machina* de no pocas de ellas” (2008: 67).

La crítica de *Variety*, Edga, criticó *Allá en el Rancho Grande* en diciembre de 1936 y afirmó en un tono condescendiente: “El filme no es un musical en ningún sentido de la palabra, y las canciones entran sólo en el mismo fondo que los bailes, la equitación, etc... Fiel a su carácter no-musical, la película no abunda en tonadas que podrán ser acogidas por el público, aunque hay un número de cancioncillas especiales en la banda sonora. Una de ella es pegajosa pero todas deberían haber sido apoyadas en tanto que clasifican como trabajo especial y el cantarín apropiado está a la mano. En este sentido, el dueto Fuentes-Bustamante debería estudiar los productos de Estados Unidos para una lección más completa” (citada en García Riera 1984: 139).

Desde la emergencia del sonido en el cine mexicano, la música y el baile son fundamentales en la mayoría de los géneros, particularmente durante el periodo clásico; durante los años setenta la diferenciación de género está más marcada y los números musicales tienden a acortarse, excepto en las películas de ficheras de los setenta y los ochenta. Moreno Rivas apunta que “El cine mexicano nació bajo el signo de las canciones mexicanas” (2008: 66). *Santa* (1931) de Antonio Moreno, por ejemplo, sería inimaginable sin los boleros y danzones de Agustín Lara; estos dos (sub)géneros musicales son componentes indispensables del melodrama prostibulario y de la película de cabareteras. Aunque los géneros mexicanos siguen el modelo de Hollywood, nunca son simples imitaciones mediocres, tal y como sostuvieron Enrique Colina y Daniel Díaz Torres (1971) en su polémico e influyente ensayo sobre los melodramas latinoamericanos del periodo clásico.

Al analizar los elementos transnacionales del cine clásico mexicano, Ana M. López utiliza un argumento convincente para reivindicar este cine nacional como “el cine para el continente” (1994: 7). Los melodramas mexicanos de la era clásica hicieron circular los sonidos, los paisajes, la iconografía y la narrativa de la nación mexicana y sería el único cine nacional en lengua hispana que crearía algo parecido a un imaginario transnacional hispánico, unido en este caso a través de los diferentes géneros musicales que la industria cinematográfica mexicana incorporó no solamente desde varias regiones de México, sino también desde todas las Américas y España.

Nacionalismo en el campo

Allá en el Rancho Grande está considerada como la primera película en plasmar en detalle los prejuicios del género de la comedia ranchera en relación a sus tropos nacionales, sus símbolos y su narrativa. El historiador cinematográfico Rafael Aviña describe el género como una manera inofensiva de mitificar las provincias y la vida en el campo, poniendo de manifiesto exageraciones de los símbolos tradicionales mexicanos o, como él los llama, “mexiquitos”:

La comedia ranchera es la muestra de un cine *exageradamente mexicano*, como el tequila y sus machos bravíos. Su universo es el del mezcal y el mariachi, el de los jarritos de barro y el papel picado, el de los sombreros charros, los sarapes, las trenzas arregladas y el repertorio de trajes típicos; los sones del mariachi, las canciones autóctonas y las coplas populares, antecedente fino del vulgar albur (Aviña 2004: 152).

Pero esta descripción únicamente describe una pequeña parte de la historia. Empezando por *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, la comedia ranchera reimagina la vida rural en la hacienda con ayuda de la canción mexicana interpretada por el charro protagonista.

Cuando don Rosendo (Manuel Noriega), el justo y generoso hacendado de Rancho Grande, fallece en 1936, su hijo Felipe (René Cardona) hereda la hacienda y, como nuevo hacendado, nombra a su gran amigo de la infancia José Francisco (interpretado por la sensación internacional de la canción Tito Guízar) caporal del rancho. José Francisco y su hermana Eulalia son huérfanos de Rancho Chico dejados al cuidado de la lavandera de Rancho Grande, Ángela (Emma Roldán) y de su cómico marido borracho, Florentino (Carlos López ‘Chaflán’). José Francisco se enamora de Cruz (Esther Fernández), una especie de Cenicienta adornada con rebozos y trenzas, que corresponde al cariño del mismo (García Riera 1984: 135). Cruz, sin embargo, llama la atención de otros dos hombres: Martín (Lorenzo Barcelata), otro trabajador de Rancho Grande

que pretende ascender a caporal, y Felipe, que se acaba de comprometer con Margarita, una mujer de la clase alta. Aunque el corazón de Cruz pertenece a José Francisco, este triángulo amoroso origina una gran tensión y dirige la narración.

Allá en el Rancho Grande se sitúa en el nostálgico y bucólico campo, concretamente en la hacienda, considerada como el espacio privilegiado del régimen autoritario a lo largo del Porfiriato. Aunque gran parte de la acción central tiene lugar en diversas partes de la hacienda, *Allá en el Rancho Grande* también presenta escenas cruciales en otros escenarios y costumbres culturalmente significativas, como el jaripeo —que presenta actuaciones musicales a través de tríos, peleas de gallos y jarabes—, la cantina como escenario de la confrontación entre machos y el balcón de una joven dama que será destinado a una romántica serenata. En el centro de todos estos escenarios se sitúa el charro protagonista.

El charro como icono nacional

Allá en el Rancho Grande —y por extensión la comedia ranchera e incluso las películas de la Revolución— es un texto que se centra en el símbolo más crucial del nacionalismo cultural de México: el charro. El cine había construido al charro para que fuera un emblema tradicional de la masculinidad mexicana, una figura que se convirtió en símbolo unificador de la nación. Aunque *Allá en el Rancho Grande* y por extensión la industria cinematográfica mexicana no fabricaron la figura del charro, sí que ayudaron a catapultarlo al punto de mira nacional. Visualmente, el charro es una síntesis de diversas apropiaciones culturales a través de influencias criollas, españolas, árabes y mestizas. Su vestimenta consistía en una chaqueta corta, pantalones ajustados y/o chaparreras, un sombrero ancho y de copa baja y espuelas. Tomado del jinete español, el charro alcanzó una alta consideración en la sociedad, particularmente en la hacienda a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

La hacienda fue para el charro un escenario crucial, especialmente durante el Porfiriato. A la cabeza de la hacienda se situaba el hacendado, a menudo en forma de charro, quien supervisaba o trabajaba con otros como el caporal y los vaqueros ejerciendo la charrería (Nájera-Ramírez 1994: 3). Olga Nájera-Ramírez afirma que la hacienda era un lugar que presentaba una estructura social localizada que reflejaba la clase, el género y la diferenciación étnica de la sociedad mexicana.

La Revolución añadió nuevo simbolismo al charro a través de los luchadores contemporáneos Emiliano Zapata y Pancho Villa, quienes llevaron a muchos hombres al frente. Debido a que mucha gente de todos los estratos sociales ejercía la charrería, al charro hacendado, vinculado a las clases políticas y

profesionales, se le situó en contra de otros charros procedentes de clases bajas y trabajadoras (Rincón Gallardo 2000: 30). Al final de la Revolución el sistema de la hacienda fue abolido y muchos charros comenzaron a trabajar en ranchos más pequeños e independientes de todo el país, demostrando sus habilidades en festivales locales y rodeos. Sin embargo, las haciendas que cerraron dejaron a muchos sin trabajo y, con la migración masiva de los trabajadores rurales a la metrópoli, muchos charros descubrieron que sus habilidades con el caballo no eran una necesidad para la vida en la ciudad. Por lo tanto, la charrería fue modificada con el fin de que encajara con su nueva situación y ubicación, “desprendida de las prácticas laborales y del campo” (ibíd.: 30).

A lo largo de las décadas de 1910 y 1920, la industria mexicana y *hollywoodiense* del cine mudo se fue apropiando del charro como figura típica popular, pero las interpretaciones en ambas industrias demostraron ser drásticamente diferentes. A través de la ropa charra la versión *hollywoodiense* desprendió una luz negativa sobre el ciudadano mexicano, presentándolo repetidamente de manera despectiva, como villano, ladrón y violador. El préstamo del icono nacional y su negativa reinterpretación tuvieron efectos duraderos en la población mexicana y movieron a los cineastas patrios a responder a esta representación incorporando al charro en sus propias películas, lo que fomentó un estereotipo del charro en múltiples facetas, convirtiéndose en un símbolo nacional.

La industria mexicana del cine mudo se fue apropiando del charro como figura típica popular. Las representaciones del charro cinematográfico en un paisaje folclórico comenzaron ya en 1917 en *Barranca trágica* de Manuel de la Bandera y continuaron con otras películas como *Triste crepúsculo* (1917, dir. Manuel de la Bandera), *Santa* (1918, dir. Luis G. Peredo), *En la hacienda* (1922, dir. Ernesto Vollrath), *El águila y el nopal* (1929, dir. Miguel Contreras Torres) y *La boda de Rosario* (1929, dir. Gustavo Sáenz de Sicilia). Una vez que aparecieron las películas sincronizadas y grabadas con sonido, el charro siguió modelos elaborados por el teatro de revista que ayudaron a constituir las estructuras visuales y auditivas de la comedia ranchera, ilustradas en *Allá en el Rancho Grande*.

Género, la revista y la música de *Rancho Grande*

La representación musical es la base de la identidad nacional posrevolucionaria mexicana y el elemento de mayor importancia de la comedia ranchera, posiblemente el que más apuesta por la autenticidad nacional entre todos los géneros cinematográficos autóctonos. Desde 1936 y durante las décadas posteriores, este género fijó un estándar de lo que la audiencia nacional e internacional quería ver en una película mexicana: “color local” disfrazado de varias formas de folclore. En este género y en otros, la música y el baile son las prácticas privilegiadas que

representan la mexicanidad. En torno a los años cuarenta, la consolidación de una identidad nacional moderna incluía la representación mitificada de Jalisco y del mariachi asociado a este estado central, junto con a la canción ranchera, el jarabe tapatío, el charro y la china poblana; estos iconos visuales y auditivos vinieron a simbolizar las expresiones más “auténticas” de una mexicanidad hecha género. La explosión de las nuevas tecnologías audiovisuales y de sonido en los medios de comunicación —que incluían la radio, el cine y las grabaciones— facilitó enormemente el proceso de construcción nacional posrevolucionario. *Allá en el Rancho Grande* institucionalizó los iconos, ritmos y sonidos de la mexicanidad anteriormente citados que ya habían estado circulando en las artes visuales, la literatura, el teatro, el cine mudo y la música.

Concorre la crítica en que *Allá en el Rancho Grande* aglomera y sintetiza varias prácticas y expresiones artísticas, especialmente teatrales. Para Aurelio de los Reyes, “es el resultado de trasladar elencos, canciones y *sketches* de obra de teatro al cine” (De los Reyes 1987: 142). El argumento es de Luz Guzmán de Arellano y de su hermano Antonio Guzmán Aguilera (1894-1958), que usaba el seudónimo de Guz Águila. La adaptación estuvo a cargo de Águila y Fernando de Fuentes. Águila era uno de los libretistas más exitosos del teatro de revista desde la década de los años veinte. A él se le deben obras enormemente populares que protagonizaron grandes figuras del teatro de revista, entre ellas María Conesa y Joaquín Pardavé. Nos señala De los Reyes que en la traducción del teatro al cine, al teatro de revista se le despojó de su “sentido político” (íd.). Es decir, se elimina la crítica al *statu quo*.

El teatro de revista le da la estructura al género filmico. Derivado de la zarzuela española, una revista estaba organizada en un prólogo seguido de un acto dividido en cuatro cuadros. El prólogo establece el tono de la obra y los siguientes cuadros introducen los temas y personajes que poblarán la revista. Uniendo tradiciones periodísticas y teatrales, la revista daba a conocer acontecimientos políticos, climas sociales y nuevas corrientes musicales. Tomando elementos de novedades periodísticas, la semblanza de revista justamente le da el nombre al género teatral. En ellas los espectadores podían “experimentar lo popular” (Ávila 2012: 120). Aquí aparecen personajes tomados de la vida real, como peladitos, campesinos, policías y políticos; y figuras nacionales como el charro y la china poblana. Tanto el charro cantor como la china poblana serían transmisores privilegiados de la “cultura musical y la identidad nacional mexicanas” (íd.).

Los antecedentes de *Allá en el Rancho Grande* radican en la zarzuela *En la hacienda*, de 1907, de Federico Carlos Kegel, y en las películas mudas *En la hacienda* (1922, dir. Ernesto Vollrath), la argentina *Nobleza gaucha* (1915, dir. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera), y la española *Nobleza baturra* (1925, dir. Florián Rey) (Díaz López 2002: 13). Aunque *Allá en el Rancho*

Grande apenas está basada en estos tres espectáculos, se entrelazaron algunos de sus elementos narrativos. Según García Riera, las tres películas abogan por “la derrota del derecho de pernada”, práctica feudal en la que el hacendado tenía acceso sexual a las mujeres que trabajaban en su hacienda (García Riera 1989: vol. 1, 236). Los códigos de honor masculinos dictaban la conducta de los charros en la hacienda y en *Allá en el Rancho Grande* esto se interpreta a través de la música. Pero es importante observar que el charro protagonista cantaba, mientras que el antagónico hacendado no lo hacía; esta diferencia es fundamental.

El uso de ingredientes teatrales en los comienzos del cine con sonido tuvo lugar por diversas razones, una de las cuales fue llegar al público de masas. La introducción en el cine con sonido de estructuras de revista populares proporcionó una manera fácil y no intimidatoria de atraer a los espectadores para que aceptaran el conmovedor medio y llenaran los teatros. Para la comedia ranchera y otros ejemplos de comedias rurales musicales a lo largo de los años treinta, la revista sintetizada proporcionó un sólido fundamento de la narrativa dramática, pero el desarrollo del género dependió de la música debido a que el protagonista y los personajes secundarios (a excepción del antagónico) cantaban. Las rancheras interpretadas por mariachis vestidos con trajes de charro se convirtieron en uno de los significantes musicales y visuales del género durante los años cuarenta, aunque la banda sonora de la comedia ranchera es musicalmente mucho más diversa.

Allá en el Rancho Grande se convirtió en un vehículo fundamental para la expansión de la canción mexicana y especialmente de la canción ranchera, un género musical comúnmente asociado al mariachi. No obstante, la canción ranchera es un género culturalmente diverso que ejemplifica una aculturación gradual del hibridismo regional y metropolitano. Derivada de la canción campirana, la canción ranchera experimentó significantes cambios, especialmente durante finales de los años veinte y en los años treinta, cuando fue asimilada por el centro cosmopolita. Este estilo temprano de ranchera puso de manifiesto diversas yuxtaposiciones estilísticas cuando se convirtió en el nuevo escenario de ciudad a través de la experimentación en la instrumentación (concretamente la adición de la trompeta), la incorporación de diferentes estructuras rítmicas y un sonido más refinado y comercial, dejando entrever influencias del campo a través de su contenido temático.

Allá en el Rancho Grande rápidamente sintetizó la canción ranchera y la canción mexicana con el charro y estableció asociaciones directas con el machismo. Las futuras películas de los años cuarenta establecerían al charro cantor como el emblema de un nacionalismo machista heroico y patriótico. La síntesis de imagen, género, actitud y música no es de extrañar en tanto que la canción mexicana y la canción ranchera están típicamente unidas a la masculinidad

mexicana, compuestas esencialmente desde el punto de vista de un hombre e interpretadas fundamentalmente por hombres, a las que se añade una china poblana para que cante con un chorro de voz un número musical a dúo con el charro, como es el caso de Lucha Reyes en “¡Ay Jalisco no te rajes!” (dir. Jose-lito Rodríguez, 1941) donde esta es relegada a un papel marginal con el fin de no competir demasiado con el charro cantor.

El campo, el amor y la naturaleza dominaron los temas que la canción ranchera ofrecía a los espectadores, especialmente a los que vivían en la ciudad aunque provenían del campo. A través de la mezcla de las culturas urbana y rural durante los años posrevolucionarios, el público se volvió adicto a la nostalgia transmitida en canciones interpretadas en películas, particularmente *Alla en el Rancho Grande* (Mitchell 2004: 150). La música de la película es un ejemplo de mestizaje cultural, una mezcla de lo regional y lo urbano que crea una cultura popular híbrida. Marina Díaz López afirma: “La música es un elemento crucial para atender a los procesos de mestizaje y fundación de una cultura popular local porque necesita un entorno donde ejecutarse... La cultura mestiza se refleja en la música y, simultáneamente, en la cultura agraria” (Díaz López 2002: 16). La música diegética de la película es agrupada constantemente en la categoría de folclore, junto con la presencia de la artesanía y los sarapes, pero las canciones y su interpretación estratégica en la narración marcan la presencia de la cultura mestiza que señala Díaz López. La música interviene en la vida diaria en el campo y, como tal, como música de la gente que vive en él e interactúa en ese medio. Por ejemplo, en la primera escena musical de la película, la criada Cruz interpreta “Canción mixteca” de José López Alavés. Cruz canta en un alto registro de soprano, ironizando y alentada por Florentino, quien la acompaña con arpeggios de guitarra. La canción es lenta y nostálgica, dando detalle de la patria perdida: “¡Oh, tierra del sol! Suspiro por verte”. Recordemos que Cruz es una huérfana de la Revolución, desplazada por la sangrienta guerra civil que sacudió la nación y empujó a la población rural a emigrar a los centros urbanos y a exiliarse en los vecinos Estados Unidos de América, al otro lado de la frontera.

Quien desarrolla la banda sonora regional y folclórica de la película es el compositor de Veracruz Lorenzo Barcelata (1898-1943), quien ya a temprana edad demostró talento tocando la guitarra y escribiendo canciones. Mientras trabajaba para el gobierno durante su servicio civil en 1925, formó varios grupos pequeños, como el Cuarteto Regional y Los Ruseñores Tampiqueños, época durante la cual experimentó y “modificó” la canción campirana. Contando con el apoyo económico y moral del gobernador de Tamaulipas, Emilio Portes Gil, en 1929 Barcelata rebautizó su grupo como Los Trovadores Tamaulipecos (formado por Barcelata, el letrista Ernesto Cortázar, José Agustín Ramírez y Carlos Peña), lo que le llevó a un contrato eventual con la XEW, la estación de radio líder de la época que emitía música regional (Dueñas 2010: 68-69). El éxito de Barcelata con

Los Trovadores Tamaulipecos, su *hit* internacional “María Elena” y su posterior puesto como director artístico de la XEFO llevaron a su participación en *Allá en el Rancho Grande*, contribuyendo al “jaliscozo” del cine mexicano (ibíd.: 70). El letrista Ernesto Cortázar y Barcelata, quien interpreta al charro Martín, compusieron y arreglaron varias canciones para la película que están colocadas estratégicamente como interludios musicales a lo largo de las escenas del film (siguiendo los *sketches* de la revista) e incluyeron otras canciones populares y tradicionales, elaborando los sonidos necesarios del trasfondo rural. La lista de canciones de la película incluye “Amanecer ranchero” y la canción romántica “Por ti aprendí a querer” de Barcelata, además de la canción que da título al film: “Allá en el Rancho Grande”, de autor anónimo.

Allá en el Rancho Grande no solo convirtió en estrella a Lorenzo Barcelata, sino también al charro protagonista, José Francisco, interpretado por Tito Guízar (1908-99), considerado “la primera verdadera estrella del cine mexicano” (García Riera 1988: 13). Guízar era una figura conocida en los Estados Unidos. Según relata Lisa Jarvinen, Guízar se fue a la ciudad de Nueva York durante su juventud, donde tuvo éxito en los escenarios como charro. Para principios de los años treinta tenía su propio programa de radio, *Tito Guízar and His Guitar*, donde la canción que daba comienzo al programa era ni más ni menos “Allá en el Rancho Grande” (Jarvinen 2012: 154). Fue idea de Guízar incluir esta canción, que se tiene por anónima pero que con el estreno de la película fue reclamada por Silvano R. Ramos, su supuesto compositor, que en 1936 vivía en Estados Unidos (García Riera 1998: 236). Además, Guízar también comenzó su carrera cinematográfica en Hollywood. Entre 1933 y 1935 tuvo cinco intervenciones musicales como cantante en películas de habla hispana: cuatro cortometrajes y el largometraje *Under the Pampas Moon* (dir. James Tinling, 1935). Aunque *Allá en el Rancho Grande* llegó a ser un importante significante del celuloide de y para la identidad mexicana, colocando al charro cantor en el punto de mira de la nación, Guízar no se convirtió en la “cara del machismo mexicano”. En una crítica de la película, el crítico Fidel Murillo afirma:

Hablando en plata, y desde el punto de vista de la actuación, el único que resulta un tanto fojo es Tito Guízar. Pero cualesquiera que sean sus defectos, palidecen cuando se le oye cantar. Al público le hubiese gustado un tipo más vigorosamente masculino... (1937: 4).

Asimismo, críticos posteriores como García Riera vieron al charro Guízar como irreal, aséptico y casi afeminado, demasiado bello para encarnar un arquetipo varonil nacional. Pero al mismo tiempo, García Riera anota que el charro Guízar es sumamente aceptable y exportable.

Pasamos a un aséptico Tito Guízar al que no manchaban ni la sombra del bigote en el rostro ni el menor acento bronco en la voz. Es el galán perfecto en tanto que irreal, no por casualidad Hollywood se interesará de inmediato por ese invento que el cine mexicano ofrece en bandeja a quienes deseen alejar de sus noches las pesadillas de Zapata, Villa o Cárdenas (García Riera 1984: 140).

Constantemente denominado el “charro feliz” o, tal y como Moreno Rivas añade, el “charro rosa”, Guízar no permaneció mucho tiempo en México, regresando a los Estados Unidos para continuar con su carrera en películas *hollywoodienses* y estaciones de radio estadounidenses. Sin embargo, el arquetipo del charro cantor fue reciclado en películas posteriores como *Guadalajara* (1936, dir. Agustín Jiménez), con Pepe Guízar como protagonista, y *Así es mi tierra* (1937, dir. Arcady Boytler), protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”.

Fernando de Fuentes y las políticas posrevolucionarias

Por medio de la trama se puede analizar el discurso posrevolucionario, el cual está basado en la familia nacionalista y en la conciliación de las diferencias de clase. La trama sigue ese trayecto nítidamente. Empezamos con el tema de la orfandad para terminar con la reconfiguración de la familia por medio del patrimonio impulsado en gran parte por la figura patriarcal del hacendado charro Felipe, quien lleva una chaqueta con un águila bordada en el centro de la parte trasera. La película es una apología del sistema económico de la hacienda, con una jerarquía clara y una obediencia completa al patriarcado. Resulta controvertida por esto, dado que se produce y se estrena en un período posrevolucionario más o menos progresista aunque patriarcal. En 1936 la proyección internacional de México, debido a su política, estaba claramente en la vanguardia de la izquierda (reforma agraria, educación socialista, apoyo a la República española, expropiación petrolera), mientras que el cine mexicano en general no enfrentaba de lleno la nueva realidad política, social y cultural del país. El cine mexicano era “ajeno a otras inquietudes que no fueran las del corazón sentimental o las de la guitarra” (García Riera 1988: 13).

La política conservadora de *Allá en el Rancho Grande* va hasta cierto punto a contrapelo de la realidad social que vive México, aunque la obediencia a las jerarquías y al estado patriarcal antes y después de la Revolución sigue la misma trayectoria. Esto se une a la trayectoria fílmica del director, Fernando de Fuentes, dada su ahora famosa trilogía de la Revolución, donde las críticas al ejército en *El prisionero trece* (1933), al oportunismo del pequeño burgués en *El compadre Mendoza* (1933) y al caudillismo en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) son feroces y crean una tensión muy marcada tanto en su propia filmografía como en el

desarrollo del cine mexicano y en la representación de la Revolución Mexicana y del cine abiertamente político que critique ese proceso, lo cual no se volverá a dar hasta décadas después en *El brazo fuerte* (1958, dir. Giovanni Korporaal) y *La sombra del caudillo* (1960, dir. Julio Bracho). La trilogía de la Revolución de De Fuentes no funcionó bien en la taquilla y con ese fracaso comercial se dio por terminada la visión crítica y compleja de la época revolucionaria a favor de una visión más superficial, folclórica y con más énfasis en el espectáculo y lo pictórico (como el cine de Emilio Fernández) en vez de una reflexión más profunda. Hay pues un desfase entre la crítica progresista de la trilogía de la Revolución y el conservadurismo de *Allá en el Rancho Grande*. Para García Riera, *Rancho Grande* significa una huida y un rechazo de la realidad política del país.

Allá en el Rancho Grande y *¡Vámonos con Pancho Villa!* se estrenaron en el mismo año. La primera se estrenó primero e inicialmente cosechó cierto éxito comercial, mientras que la segunda fue un fracaso y hasta llevó a la bancarrota a los estudios CLASA Films, que financiaron la película por un costo de un millón de pesos, hasta entonces la más costosa de la incipiente industria nacional. *Allá en el Rancho Grande* permaneció solo doce días en el recién inaugurado cine Alameda, propiedad de Emilio Azcárraga, antes de mudarse al cine Balmori. Después de un rotundo éxito en los Estados Unidos, se reestrenó en México. El éxito de *Allá en el Rancho Grande* otorga a su director un futuro prometedor como hábil constructor de narraciones formularias y en contraste con la tendencia al cine de expresión personal con que trazó su trilogía de la Revolución. El impacto que tuvo *Allá en el Rancho Grande* en Estados Unidos ha sido ampliamente estudiado. Desiree J. García (2014) posiciona a Tito Guízar como embajador de la cultura mexicana y sitúa *Allá en el Rancho Grande* como la película que atrajo una considerable atención hacia el creciente mercado de películas mexicanas, mientras que el exhaustivo estudio de recepción de Colin Gunckel (2015) se centra en cómo la película fue una plataforma para negociar el significado de una mexicanidad transnacional por parte del público de Los Ángeles, el mayor mercado urbano de películas mexicanas fuera de México D.F.

A nuestro parecer lo que no han considerado la crítica y los investigadores es que *Rancho Grande* plantea una continuidad de la hacienda hasta el presente de la narración. Es decir, la película es una defensa de la hacienda como institución y de las desiguales relaciones de poder en una sociedad de castas compuesta por el hacendado, los caporales y los peones. La película es una crítica a la reforma agraria cardenista que se repliega en el hacendado como “la máxima autoridad” y en la hacienda como una utopía.

Para Aurelio de los Reyes la comedia ranchera no fue censurada por el gobierno cardenista porque, para 1938, la industria cinematográfica aportaba millones de divisas a la economía mexicana. Ya para 1938, año en que se

nacionaliza el petróleo, el cine era la segunda industria más grande de México después del petróleo (De los Reyes 1991: 153).

Publicidad, *remakes* y legado

La crítica de *Variety* Edga escribió sobre la proyección de *Allá en el Rancho Grande* en diciembre de 1936, y sostiene en un tono condescendiente:

El filme no es un musical en ningún sentido de la palabra y las canciones entran sólo en el mismo fondo que los bailes, la equitación, etc... Fiel a su carácter no-musical, la película no abunda en tonadas que podrán ser acogidas por el público, aunque hay un número de cancioncillas especiales en la banda sonora. Una de ella es pegajosa pero todas deberían haber sido apoyadas en tanto que clasifican como trabajo especial y el cantarín apropiado está a la mano. En este sentido, el dueto Fuentes-Bustamante debería estudiar los productos de Estados Unidos para una lección más completa (citado en García Riera 1984: 139).

Una antigua y efectiva estrategia de la industria cinematográfica consistía en usar el título de canciones populares para comercializar sus productos, por ejemplo *¡Ay Jalisco no te rajes!*, la comedia ranchera de 1941, basada en una canción que en el momento del estreno estaba siendo un éxito. En ella, la interpretación de “¡Ay Jalisco no te rajes!” de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar por parte de Lucha Reyes —una canción que Reyes popularizó a través de su autoritaria y declamatoria interpretación— compite con una interpretación orquestal sumamente teatral y espectacular por parte de la estrella del cine Jorge Negrete. Desde *Allá en el Rancho Grande*, los títulos de las canciones son frecuentemente usados con fines de marketing, confiando en la popularidad del artista, del compositor o de la canción.

La etiqueta de comedia ranchera fue aplicada retrospectivamente a lo largo de los años sesenta a una serie de películas que transcurren en el campo en las que los protagonistas eran los charros y las interpretaciones musicales. Esta categoría fue tratada en los escritos de un nuevo grupo de críticos e historiadores mexicanos como Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y otros que estaban vinculados a la influyente, pero de corta vida, revista *Nuevo Cine*, quienes han dado forma al canon cinematográfico nacional. En realidad la comedia ranchera es más melodrama que comedia desde que la música es usada de forma omnipresente para dar forma a la narración, revelar carácter y enfatizar momentos íntimos, reclamar pertenencia a una comunidad y “representar el sentimiento patriótico y la nostalgia”, entre otras cosas.

A pesar de este México rural imaginario construido por el cine, *Allá en el Rancho Grande* llegó a los espectadores, muchos de los cuales acababan de ser desplazados de los centros rurales a los urbanos. Así, la película fomenta nostalgia por la patria perdida y, al mismo tiempo, pone de manifiesto la modernidad y la reestructuración de las relaciones sociales de castas a través del matrimonio.

La versión de 1936 de *Allá en el Rancho Grande* tuvo un profundo impacto en el curso del cine nacional mexicano de cara a los años cuarenta. El carácter del charro cobró mayor importancia en las películas que siguieron, particularmente con los actores claves de la época Pedro Infante (1917-1957) y Jorge Negrete (1911-1953). El éxito de *Allá en el Rancho Grande* se quedó tan grabado en el imaginario mexicano que Fernando de Fuentes hizo un *remake* de la película en 1949 con Jorge Negrete en el papel de José Francisco y Lilia del Valle en el de Cruz. Esta película fue protagonizada por el agresivamente varonil Negrete, quien definió y dio forma al machismo mexicano a lo largo de su carrera. El *remake* ofrece muchas de las canciones que aparecen en la película original —además de nuevas piezas a cargo del equipo musical Esperón y Cortázar— la película no tuvo tan buena acogida como la versión de 1936 (García Riera 1998: 159). Además, *Rancho Grande* pasó a ocupar un lugar privilegiado respecto a otras películas como la protagonizada por Gene Autry *Rancho Grande* (1940, dir. Frank McDonald), *Soy charro de Rancho Grande* (1947, dir. Joaquín Pardavé) y *Los hijos del Rancho Grande* (1956, dir. Juan Bustillo Oro). Esta última película es una continuación de la versión de 1936 y hace un homenaje a Fernando de Fuentes.

Bibliografía

- ALTMAN, Rick (1988): *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- ÁVILA, Jacqueline (2012): “Los sonidos del cine: Cinematic Music in Mexican Film, 1930-1952”. Ph.D. diss. University of California, Riverside.
- “Juxtaposing *teatro de revista* and cine: Music in the 1930s *comedia ranchera*”. En: *Journal of Film Music* 5, n.º. 1-2, pp. 119-24.
- AVIÑA, Rafael (2004): *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. México: Editorial Océano.
- COLINA, Enrique/DÍAZ TORRES, Daniel (1971): “Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano”. En: *Cine Cubano*, n.º. 73-74-75.
- DE LOS REYES, Aurelio (1991): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas.
- (2006): “Crimen y castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario”. En: id. (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. V, vol. 2, Siglo xx*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

- DÍAZ LÓPEZ Marina (2002): “El Folclore invade el imaginario de la ciudad”. En: *Revistas de Estudios Históricos sobre la Imagen, segunda época, Archivos de la Filmoteca*, 41, pp. 10-31.
- DUEÑAS, Pablo (2010): “El trovador de sotavento: Lorenzo Barcelata”. En: *Relatos e historias en México* 2, n°. 18, pp. 68-69.
- DYER, Richard (1992): “Entertainment as Utopia”. En: *Only Entertainment*. London/ New York: Routledge.
- GARCÍA, Desirée J. (2014): *The Migration of Musical Film: From Ethnic Margins to American Mainstream*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1984): *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México: Cineteca Nacional.
- (1988): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, volumen II, México*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas.
- (1998): *Breve Historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- GUNCKEL, Colin (2015): *Mexico On Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles Before World War II*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- JARVINEN, Lisa (2012): *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- KANELLOS, Nicolás (1990): *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press.
- LÓPEZ, Ana M. (1994): “A Cinema for the Continent”. En Chon A. Noriega/Steven Ricci (coords.): *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive.
- (2013): “Mexico”. En: Creekmur, Corey K./Linda Y. Mokdad (coords.): *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MORENO RIVAS, Yolanda (2008): *Historia de la música popular mexicana*. México: Editorial Océano.
- MURILLO, Fidel (1937): “Una opinión sobre ‘Allá en el Rancho Grande’”. En: *La Opinión*, 18 de enero, p. 4.
- NÁJERA-RAMÍREZ, Olga (1994): “Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro”. En: *Anthropology Quarterly* 67, n°. 1, pp. 1-14.
- RINCÓN GALLARDO, Alfonso (2000): “En la hacienda de antaño”. En: *Artes de México: Charrería*. México: Artes de México.