

Belmonte Grey, Carlos Alejandro  
El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la “mexicana”  
Revista de El Colegio de San Luis, vol. VI, núm. 11, enero-junio, 2016, pp. 176-205  
El Colegio de San Luis, A.C.  
San Luis Potosí, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=426245557006>

■ CARLOS ALEJANDRO BELMONTE GREY

## El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la “mexicana”

### RESUMEN

Después de la Revolución Mexicana, el oeste de México se convirtió en el territorio acogedor de la iconografía nacionalista: *el charro y la china*. Los filósofos, historiadores, arqueólogos, escritores, pintores y otros intelectuales disertaron sobre lo que ellos creían que era el carácter del pueblo mexicano y lo que caracterizaba su identidad. Encontraron que el mexicano no estaba muy lejano de la caricatura hecha por los norteamericanos: salvaje, camorrista, alcohólico, bandido y jugador. Los artistas, entre ellos los cineastas, comenzaron a pintar esta imagen del mexicano ubicada en diferentes regiones del país. La cinematografía formó parte de esta interpretación y creó la estructura del recital nacionalista en las *comedias rancheras*, que se convertirían en los *westerns* mexicanos en el momento que el presidente Cárdenas implementaba su proyecto del “socialismo a la mexicana”. Este artículo busca una explicación que permita comprender el porqué del surgimiento de dicho género cinematográfico en un contexto histórico, en apariencia, poco oportuno. Propone que el gobierno aplicó una estrategia de negociación entre la población y los órganos oficiales a fin de poder introducir su programa modernizador. Para ello recuperó el folclor y lo mezcló con el discurso de la modernidad. De esta forma, las películas son muestras de la tensión entre la tradición y la modernidad.

**PALABRAS CLAVE:** CINE MEXICANO, MODERNIDAD, TRADICIÓN, NACIONALISMO MEXICANO

Recepción: 7 de noviembre de 2014.

Dictamen 1: 7 de enero de 2015.

Dictamen 2: 25 de febrero de 2015.

## *Ranchera comedy* films during the “mexican” socialism

### ABSTRACT

After the Mexican Revolution, the west of Mexico turned into the cozy territory of nationalist iconography, el charro and la china. Philosophers, historians, archeologists, writers, painters and other intellectuals described what they thought to be characters of Mexican society and what characterized their identity. They found that the Mexican person was not very far from the caricature thought up by North Americans: wild, rowdy, alcoholic, bandit and player. Artists and filmmakers started portraying this image of the Mexican person located in different regions of the country. Films comprised a part of this interpretation and they formed the structure of the nationalist recital in ranchera comedies, which would later turn into Mexican westerns in the times when President Cárdenas implemented his project of “Mexican socialism”. This article looks for an explanation that allows us to understand why this film genre was born, in a historical context that was apparently not quite appropriate. It proposes that the government applied a negotiation strategy between the population and official organizations in order to introduce their modernization program. For this, they brought back folklore and combined it with the modernization discourse. In this manner, films are examples of the tension between tradition and modernity.

**KEYWORDS:** MEXICAN CINEMATOGRAPHY, MODERNITY, TRADITION, MEXICAN NATIONALISM

# EL CINE DE LA COMEDIA RANCHERA DURANTE EL SOCIALISMO A LA “MEXICANA”

CARLOS ALEJANDRO BELMONTE GREY\*

Después de la Revolución Mexicana, el oeste de México se convirtió en el territorio acogedor de la iconografía nacionalista, sobre todo apoyado en dos arquetipos, *el charro* y *la china*. Los filósofos, historiadores, arqueólogos, escritores, pintores y otros intelectuales disertaron sobre lo que ellos creían que era el carácter del pueblo mexicano y lo que caracterizaba su identidad. Encontraron que el mexicano no estaba muy lejano de la caricatura hecha por los norteamericanos: salvaje, camorrista, alcohólico, bandido y jugador. Los artistas, entre ellos los cineastas, comenzaron a pintar esta imagen del mexicano ubicada en diferentes regiones del país. La cinematografía formó parte de esta interpretación y creó la estructura del recital nacionalista en las *comedias rancheras*, que se convertirían en los *westerns* mexicanos en el momento en que el presidente Cárdenas implementaba su proyecto de “socialismo a la mexicana”. Este artículo busca una explicación que permita comprender el porqué del surgimiento de dicho género cinematográfico en un contexto histórico, en apariencia, poco oportuno. Se han retomado como documentos históricos las películas *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y *Así es mi tierra* (Arcady Boytler, 1937). El primero fue la coyuntura industrial y narrativa en la cinematografía mexicana y el segundo consiguió fundir en una misma trama la conflictiva interpretación de la Revolución con los arquetipos del folclor rural (el charro) y urbano (el pelado). Se propone que el gobierno aplicó una estrategia de negociación entre la población y los órganos oficiales a fin de poder introducir su programa modernizador. Para ello recuperó el folclor y lo mezcló con el discurso de la modernidad. De esta forma, las películas muestran la formación de una iconografía nacional tensada entre la tradición y la modernidad.

\* Université Sorbonne Nouvelle. Correo electrónico: carlosbelmontegrey@hotmail.com

## EN BÚSQUEDA DEL CINE NACIONAL DURANTE LOS AÑOS TREINTA. LA FORMACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

Durante los años treinta, el cine mexicano hizo una gira por diferentes lugares del país para definir y encontrar el rincón que sintetizaría la iconografía identitaria de la nación: *A orilla de un palmar* (Raphael J. Sevilla, 1937) y *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1938), en Veracruz; *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), en Tehuantepec, y *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), en la meseta central. Sería justamente la estructura narrativa de ésta última de donde el estereotipo mexicano extraería sus elementos. De inmediato, varios filmes repetirían el modelo del *Rancho Grande*: *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937) y *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) —fue la época del jaliscazo—, entre muchos otros posteriores (Díaz López, 200, pp. 14-27).



Estos filmes fueron conocidos bajo el epíteto de comedia ranchera. Sus historias contaban las vivencias del campo, en donde los patrones y sus trabajadores tenían una vida cercana a la naturaleza, respetuosa de la religión y de las castas, y sin otra preocupación que los problemas del amor. Ignoraban todo lo que sucedía fuera de sus tierras, no había conflictos agrarios ni revolución campesina u obrera<sup>1</sup> (Dávalos

<sup>1</sup> El costumbrismo campirano, influido por el género chico, tuvo un primer ejemplo en *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919) y *Partida Ganada* (Enrique Castilla, 1920). Éstas son conocidas gracias a notas de prensa centradas en recalcar el folclor campirano. De acuerdo con la tradición historiográfica, ambas influyeron en la exaltación abstracta del patriotismo, del indigenismo y del folclor. En 1921 hubo otras dos películas que retomaron el campo para elaborar

y Vázquez, 1985, pp. 21-22 y 81; De los Reyes, 1983, p. 208; García Riera, 1998, p. 17). “Las películas rancheras evocan este mundo rural idílico y sin fracturas ni sociales ni morales. Un microcosmos donde todos los acontecimientos derivados del quehacer de la hacienda o el rancho se viven en respuesta unísona por parte de la comunidad” (Díaz López, 1999, p. 185).

La pregunta se impone, ¿por qué el gobierno mexicano permitió la producción de la comedia ranchera durante la creación y aplicación de políticas socialistas en las que el pueblo era puesto al centro del proyecto nacional preocupado por hacerle justicia? Dicho de otra manera, espero mostrar, a lo largo de este ensayo, cómo las representaciones del nacionalismo mexicano, en apariencia en contra de las políticas del presidente Lázaro Cárdenas, en realidad fueron discursos para apoyar las políticas gubernamentales a través de un juego de negociaciones entre la población y el gobierno. Las cintas mostraron las tensiones provocadas por la ejecución del programa de modernización enfrentado a las prácticas tradicionales de la población, mayoritariamente rural.

Miriam Bratu Hansen ha conceptualizado este proceso de elaboración de representaciones nacionales como *modernismo vernáculo*. El término sintetiza el proceso de asimilación de una manifestación cultural que se tiene como ejemplo de la modernidad, el cine, y su capacidad —junto con otros medios de comunicación— de proveer un horizonte sensorial y reflexivo de la experiencia de la modernidad y la modernización. El término *vernáculo* se utiliza para evitar los prejuicios ideológicos inherentes al término *popular* y para hacer referencia a prácticas locales cotidianas de la población que son rescatadas y sometidas a un proceso de reinterpretación visual y sonora. Para ser más preciso, es una representación de la modernidad nacional difundida e influida estilística y narrativamente por modelos extranjeros, en específico el hollywoodense y el soviético. Vicente Sánchez Biosca ha abordado este proceso de formación de la memoria colectiva en sus trabajos sobre el franquismo y la Shoah, en los que ha mostrado la manera en que lo visual asienta aspectos de la memoria tras una operación previa de selección de imágenes, las cuales se convierten en emblemas de valores, ideas y, por lo tanto, en abstracciones que suponen una mutación del contenido concreto o falseamiento de su origen (Sánchez

---

tramas costumbristas que se desentendían de los efectos de la revolución: *En la hacienda*, de Ernesto Vollrath, basada en la zarzuela de Federico Carlos Keggel, se cuenta la historia de un peón que, por defender el honor de su novia, mató al hijo del dueño de la hacienda; al explicar la situación será perdonado y podrá cristalizar su amor. *El caporal*, de Miguel Contreras Torres, además de ignorar la revolución, hizo lo propio con los indígenas y sus miserables casas, mas se preocupó por mostrar las bellezas mexicanas “imponderables y los verdaderos hombres de hacienda” (J. M. García Sánchez, 1953, cit. en De los Reyes, 1987:90) que no son los exponentes de una raza degenerada e inútil.

Biosca, 2006, p. 14). Entonces, el modernismo vernáculo define el cine como una manifestación cultural que crea una estética y un discurso para el consumo de las masas (Bratu Hansen, 1999, pp. 59-77, y Bratu Hansen, 2000, pp. 10-14).

Según el proyecto modernizador del gobierno revolucionario, las masas requerían educación, necesitaban ser secularizadas y aprender a identificarse con la nación —la cual debería ser un reflejo de ellas—, lo que significaba relegar sus prácticas tradicionales y lealtades comunales o locales en beneficio de la cohesión nacional. Este programa social, por supuesto, iba acompañado del programa económico; juntos desembocarían inevitablemente en la formación de una nación moderna. La modernización social, la combinación y la simultaneidad de lo moderno y lo tradicional en los modos de producción y formas de vivir se podían observar en la velocidad de la vida a través de los tranvías y los automóviles, que reemplazaban modos no mecanizados de transporte, y en las diversiones, en las que los cines comenzaban a reemplazar las carpas. La cultura participó en el proyecto del modelado de la nación moderna: los medios de masas, las conmemoraciones oficiales, los monumentos, los rituales civiles, la fotografía, las artes plásticas y la música contribuyeron al proceso de definición del imaginario nacional mediante el cual comenzó a fusionarse una serie de estereotipos alrededor de las nociones de lo mexicano. En este sentido, es preciso señalar que el rol del Estado revolucionario no debe sobrevalorarse ni ser tomado como una imposición vertical de la cultura, sino debe ser entendido en términos de adaptación y negociación entre varios sectores de la sociedad (Noble, 2005, pp. 10-12). El cine, en su búsqueda de la identidad nacional, se vio confrontado a la sobrevivencia de la tradición y a la llegada de la modernización, urbana y rural, y del modernismo, como corriente cultural. La cinematografía, en este sentido, se alimentó del folclor popular para reconstituir las nuevas percepciones de la modernidad (Díaz López, 2002, p. 12). El cine de la revolución decidió, tras la aparición de la polémica trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes (*El Prisionero 13*, *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*), evitar los roces frontales con la historia nacional. Por lo tanto, buscó estrategias narrativas específicas; de entre las destacadas está la de no tocar los aspectos políticos e ideológicos que dividían al pueblo. Así, para abordar la interpretación de la Revolución, seleccionó un puñado de ingredientes folclóricos que mostraron la manera en que la nación quería o debía ver su pasado, su presente y su futuro (Hausberger, 2013, p. 219).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Carlos Monsiváis hizo un diagnóstico en el mismo sentido al explicar el éxito de *Allá en el Rancho Grande*: “concreta lo intuido: el país vive la Reforma Agraria y ésta no es susceptible de trato fílmico. Es mejor el mundo de las haciendas, los ranchos, los pequeños pueblos” (en Bonfil, 2010, p. 13).

## EL CARDENISMO Y LA COMEDIA RANCHERA

El 7 de febrero de 1906, en la hacienda henequenera de don Rafael Peón, Porfirio Díaz afirmó a la hora del banquete: “Comprendo que no faltan calumniadores para los dueños de las fincas yucatecas, que los trabajadores en nada indican que son esclavos; contrariamente, son ciudadanos que gozan de libertad y tienen para sus amos sentimientos de cariñoso afecto, de verdadero amor, y si hubiera sufrimiento entre ellos, habría huelgas. Aquí, señores, no hay huelgas, hay trabajo fecundo y honrado” (cit. en Monsiváis, 2010, p. 48). Treinta años más tarde se proyectaría *Allá en el Rancho Grande* —cuya historia se ubica en 1922 y cuenta los conflictos amorosos entre un hacendado y el capataz, arropados por canciones de Lorenzo Barcelata—, realizada por Fernando de Fuentes, que comienza con una escena en la que el patrón y su hijo esperan, a la entrada de la hacienda, en el portón, la vuelta de los peones del campo. Al verlos llegar, el patrón comenta a su hijo: “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 surco sudor, sangre y vida”.



La escena corta y se abre de inmediato con padre e hijo entrando en la casa grande. Una campesina, completamente alterada, va a su encuentro para darles la noticia de la agonía de su comadre; entonces le pide ayuda al patrón para el entierro y para el cuidado del niño huérfano. El patrón le da dinero; la mujer se retira y el padre da otra lección a su futuro heredero: “Pobres gentes, con esto ve aprendiendo,



hijo mío, cómo el dueño de un rancho tiene que ser para sus pobres peones padre, médico, juez y a veces hasta enterrador". Estos diálogos se convertirán en un punto de referencia para la cinematografía mexicana. Fernando de Fuentes fusionó las influencias folclóricas del teatro, de la literatura, de la pintura y de la música desarrolladas a lo largo de los últimos veinte años en México. De esta manera, *Allá en el Rancho Grande* estableció los fundamentos del género de la comedia ranchera y se convirtió en el primer gran éxito comercial de la industria cinematográfica mexicana. Si *Santa* marcó el inicio del cine sonoro en México, *Allá en el Rancho Grande* fue la película coyuntural del cine mexicano en su paso de lo pre a lo industrial. Consiguió consolidar los referentes nacionalistas vernáculos promovidos desde el Estado y exponer los matices de su política agraria y económica (De los Reyes, 1987, pp. 142-146). Xavier Villaurrutia explicó el éxito de la cinta:

Cansado de oír un idioma que no comprende y de seguir tipos y costumbres que le son ajenos, el público de México ha encontrado en los filmes mexicanos un alivio, y, mientras no adquiera conciencia bastante para preguntarse si la realidad que se le ofrece en las películas es de veras la realidad mexicana que busca y no una nueva y superficial ficción de la realidad, aplaude y aplaudirá las películas hechas en México. Aprovechando esta excepcional situación, los productores mexicanos deberían empeñarse en ir sirviendo al público manjares menos repetitivos y de una realidad menos convencional que la que se desprende de las obras que, partiendo de *Allá en el Rancho Grande*, se multiplican rápidamente (Villaurrutia, 1970, p. 243).

Pese a la ficción creada en el cine, el presidente Lázaro Cárdenas encabezaba un intenso programa agrario que parecía plantear lo contrario. Desde su campaña

presidencial, Cárdenas había declarado la prioridad que el reparto agrario tendría en su programa de acciones. La creación del ejido como una institución jurídica era una de las soluciones propuestas para dotar de tierra a las comunidades que habían sido despojadas o que carecían de ellas, sin poner en riesgo la propiedad privada. El Plan Sexenal del PNR de 1933 enfatizaba que la principal tarea de justicia social y reconstrucción económica del país radicaba en resolver el problema agrario, es decir, la distribución de la tierra y su explotación en beneficio de los intereses nacionales.<sup>3</sup> Además, la candidatura de Cárdenas y su programa agrarista habían estado impulsados por el grupo de Adalberto Tejeda, gobernador de Veracruz, con su Liga Nacional Campesina (LNC, 1926) y la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz (LCAEV, 1928). Ambas pugnaban por una reforma agraria y una transformación del mundo rural mexicano por encima de las limitantes legales y presupuestarias. Intelectuales como Jesús Silva Herzog criticaban a los gobiernos revolucionarios señalando una traición de los principios de la revolución, y que, contrario a lo planteado, aún estaban lejos de cumplir los postulados de la Constitución (Meyer, 1978, pp. 250, 272-281, y Córdova, 1981, pp. 26-27). Todos estos elementos perfilaban la llegada de un gobierno revestido de ideas socialistas.<sup>4</sup> La repartición de tierras había comenzado y había adquirido un ritmo ascendente desde los gobiernos de Obregón y Calles, pero con Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez descendió, y repuntaría tras la llegada de Cárdenas. El sexenio cardenista consiguió ejecutar la repartición agraria más extensa de los gobiernos revolucionarios hasta entonces; se encargó de realizar leyes y reglamentos que dieron cuerpo a las reformas constitucionales y validez al código agrario, pero al mismo tiempo ofreció títulos de inafectabilidad para algunos propietarios.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> “Vinculado íntimamente con la liberación económica y social de los grandes núcleos de campesinos que directamente trabajan la tierra, por lo cual, continuará luchando por convertir a éstos en agricultores libres, dueños de la tierra y capacitados, además, para obtener y aprovechar el mayor rendimiento de su producción” (Flores, 1987, p. 319).

<sup>4</sup> Cárdenas explicó su postura: “Lo principal de la nueva fase de la Revolución es la marcha de México hacia el socialismo, movimiento que se aparta de las normas anacrónicas del liberalismo clásico. Del liberalismo individualista se separa porque éste no fue capaz de generar en el mundo sino la explotación del hombre por el hombre, al entregarse, sin frenos, al egoísmo de los individuos. Del comunismo de Estado se aparta, igualmente, porque no está en la idiosincrasia de nuestro pueblo la adopción de un sistema que lo prive del disfrute integral de su esfuerzo, ni tampoco desea la sustitución del patrón individual por el Estado-patrón” (Townsend, 1976, p. 21).

Activistas en favor del “socialismo científico”, tales como Alberto Bremauntz y Lombardo Toledano, tildaban de estupidez las interpretaciones que clamaban la existencia de un “socialismo mexicano”, porque, decían, “ninguna de las tendencias socialistas consignadas por los clásicos en la Historia de las Doctrinas Económicas y Sociales, ha sostenido determinada nacionalidad [...] Todas ellas se refieren al fenómeno social y a los remedios para los males que, en este aspecto, sufre la humanidad” (Bremauntz, 1943, p. 246).

<sup>5</sup> Algunas cifras de la repartición agraria se pueden encontrar en Córdova, 1981, pp. 19, 100-115, 279-280, 351; Meyer, 1978, p. 192; Medin, 1982, pp. 99-100; Hernández y López, 1990, pp. 1934-1940; Escobar Toledo, 1990, pp. 425-426.

Además, Cárdenas se preocupó por organizar a las masas trabajadoras, incluyendo a la patronal. Durante su campaña presidencial señaló su reconocimiento a los obreros mexicanos por las injusticias sufridas, causadas lo mismo por empresarios nacionales que por los internacionales. Para cambiar esta situación, prometió promover la organización obrera y la libertad de manifestación y huelga, siempre y cuando las demandas de los trabajadores no excedieran la capacidad de producción de la industria y no pusieran en peligro ni a la empresa ni a la economía nacional (Córdova, 1981, pp. 37-38, 71 y 81). En ese sentido, para la masa proletaria creó la Confederación de Trabajadores de México (CTM, 1936); al campesinado lo metió en la Confederación Nacional Campesina (CNC, 1938); al burócrata, bajo el Estatuto de los Trabajadores al Servicio del Estado (1938), y al sector patronal, en la Confederación Nacional de Cámaras de Comercio e Industria (1936). Cárdenas dio un aire socialista al proyecto revolucionario antes de que éste se institucionalizara en 1946 tras la creación del Partido de la Revolución Institucional.

El cine, como industria y herramienta cultural, no había sido del interés de los presidentes precedentes —Álvaro Obregón (1920-24), Plutarco Elías Calles (1924-28), Emilio Portes Gil (1928-30), Pascual Ortiz Rubio (1930-32) y Abelardo L. Rodríguez (1932-34)—, los cuales se habían focalizado en otras artes, principalmente en la pintura, para la elaboración de la hagiografía de héroes nacionales y para monumentalizar al indígena (García Riera, 1998, pp. 52-55; Dávalos y Vázquez, 1985, pp. 21-23). Con Cárdenas, el cine fue nombrado por primera vez en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. No obstante la ausencia de leyes que pudieran controlar la creación cinematográfica, el gobierno se había mostrado siempre muy atento a las producciones y no había dudado en intervenir o censurar cuando así lo creyera necesario, lo mismo producciones nacionales que extranjeras.<sup>6</sup> Por ejemplo, en 1933 Cárdenas —entonces secretario de Guerra

<sup>6</sup> El último reglamento databa de 1919 y se preocupaba por la censura de escenas que explicaran delitos cometidos que quedaban sin castigo, o que dañaran la moral pública o que denigraran a la nación en el extranjero. El Reglamento mantendría en vigor sus principios hasta la creación de la Ley de Cinematografía en 1949, aunque entre tanto sufrió dos modificaciones: la primera en 1938 con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) que retomó algunas de las obligaciones de aquél, y en agosto de 1941 con la redacción de un nuevo reglamento basado en el de 1919. Por lo tanto, durante las décadas de los años veinte y treinta la industria del cine estuvo delineada, en cuanto a la censura, por dos artículos del dicho Reglamento: “Art. 5. El consejo examinará y revisará todas las cintas o vistas que se pretendan exportar de México, y si a juicio suyo no tuvieran algo denigrante para el país, ya sea en las escenas que se reproduzcan, ya en las leyendas o por cualquier otra causa, las aprobará, desechándose en caso contrario”. “Art. 9. El consejo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar aprobación a todas las demás. Podrá el Consejo declarar que se necesita hacer en la cinta o vistas las modificaciones supresiones que fueren convenientes” (cit. en Anduiza, 1983, pp. 259-260).

del presidente Rodríguez— ejerció su poder para modificar el final de la cinta *El prisionero 13*, que a su parecer denigraba al ejército mexicano (De los Reyes, 1987, p. 158). Un año más tarde se exhibió en México la cinta estadounidense *Viva Villa* (Jack Conway, 1933), la cual fue la primera biografía del caudillo norteño de la época sonora y tuvo que pasar por la censura y aprobación de la Secretaría de Gobernación, lo que no fue argumento suficiente para que la crítica la aceptara.<sup>7</sup>



Una vez en la presidencia, Cárdenas se interesó por el cine como industria y difusor ideológico. La casa productora Cinematográfica Latinoamericana, S. A., fue creada en 1934 y recibió el apoyo del Estado. En 1935 comenzó actividades con el rodaje de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, y el gobierno acordó un préstamo para permitirle continuar trabajando mientras conseguía recuperar la inversión (Pérez Turrent, en Paranaguá, 1992, pp. 163-164). Un año más tarde, en diciembre de 1936, el presidente creó el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) para...

dotar al Estado mexicano de un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una dirección única e intensamente aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas [...] para alentar] la colaboración de todos los sectores sociales en el interior del país [...] dar] a conocer en el exterior la verdadera situación de México [...] y

<sup>7</sup> “A pesar de la previa censura dictada por la Secretaría de Gobernación, la película ‘Viva Villa’ resentirá la influencia de una literatura abundante, llena de prejuicios y pletórica de falsedades. La cinta de celuloide, fugaz y efímera, no exhibirá ni podrá exhibir la verdad histórica porque hasta ahora solo los humildes del norte que lucharon bravamente a las órdenes del impetuoso guerrillero conocen la verdadera historia de aquel hombre con alientos de tragedia” (Alessio Robles, 1933, p. 3).

hacer] entender la justicia de los postulados revolucionarios, al mismo tiempo [...] contrarrestar] eficazmente las campañas de falsedades y ataques injustificables que a nuestra patria y a su gobierno se dirigen a veces por individuos o grupos interesados en acarrearte desprecio (“A los CC. Secretarios del H. Congreso de la Unión”, cit. en López González, 2000, p. 11).

El DAPP tendría, entonces, la función de coordinar y controlar la información entre las Secretarías y Departamentos, de crear campañas contra los vicios sociales (como la antialcohólica y de reforestación), de publicar revistas, libros, panfletos, folletos y carteles, además de la supervisión de la radio y la cinematografía, todo ello a fin de educar a la sociedad, de promover la unión campesina y obrera y organizar el mensaje revolucionario (López González, 2000, pp. 37-42). Por lo tanto, el DAPP se ocuparía de vigilar la producción, distribución y exhibición de películas. Ejerció un poder efectivo sobre la cinematografía al colocarse como censor y productor de cintas destinadas a difundir la imagen de México. Por ejemplo, en el periodo de septiembre de 1937 a agosto de 1938 se encargó de la revisión de guiones, entre cuyos títulos estuvieron *Viva México* (versión de Max Liszt), *La Zandunga*, *Los bandidos de Río Frío*, *Refugiados*, *Dios nunca muere*, *La ley de la Sierra*, *Estrellita*, *El rosario de Amozoc* y *Ladrones S.A.*, y algunos cortometrajes (Ruiz Ojeda, 2012, pp. 3-4).

Entre el discurso de Díaz en la hacienda henequenera y el *Rancho Grande* de De Fuentes hubo una revolución de por medio, que tuvo entre sus principios la repartición de tierras a los campesinos y el otorgamiento de derechos a los obreros. Pero en el cine de la comedia ranchera parecía que nada había cambiado. Sin embargo, la representación de la identidad nacional se estaba definiendo. Jalisco, el charro, la china poblana, el mariachi y el tequila serían los íconos del México moderno. Pérez Montfort lo explicó: “lo nacional no podía dispersarse demasiado, ni hacer caso a tanta diversidad. Huastecos y jarochos, yucatecos y guerrerenses y jalisquillos y norteños asistieron a una especie de contienda por la representación nacional, en la que no se les escatimó su identificación regional” (1994, pp. 117-118).

## EL PATRÓN, EL PAISAJE Y EL FOLCLOR AL SERVICIO DE LA NACIONALIZACIÓN DE MASAS

La historiografía y la crítica del cine han encontrado varias respuestas para explicar la creación y exhibición de este tipo de filmes. Hay aquellos que creen que la elección de Jalisco y el oeste del país como locus nacionalista se debió a la existencia

de grupos aún levantados, los cristeros;<sup>8</sup> por lo tanto, el gobierno negoció con ellos un acuerdo de paz situándolos en el centro del nacionalismo (Palomar, 2004). Otros argumentos justifican la creación del género por el *gusto* del público hacia aquellas cintas que muestran un universo más cercano a él, ya sea por la familiaridad de las estrellas cinematográficas, por el lenguaje o por los paisajes (García Riera, en Paranaguá, 1992, pp. 155-157; Díaz López, 1999, p. 193). Existe también la versión que explica que los gobiernos revolucionarios, al tener necesidades de construir el imaginario nacional, acudieron al costumbrismo para, de esta forma, salvar las tradiciones y costumbres mexicanas al mismo tiempo que formaban el nacionalismo revolucionario.<sup>9</sup>

Sin embargo, estas respuestas no permiten comprender por qué el gobierno quiso servirse de un lugar que había sido el objetivo contra el cual las masas de la revolución se habían sublevado. No se niega validez a dichos argumentos, puesto que a largo plazo la iconografía y el discurso del rancho se convirtieron en la fuente del folclorismo mexicano, pero en ese contexto histórico —del cardenismo— no parecen explicar la presencia y éxito de este género. Es posible encontrar otras respuestas desde la cultura vista de cerca hasta el discurso político: “se trata más bien de mostrar una vez más a la granja, de ver el lugar que ocupa en nuestro imaginario colectivo. Imaginario detrás del cual se disimula [...] el proyecto ideológico coherente de conservar por la ruta de la granja idealizada el recuerdo de una sociedad rural tranquila” (Lynch, 2007, p. 12). A partir de la lectura de algunas secuencias de películas, puestas en evidencia con la política, es posible proponer otras explicaciones. Estos filmes fueron vehículos de discursos y de imágenes que exponían la coyuntura entre la tradición y la modernidad en los ámbitos tanto políticos y económicos como culturales.

La Constitución mexicana de 1917 es considerada el documento en el que se plasmaron los ideales revolucionarios, con énfasis en los principios de justicia social sobre el agrarismo y el proletariado. Venustiano Carranza, presidente de la República entre 1917 y 1920, se había mostrado reacio a introducir las demandas sociales por miedo a comprometer la independencia y la libertad del Estado. No obstante, los autores, asesorados por Andrés Molina Enríquez, insistieron en la necesidad de afirmar un Estado fuerte en beneficio de las clases trabajadoras, menesterosas y débiles. Es decir, las reformas sociales que mejoraran la situación

<sup>8</sup> En 1927, la Guerra Cristera fue un movimiento de católicos que se opuso a las leyes laicas del gobierno federal.

<sup>9</sup> “El costumbrismo, como hemos dicho, fue propuesto por el nacionalismo posrevolucionario para rescatar las costumbres y los tipos mexicanos” (De los Reyes, 1987, p. 146. Véase también Díaz López, 1999, p. 193).

material de la población deberían estar acompañadas por la concesión al Estado del poder suficiente para realizarlas y sostenerlas frente a las amenazas de las clases reaccionarias. El resultado de las discusiones fue la promulgación de una Constitución autoritaria, con un Ejecutivo poderoso con capacidad de tomar decisiones en todo el país y de interpretar las leyes a su arbitrio (Farías Calderón, 2012). Con los artículos tercero (educación), 27 (agrarismo) y 123 (trabajo) se buscó incluir las demandas de justicia de la masa y se creó un tratado interclasista que respetaba el espíritu de la lucha revolucionaria. El artículo 27 se centró en la cuestión agraria y dejó a la voluntad del presidente los límites de su ejecución: “La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional corresponde originariamente a la Nación, la cual ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares constituyendo la propiedad privada. Las expropiaciones sólo podrán hacerse por causa de utilidad pública y mediante indemnización” (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos del 5 de febrero de 1917).

El artículo establecía la restitución y dotación de tierras. Se dirigía a los particulares demandantes que con sus títulos de propiedad podían justificar la legitimidad de la tierra solicitada. A los lugareños e indígenas en comunidades se les solicitaba que probaran la antigüedad del pueblo o de la comuna, que estuvieran perfectamente organizados para, entonces, tener derecho de formar parte del ejido o de una parcela. Sin embargo, las definiciones y los procesos administrativos eran más bien imprecisos (Córdova, 1979, p. 283). Si bien el artículo se centraba en la repartición y desmembración de los latifundios, en ningún momento negaba la propiedad privada como motor económico; al contrario, alentaba la posesión de tierras a condición de que éstas estuvieran explotadas y fueran productivas. Lo que significa que si alguien tenía tierras que excedían los límites autorizados por la ley pero las cultivaba no sería necesario expropiarlas y se convertirían en terrenos no afectados. Además, el Congreso de la Unión y las Legislaturas locales se encargaron de fijar los límites de las grandes propiedades permitiendo una mayor libertad de interpretación de la nueva Constitución. El argumento constitucional —“las expropiaciones sólo podrán hacerse por causa de utilidad pública”— para la intervención agraria quedaba subordinado al desarrollo económico y al impulso de la producción, único camino para crear la riqueza de la tierra y del país; por lo tanto, se respetaba el principio de la propiedad privada, tanto de la pequeña como de la grande. La tarea para el gobierno era doble: por una parte, tenía que hacer comprender a los latifundistas que si no explotaban sus tierras éstas les serían

requisicionadas; por la otra, probar a los campesinos que el gobierno revolucionario cumplía su deber para con ellos.

El cine de la comedia ranchera contribuyó a la consecución de dicho objetivo. Buscó en el pasado de la hacienda tradicional porfirista el medio para enfrentarse a los problemas de la modernización. Las secuencias de *Allá en el Rancho Grande* mencionadas al inicio de este ensayo son alegatos en tono paternalista. El patrón iba a convertirse en representante al mismo tiempo del amo de la casa grande y del presidente del Estado revolucionario protector de su pueblo. En una sociedad en la que la mayoría de la población vivía en el medio rural, concretar la abstracción del Estado en una persona física cercana al universo de los campesinos debería permitir de el establecimiento de un nexo con la nación más claro y bien definido.<sup>10</sup> El patrón era la autoridad regional en paralelo con la autoridad oficial. Los empleados le amaban y le solicitaban su opinión para toda cuestión, y estaban contentos de su vida cotidiana; en consecuencia, no había razón de amotinarse. Así, en las comedias rancheras no se habla de ninguna revuelta. Las haciendas son sitios de vida pasible, el patrón y los trabajadores no tienen problemas de entendimiento y cada uno vive de acuerdo con su propia casta. Dicho de otra manera, el gobierno cardenista se sirvió de la imagen del patrón para, a través de su voz, emitir los discursos de la modernización: las tierras cultivadas serían respetadas a sus respectivos propietarios, y a los campesinos las tierras le serían otorgadas según las posibilidades y disponibilidades del gobierno. El Estado sólo les reclama obediencia y disciplina. Las investigadoras Marjorie Becker y Mary Kay Vaughan han mostrado las estrategias de negociación cultural cardenista. Ellas han señalado cómo los funcionarios del gobierno tuvieron que aceptar algunas reminiscencias de la cultura local a cambio de conseguir imponer las nuevas disposiciones salidas de la Constitución (Becker, 1987; Vaughan, 1997, p. 16-19). Se trataba de utilizar el cine como mediador del discurso modernizador. La estrategia era difundir e implementar el programa cardenista a través de la negociación cultural. Cárdenas, desde su etapa como gobernador de Michoacán y tras el sometimiento del levantamiento cristero, observó cómo el poder caciquil y la influencia religiosa en los asuntos del gobierno estaba disminuida y que el centralismo de Calles estaba siendo efectivo. Así, para difundir e imponer su programa modernizador, los cardenistas “construyeron consecutivamente una ideología que hacía un llamado al control social y luego procedieron a imitar las técnicas de control de las viejas élites”, de

<sup>10</sup> De acuerdo con el censo de 1930, había once millones de personas en el medio rural y cinco millones en el urbano (Secretaría de la Economía Nacional, 1938).

tal manera que la artificialidad y la unidimensionalidad en la visión del campesino quedaban revestidas de prácticas tradicionales (Becker, 1987, p. 9).

El discurso de modernidad gestionado por el Estado quedaría reforzado por elementos del imaginario vernáculo. El paisaje tiene un rol primordial en todos estos filmes. Normalmente, está acompañado por un cantante y una canción o por una voz enunciativa. Cuando los colores negros y blancos del paisaje entran en escena se vuelve más dulce la narración; es entonces el momento de calma para el espectador y para los personajes: ambos son llevados a un viaje que les permitirá sentir la autenticidad y la belleza de México. Los muralistas y la pintura paisajista de José María Velasco revelaron a México a través de los paisajes de la meseta central. Aunque no tenían los mismos objetivos; los cuadros de Velasco buscaban, en los paisajes, mostrar las particularidades del país con respecto de otras naciones, y los muralistas querían servirse del arte como un vehículo ideológico y exponer el espíritu de grandeza de la revolución (Monsiváis, 1978, p. 103). El paisaje era la tierra, el cactus, el maguey, las grandes mesetas, las haciendas, los patrones, los militares, los campesinos y los sacerdotes. Los peones que trabajan la tierra eran la pureza de la raza mestiza e indígena, eran la base de la nación y la fuente de la autenticidad nacional.

El realizador Sergei Eisenstein fue el exponente del paisaje para la cinematografía. Había venido a México en 1930 para filmar una cinta de cuatro capítulos, más un prólogo y un epílogo, que pretendían recorrer el folclore y la historia mexicanos antes y justo después de la Revolución. El filme *¡Qué viva México!* (1930-1932) quedó inconcluso a causa de los problemas con el productor americano Upton Sinclair y las dilaciones burocráticas del gobierno mexicano. El director ruso se vio obligado a salir del país. Sin embargo, hubo pedazos del metraje que fueron montados en *Tormenta sobre México* (1933), y la prensa, junto con otros artistas, siguió de cerca el trabajo de Eisenstein y permitió la difusión de la obra. No se pretende colocar a Tissé y Eisenstein como los descubridores de los magueyes y los cielos para la iconografía nacionalista, es solo que en el cine fueron ellos quienes los utilizaron como personajes (De los Reyes, 2002, pp. 162-172).

El fotógrafo de la película, Eduard Tissé, consiguió tomar largos planos del conjunto de la meseta central y planos detalle de magueyes, armonizados por las nubes en un cielo blanco y negro. Los cortes de *¡Qué viva México!* mostraron también planos sobre los indígenas, sus costumbres, su arquitectura y sus paisajes contrapuestos a otros que hacían referencia a la nación moderna fundada tras la victoria de la revolución. El objetivo era filmar México según la estructura de una

sarape, es decir, en mosaicos de la vida social que expresarían la tradición, la religión, la revolución y la modernidad. Dicho sarape debería reflejar la prehistoria, la prerrevolución y la posrevolución, y cómo estas etapas no estaban concluidas, sino que coexistían, en un desarrollo no sincrónico. Limar dicha discrepancia era una de las metas del proyecto revolucionario en su proyección de la identidad nacional: ubicar el espíritu y la cultura indígenas dentro de la vida moderna. Las secuencias iniciales del prólogo son una muestra de su visión: las piedras que representan dioses están yuxtapuestas a los rostros colosales de los indígenas mostrados de perfil, y el montaje cinematográfico confronta las antiguas pirámides con las modernas ciudades revelando la relación entre lo antiguo y lo moderno en un continuo ininterrumpido. El episodio de *El maguey*, por otra parte, expuso las relaciones de sometimiento entre el patrón de la hacienda, sus hijos y caporales hacia con los peones. La secuencia final en la que el peón con dos amigos son enterrados hasta el cuello y luego pisoteados por los caballerangos del patrón quiso mostrar cómo las arbitrariedades en el mundo rural mexicano no habían cesado con la Revolución (Strayer, 2009, pp. 32 y 64).



El hecho de situar el paisaje en lugares precisos, el centro-oeste de México, en los ranchos y en los rostros de indígenas y mestizos, reducía las opciones para abastecer el imaginario colectivo de lo que era la nación. Ella no estaba en el desierto, ni en el mar, ni en las montañas del norte, ni en las selvas del sur, mucho menos en las urbes; ella era la meseta central con sus volcanes y sus colinas y, en ocasiones, sus restos arqueológicos. El paisaje, visto de esta manera, era una muestra de la iconografía

que ya se definía nacional y que planteaba el problema de la modernidad. Así, en 1934 el Dr. Atl montó en el mercado de la Merced de la ciudad de México una exposición de paisajes del altiplano pintados por él. Mantenía, como lo había hecho Jean Charlot y Eisenstein, la perspectiva de profundidad con formas curvilíneas y esferoides de las montañas, de los lagos (el de Texcoco) y los volcanes, acentuando sus colores en el azul de los cielos. La exposición era prueba del compromiso de los artistas revolucionarios por acercar el arte al pueblo de quien, se decían, formaban parte: “este ensayo yo lo hago para mi peladaje de la Mercé y para las gentes que se interesen realmente por las grandes expresiones del arte” (Bello, 1934, pp. 27 y 39). Los bares y cantinas se hacían eco del *jicarismo* para atraer turistas extranjeros y nacionales en busca de un ambiente cosmopolita y a la vez mexicano, como en el bar La Cucaracha con su barra de cocteles americanos, con su pista para bailar tap o escuchar la *music band* y sus muros decorados con paisajes de Michoacán y Xochimilco acompañados por sus festividades y personajes típicos (Anónimo, 1937, “Méjico se divierte”, pp. 58-59).



Boytler, en *¡Así es mi tierra!*, recicló no sólo el trabajo de Eisenstein, sino también la estructura de De Fuentes y su *Rancho Grande*. Aunque, a diferencia de ésta, la historia de *¡Así es mi tierra!* se ubicó en plena guerra de revolución con los generales y soldados de la bola como personajes principales. La cinta cuenta la vuelta del general a su hacienda para descansar tras cuatro años de pelea. Le acompaña, además de su tropa, un licenciado que le sirve de conciencia. En la hacienda lo esperan su administrador, sus peones y viejos amigos, entre ellos el Tejón (Cantinflas).

Su estancia se pasará en fiestas, amores desventurados, jornadas en la labor y en la tranquilidad del patio. La comicidad de Procopio (Manuel Medel) y el Tejón funciona para arrastrar una trama amorosa a través de secuencias burlescas propia del teatro de carpas.

¡Así es mi tierra! reunió los elementos del nacionalismo cultural oficial de la época: la mezcla del discurso victorioso revolucionario, el folclor mexicano y la esperanza de la modernización, montado todo ello en un espectáculo visual y musical.<sup>11</sup> Boytler pone en escena las canciones, los grandes cielos nubosos, los campos, los campesinos con sus herramientas de trabajo, los discursos de la victoria y las tareas pendientes de la revolución tan promovidas por el proyecto cardenista. El paisaje fue un aspecto central en la cinta. Los planos medios alternan con las grandes y profundas nubes y campos tomados en planos completos, definidos por líneas ondulantes y esféricas, siempre presentes en escena, ya sea como fondo del diálogo o en encuadre completo. Boytler, fiel a su gusto por el folclor, se preocupó por la elaboración de estos momentos, insistentes, en la cinta. Era consciente de la importancia de la composición fotográfica y del rol que tanto fotógrafo como director debían de tener en ella (Escalante, 1933). Por ejemplo, para algunas escenas anotó en el guion: “El bello paisaje tranquilo del campo (Mostrar nuevamente el sol apareciendo tras una nube usando película infra-rojo con filtro infra-rojo para realzar los rayos que no percibe el ojo humano y mostrar el campo mitad con el sol y mitad sin él. Disminuir velocidad de cámara para mejor apreciar movimiento de nubes y sombras)” (ACN, exp. G00899).

¡Así es mi tierra! se hizo eco de la representación del folclor promovida por el gobierno al impulsar el reconocimiento de los charros en campesinos y del turismo en poblaciones de paisajes exóticos (Anónimo, 1931, pp. 2-3; Álvarez del Villar, 1934, p. 3). Dos secuencias, vinculadas por sus personajes, fundieron el paisaje natural con el campesinado. La primera secuencia arranca con una gran plano de conjunto; en ella se ve a los campesinos sembrando, arrojando las semillas, los arados tirados por los bueyes se cruzan en el cuadro para dar movilidad al fondo de un cielo lleno de nubes en diversos tonos. Siempre la redondez y profundidad de las nubes. Se oye suavemente, como un sollozo, la melodía “¡Así es mi tierra!”; en seguida, en un fundido, llegan al cuadro, en plano medio contrapicado, Cantinflas y Luis G. Barreiro. Se quedan inmóviles

<sup>11</sup> Apareció en cartelera el 15 de septiembre de 1937, el día de la fiesta de Independencia. Su promoción había durado más de un mes con insertos en diferentes diarios nacionales y una serie de serenatas en la ciudad de México cantadas por los propios artistas de la película (Anónimo, 193, p. 7).

frente a la cámara; son parte del paisaje, pero lo dotan de un tono, de la pena y del sufrimiento del mexicano: “Qué triste es la canción del ranchero, licenciado”, dice Cantinflas. “Siempre triste, aunque pretende cantar alegría”, le responde. Y Cantinflas concluye: “Es que han sufrido mucho, no se crea usted”.



El mismo escenario lo ocupa, algunas secuencias después, el propio general. Al pueblo llegó vestido de general revolucionario; para la fiesta se puso el elegante traje de charro y de patrón de la hacienda, y ahora, echando las semillas en los surcos, está de pantalón y camisa blanco con sombrero de paja, de campesino. Los planos se repiten, contrapicado sobre el personaje y las nubes de fondo. Siempre las nubes.

El cine estilizó el paisaje y le creó una iconografía sofisticada. No es una visita cinematográfica inocente o el retrato objetivo de la naturaleza. Se asiste a la manipulación de ángulos, tonos y planos apoyados por una puesta en escena. El resultado es la síntesis de elementos vernáculos en una representación de la nación. El paisaje retomó el modelo de vistas realizado por Eisenstein, pero dentro de un discurso que reclamó los rasgos de sufrimiento e inferioridad descritos por los filósofos de la mexicanidad —Samuel Ramos y José Vasconcelos, por mencionar algunos—, y exaltó la presencia de un programa modernizador en el campo. Ya no se expone la grandiosidad de la raza indígena ni la oposición binaria entre tradición y modernidad del “tapete” eisensteinano. Tampoco se trata de un paisaje natural puro y sin mancha humana, como el pintado en el siglo XIX. En su lugar, se pinta uno que incorpora a las masas para hacerlas partícipes de la nacionalidad (Thiesse, 2001, p. 189).

Asimismo, la cinta recuperó el discurso paternalista del patrón de hacienda, pero ahora es el propio general revolucionario quien protege a su tropa dando, al mismo tiempo, una explicación del respeto por la propiedad privada. La escena sucede bajo los arcos de los corrales de la casa grande, un soldado (Manuel Medel) agarra a una soldadera tratando de robarse una gallina. El jefe se acerca al borlote y exige una explicación.

¿Por qué te llevabas a esa gallina que no es tuya? —pregunta el general.  
Pos de quién, entonces, ya con la bola ni se sabe —responde la soldadera.  
Ese animal es mío, vamos a ver ¿por qué te lo llevabas?  
Era pa mi pobre Juan que está con calenturas...  
Está bien, que te den todas... también las ponedoras.  
¿Qué le parece, licenciado? —comenta azorado el general al licenciado que ha presenciado toda la escena con el rostro sonriente e impresionado por la labor de las mujeres.  
Admirable —responde— Madre de tu hombre, déjame que besé tu mano —y se acerca a la soldadera para hacerlo provocando su timidez.

La secuencia hacía referencia a dos películas. Por una parte, *Redes* (Fred Zinnemann, 1934) planteaba la lucha de clases y la defensa de la comunidad: el cacique era el poseedor del capital y sometía a los pescadores a sus decisiones manteniéndolos en la miseria; los pescadores se unían para enfrentársele y demandar el precio justo por su trabajo o la libertad de disponer de sus productos promoviendo la importancia del trabajo y la distribución comunitaria. Boytler era consciente de

la incongruencia e incompatibilidad del mundo cultural con la propuesta política que sólo hablaba de “sindicatos, socialismo, proletariado, frente único de trabajadores y huelgas”, mientras que en la calle y en la prensa se anunciable a la Lotería Nacional como el camino más rápido para hacerse rico.<sup>12</sup> Luego, *Allá en el Rancho Grande*, exhibida el mismo año que *Redes*, 1936, omitía abordar el asunto de la Revolución; a cambio, exponía las delicias de la vida campirana en la hacienda siempre que se tuviera a un patrón generoso y justo. La cinta de Boytler no se involucrará en las polémicas políticas sobre el socialismo; se va a preocupar por respetar la posesión de la tierra. El indígena retoma su talante exótico con su vestimenta, su andar a brinquitos y su servilismo, contrario a la monumentalidad en *Redes*. Si De Fuentes se cuidó de recrear el ambiente de la hacienda con un patrón propiamente dicho y sin abordar de modo directo el asunto de la Revolución, Boytler, a un año de distancia, se permitiría fundir en el personaje del general revolucionario victorioso al del ranchero hacendado justiciero.

La película mostró los rasgos del folclor nacional montado a la manera del teatro chico. Las secuencias de comida exponen, una vez más, la tensión entre la modernidad y la tradición. Serge Grusinski, en su libro *La guerres des images*, propone el término *postbarroco mexicano* para explicar el proceso de asimilación de la modernidad por las masas (Gruzinski, 1990, pp. 314-317). Su trabajo tuvo por objetivo explicar las prácticas de apropiación de la religión por parte de la población indígena durante el periodo colonial, y cómo algunas veces éstas pudieron ser calificadas de iconoclastas. Tras la revolución mexicana, los gobiernos laicos trataron de extirpar el fanatismo creando un panteón de héroes y acontecimientos civiles (el muralismo fue una de las herramientas). De esta manera, el gobierno y las diferentes manifestaciones culturales se pusieron a recuperar los elementos de la cotidianidad de la población para montarlos al servicio del nacionalismo. Boytler hizo su parte: recuperó el mole, las tortillas y el pulque y los puso al servicio del folclor nacional. La escena dura casi veinte minutos. Es la fiesta de bienvenida en honor del general; hay de todo: cerveza, pulque,

<sup>12</sup> Entrevista de Matías Maltrot con Arcady Boytler. “En una ocasión, paseando con Boytler en automóvil, él me decía, entre sonriente y serio —con esa dualidad tan característica del que ha sido siempre un buen actor— y poñiendo en sus palabras el calor y el color de su media lengua: ‘Este México es un país interesante. No oigo hablar sino de sindicatos, socialismo, proletariado, frente único de trabajadores y huelgas’ [...]. Boytler interrumpió la frase, que yo esperaba escuchar completa. En su defecto, Boytler detuvo bruscamente el coche, frente a El Caballito, y alzando la vista, la fijó en un luminoso anuncio de la Lotería Nacional. Yo le imité. El anuncio decía ‘¡Hágase Rico!’. Una sonrisa irónica bailoteaba en los labios de mi amigo. Con unas cuantas palabras y un ademán, Boytler había sintetizado toda la contradictoria realidad de nuestro México” (Maltrot, 1936).

tequila, mole, tortillas y mariachis, en un salón decorado por todas partes, con los invitados vestidos de charros y las mujeres de chinas poblanas. Procopio tiene hambre y corteja a una soldadera para que le dé de comer. Se van a sentar en un pajar; la cámara toma el plano de conjunto y frontal para no perder detalle de lo que va a suceder. La soldadera acerca dos ollas de barro, una con mole y otra con pulque. Procopio exige que le sirva bien, la mujer le responde con asombro por su manera tan salvaje de comer: “usted traga más que bebe, ya mero se baña en pulque”; “pos hasta me bañaba”, responde el otro, y se baña, se vierte encima la cazuella de pulque. La comida de la fiesta proviene del pueblo y se apropiá de ella hasta embeberse en ella. Sin embargo, ésta no es siempre la que más conviene a los modales del patrón y sus amigos; ellos beben coñac, tienen una comida completa y con cubiertos sobre la mesa, además tienen meseros para servirles. Entre el general y sus soldados hay diferencias, lo mismo que entre el patrón y sus peones; pero no son de clases, sino de castas, de líneas de familia, no de lucha de clases. De esta manera se contornaba la polémica sobre la influencia del socialismo en México.



Con esta puesta en escena, Boytler creó una narración que hacía eco explícito de los discursos oficiales. Ya no se tomó el trabajo de velar la figura del patrón como lo hizo De Fuentes, sino que Boytler hizo que los rasgos paternales recayeran de modo directo sobre el revolucionario, quien además era respaldado por un licenciado, personaje que representaba el ideal del hombre cultivado y educado, es decir, de la civilización moderna. El general es querido por todas las personas, la tropa, los campesinos, caciques y aristócratas, que reconocen su lealtad por la causa y su honorabilidad al momento de instalar el nuevo gobierno. El resto de la trama se

concentra en los amores y desamores deseados por el general y dos de sus soldados (Cantinflas y Manuel Medel), para terminar regresando a la lucha armada.



Cuatro años más tarde, el proyecto socialista mexicano quedaría suprimido por el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946). El filme *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) es testigo y síntoma. La estructura narrativa del *Rancho Grande* se mantiene, pero se introduce la del *western americano*.

Una misión a cumplir, venganza, verdades a esclarecer, pruebas a superar, bandidos a capturar, mujer a entregar, pueblos a pacificar, convoy a acompañar a buen término. Una elección entre dos soluciones. Dos mujeres, dos civilizaciones, violencia rechazada y luego aceptada, ley a hacer respetar injustamente [...] Una búsqueda de identidad, conflictos familiares en campos adversos, amistad con ser de otra raza (Leutrat, 1973, p. 172).

Desde la primera escena se ve una cabalgata a todo galope, tiros de revolver y un asesinato; la venganza prometida por el huérfano, y el folclore nacional, cantinas, tequila, canciones, charros y chinas poblanas. La revolución pierde su sentido. Los paisajes, los patrones, los ranchos y las haciendas son lugares comunes entre la antigua comedia ranchera y el nuevo *western* mexicano, en donde la gran novedad es la presencia de la autoridad oficial que hace respetar la ley y las obligaciones para con la nación. El discurso del salvaje mexicano pierde su peso en favor de la simpatía del *cowboy* cantador, interpretado por uno de los primeros íconos del *star system* mexicano, Jorge Negrete. La tensión por representar la modernidad con el bagaje de la tradición se relaja, se distiende. La iconografía ha elegido sus

elementos a nacionalizar sin conflictuarse más con las tendencias universales de representación de la modernidad.

## CONCLUSIONES

La comedia ranchera apareció durante la aplicación del programa cardenista socialista, modernizador y nacionalista. Es decir, se trató de un proyecto político y cultural dirigido por la idea del modernismo vernáculo. El gobierno se situó por encima del pueblo en tanto que protector y guía, cual si fuera la figura de un padre. A partir de ahí, el cine nacional de la comedia ranchera se localizó en un sitio seguro. Esta tendencia de interpretar la revolución desde una perspectiva folclórica y triunfalista se cruzó con el género ranchero. Por cine de la Revolución se ha entendido tanto el que hace referencia al periodo de guerra como el que interpreta de modo implícito o explícito una serie de consecuencias. La comedia ranchera recuperó y representó los tipos del campo —charro y chinas—, mezclados con elementos folclóricos —música, comida, bebida y paisajes—, que se proponían para la definición de la iconografía nacionalista y revolucionaria. Toda vez que sus tramas ignoraran u omitieran abordar los sucesos de la segunda década del siglo XX en México, sus discursos emitían opiniones en torno a los programas modernizantes de los gobiernos en turno, reutilizando las fórmulas del teatro chico mexicano. De esta manera, exponía la tensión entre la representación de la modernidad y lo tradicional. Monsiváis describió el conflicto generado por la modernidad y la comedia ranchera: “mientras el país deja de ser rural se idealiza más el mundo de haciendas, ranchos, de pueblecitos... la fiesta mexicana; la fantasía a la Broadway donde el pasado histórico se moderniza y se vuelve folclórico” (Monsiváis, en Paranaguá, 1992, p. 143).

El modernismo vernáculo caracterizó el nacionalismo cultural mexicano. Estos filmes han mostrado la coyuntura entre la tradición y el modernismo en el momento que el gobierno mexicano nacionalizaba las masas. El folclor y la tradición dotaron al cine y al gobierno de los elementos que son estimados y comprendidos por el pueblo y que son parte de su cotidianidad; al mismo tiempo, el Estado ofreció una interpretación de esos elementos ya incorporados al proyecto nacional y creó una ficción de la realidad. Las comedias rancheras al modo *western* elaborarán un imaginario ligado a la construcción de la imagen moderna importada de Estados Unidos. Los ingredientes fueron locales, pero el proceso de mezclado fue extranjero.



## BIBLIOGRAFÍA

- ANDUIZA VALDERRAMA, V. (1983). *Legislación cinematográfica mexicana*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Filmoteca UNAM.
- BEAUPRÉ, N. et al. (2008). "Images et sons". *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 2(98): 158-168.
- BECKER, M. (1987). "El cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina". *Relaciones*, VIII(29): 5-22.
- BENET, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- BONFIL, C. (2010). *Los imprescindibles de Monsiváis*. Distrito Federal, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cineteca Nacional.
- BRATU HANSEN, M. (1999). "The mass production of the senses: Classical cinema as vernacular modernism". *Modernism/Modernity*, 6(2): 59-77.
- BRATU HANSEN, M. (2000). "Fallen Women, rising stars, new horizons: Shanghai silent as vernacular modernism". *Film Quarterly*, 54(1): 10-14.
- BREMAUNTZ, A. (1943). *La educación socialista en México (antecedentes y fundamentos de la reforma de 1934)*. Distrito Federal, México: Imprenta Revadeneira.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 5 de febrero de 1917. Última reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 10 de febrero de 2014 (DOF 10-02-2014). Estados Unidos Mexicanos: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Información Jurídica.

- dica, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/tcfed/9.htm?s>
- CÓRDOVA, A. (1981). *La política de masas del cardenismo*. Distrito Federal, México: ERA.
- CÓRDOVA, A. (197). *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ERA.
- DÁVALOS OROZCO, F., y Vázquez Bernal, E. (198). *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla.
- DE LOS REYES, A. (1983). *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*. Vol. 1: (1896-1920). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LOS REYES, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Distrito Federal, México: Editorial Trillas.
- DE LOS REYES, A. (2002). "Informes de Adolfo Best Maugard al jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, sobre su trabajo de supervisión y censura a Sergei Eisenstein, durante el rodaje de ¡Qué viva México! en 1930". *Analés del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXIV(81): 161-172.
- DÍAZ LÓPEZ, M. (1999, "Jalisco nunca pierde. Raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano". *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* (31): 184-197.
- DÍAZ LÓPEZ, M. (2002). "El folclore invade el imaginario de la ciudad. Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta". *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* (41): 10-31.
- ESCÁRCEGA LÓPEZ, E. (coord.) (1990). *Historia de la cuestión agraria mexicana*. T. 5: *El cardenismo: Un parteaguas histórico en el proceso agrario nacional 1934-1940 (segunda parte)*. Distrito Federal, México: Siglo XXI Editores y Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México.
- ESCOBAR TOLEDO, S. (1990). "El cardenismo más allá del reparto. Acciones y resultados". En E. Escárcega López (coord.). *Historia de la cuestión agraria mexicana*. T. 5: *El cardenismo: Un parteaguas histórico en el proceso agrario nacional 1934-1940 (segunda parte)* (pp. 423-482). Distrito Federal, México: Siglo XXI Editores y Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México.
- FARÍAS CALDERÓN, A. (2012). "La constitución autoritaria". *Nexos*. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?p=14916>
- FLORES ÁVALOS, E. L. (coord.) (1987). *Planes en la nación mexicana. Libro ocho: 1920-1940*. Distrito Federal, México: Senado de la República.
- GARCÍA RIERA, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. Distrito Federal, México: Mapa.

- GRUZINSKI, S. (1990). *La guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*. París, Francia: Fayard.
- HAUSBERGER, B. (2013). “La revolución mexicana sólo sirve de pretexto: Trascendencias divergentes de una mitología cinematográfica”. En B. Hausberger y R. Moro (coords.). *La Revolución Mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea* (pp. 202-245). Distrito Federal, México: Colmex.
- HERNÁNDEZ, L., y López, P. (1990). “Campesinos y poder, 1934-1940”. En E. Escárcega López (coord.). *Historia de la cuestión agraria mexicana. El cardenismo: Un paraguas histórico en el proceso agrario*. T. 5. Distrito Federal, México: Siglo XXI y Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México.
- LEUTRAT, J. L. (1973). *Le western*. París, Francia: Librairie Armand Colin.
- LYNCH, E. (2007). *Dans les fermes de notre enfance*. París: Editions EPA y Hachette-Livre.
- MEDIN, T. (1982). *El minimato presidencial: Historia política del maximato, 1928-1935*. Distrito Federal, México: ERA.
- MEYER, L. (1978). *Historia de la Revolución Mexicana, 1928-1934. El conflicto social y los gobiernos del maximato*. Vol. 13. Distrito Federal, México: El Colegio de México.
- MONSIVÁIS, C. (1978). “Notas sobre cultura popular en México”. *Latin American Perspectives*, 5(1): 98-118.
- MONSIVÁIS, C. (2010I). *La cultura mexicana en el siglo XX*. Distrito Federal, México: El Colegio de México.
- NOBLE, A. (2005). *Mexican National Cinema*. Abingdon, Reino Unido: Routledge.
- PALOMAR, C. (2004). “El papel de la charería como fenómeno cultural en la construcción del Occidente de México”. *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 76 (abril): 83-98.
- PARANAGUÁ, P. A. (dir.) (1992). *Le cinéma mexicain*. París, Francia: Centre George Pompidou.
- PÉREZ MONTFORT, R. (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. Distrito Federal, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- RUIZ OJEDA, T. C. (2012). “La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación mexicana”. Ponencia dictada en el 2º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, efectuado en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México del 25 al 28 de septiembre de 2012.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

- Secretaría de la Economía Nacional (1939). Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos. Distrito Federal, México: Secretaría de la Economía Nacional-Dirección General de Estadística. Recuperado de [http://www.inegi.org.mx/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/aceum/1938/AEEUMI.pdf](http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/aceum/1938/AEEUMI.pdf)
- THIESSE, A. M. (2001). *La créations des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle.* París, Francia: Editions du Seuil.
- TOWNSEND, W. C. (1976). *Lázaro Cárdenas. Demócrata mexican.* Distrito Federal, México: Grijalbo.
- VAUGHAN, M. K. (1997). *Cultural Politics in Revolution. Teachers, peasants, and schools in Mexico, 1930-1940.* Tucson, Estados Unidos: University of Arizona Press.
- VILLAURRUTIA, X. (1970). *Crítica cinematográfica.* Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

### *Tesis*

- LÓPEZ GONZÁLEZ, R. (2000). *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939.* (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México.
- STRAYER, K. (2009). *Ruins and riots: Transnational currents in mexican cinema* (PhD Dissertation). University of Pittsburgh.

### *Prensa*

- ANÓNIMO (1931, jul. 19). “Rincones bellos de México”. *Excélsior*, Sección de rotograbado, pp. 2-3.
- ANÓNIMO (1937, sept. 7). “Las serenatas de ‘Así es mi tierra!’”. *El Universal*, Segunda sección, p. 7.
- ANÓNIMO (1937, oct. 9). “México se divierte”. *Hoy*, núm. 33, pp. 58-59.
- ALESSIO ROBLES, V. (1933, dic. 14.). “Viva Villa”. *El Universal*, p. 3.
- ÁLVAREZ DEL VILLAR, J. (1934, abril 1º). “La andante charrería”. *La Prensa*, p. 2.
- BELLO DOMÍNGUEZ, A. (1934, enero 11). “La exposición del Dr. Atl”. *Ilustrado*, pp. 27-39.
- ESCALANTE, E. V. (1933, nov. 19). “Arcady Boytler, un director de fuste”. *Revista de Revistas*.
- MALTROT, M. (1936, feb. 25). “Así es Arcady Boytler”. *Todo*.

### *Archivos*

ACN Archivo Cineteca Nacional. Expediente G00899, Guion ¡Así es mi tierra!, toma 193.

### *Filmografía*

*Allá en el Rancho Grande*. Dir. Fernando de Fuentes, 1936.

¡Así es mi tierra! Dir. Arcady Boytler, 1937.

¡Ay Jalisco no te rajes!. Dir. Joselito Rodríguez, 1941.

*Rede*. Dir. Fred Zinnemann, 1934-1936.

¡Qué viva México! Dir. Sergei Eisenstein, 1932.