



EL COLEGIO DE SONORA

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

Allá en el rancho grande: la construcción del símbolo de la hacienda en el cine mexicano, 1935-1936.

Tesis presentada por

Carolina León Aviles

Para obtener el grado de

Maestra en Ciencias Sociales

En la línea de investigación: Estudios Históricos de Región y Frontera

Directora de tesis: Dr. Zulema Trejo Contreras

Lector interno: Dr. Ana Luz Ramírez Zavala

Lector Externo: Dr. Patricia del Carmen Guerrero de la Llata

Hermosillo, Sonora

Diciembre de 2015

A mis dos grandes amores,

Jorge Mario y Emilio.

Agradecimientos

A mi familia, Jorge Mario y Emilio, por su ayuda y comprensión en todos los momentos de trabajo y estrés, por su amor y paciencia.

A mis padres, Enedina y Arnoldo, por su apoyo incondicional. A mi hermana Karina por su afecto y cariño.

A la Dra. Zulema Trejo, que en todo momento estuvo dispuesta a orientarme, motivarme y regañarme cuando fue necesario, por todo su apoyo.

A la Dra. Ana Luz Ramírez Zavala y a la Dra. Patricia Guerrero de la Llata por sus comentarios y correcciones tan pertinentes. Asimismo a la Mtra. Elizabeth Cejudo por su interés y sus valiosas observaciones.

A mis compañeros de generación, por su amistad, sus consejos y las amenas discusiones, que propiciaron un ambiente tan agradable.

A El Colegio de Sonora y todo el personal académico, por su profesionalidad en el trato hacia sus estudiantes. Así como a todos los maestros de la línea de investigación EHRF, por su compromiso con la labor docente.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (conacyt) por el apoyo económico brindado, que me permitió concluir la maestría.

Índice

Agradecimientos	3
Resumen.....	6
Introducción	8
Estructura del trabajo	8
Balance historiográfico	9
La película, una fuente histórica.....	9
Planteando una problemática, la construcción del símbolo de la hacienda.....	13
I. Marco teórico y metodológico	16
I.1 La cultura y sus formas simbólicas	16
I.2 El símbolo desde una interpretación antropológica y semiológica	18
I.3 Nación y Nacionalismo	20
I.4 La película y su análisis, propuesta metodológica	24
II. Contexto del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas	30
II.1 Contexto político.....	30
II.1.1 El fin del maximato: ruptura entre Calles y Cárdenas.....	30
II.1.2 Presidencialismo: el régimen cardenista	32
II.1.3 Reforma agraria y la situación de la hacienda.....	36
II.2 Contexto cultural.....	41
II.2.1 El nacionalismo cultural, su difusión en las artes.....	41
II.2.2 El proyecto educativo.....	45
II.2.3 Instituciones y asociaciones culturales.....	47
II.2.4 El nacionalismo en el cine.....	50
II.2.5 La cuestión agraria en el cine	53
II.3 Contexto cinematográfico	55
III. Allá en el Rancho Grande	58

III.1	Ficha técnica.....	58
III.2	Análisis de los Personajes	60
III.2.1	José Francisco (El caporal).....	60
III.2.2	Don Rosendo (El hacendado).....	68
III.2.3	Felipe.....	70
III.2.4	Cruz (La cenicienta)	79
III.3	<i>Rancho Grande</i>	83
III.3.1	Argumento.....	83
III.3.2	Comparación entre la hacienda real y la hacienda escenificada.....	84
III.3.3	La hacienda de <i>Allá en el Rancho Grande</i>	93
	Conclusiones	102
	Bibliografía	107

Resumen

La historia del cine en México ha profundizado en el análisis de la construcción y reproducción de símbolos y estereotipos en el cine mexicano, sosteniendo la idea de que su producción se debió a la configuración de una identidad nacional, como parte de los proyectos nacionalistas emanados de la revolución. El presente trabajo se apegó a esta idea, analizando el símbolo de la hacienda en el cine mexicano, a través de la película *Allá en el rancho grande*, producida por Fernando de Fuentes en el año de 1935 y estrenada en 1936. El objetivo consistió en comprender el proceso de creación y caracterización de la hacienda como un símbolo nacionalista en el cine mexicano; asimismo identificar los elementos culturales que simbolizaron la figura de la hacienda, en relación con los personajes y argumento de la película

El análisis de la película y del símbolo, requirió de la utilización de la hermenéutica profunda, propuesta metodológica de John B. Thompson basada en lo planteamientos de Geertz sobre el análisis de las formas simbólicas. Esta propuesta metodológica consistió en el análisis de la película como una forma simbólica, que es producida por un sujeto para otros sujetos; en este sentido se analizó la forma simbólica, se comprendió el símbolo de la hacienda como un elemento determinante en la forma simbólica. Para llevar a cabo el análisis de la película, se dieron tres fases de análisis, la primera que consistió en la descripción del contexto socio-histórico en el que fue producida la película *Allá en el rancho grande*; la segunda fase se fundamentó en el análisis de los personajes y el argumento de dicha película; y por último la interpretación- reinterpretación del contexto socio-histórico junto con los personajes y el argumento.

El contexto en el cual fue producida la película, fue en el inicio del periodo presencial de Lázaro Cárdenas, el cual se caracterizó por implementar el proteccionismo a través de un proyecto nacionalista en todos los ámbitos de la vida pública del país. La reforma agraria fue uno de los principales objetivos del proyecto revolucionario, que se consumaría hasta que Lázaro Cárdenas llegó al poder; la repartición de las propiedades de extranjeros y de las hacienda improductivas fueron las principales estrategias de la reforma agraria, para implementar los ejidos colectivos. Al llegar Cárdenas al poder la situación de la hacienda como institución social y económica no había cambiado notablemente; sin embargo con la expropiación de tierras, la situación comenzó a cambiar, ya que algunas hacienda modernizaron su sistema de producción, iniciando así un paulatino cambio en la dinámica social de la hacienda. La producción cinematográfica de la época de oro, como la película *Allá en el rancho Grande* cumplió con la función de mostrar el posible cambio en las haciendas y en el país.

Allá en el rancho grande simboliza la figura de la hacienda, a través de sus personajes y las relaciones entre ellos. Los personajes escenifican al hacendado, el caporal y la mujer campesina, a través de Felipe, José Francisco y Cruz; éstos a través de una trama en donde se aprecian una serie de malentendidos y conflictos, resaltan las relaciones que existieron en la hacienda, como lo fue el paternalismo y las posiciones jerárquicas tanto laborales como sociales. Rancho Grande simboliza una hacienda moderna, por medio de la figura de un hacendado justo, asimismo la posibilidad de una movilidad social en ella; es decir que en un contexto de cambio en el campo, la hacienda simboliza a la nación.

Introducción

La historia del cine en México se inscribe en la historia social mexicana del siglo XX, la historiografía sobre este tema enfoca su análisis a explicar la influencia del cine en la sociedad, los estereotipos y símbolos creados por el nacionalismo en el cine mexicano. En más de una ocasión los estereotipos y símbolos fueron el motivo de análisis de esta vertiente historiográfica, con el objetivo de identificar y explicar su implementación en la producción cinematográfica, así como analizar su influencia en la sociedad. Sin embargo se ha restado importancia a conocer cómo se producen y se construyen los estereotipos y símbolos en el cine mexicano, vistos desde un enfoque cultural más que social; he aquí la pertinencia del presente trabajo, ya que intenta cubrir este vacío, buscando analizar el símbolo de la hacienda en el cine mexicano, 1935-1936.

Estructura del trabajo

El primer capítulo es la descripción teórica y metodológica que sirven como base a esta investigación. Está conformado por cuatro apartados, los tres primeros describen la definición de los conceptos cultura, formas simbólicas, símbolo, nación y nacionalismo, así como las conexiones que hay entre ellos. En el cuarto y último apartado se describe la metodología de la hermenéutica profunda, que sirvió para el análisis de la forma simbólica de la película, y a su vez del símbolo de la hacienda.

El segundo capítulo trata algunos aspectos contextuales del periodo en que fue creada la película *Allá en el rancho grande*, este describe algunos aspectos políticos y culturales del gobierno de Lázaro Cárdenas, como sería la reforma agraria, así como las

políticas culturales de corte nacionalista, que ayudan a explicar el porqué de la creación del símbolo de la hacienda y las características políticas-culturales de su creación.

El tercer capítulo se refiere a la descripción analítica del símbolo de la hacienda que es difundido en la película. En éste se hace un análisis de los personajes y el argumento de la historia, describiendo la hacienda como el escenario principal e hilo conductor de la trama, para después hacer una comparación entre la hacienda escenificada y las haciendas reales. Lo cual permite describir los elementos que fueron utilizados para la construcción de la hacienda como un símbolo que se difundió en la cinematografía de la época de oro del cine en México.

Balance historiográfico

La película, una fuente histórica

La historia cultural ha provocado que la historia en general, replantee sus concepciones teóricas y metodológicas. En lo que respecta a la utilización de fuentes, son los productos culturales como la pintura, la literatura y el cine, los que han proporcionado nuevas formas de hacer el análisis histórico. En este sentido la película no solo se comenzaría a utilizar como una fuente histórica obligada en la historiografía del cine mexicano, sino también en otros temas de historia social, cultural y política; asimismo como una herramienta para describir a la sociedad. Es importante conocer lo que el panorama historiográfico aporta a futuras investigaciones, elementos metodológicos y posibles aportaciones teóricas, por lo cual a continuación se exponen algunos trabajos que utilizan la película como una fuente histórica.

Algunos autores que han utilizado la película para el análisis histórico son: Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Julia Tuñón, y Alejandro Galindo, por mencionar a los más sobresalientes. La importancia de resaltar sus investigaciones radica en exponer y comprender cómo se utilizó la película, si se abordó como un objeto de estudio o como una herramienta o fuente para el análisis histórico. Por un lado, los autores Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco ven la película como su objeto de estudio, sin relacionarla con su contexto, hacen un análisis descriptivo. Asimismo Aurelio de los Reyes, Julia Tuñón y Alejandro Galindo emplean la película como una herramienta que ayuda a describir la sociedad, la película es un medio para llegar a un fin; buscan generar un análisis a través de las mismas, de las cuales se desprenden diversos temas como los estereotipos, la sociedad, el nacionalismo entre otros. Estos autores que han utilizado la película para el análisis histórico, constituyeron un punto de partida para realizar la presente investigación, ya que aportaron diversos elementos y formas de abordar el cine como un objeto de estudio y a su vez como una fuente histórica.

Cine y sociedad en México

Los autores Aurelio de los Reyes y Julia Tuñón, utilizan la película y el cine como una forma de describir a la sociedad o comprender una problemática social, es por esto que la aportación de dichos autores a mi trabajo ha sido el método de relacionar el objeto de estudio con su contexto. Por un lado Hugo Chaparro Valderrama¹ con un caso colombiano y Susana Sosenski en el caso mexicano, analizan la influencia del cine en la sociedad; lo cual permitió estar consciente de dicha influencia y, metodológicamente, ubicar a través de

¹ Hugo Chaparro Valderrama expone la historia de las primeras producciones cinematográficas en Colombia, se incluyó como un punto de comparación sobre la influencia del cine en otro país.

otras fuentes, la percepción y actitud de la sociedad con referencia al cine. En general estos trabajos han servido como una referencia obligada en el análisis de la película como un producto social y por lo tanto cultural, que está inmerso en determinado contexto.

Estereotipos y símbolos creados por el cine

El análisis de estereotipos y símbolos en el cine mexicano es otra vertiente de la historiografía del cine en México, que se encarga de identificarlos y describirlos, así como de explicar cómo la sociedad los ha asumido como parte su cultura. Algunos de los autores que trabajan dichos temas son Jorge Ayala Blanco, Julia Tuñón, Itza Fernández Escañero, Aurelio de los Reyes, Juan Pablo Silva Escobar y Carlos García Benítez. Si bien estos autores utilizan la película como su fuente principal de análisis, su objetivo va más encaminado a identificar estereotipos y símbolos, y analizar cómo funcionan en la sociedad.

Ayala Blanco analiza algunas producciones de la época de oro del cine mexicano, identifica lo que él llama géneros, los cuales son temas como: la revolución, la familia, la provincia, la prostituta, la violencia entre otros, caracteriza estos a través de las películas, identificando y describiendo sus elementos distintivos (Ayala 1968, 48). Sin embargo su objetivo no va más allá de describirlos y hacer una crítica. Por un lado Julia Tuñón, identifica arquetipos² y estereotipos³ de la figura femenina en el cine mexicano, lo que le permite hacer un análisis de su creación, con la finalidad de explicar cuál era el ideal de la

² Julia Tuñón utiliza el término arquetipo utilizado por el psicoanalista Carl Gustav Jung, que lo concibe como fundamentos escondidos en la profundidad del alma consciente, o que constituyen sistemas de disposición que son, al mismo tiempo, imagen y emoción; según la autora es importante utilizar el arquetipo, ya que es parte del proceso en donde se construyen los símbolos, los que al convertirse en imágenes, modifican de alguna manera la cultura (Tuñón 1998, 76-77).

³ La autora entiende por estereotipo un recurso fílmico que implica la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, por reducción o por medio de la simple deformación (Tuñón 1998, 78).

mujer mexicana que se buscaba transmitir en el cine. A diferencia de Ayala Blanco, Julia Tuñón utiliza la película como cualquier otra fuente, su interés se inclina por describir la situación de la mujer en un contexto social determinado. Asimismo Itza Fernández Escañero, Aurelio de los Reyes, Juan Pablo Silva Escobar y Carlos García Benítez, analizan la creación y difusión de estereotipos y símbolos de corte nacionalista, que fueron difundidos y asimilados como parte de la identidad nacional⁴.

Las contribuciones de estas propuestas, ayudaron a comprender que el cine fue utilizado como un elemento de propaganda nacionalista, así como una forma de construir y difundir ciertos estereotipos y símbolos con características que se consideran nacionales. Asimismo ayudaron a conocer cuáles son los elementos discursivos, así como las características culturales con los que se dota a un personaje o una figura física como la hacienda, para convertirse en un símbolo de la cultura mexicana. Los autores aquí tratados coinciden en que el cine crea estereotipos y símbolos, los difunde con fines nacionalizadores, asimismo indagan en los orígenes de su creación, así como en el contexto de su difusión. En este sentido, es importante conocer cómo se construyen éstos, así como comprender sus intenciones, lo cual solo lo ofrece el análisis contextual, al identificar los acontecimientos sociales, políticos y económicos de su construcción. Es por esto que el análisis contextual que aportan estas obras, también ayudan a comprender la relación cine-sociedad.

⁴ Los estereotipos y símbolos del cine mexicano que estos autores han analizado son el charro, la china poblana, el mariachi, el indígena entre otros.

El nacionalismo cinematográfico

Según la historiografía, el nacionalismo en el cine mexicano se vio reflejado principalmente de dos formas, a través del contenido de las películas para promover la identidad nacional, y por medio de políticas proteccionistas que favorecieron la industria cinematográfica. Los autores que abordan estas temáticas son Aurelio de los Reyes, María del Rosario Vidal Bonifaz, Alejandro Galindo, Álvaro Vázquez Mantecón y Juan Pablo Silva Escobar. Los autores antes mencionados, analizan la producción cinematográfica identificando las corrientes nacionalistas que intervenían en la forma de hacer las películas, y que a su vez eran impulsadas por el gobierno; de acuerdo con estas investigaciones, se puede partir de la idea que el gobierno, así como los productores cinematográficos estaban conscientes de la creación de símbolos y estereotipos. Estas investigaciones aportan datos relevantes sobre la forma cómo se utilizó el cine en los proyectos nacionalistas, asimismo aportaciones teóricas-metodológicas para el análisis del nacionalismo a través del cine, que ayudaron a conocer el panorama y la forma de teorizar el nacionalismo. Sin embargo la mayoría de los trabajos se ven desde una perspectiva política o social, ya que buscan resolver problemas de investigación políticos y sociales, dejando de lado la cuestión cultural, como en este caso sería, la construcción del símbolo de la hacienda.

Planteando una problemática, la construcción del símbolo de la hacienda

En el presente trabajo se analiza el símbolo de la hacienda, como uno nacionalista del cine mexicano, escenificado en la pantalla grande, a través de la película *Allá en el rancho grande*. Esta fue producida por el director Fernando de Fuentes en 1935 y estrenada en 1936, cuenta la historia de dos amigos que crecen juntos en la hacienda Rancho Grande en

donde se desarrolla la trama, siendo ésta el hilo conductor de la historia. Es importante mencionar que esta película fue creada en un contexto muy específico, durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, en donde el proyecto nacionalista se vio impregnado en todos los ámbitos de la vida pública del país. Es por esta razón que la reproducción de la hacienda como símbolo nacionalista en el cine mexicano fue factible, ya que todavía constituía una parte fundamental de la vida productiva de un sector de la población, la campesina.

El plantear que la hacienda es un símbolo nacionalista producido por el cine mexicano, no representó un mayor problema, ya que la historiografía no duda en ver a esta como un símbolo que contiene características de identidad nacional, en un periodo en donde los proyectos nacionalistas intervinieron en la política, la economía y la cultura del país. Lo cual sí representa un problema a resolver es comprender cómo fue el proceso de creación y caracterización de la hacienda como un símbolo nacionalista en el cine mexicano de 1935 a 1936. Para poder llevar a cabo dicho objetivo se tuvo que identificar aquellos elementos políticos y culturales que intervinieron en el proceso de construcción de ésta como un símbolo del cine mexicano, así como conocer aquellas similitudes o diferencias entre la hacienda escenificada y la hacienda real.

La hipótesis sostiene que durante y después del proceso revolucionario la idea de representar lo popular, de unificar la diversidad del pueblo mexicano, se concentró en una serie de estereotipos y símbolos, entre ellos la hacienda. El gobierno cardenista y la industria del cine mexicano simbolizaron la figura de la hacienda, dotándola de un significado por medio de una imagen física generalizada, actitudes paternalistas y protectoras, combinándola con un género ranchero y de comedia, que juntos recrearon un

entorno ideal, que permitió su aceptación entre la población mexicana. Esta simbolización se dio a través de una constante utilización de elementos culturales que se consideraban parte de la identidad nacional

Para analizar la hacienda como un símbolo nacionalista y la película como una forma simbólica, fue necesario definir conceptos como símbolo, forma simbólica, cultura, nación y nacionalismo. Debido a que el estudio de los símbolos se inscribe en la historia cultural, es importante definir el concepto de cultura, la cual se concibe como un esquema de significados que se incorpora a las formas simbólicas, que los individuos utilizan para comunicarse, compartir experiencias, ideas y creencias (Geertz en Thompson 2002, 197). Para fines de esta investigación la película se concibe como una forma simbólica, que está compuesta por una estructura de símbolos, en este caso la hacienda, que es utilizada como parte del nacionalismo, el cual busca imponer una cultura generalizada a través del cine. Para realizar el análisis utilizamos el marco metodológico que John B. Thompson propone, la hermenéutica profunda, que es básicamente un análisis en tres dimensiones, lo sociohistórico, el formal y la interpretación/reinterpretación, el cual se aplica a la forma simbólica.

I. Marco teórico y metodológico

En la presente investigación se analizará la creación de la hacienda como un símbolo nacionalista en el cine mexicano. Esta propuesta se inserta en la historia cultural, ya que el “giro cultural” motivó el acercamiento a la utilización de conceptos más cercanos a la antropología, como son la cultura y el símbolo, nuevas orientaciones como el análisis de las imágenes y el estudio de los productos culturales (Ríos 2009, 120-121), los cuales se relacionan con el objeto de estudio de esta propuesta, el símbolo de la hacienda. Para abordar el análisis antes planteado es necesario definir los conceptos de símbolo, cultura, nacionalismo, nación, identidad nacional para configurar un marco teórico que sirva de soporte a esta propuesta.

I.1 La cultura y sus formas simbólicas

Según el autor John B. Thompson el concepto de cultura tiene dos concepciones, la descriptiva⁵ y la simbólica; para fines de este proyecto utilizaremos la concepción simbólica de la cultura que Thompson retoma de Clifford Geertz, quien establece que “la cultura es el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas —entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos—en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (Geertz en Thompson 2002, 197).

⁵ “el conjunto de creencias, costumbres, ideas y valores, así como los artefactos, objetos e instrumentos materiales que adquieren los individuos como miembros de ese grupo o esa sociedad y el estudio de la cultura implica, al menos en parte, el análisis, la clasificación y la comparación científica de estos diferentes fenómenos” (Thompson 2002, 194).

John B. Thompson considera que, aunque esta definición de cultura es pertinente para el análisis de lo simbólico, Geertz deja de lado el contexto social, elemento que permite un mayor entendimiento del análisis de las formas simbólicas que están presentes en la cultura. En este sentido Thompson la adapta, definiéndola como “el estudio de las formas simbólicas —es decir, *las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos*—en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas” (Thompson 2002, 203). Se retoma esta idea de cultura y análisis cultural, porque me permite entender que los símbolos son parte de las sociedades que se han construido a lo largo de la historia. Cada cultura, cada sociedad, ha dado lugar a determinados símbolos en base a su propio desarrollo histórico.

Ante la concepción anterior de cultura, surge la necesidad de especificar qué son las formas simbólicas que Thompson retoma de Geertz y define como las expresiones de un sujeto para un sujeto (o sujetos), las cuales son construidas y utilizadas con ciertos objetivos o propósitos, que desean expresar mediante las formas simbólicas producidas (Thompson 2002, 206). Estas formas simbólicas pueden ser acciones, gestos, rituales, textos, programas de televisión, obras de arte entre otros (Thompson 2002, 205). Esta definición lleva a argumentar que la película es una forma simbólica, ya que es producida por unos sujetos para otros sujetos, con la intención de expresar un propósito u objetivo, que no siempre es el que el sujeto que las produce quiso expresar, ahí radica la dificultad de análisis de la película como una forma simbólica.

Aunque tengamos clara la idea de que la película es una forma simbólica, las formas simbólicas según Thompson están compuestas de una estructura de elementos relacionados

entre sí, que pueden existir independientes de las formas simbólicas, pero unidos las configuran (Thompson 2002, 211); por lo cual proponemos que esta estructura de elementos se pudiera interpretar como un estructura de símbolos, lo que plantea la necesidad de definir qué es el símbolo.

I.2 El símbolo desde una interpretación antropológica y semiológica

Existe una seria complejidad en describir el significado del símbolo, así como los elementos que hay que tomar en cuenta para estudiarlo. Aquí presentaré dos definiciones, una antropológica retomando a Leslie A. White y otra semiótica con I. M. Lotman. La finalidad de definir el concepto de símbolo, además de encontrar puntos de similitud y diferencia entre estos dos autores, es comprender cómo funciona de tal manera que sirva para construir un marco de referencia, que permita analizar la hacienda del cine mexicano como un símbolo nacionalista en México.

Concebir el cine y por ende la película como un medio de comunicación, así como una expresión artística, proporciona a esta investigación los elementos necesarios para el análisis de la hacienda como un símbolo. Pensar el cine en ambos sentidos: artístico y comunicativo, nos permite entenderlo como un medio que permite expresar y comunicar algún significado o idea. Las películas mexicanas de la época de oro se caracterizaron por crear una serie de estereotipos referentes a la cultura mexicana, con la finalidad de establecer una identidad nacional; por lo cual esta propuesta argumenta que este proyecto se llevó a cabo por medio de símbolos.

Según Leslie A. White el símbolo puede ser un objeto cuyo valor o significado es conferido por la persona que lo utiliza, generalmente debe tener un forma física para

penetrar en la experiencia del ser humano, aunque su significado no puede ser interpretado por la forma que posee (White 1982, 44); existen varias clases de símbolos según White: “a) ideas y actitudes, b) acciones manifiestas, c) objetos materiales” (White 1975, 144). La propuesta de White es una visión antropológica de la concepción del símbolo, para que cobre sentido su definición es necesario relacionarlo con la cultura de una sociedad o civilización, las cuales dependen de los símbolos para establecer una forma de comunicación. La utilización de estos hace posible la permanencia de la cultura (White 1982, 50), son necesarios de acuerdo con White y Geertz para que la sociedad se comuniquen entre sí.

De acuerdo con Iuri M. Lotman la palabra ‘símbolo’ tiene más de un significado, lo cual hace que comúnmente se emplee como un sinónimo de signicidad o de signo. Según el autor es importante que se comprenda que, aunque no se descubra el significado de símbolo, cada sistema semiótico sabe qué es un ‘símbolo’; por lo cual no puede haber una definición universal, sino tratar de sistematizar los múltiples elementos que componen el significado de símbolo (Lotman 2002, 89-90), para construir un significado amplio. De acuerdo a los planteamientos de Lotman el símbolo debe analizarse desde dos planos, el plano racional y el irracional (Lotman 2002, 89). En este sentido, el símbolo puede ser interpretado tanto por su contenido claro y evidente, como por lo expresado indirectamente, para comprender su significado de manera completa. Según Lotman estos dos planos, es decir el contenido y la expresión, juntos poseen un significado único, pero existe una frontera nítidamente exhibida, que permite separar el contenido semiótico y la expresión, lo cual particularmente otorga la capacidad de ser un símbolo (Lotman 2002, 90).

En base a los planteamientos antropológicos de Leslie White y los semióticos de Iuri M. Lotman, el símbolo no es fácil de definir, ambas posturas aportan elementos que pueden ayudar a identificarlo. Si bien algo en lo que coinciden ambos autores es que éste es producido y transmitido en la cultura de una sociedad, el cual sirve como una forma de comunicación, así como de expresión. Las aportaciones teóricas antes dichas, ayudan a argumentar que la hacienda es una clase de símbolo que está representada por un objeto material, por una forma física, sin embargo también está dotada de ideas, actitudes y acciones manifiestas que la definen como un símbolo.

Para establecer una definición propia del concepto de símbolo es importante retomar ambas posturas, ya que sus aportaciones al campo de investigación de lo simbólico han ayudado a comprender la forma cómo se comunican los seres humanos y por ende la sociedad. Para fines de esta investigación se entendió por símbolo el objeto que no siempre está representado por una forma física, que sin embargo está configurado de una serie de actitudes, ideas y acciones, que manifiestan un significado racional e irracional. El primero de éstos se puede interpretar por su contenido explícito, es decir por la forma que posee, sin embargo el significado irracional tiene que ser interpretado de manera conjunta a su forma y las ideas, actitudes o acciones que hay detrás del contenido explícito.

I.3 Nación y Nacionalismo

El nacionalismo y las identidades nacionales generalmente surgen en contextos de procesos de formación Estado-Nación que se está llevando a cabo, así como en coyunturas en donde la defensa de la nación es el discurso oficial de los gobiernos. Los proyectos nacionalistas en México han surgido en diferentes procesos históricos, en ocasiones como proyectos

políticos que buscan el intervenir en los ámbitos políticos, económicos, culturales y sociales de un país, con la visión de ser una nación autosuficiente. Asimismo han surgido con la necesidad de definir cuáles son los elementos culturales que determinan la nación mexicana y que nos identifica como mexicanos.

Según Ernest Gellner para definir el concepto de nacionalismo es importante contextualizar su surgimiento y los elementos que lo constituyen. El autor señala que “el nacionalismo es esencialmente la imposición general de una cultura desarrollada a una sociedad que hasta entonces la mayoría y en algunos casos la totalidad de la población se había regido por culturas primarias” (Gellner 1988, 82). De acuerdo con el autor una cultura desarrollada es una cultura alfabetizada en la cual se debe de difundir un idioma ejercido por la escuela, una cultura estandarizada y formalizada, sustituyendo aquellas culturas primarias diversificadas y vinculadas a un lugar o región específica (Gellner 1988, 104). El nacionalismo busca establecer una sociedad anónima e impersonal, que mantenga la unidad mediante una cultura en común (Gellner 1988, 82).

En este sentido el nacionalismo busca unificar una cultura, que aunque puede estar regida por diversas culturas primarias con sus propios idiomas y lenguajes, se les inculca un sentimiento en común, el sentimiento por la nación, que debe de sobresalir por encima del propio. Por lo cual se puede argumentar a través de las ideas de Gellner, que durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, existió un proyecto nacionalista que se basó en el intervencionismo, el cual se aplicó en todos los ámbitos públicos, con la finalidad de promover una cultura común.

La concepción del nacionalismo como imposición cultural es importante retomarla debido a que encaja con las circunstancias del contexto mexicano durante el periodo estudiado, 1935-1936⁶, en el cual la conformación de un nuevo gobierno y la aplicación de políticas culturales claramente nacionalistas, que determinaron en la construcción de lo que debería ser la nación mexicana. Lo antes dicho se realizó a través de la educación, las expresiones artísticas⁷ y los medios de comunicación⁸, en este sentido el cine entra en cada una de estas expresiones; es por esto que la difusión de símbolos nacionalistas a través de éste, fue una de las maneras más eficaces de orientar en la sociedad una idea establecida de lo que el Estado representaba como lo nacional. Hobsbawm, en *Naciones y nacionalismo desde 1780*, sostiene el argumento de que la identidad nacionalista se propaga rápidamente por los medios de la comunicación de masas, como lo es el cine, por lo tanto la representación de símbolos nacionales en el cine mexicano sería un hecho factible:

La identificación nacional en esta era adquirió nuevos medios de expresarse en las sociedades modernas urbanizadas, de alta tecnología. Deben mencionarse dos que son importantísimos. El primero, que requiere pocos comentarios, fue el auge de modernos medios de comunicación de masas: prensa, cine y radio. Estos medios permitieron estandarizar, homogeneizar y transformar las ideologías populares, así como, obviamente, que intereses privados y estados las explotaran para hacer propaganda deliberada [...] la capacidad que tienen los medios de

⁶ Previo a este periodo durante el porfiriato se hizo un esfuerzo por establecer un nacionalismo y crear una identidad nacional, por medio de expresiones artísticas en las Fiestas del Centenario de la Independencia en 1910. Según María de las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada, el arte fue una herramienta utilizada para legitimar el poder político de los gobernantes a través de lo simbólico, como lo es la bandera, el himno nacional, desfiles etc. Es por esto que las fiestas del centenario permitieron reproducir estos símbolos con la intención de crear una identidad nacional (Rodríguez y Méndez 2007, 157-158).

⁷ Como la pintura (muralismo), la literatura, el teatro y el cine.

⁸ La radio, la prensa y el cine.

masa de hacer que los símbolos nacionales pasen a formar parte de la vida de todos los individuos, rompiendo así las divisiones entre la esfera privada y local, en las cuales vivían normalmente la mayoría de los ciudadanos, y la esfera pública y nacional. (Hobsbawm 1998, 151)

Se podría decir que en la identidad nacional se construye la idea de pertenecer a una nación, pero qué es la nación como tal. Según Gellner el nacionalismo sostiene que el Estado y la nación están hechos el uno para el otro, que el uno sin el otro son algo incompleto, sin embargo el Estado ha surgido sin ayuda de la nación (Gellner 1988, 19), lo cual lleva a suponer que el Estado surge primero que la nación. El autor pone dos ejemplos para poder definir la nación, no define el concepto en sí mismo, pero ejemplifica en qué momento se puede hablar de nación:

1.- Dos hombres son de la misma nación si tienen la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación.

2.- Dos hombres son de la misma nación si y sólo si se *reconocen* como pertenecientes a la misma nación. (Gellner 1988, 20)

En este punto Hobsbawm coincide con Gellner, ya que dice que “es el estado el que hace la nación y no la nación al estado” (Hobsbawm 1998, 53). Por lo tanto serían el Estado y el nacionalismo los que configurarían a la nación. Las circunstancias en las que ha surgido el nacionalismo y la forma en que se ha difundido, ha sido cuando el Estado está presente de forma institucionalizada, como una forma de imponer sentimiento de pertenencia a un territorio; y ese sentimiento de pertenencia se construyó a través de la difusión de símbolos como el que representan las haciendas del cine mexicano.

I.4 La película y su análisis, propuesta metodológica

Aunque ya hemos aclarado cómo se debe realizar el análisis del símbolo, es importante dilucidar metodológicamente cómo analizar la película (forma simbólica) y su estructura (símbolo de la hacienda), por lo cual aquí apuntaremos algunas propuestas retomadas de Álvaro A. Fernández Reyes⁹ y de John B. Thompson. Fernández utiliza la propuesta metodológica de Thompson sobre la hermenéutica profunda; considero importante retomar esto, ya que esta metodología está aplicada al análisis de la forma simbólica de la película, al igual que la presente propuesta. Asimismo concebimos que el análisis hermenéutico se basa en la interpretación, y lo podemos relacionar con el análisis del símbolo, ya que el símbolo requiere ser interpretado. Al igual que Álvaro A. Fernández Reyes, nos basaremos en la propuesta metodológica de John B. Thompson, la hermenéutica profunda.

La hermenéutica profunda pone en primer plano ver al objeto de análisis como una construcción simbólica significativa que necesita de una interpretación (Thompson 2002, 396); para la presente investigación esta propuesta es útil, ya que el objeto de nuestro análisis es una forma simbólica, la película, que necesariamente requiere ser interpretada. Según Thompson “la hermenéutica de la vida cotidiana es el punto de partida primordial e inevitable del enfoque de la hermenéutica profunda” (Thompson 2002, 406). En este sentido es la hermenéutica la ciencia de la interpretación, por lo cual el autor extrae de ella, las condiciones necesarias para la investigación socio histórica, y se basa en Paul Ricoeur, ya que este ha intentado sistemáticamente extraer de la hermenéutica no solo una reflexión

⁹ El autor en su tesis de doctorado *La escena del crimen. Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*, expone una propuesta metodológica para el análisis de la película basada en las ideas de John B. Thompson, la cual explica el análisis de la forma simbólica, a través de la hermenéutica profunda. Es importante aclarar que de esta propuesta metodológica, solo se retoma como referencia metodológica para descubrir herramientas para el análisis de la película, que a su vez se conjuguen con el análisis del símbolo.

filosófica, sino también metodológica que ayude a realizar una interpretación en las investigaciones sociales. (Thompson 2002, 404-405).

La base de la hermenéutica profunda según Thompson es esclarecer la manera como las formas simbólicas son interpretadas y comprendidas, por los individuos que las producen y las reciben. Sin embargo él agrega que el marco metodológico de la hermenéutica profunda busca más que nada comprender las condiciones sociohistóricas en las que fueron producidas y recibidas las formas simbólicas (Thompson 2002, 405). En este sentido lo que el autor intenta hacer, es una metodología para la interpretación de las formas simbólicas.

La propuesta de Thompson sobre la hermenéutica profunda, consiste en tres fases de análisis. La primera se refiere a un análisis sociohistórico, la segunda a un análisis formal (discursivo) y la tercera al análisis interpretativo/reinterpretativo. La primera trata sobre el análisis sociohistórico de las formas simbólicas, ya que estas no se sitúan en un vacío, se producen, transmiten y reciben en un contexto social e histórico en específico (Thompson 2002, 409), que va otorgar a estas, características específicas que es importante descubrir. El objetivo de esta fase es construir esas condiciones sociales e históricas en las cuales se producen las formas simbólicas, en este caso la película *Allá en el Rancho Grande*. Asimismo el autor describe varios niveles de análisis sociohistórico, la descripción espacio-temporal que hace referencia al espacio y tiempo en el cual se producen y reciben las formas simbólicas; el análisis de instituciones sociales hace referencia al conjunto de reglas, recursos y relaciones que construyen una forma simbólica; por último el análisis de los medios técnicos de inscripción y transmisión hacen referencia a una forma física en donde se trasmite la forma simbólica (Thompson 2002, 409-411).

En esta primera fase considero pertinente situarme en el primer nivel de análisis sociohistórico, sobre la descripción del espacio y tiempo histórico en el cual fue producida la película. Éste va acorde a la investigación histórica aquí propuesta, ya que el contexto espacio-temporal es significativo para descubrir las condiciones culturales, políticas y sociales en que fue producida esta forma simbólica. Es necesario investigar el espacio y tiempo en el que fue creada la película, las condiciones internas y externas de su creación; como el financiamiento, la ideología del momento y los aportes culturales, que aportaron características específicas a la forma simbólica, que la distinguen de las demás.

La forma simbólica, es decir *Allá en el Rancho Grande*, fue creada durante 1935 y estrenada en 1936, su espacio de creación fue México. Estas dos condiciones, nos remiten a un contexto social, cultural y político determinado, que influyen en la creación de la película. En este sentido se puede argumentar que las condiciones culturales y políticas van a intervenir en la construcción no solo de la forma simbólica, sino también del símbolo de la hacienda; ya que el contexto de este tiempo y espacio estuvo cargado de un discurso nacionalista que buscó de muchas formas crear o difundir símbolos de identidad nacional, utilizando a los medios de comunicación para difundirlos. Este contexto posrevolucionario determinó la creación de estereotipos, asimismo de símbolos como la hacienda en el cine mexicano.

La segunda fase es el análisis formal o discursivo, que “se centra en las formas simbólicas mismas, busca analizar sus rasgos estructurales internos, sus elementos constitutivos y sus interrelaciones, y vincularlos con los sistemas y códigos de los cuales son parte” (Thompson 2002, 414). Thompson propone varias formas de analizar el discurso, como lo es a través de su estructura narrativa, que consiste en estudiar personajes

y sucesos en conjunto, o sea la trama; el autor considera importante profundizar en los personajes, ya que es necesario comprender el papel que desempeñan en la trama (Thompson 2002, 418). Lo anterior es una respuesta al problema de qué elementos analizar de la película, que el autor simplifica, proponiendo a los personajes y sucesos como objetos de estudio que configuran la película, que a su vez son parte del símbolo, en este caso del símbolo de la hacienda. La estructura narrativa de la hacienda, no solo se compone de personajes y sucesos, sino también de escenarios, que se podrían agregar a dicha estructura.

En este nivel de análisis es importante comprender cuáles son las relaciones entre los personajes y el argumento; sin embargo habría que agregar, también, cuáles son las relaciones de los personajes principales como Cruz, José Francisco y Felipe con otro de los personajes principales, la hacienda, como un espacio en el cual confluyen todos los sucesos de la trama. Descubrir las relaciones entre personajes-hacienda y trama-hacienda, son importantes ya que nos ayudan a interpretar el discurso que no esto implícito en la historia. Esta segunda fase de análisis es donde sale a luz el discurso de la forma simbólica, qué es lo que sus creadores entienden por hacienda, cómo la ven y la escenifican a través de los personajes y el argumento de la película. En este punto de la interpretación, la forma simbólica es el vehículo que transporta el símbolo, su análisis es imprescindible para comprender el análisis del símbolo, pero que sin embargo es la hacienda el personaje principal de la trama, comprenderla significa indagar en el proceso de su creación, que en la tercera fase se comprende la forma en la cual fue creada.

La tercera fase es la de interpretación/reinterpretación la cual no se puede hacer si no se han hecho las fases previas, que en conjunto estructuran esta última fase. Según

Thompson la interpretación se construye en el análisis sociohistórico, el cual nos brinda un significado posible de porqué se produce la forma simbólica (película), sin embargo esto es un primer significado, después al complementar el análisis interpretativo con el análisis discursivo se da la reinterpretación; en esta fase se deconstruye para ver los patrones y recursos que constituyen la forma simbólica (Thompson 2002, 420). Aunque pareciera confuso, esto se puede entender si se relaciona con el análisis del símbolo, ya que para poder tener un análisis completo de éste, hay que pasar asimismo por dos interpretaciones, la expresada claramente y la que hay que interpretar a través del análisis histórico de la película en conjunto a su trama.

La interpretación/reinterpretación es el análisis de las condiciones políticas y culturales que permitieron e influyeron en la creación de *Allá en el Rancho Grande*, así como el discurso manifiesto en ella, a través de personajes y argumentos que se relacionan entre sí. La interpretación que se obtenga de este análisis tiene que ser reinterpretado en conjunto, es decir de qué manera influyó el contexto en el discurso de la película, y en la creación de una hacienda idílica.

La interpretación de la forma simbólica revela la interpretación del símbolo de la hacienda. Sin embargo es la reinterpretación la que aporta elementos estructurales de la creación del símbolo de la hacienda, la escenificación de esta como un personaje propio, que si bien no tiene una forma definida, da cohesión y sentido al resto de los personajes y a la trama misma. Asimismo revela los elementos que conectan a los personajes con la hacienda, como el paternalismo, el arraigo al terruño, la lealtad entre otros, los cuales a su vez se relacionan con la trama, y proporcionan características al símbolo de la hacienda. La reinterpretación de estas dualidades, personajes-hacienda y trama-hacienda, contribuyen

con elementos característicos del símbolo de la hacienda que vislumbra su proceso de creación a través de la forma simbólica, la película *Allá en el Rancho Grande*.

II. Contexto del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas

II.1 Contexto político

II.1.1 El fin del maximato: ruptura entre Calles y Cárdenas

El periodo presidencial de Lázaro Cárdenas fue el último de los regímenes triunfadores de la revolución. Cárdenas por ser un caudillo perteneciente al grupo en el poder, logró ganar la simpatía de Plutarco Elías Calles conocido como el “jefe máximo”, lo cual consiguió su posicionamiento como presidente de la república; sin embargo traía consigo el problema de continuar o no, con el maximato¹⁰. Calles supuso su continuidad en las decisiones importantes de la política mexicana, sin embargo Cárdenas decidió romper con el dominio callista, llevando a cabo una serie de reformas económicas que convulsionaron a la elite política y a la iniciativa privada y extranjera en México.

Según Alicia Hernández la sucesión presidencial fue de lo más pacífica, lo cual parecía indicar que el maximato continuaría con Lázaro Cárdenas. Al llegar Cárdenas a la presidencia, el gabinete en su mayoría ya estaba compuesto por callistas, serían pocos los puestos que él designaría (Hernández 1981, 41). Sin embargo, a pesar que el ascenso de Cárdenas al poder se dio de forma pacífica, la presión por parte de los grupos anticallistas reforzarían la idea de desarticular el grupo de Calles dentro del gobierno. El acontecimiento decisivo para esto fue que “en junio de 1935, por primera vez desde la toma de posesión de Cárdenas, se presentó Calles en la ciudad [...] Así, el 14 de junio aparecieron declaraciones

¹⁰ Fue un periodo que se dio durante 1928-1935, durante los periodos presidenciales de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, en el cual el expresidente Plutarco Elías Calles fue reconocido como jefe máximo de la revolución, y tenía un peso decisivo en las decisiones políticas de los presidentes (Medin 1983, 23).

de Calles condenando la política de Cárdenas y poniendo en tela de juicio el derecho de huelga de los obreros” (Hernández 1981, 54). Este incidente provocaría que Cárdenas destituyera y reorganizara el gabinete, con el fin de desarticular al grupo controlado por el “jefe máximo”.

Los cambios que Lázaro Cárdenas efectuaría para la destitución del grupo callista iniciaron en el PNR, la burocracia (puestos públicos) y el ejército. Por ser un ex general del ejército empezaría con tácticas como el aumento de salarios y beneficios a los militares, promoviendo a jóvenes soldados con la finalidad de conquistar el apoyo del ejército. Asimismo buscó la conciliación con la iglesia católica declarando concluida la persecución religiosa (Cockcroft 2001, 151). Según James D. Cockcroft, “Cárdenas para contrarrestar la maniobra de las fuerzas de Calles dio todo su apoyo a la fuerza más poderosa detrás de la inquietud laboral, la CGOCM” (Cockcroft 2001, 152); quitando de cierto poder a la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) y dándole más poder a la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM), que después le cambiarían de nombre por Confederación de trabajadores de México (CTM). Con esto el apoyo hacia los grupos sindicales, clases obreras y campesinas, se forjó una alianza del gobierno con los trabajadores; la política emprendida por Cárdenas de satisfacer las demandas de los trabajadores, superaron la alianza de Calles y Morones¹¹ de la CROM. (Cockcroft 2001, 158).

Como antes se mencionó, la desarticulación de los grupos políticos que apoyaron al “jefe máximo”, se dio en el Ejército, en la Secretaría de Estado y en puestos claves, lo cual

¹¹ Luis Napoleón Morones fue un sindicalista y político mexicano, secretario general de la CROM en 1918, fundador del Partido Laborista en 1919 y ministro de Industria, Comercio y Trabajo (1924-1928) durante la presidencia de Calles. Opuesto a la actuación de Lombardo Toledano, a quien apoyaba Cárdenas. Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/morones.htm>

permitió que el nuevo regente interviniera en la balanza del poder político en las gubernaturas de los estados, realizando veinticinco cambios en estas (Hernández 1981, 60). Según Tzvi Medin, Lázaro Cárdenas antepuso el presidencialismo al maximato, esto quiere decir que “en la unidad orgánica que constituían el partido único y el gobierno nacional, Cárdenas invertirá los términos, y hará del presidente el factor directivo y orientador, dejando al partido la categoría de instrumento en relación al gobierno.” (Medin 1983, 70). El rompimiento Calles-Cárdenas tuvo efectos en la política, generando una división de dos facciones, así como también repercutió en la sociedad mexicana, la cual quedó dividida en dos cortes ideológicos, cristianos y anticristianos, obreros y capitalistas, latifundistas y campesinos (Medin 1983, 63).

II.1.2 Presidencialismo: el régimen cardenista

El periodo presidencial de Lázaro Cárdenas fue el primero en tener un plan sexenal, el cual se crearía en la segunda convención del PNR, este plan tenía como tesis central el intervencionismo, que Medin explica así: “la tesis central del Plan Sexenal es la del intervencionismo estatal. En el informe de la Comisión Dictaminadora sobre el Plan Sexenal se expresa que el Estado mexicano debe asumir y mantener una política de intervención reguladora de las actividades económicas de la vida nacional.” (Medin 1983, 44). El intervencionismo se planearía en cuatro campos: el agrario, industrial, sindical y educativo (Medin 1983, 45).

El cardenismo es considerado como un periodo en la cual se culminaron los proyectos nacionalistas emanados de la revolución. Se dieron una serie de políticas proteccionistas, en el ámbito económico, político y cultural, que según Medin no

necesariamente implicaba el aislamiento de México con el exterior, sino que consistía en una minuciosa revisión del comercio exterior y de los modos de producción. Acusado de querer implementar el socialismo en México, Lázaro Cárdenas buscaba más que nada defender los bienes nacionales. Según Medin:

Esta política económica nacionalista y reformista intentaba defender a la burguesía nacional frente a los omnipresentes imperialistas, pero evitando llegar a una ruptura tal que planteaba un signo de interrogación sobre la economía toda de México [...] la nueva política económica se basaría en el intervencionismo estatal que regulase las relaciones que se dan en el proceso económico entre los diferentes factores, pero respetando la presencia y la acción de los mismos. (Medin 1983, 47)

Las políticas intervencionistas que Lázaro Cárdenas buscó implementar en el ámbito social, fueron enfocadas a mejorar las condiciones de vida de los campesinos y obreros mexicanos, sin afectar a la burguesía nacional. En el plano agrario, se quería impulsar los ejidos.

Una de las metas principales del cardenismo era el desarrollo de una economía agrícola ejidal, México debía ser un país agrícola, rural y corporativo (Alanis 2000, 31). En este sentido según el autor la industria debía de estar al servicio de las necesidades de la sociedad agraria, “la sociedad urbana e industrial habría de supeditarse a las necesidades de la economía agrícola, que ocuparía a la parte sustantiva de la población” (Alanis 2000, 31). En términos sociales el proyecto agrario era primordial para el desarrollo de la sociedad, la industria y la educación tenían que trabajar en conjunto para formar una sociedad agraria y autosuficiente, y que además fuera el motor de la economía del país.

En uno de los discursos de Cárdenas se puede ver su opinión sobre el ejido, mencionando cuales eran las responsabilidades de éste:

La institución ejidal tiene hoy doble responsabilidad sobre sí: como régimen social, por cuanto libra al trabajador del campo de la explotación de que fue objeto, lo mismo en el régimen feudal que en el individual; y como sistema de producción agrícola, por cuanto pesa sobre el ejido, en grado eminente, la responsabilidad de proveer a la alimentación del país. Dentro de nuestro sistema agrario constitucional, el ejido es, en efecto, el medio directo de satisfacer las necesidades de los núcleos de población hasta el límite que las tierras afectables lo permitan, y constituye la comunidad una fuente de vida propia que libera a los habitantes de trabajar a jornal y permite a cada uno de ellos percibir el valor íntegro del esfuerzo que aplica a las tareas productoras. (Cárdenas en Córdova 1974, 98)

En este sentido se atribuye al ejido dos responsabilidades una social y la otra económica, según Cárdenas este no solo rompería como la forma de explotación feudal, sino también implementaría una nueva forma de subsistencia económica para la sociedad agrícola. Sin embargo el camino para que se instituyera el ejido, pasaría por un proceso de organización social, política y económica.

Asimismo “la reforma agraria renació como un gran proceso de reestructuración del campo y, a la vez, como un gigantesco plan de organización de la masa rural desde el punto de vista económico y social. La acción del Estado penetró hasta los más oscuros rincones de la vida campesina, convirtiéndola en parte de la vida del Estado. Los intereses de los campesinos se transformaron de golpe en intereses del Estado” (Córdova 1974, 104). La reforma agraria que implementó el ejido como una herramienta de reestructuración, se

convertiría en el motor que daría impulso a la económica del país, sin dejar de lado el ámbito industrial en donde también se daría “la formación de cooperativas de trabajadores y promoviendo la regulación y el control estatal del proceso económico, pero dejando asimismo margen para el desarrollo de las empresas privadas de la burguesía nacional” (Medin 1983, 115).

La política corporativista en el gobierno de Lázaro Cárdenas fue utilizada como una forma de organizar a la sociedad, específicamente a los sectores trabajadores, de las masas populares, organizándolas en sindicatos y asociaciones. En este sentido según Córdova “a través de la organización no serían ya los intereses individuales, egoístas y disolventes, sino los intereses de los grupos, los que dictarían la política en México” (Córdova 1974, 147). Sin embargo esta forma de organizar a la clase trabajadora por medio de grupos, conllevaba otros intereses para el régimen cardenista, “[...] el hecho de que la organización de los trabajadores representaba, no sólo el instrumento más adecuado para que éstos dejaran de ser juguete de los grupos políticos, sino sobre todo el medio insuperable, y en el fondo único, para ligarlos indisolublemente a la estructura del Estado y ejercer sobre ellos el más absoluto control” (Córdova 1974, 162).

El corporativismo asimismo consistía en integrar a las organizaciones al único partido revolucionario, ahora partido del Estado, el PRM; el cual cumpliría con las funciones de “[...] cuidar que cada organización mantuviera su autonomía y su aislamiento, en atender las disputas o las dificultades que se dieran entre ellas, en coordinar sus movimientos, sobre todo en época de elecciones, y mantenerlas unidas, en su aislamiento, bajo la égida del Estado” (Córdova 1974, 164-165). El aislamiento según Córdova consistía en que las organizaciones obreras y agrupaciones campesinas no se mezclaran, ya que había

un temor de no poder controlar a las masas unidas o agrupadas en un frente único. En este sentido el autor argumenta que el poder residía en las organizaciones, y dice comprender por qué Cárdenas impidió el contacto entre organizaciones ya que: “las alianzas entre obreros y campesinos siempre han dado lugar a movimientos autónomos que se radicalizan con rapidez y se vuelven sumamente destructores; mientras que aislados unos de otros los obreros y los campesinos pueden ser combatidos y, tarde o temprano, reducidos a la impotencia” (Córdova 1974, 164).

II.1.3 Reforma agraria y la situación de la hacienda

En el campo mexicano también existía un descontento, el cual comenzó mucho antes de que Lázaro Cárdenas llegara al poder. El reparto agrario fue una de las promesas de la revolución, el grupo revolucionario que precedió a Cárdenas no había llevado la reforma como un objetivo principal, cuando este llega al poder:

La estructura de la tenencia de la tierra no se había modificado sustancialmente desde el porfiriato; predominaba la gran propiedad, concentrada en manos de unos cuantos, y un gran número de pequeñas y sobrepobladas propiedades agrícolas [...] había 2 millones de campesinos sin tierras [...] El descontento en el campo y los intentos de los campesinos por resolver su situación variaban según las regiones. En las zonas destinadas a la producción agrícola comercial como La Laguna, en Durango y Coahuila, en Lombardía y Nueva Italia, en Michoacán, y en las haciendas henequeneras, en Yucatán, los trabajadores agrícolas exigían salarios mínimos y contratación colectiva, y recurrían a la huelga como medio de protesta. En zonas como la de Veracruz el problema se había soslayado por medio del reparto ejidal. En otras de arraigo colonial los pueblos continuaban exigiendo la restitución de tierras; muchos

reclamaban sus predios, exigían garantías para la pequeña propiedad.
(Hernández 1981, 15)

Cárdenas no podía y no quería afectar a la propiedad privada, ya que gran parte de la producción agrícola se vería afectada. Se necesitaba llevar a cabo un programa bien estructurado en donde se efectuara el reparto de tierras, para esto se crearon y organizaron los ejidos colectivos, así como organismos de financiamiento comunal, todo eso sin afectar a las haciendas más modernas y productivas de México.

Durante su campaña como candidato a la presidencia, Lázaro Cárdenas, se comprometió a apoyar al ejido, bajo la forma cooperativa, apoyando con créditos, obras públicas y escuelas para mejorar la producción. El ejido sería una nueva forma de estructura tanto social, económica como moral por medio del cooperativismo, que acabaría con la explotación. La formación de los ejidos resolvería los problemas económicos de las comunidades que vivían en el campo, así como conflictos sociales y políticos que la unidad económica de la hacienda había dejado (Escobar 1990, 26-27). En este sentido Lázaro Cárdenas durante su campaña proyectaba una nueva forma de actividad económica en el campo, era parte de sus proyectos, sin embargo no se puede afirmar que tuviera la intención o que prometiera desaparecer las haciendas de manera inmediata.

Saúl Escobar Toledo en *Historia de la cuestión agraria mexicana*, hace un recuento sobre los informes presentados por Lázaro Cárdenas durante su mandato, con énfasis en la cuestión agraria. El autor divide su progreso en tres fases, durante la primera fase (1934-1936) remarca seis puntos ¹² sobre los cuales se trabajó para mejorar el agro mexicano; la

¹² Lázaro Cárdenas durante el lapso de 1934-1936, reafirmaría su proyecto agrarista en diversos discursos de su mandato, el cual consistía en seis puntos: “Primero, la intervención del Estado para controlar la

segunda fase (1936-1938) hace referencia al Estado como el organizador e impulsor del ejido y el reparto agrario, dándose su mayor esplendor durante estos años; mientras la tercera fase (1938-1940), le da una menor importancia a la cuestión agraria, para pasar a la expropiación petrolera. En este sentido su fase más radical y en la cual llevaría a cabo el mayor número de reparto de tierras fue la segunda, asimismo por la formación de organismos crediticios que financiaron a los ejidatarios.

La reforma agraria básicamente consistía en la expropiación de tierras de extranjeros, así como de tierras improductivas, con la finalidad de formar ejidos colectivos en las haciendas expropiadas. Para que la reforma fuera posible, se dieron cinco grandes expropiaciones en algunas de las zonas más productivas del país, estableciendo ejidos colectivos en ellas:

El primer ejido colectivo se estableció en 1936 en la región de La Laguna, entre Coahuila y Durango: una ancha meseta de 1.4 millones de hectáreas, de las cuales aproximadamente medio millón eran irrigadas con agua de los ríos Nazas y Aguanaval [...] La segunda gran expropiación tuvo lugar en 1937, en Yucatán: 366 000 hectáreas en beneficio de un sistema de ejidos colectivos que agrupó a 34 000 ejidatarios dispersos en 384 poblados. La tercera expropiación se dio en el Valle del Yaqui [...] Cárdenas decretó la expropiación de 17 000 hectáreas de riego y 36 000 de temporal en beneficio de 2 160 ejidatarios, lo que dio un promedio excepcional de 8 hectáreas de riego *per capita*, es decir, más del doble que en La Laguna [...] La cuarta gran expropiación

producción, así como los precios y la distribución de los productos de primera necesidad [...] Segundo, el aprovechamiento de nuestros recursos naturales en beneficio de los mexicanos y “hasta donde sea posible, por medio de empresas nacionales, para salir cuanto antes del régimen de explotación colonial”. Tercero, dar prioridad a la agricultura [...] Cuarto, reformar la legislación para agilizar los trámites del reparto de tierras [...] Quinto, promover y fomentar las cooperativas como una forma más avanzada de organización en el campo [...] Sexto, terminar con la división existente entre los campesinos, formando una sola organización, de lo cual se encargará el PNR [...]” (Escobar 1990, 28-29)

tuvo lugar en 1938 y afectó a los dos grandes latifundios de Lombardía y Nueva Italia, Michoacán, en poder de una familia de origen italiano. Las 61 449 hectáreas expropiadas [...] beneficiaron a 2 066 ejidatarios, pero esta vez, a cuenta de las lecciones del pasado, la propiedad no se dividió en cooperativas; se mantuvieron las dos grandes unidades originales intactas, y la maquinaria y animales de trabajo de la antigua compañía pasaron a formar parte del patrimonio de los nueve ejidos [...] La última expropiación importante fue en Los Mochis, Sinaloa, en 1938, en la zona cañera de una empresa azucarera extranjera, irrigada por el río Fuerte: 55 000 hectáreas para 3 500 ejidatarios agrupados en 28 ejidos. (Alanís 2000, 34)

En este sentido la expropiación de las zonas más productivas del país, era un paso significativo para el establecimiento de ejidos colectivos. Es importante tomar en cuenta que la cantidad de tierras expropiadas durante el periodo cardenista, fue radical en cuanto a la cantidad de tierras expropiadas, en comparación de otros periodos; sin embargo, en algunas zonas como la Laguna y Yucatán la calidad de las tierras, según Jorge A. Calderon, estaban compuestas por tierras de baja calidad y poco fértiles. Por lo cual es importante mencionarlas, debido a las particularidades con las cuales se efectuaron las expropiaciones.

Según Jorge A. Calderón el reparto agrario de la tierra de la Laguna¹³ fue una de las transformaciones más importantes del periodo cardenista. Esta zona contaba con una superficie de tierras de 500 mil hectáreas, con 130 haciendas, 90 de ellas eran propiedad de extranjeros; asimismo tenía un nivel alto de capitalización, y excelentes normas de eficiencia y producción. Sin embargo las tierras que se expropiaron en dicha región, fueron tomadas de haciendas poco eficientes, eran suelos de baja calidad, ociosos, por lo cual

¹³ La laguna es una región que está ubicada en los límites de los estados de Durango y Coahuila.

según Calderón, aquellas haciendas modernas y bien organizadas, que constituían la base de la agricultura en México, fueron declaradas inafectables¹⁴, ya que eran unidades agrícolas industrializadas (Calderón 1990, 41-42). En este sentido se puede argumentar que probablemente las haciendas declaradas inafectables, eran de hacendados nacionales, que contaban con un sistema de producción moderno e industrial; sin embargo esto no quiere decir que todas las tierras expropiadas tuvieran estas características, tomando en cuenta que hubo haciendas productivas propiedad de extranjeros que fueron expropiadas, en las cuales se establecieron ejidos colectivos para seguir explotándolas y obtener una alta productividad.

Al igual que en la Laguna, en Yucatán se dio el reparto agrario y la formación de ejidos colectivos, dotándolos de maquinaria industrial de las haciendas, sin embargo el resultado no fue el esperado, ya que la producción y el mercado del henequén seguía siendo controlado por antiguos latifundistas (Calderón 1990, 45). Si bien las condiciones de la Laguna fueron excepcionales, Cárdenas pudo implementar su proyecto agrario y conciliar a la vez con los terratenientes, en Yucatán las condiciones fueron otras, en este sentido el control del cultivo, la industria y el mercado fueron controlados por la Asociación de Henequeneros de Yucatán que se encontraba compuesta por antiguos latifundistas que no permitieron abrir el mercado local a los ejidos colectivos. Se podría decir que no se logró llegar a una conciliación y acuerdo entre las asociaciones que controlaban la producción, las cuales estaban conformadas por la estructura de poder de Yucatán.

¹⁴ Ante esto se firmaron certificados de inafectabilidad a pequeños propietarios, este era un “documento firmado por el presidente de la República que establece que una extensión determinada de tierra es propiedad de tal persona y debe considerarse propiedad inafectable por la reforma agraria” (Calderón 1990, 46). Lo cual quiere decir que la reforma agraria también tuvo sus asegunes.

Ante este panorama se puede decir que las haciendas no habían desaparecido en su totalidad con la reforma agraria, una parte de las personas que vivían en el campo mexicano seguía trabajando en ellas. Según Alanís la reforma agraria tuvo algunos opositores además de los hacendados, como latifundistas extranjeros, generales revolucionarios (de afiliación callistas), pequeñas empresas y conglomerados económicos (Alanís 2000, 38), lo cual marcó límites y dificultades para lograr efectivamente los objetivos de la reforma agraria. En este sentido se puede decir que las películas del cine de oro mexicano, no se encontraban tan alejadas de la realidad, la figura de la hacienda y el personaje del hacendado como un escenario principal del campo, seguía teniendo relevancia para una parte de la sociedad mexicana.

II.2 Contexto cultural

II.2.1 El nacionalismo cultural, su difusión en las artes

Durante la década de los años veinte, José Vasconcelos impulsaría el nacionalismo cultural en México. Este fue un intelectual e ideólogo revolucionario que implementó un proyecto educativo y cultural de corte nacionalista, a través de la pintura (el muralismo) y la literatura (la novela revolucionaria) con la finalidad de expresar y difundir, aquello que se consideraba como mexicano, es decir una identidad nacional. Al nacionalismo cultural según Monsiváis se le hicieron una serie de encargos “la adquisición de una identidad nacional, la aspiración de originalidad, la captura artística de lo genuino mexicano [...] la tarea de reducir a términos entendibles (o sea, manipulables) el sentido de la Revolución [...]” (Monsiváis 2000, 990-991). En los años posteriores a Vasconcelos, fue aceptada su política cultural, pero reducida y modificada en base a los intereses callistas, sin embargo

siguió con el tono nacionalista; para el periodo cardenista se da una reivindicación del nacionalismo revolucionario, pero con un sentido populista (Monsiváis 2000, 1017).

El principal objetivo del nacionalismo cultural que se dio durante las décadas de los años veinte y treinta, fue definir las características del mexicano, para transmitir una identidad nacional a través de la educación y las artes, es decir instaurar en la cultura del pueblo mexicano, una identidad mexicana. Durante este contexto surgen tres corrientes de pensamiento que buscaron definir al pueblo mexicano a través de su origen, raza o su lugar en Latinoamérica, éstas fueron el indigenismo, hispanismo y latinoamericanismo. Por un lado el indigenismo estuvo ligado a los proyectos oficiales de los gobiernos revolucionarios, buscó reivindicar su pasado indígena, resaltando sus tradiciones y costumbres, mientras que el hispanismo el cual fue parte del discurso conservador, buscó lo contrario, resaltar lo hispano, la religión católica y la lengua castellana, como acontecimientos necesarios para hacer de la nación mexicana una nación civilizada; mientras que el latinoamericanismo buscó combinar las dos corrientes anteriores, pero con la idea de evolucionar culturalmente en un futuro (Pérez en Blancarte 1994, 350). Cada una de estas corrientes se reflejó en diversas actividades culturales y artísticas, como el muralismo, la novela, el cine entre otras.

El indigenismo, una de las corrientes nacionalistas de los años veinte y treinta del siglo XX mexicano, surge de las ideas revolucionarias que buscaban reconocer el pasado indígena del pueblo mexicano. Su intención fue integrar al proyecto nacionalista estas ideas, a través de proyectos sociales y económicos que incorporaran a las culturas indígenas al desarrollo del país. En este sentido tuvieron que reconocer y revalorar las aportaciones de los indígenas a la vida económica del país. El tema indígena estuvo presente en los ámbitos

artísticos e intelectuales, así como en la cultura popular de la época, en el teatro, la música y el cine (Pérez en Blancarte 1994, 352-353). Una de las primeras formas de expresión del nacionalismo cultural fue el muralismo, éste surgió de la necesidad de expresar visualmente, es decir identificar de manera visual, quienes eran los mexicanos (Monsiváis 2000, 991). El indigenismo prácticamente fue una corriente nacionalista, que basaba sus preceptos en ideas revolucionarias, lo cual haría que fuera incorporado a los proyectos nacionalistas de los gobiernos posrevolucionarios.

Otra de las corrientes nacionalistas fue el hispanismo que “negaba el bagaje indígena y planteaba la necesidad de reconocerle a España la gracia de haber entregado a los mexicanos lo que consideraba los tres elementos fundamentales de su cultura: la religión católica, el lenguaje castellano y las costumbres civilizadas” (Pérez 1994, 115). Según Pérez Montfort esta corriente fue un fuerte aliado del conservadurismo, en este sentido se podría suponer que esta corriente nacionalista se contraponía al discurso posrevolucionario, ya que abogaba por la identificación de lo mexicano de acuerdo a los orígenes hispanos; esto prácticamente descartaba que una parte significativa de los mexicanos se sintieran menos identificados con los orígenes hispanos. Sin embargo aunque el indigenismo era parte del discurso oficial, el hispanismo tuvo participación en la creación de la identidad nacional, según Ricardo Pérez Montfort:

La reivindicación de la raíz hispana, con todo y su fuerte tinte conservador, tuvo infinidad de adeptos en los ámbitos populares. Si bien el nacionalismo oficial se inclinaba a favor de los orígenes indígenas, no cabe duda de que para los medios de comunicación masiva también resultaba explotable el uso de los antecedentes españoles y su identificación como elemento formativo de la mexicanidad [...] lo hispano parecía estar mucho

más cerca de la cultura popular que lo indígena. Mientras éste se pretendía incorporar poco a poco a la idiosincrasia nacional, aquél ya formaba parte fundamental de la mexicanidad. (Pérez en Blancarte 1994, 365)

Según Pérez, hubo un apoyo de la prensa por resaltar aquellas noticias referentes de los aportes hispanos a la cultura mexicana, como la arquitectura, el charro, la literatura hispana, el catolicismo entre otras. Mientras que el cine y el teatro también trataron de difundir temas españoles.

El latinoamericanismo fue otra de las corrientes nacionalistas, que según Pérez “[...] no buscaba su sentido y razón en los orígenes prehispánicos ni en los legados espirituales españoles. Por el contrario, se afirmaba como una reivindicación de la juventud y la confianza en el futuro de todo el continente latinoamericano” (Pérez 1994, 116). Esta corriente buscaba formar una nueva identidad, en base a elementos de identificación que unieran a las culturas latinoamericanas:

Este proyecto pretendía encontrar un espacio de igualdad para América Latina en el concierto internacional, negando las imposiciones colonialistas tanto europeas como estadounidenses [...] el planteamiento de la unidad latinoamericana se adhirió con gran fuerza al discurso político y cultural, y figuras como Bolívar, Artigas, Hidalgo o Martí eran constantemente citadas. (Pérez en Blancarte 1994, 376)

Se podría decir que esta corriente se caracterizó por negar la influencia que tenía Estados Unidos en México, más que la influencia colonial. A medida de que los estereotipos nacionales fueron invadiendo los medios de comunicación y la cultura de la sociedad mexicana, la presencia de la influencia norteamericana se fue reduciendo,

principalmente en el cine, en donde se ridiculizaba la figura o los personajes estadounidenses. Sin embargo esta corriente se matizaría, debido a las relaciones comerciales que tenía con dicho país, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial.

La identidad de los mexicanos se moldearía en base a los cánones de dichas corrientes, lo cual quiere decir que no se puede generalizar los elementos de identificación de la sociedad mexicana, ya que sus orígenes marcarían la pauta para nacionalismos múltiples. Asimismo estas corrientes del nacionalismo cultural “[...] veían a la educación, y con ella a “la estética”, como la forma ideal de superación material y cultural [...] El orgullo, el espíritu, la raza y la sangre, estaban presentes en la mayoría de las argumentaciones tanto de un lado como del otro. Hispanistas, indigenistas y latinoamericanistas esgrimieron sus ideas invocando más a los sentimientos –y sobre todo al patriotismo– que a las razones” (Pérez 1994, 116). En este sentido el nacionalismo cultural se vería reflejado más claramente a través de los proyectos educativos y culturales.

II.2.2 El proyecto educativo

Para contextualizar el ambiente cultural durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, es importante hablar sobre el proyecto educativo que se llevó a cabo durante su periodo presidencial, la educación socialista. Según Victoria Lerner este se origina en los postulados laicos de la Constitución de 1917, que después cada grupo interpretaría de acuerdo a sus intereses (Lerner 1999, 11). Durante la convención del PNR en 1934 se aprobó la educación socialista; en un discurso de Calles pronunciado en Guadalajara habló

sobre un nuevo periodo revolucionario, el psicológico¹⁵, y mencionó la necesidad de que el Estado fuera el responsable único y directo de la educación, sin embargo no mencionaba a la educación socialista (Medin 1983, 178). Según Lerner y Medin, había mucha confusión sobre el objetivo del proyecto educativo, es por esto que Lázaro Cárdenas le dio una interpretación de acuerdo a los intereses socioeconómicos del Estado. Para Cárdenas la Secretaria de Educación tenía como misión:

Hacer entender que el individuo debe tener en cuenta las necesidades de la colectividad preferentemente a los intereses egoístas de las clases privilegiadas, y asimismo el difundir la convicción de que las prácticas socialistas representan un medio para obtener la verdadera libertad individual, y en su aspecto económico implican un sistema que pondrá fin a la explotación, mediante limitaciones adecuadas de la propiedad privada. (Medin 1983, 180)

El objetivo era formar individuos que pensarán en los intereses colectivos antes que en sus propios beneficios, la crítica que se le hace a este proyecto, es no dejar claro cómo llevarlo a cabo pedagógicamente. Antes que Cárdenas adoptara la educación socialista como uno de sus proyectos centrales, Narciso Bassols secretario de educación durante la presidencia de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, buscó implementar en los programas de la Secretaría de Educación Pública en la educación rural, un proyecto para mejorar las condiciones del campesino y crear un ciudadano comprometido con la unidad nacional (Florescano 2006, 350). Tanto Cárdenas como Bassols buscaron mejorar las condiciones de los campesinos, aunque con proyectos diferentes, ya que el segundo no apoyaba la educación socialista.

¹⁵ El cual consiste en que la Revolución debe apoderarse de la conciencia de la niñez, desterrando de ella los prejuicios y formando una nueva alma nacional.

La finalidad de la educación socialista era crear un individuo con conciencia colectiva y a su vez nacional. En el periodo posterior a la revolución surgieron corrientes nacionalistas que buscaban exaltar las raíces indígenas, fue el muralismo el arte más utilizado para esto. La pintura, la música, la literatura, el teatro, la radio y el cine entre otros, fueron los medios artísticos en los cuales se expresó el nacionalismo evocado de la revolución; en este sentido la educación socialista hizo uso de políticas culturales indigenistas, el trabajo educativo en el cardenismo iba complementado con tareas culturales. Por lo anteriormente dicho es importante hablar de una de las instituciones culturales que ayudaría a la educación socialista con esa tarea, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

II.2.3 Instituciones y asociaciones culturales

Durante el periodo cardenista, el gobierno va hacer uso de las instituciones y asociaciones culturales, como una estrategia para difundir la educación socialista y el proyecto nacionalista. Al respecto Monsiváis comenta:

El cardenismo despliega velozmente las reivindicaciones del nacionalismo revolucionario. A su sombra, crece la demagogia y las estridencias verbales consiguen acomodo y clientela. Los realistas socialistas y los populistas tienden a asimilarse, a identificar su idea de una “cultura proletaria” con la cultura de la Revolución Mexicana. Como aconteció con el muralismo, se oficializa de nuevo el registro cultural de la lucha de clases. Un hecho sustancial: el Estado es el empleador predominante de los intelectuales” (Monsiváis 2000, 1017-1018).

En este sentido se asimila como cultura todo lo referente a los ideales de la revolución, es decir una cultura proletaria, así en las manifestaciones cultural o artísticas se manifestaron estas ideas, con intelectuales y artistas oficializados por el gobierno, como Diego Rivera.

En paralelo al inicio del cardenismo en 1934, nace la LEAR¹⁶, este fue un organismo que agrupó a intelectuales mexicanos y latinoamericanos, que servía como un espacio para la expresión artística. Según María Teresa Cortés Zavala el objetivo de esta liga era agrupar a sus miembros de acuerdo a sus conocimientos y a las actividades que realizaban, creando departamentos de artes plásticas, literatura, pedagogía, cine, música etc. La liga fue apoyando el trabajo cultural, educativo y de alfabetización en el gobierno de Lázaro Cárdenas a través de misiones culturales (Cortés 1991, 120-121). La campaña de educación socialista fue posible en una mayor medida gracias a las misiones culturales de ésta liga. Según Cortés, la liga se “fue cohesionando con las actividades culturales implementadas por la administración cardenista a través de la Secretaria de Educación Pública” (Cortés 1991, 128). En este sentido las asociaciones e incluso las expresiones artísticas sirvieron como una forma para difundir los proyectos del cardenismo.

Según Vázquez Mantecón como un medio para exaltar el modelo educativo cardenista, se produjeron dos documentales por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad DAPP, para difundir las ideas de la educación socialista, los cuales fueron *Escuela de hijos del ejército* la cual mostraba como era la vida en un internado para hijos de soldados, mostrando escenas y diálogos sobre la conciencia social; el otro documental se tituló *El centro de educación indígena* con la misma temática del anterior, pero con la

¹⁶ Estaba conformada por pintores, escultores, fotógrafos, escritores, cineastas, músicos, pedagogos y algunos intelectuales destacados.

presencia indígena (Vázquez 2013, 94-95). La utilización de estos documentales fue para crear conciencia o reafirmar la eficacia de la educación socialista.

El periodo presidencial de Lázaro Cárdenas desde sus inicios se mostró adepto a los medios de comunicación como un medio de propaganda, para transmitir o difundir sus ideales políticos y sociales. Cárdenas utilizó el cine durante su campaña de candidato como un medio de propaganda política, y una vez en la presidencia aprovechó la industria cinematográfica para legitimar su poder ante la sociedad y delinear una identidad nacional (Vidal 2011, 46). Según menciona Álvaro Vázquez Mantecón, Cárdenas encargó un cortometraje para la toma de posesión a finales de 1934, a cargo de la empresa Eurindia-Films, sin embargo los créditos anunciaban que era una versión oficial del PNR, así los medios de comunicación tuvieron una presencia privilegiada para la toma de posesión (Vázquez 2013, 90). Se podría decir que Cárdenas comprendió la necesidad de utilizar un medio de comunicación tan eficiente como lo es el cine, esto debido a la influencia a nivel global que tuvo, ya que en países europeos también estaban haciendo uso de cinematógrafo como un medio de propaganda.

Vázquez Mantecón afirma que la relación medios-gobierno fue un tema central en la política mexicana, por lo cual el gobierno asumió un puesto oficial en la fabricación de propaganda, por medio de boletines de prensa y de películas (Vázquez 2013, 91-92). Asimismo Vázquez menciona que hubo documentales durante el periodo cardenista con temas muy específicos como la expropiación petrolera¹⁷ y la educación socialista antes mencionada, en este sentido se puede decir que estos documentales respondía a fines de

¹⁷ El documental sobre la expropiación petrolera se llamó: *La gran manifestación nacional de respaldo y adhesión al gobierno, referente a la expropiación petrolera* (1938). (Vázquez 2013, 96).

propaganda sobre los proyectos políticos y sociales del cardenismo, como una forma de reafirmar y convencer a la sociedad mexicana sobre el progreso que se estaba dando.

II.2.4 El nacionalismo en el cine

El nacionalismo cultural tenía como objetivo principal traducir la complejidad de la identidad nacional mexicana, a términos asequibles que la sociedad pudiera entender y adoptar como propios. Los medios de comunicación tuvieron un papel importante en esta tarea, ya que difundieron imágenes y sonidos cargados de elementos que unos cuantos (intelectuales y empresarios) entendían por ‘ser mexicano’. El nacionalismo en el cine se vio reflejado por un lado en los argumentos de las películas, el cine fue creador de una serie de estereotipos y símbolos nacionales, asimismo en términos de producción y financiamiento se vio beneficiado por las políticas proteccionistas de los proyectos nacionalistas posrevolucionarios, que crearon las condiciones óptimas para impulsar una industria de cine nacional mexicano.

Durante la década de los veinte y treinta hubo en el ambiente intelectual varias corrientes nacionalistas que permearon su visión en las artes, sin embargo en una de las artes en particular, el cine, también tuvo sus propias corrientes de corte nacionalista. Aurelio de los Reyes argumenta la existencia de tres corrientes del nacionalismo cinematográfico, el cosmopolita, el costumbrista y la historia patria. Estas corrientes hacían referencia a la modernidad de las películas italianas enmarcadas en paisajes nacionales, a las costumbres nacionales y la búsqueda de los orígenes indígenas y coloniales, respectivamente (De los Reyes, 1987, 68-70). Tuvieron presencia tanto en la etapa muda como en la etapa sonora del cine mexicano.

El cine durante el periodo de Lázaro Cárdenas tuvo una gran relevancia en la creación de una imagen nacional, tanto a través de la propaganda como de la industria cinematográfica privada. Los documentales sirvieron para difundir y exaltar los proyectos nacionales como la educación socialista y la expropiación petrolera; mientras que la industria privada del cine, sirvió para difundir los estereotipos o ideales sociales como la maternidad, la familia, el matrimonio entre otros, así como los símbolos nacionales como la hacienda, el charro, la china poblana etc. Mientras que los documentales fueron esporádicos y con fines específicos, la industria del cine se creó como cualquier otra industria, con el afán del crecimiento económico, pero que a su vez recibió el apoyo del Estado para su consolidación.

De acuerdo con María del Rosario Vidal Bonifaz el gobierno cardenista firmó un decreto en el cual se comprometía apoyar a la industria fílmica nacional en cuestiones de producción, dio patrocinio para cortos, largometrajes y asimismo salvó de la quiebra a los estudios CLASA, aportando un millón de pesos, con los cuales se producirían cortos documentales de interés nacional (Vidal 2011, 53). Con estos hechos se puede decir que el gobierno al igual que en otras ramas de economía, intervino en la producción cinematográfica, con la finalidad de difundir su ideal nacionalista, que no hubiera sido posible según Vidal, sino lo hubieran hecho evidente en la música, la educación y otras expresiones artísticas.

La corriente indigenista también se vio reflejada en el cine, durante los años veinte en la incipiente industria del cine mexicano, así como en los años treinta con el inicio del cine nacional. Según Pérez Montfort durante el periodo presidencial del general Lázaro Cárdenas se puso una especial atención a los asuntos indígenas, de una manera formal

(Pérez en Blancarte 1994, 361); por lo tanto eso se vería reflejado en la cultura popular de México, en el teatro y en el cine se daría voz al indígena. Esta corriente indigenista fue utilizada por el nacionalismo posrevolucionario con la idea de identificar y difundir en la cultura popular las raíces indígenas, buscando destacar una identidad nacional. Asimismo según Pérez Montfort “el nacionalismo posrevolucionario, por una parte, también intentó reconocer algunas contribuciones que la vena hispana había dado a la formación del México independiente” (Pérez en Blancarte 1994, 364).

Como parte del nacionalismo cultural, la corriente hispanista difundió sus principios a través del cine, durante “1930 y 1940 varias fueron las películas que explotaron los temas españoles. La tradición hispana que permeaba el teatro se trasladó al cine sin muchas modificaciones. Sin embargo, en esta década también se consolidaron algunas temáticas y estilos “típicamente mexicanos” que lograron adaptarse con éxito en la pantalla grande” (Pérez en Blancarte 1994, 373). Según Ricardo Pérez Montfort, durante dicho periodo se realizaron varias películas en donde se utilizó el estereotipo del charro, como *Ora, Ponciano* (1938) y *Allá en el Rancho Grande* (1936) del director Fernando de Fuentes, en donde se destacaban los orígenes hispanos más que los indígenas, e incluso hubo películas que trataron el tema de la guerra civil española como *La gran cruz* (1937) y *Refugiados en Madrid* (1939), estas fueron películas que hicieron referencia a los valores hispanos (Pérez en Blancarte 1994, 373). En este sentido con la explotación excesiva de los estereotipos del charro y la china poblana, la influencia del panamericanismo no tuvo relevancia en el cine nacional (Pérez en Blancarte 1994, 381).

A través de estas corrientes nacionalistas antes mencionadas surge la comedia ranchera, como una expresión del hispanismo en el cine. Así define Monsiváis este género cinematográfico y la película *Allá en el Rancho Grande*:

Un género populista y chovinista de la derecha: la comedia ranchera. En 1936, México devasta el mercado latinoamericano con *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes. Contra la reforma agraria cardenista se promulga esta utopía azucarada. ¿Su repertorio? Un Edén aun intacto, la figura simpática y humana del hacendado, el gracioso servilismo de los peones, la ronda incansable de palenques y guitarras. La hacienda porfirista como eterno Rancho Grande (Monsiváis 2002, 1054).

La define como un producto de la derecha conservadora, en este sentido esta película personificaba las ideas de un grupo conservador, que se oponía a la reforma agraria y representaba al hacendado como un personaje idílico. Se podría argumentar en base a los argumentos de Pérez Montfort y los de Carlos Monsiváis, que esta película fue el producto de un nacionalismo hispánico, como una forma de contestación a la reforma agraria.

II.2.5 La cuestión agraria en el cine

En el cine mexicano la cuestión agraria, específicamente el reparto de tierras y la presencia del ejido, no es un tema recurrente. Es la hacienda la que está presente en las películas, según la autora Evelia Reyes Díaz:

El ejido se ha convertido en un tema con poca aceptación cinematográfica. Probablemente por la asociación de esta nueva institución agraria a problemas y fuertes enfrentamientos tanto internos como de los campesinos con la autoridad o hacendados, como sucedió en miles de ocasiones en la realidad. Era, en pocas palabras, un terreno

escabroso, difícil de abordar por el cine; por ello que en su mayoría trataban haciendas atemporales, en la mayoría de los casos donde los trabajadores están contentos con su condición de vida. (Reyes 2006, 52-53)

Se podría decir que la escenificación del ejido en películas del cine mexicano no fue tan recurrente, ya que la hacienda encarnaba el paternalismo en su máxima expresión, en donde el hacendado cuida de sus peones, siendo ésta una fórmula eficaz en el éxito cinematográfico de algunas películas. Es por lo anterior que *Allá en el Rancho Grande* según Reyes en una cinta con un tiempo no específico, porque “prevalece la idea de la hacienda feliz cuyos únicos conflictos son los del honor y el amor rodeada de peones felices y cantarines y algunos leves equívocos entre caporales y hacendados”, en cierta forma contraria a la imagen que durante el gobierno cardenista se hizo de ella” (Reyes 2006, 53).

Si bien aunque en el cine la figura del ejido o de la reforma agraria no es recurrente, eso no quiere decir que en el campo de las artes no se haya manifestado, como por ejemplo, durante la revolución surge una corriente literaria que configuraría un nuevo género novelístico, conocida como la novela de la revolución en la cual se trata el tema del reparto de tierras. Esta corriente duraría casi cuatro décadas, y según Monsiváis tendría como tema central y cohesionador “el proceso social y político de México, de las postrimerías del porfirismo a la consolidación de las nuevas instituciones, la cuestión agraria, la cuestión indígena, la guerra cristera, la Reforma Agraria, la Expropiación Petrolera y –capítulo concluyente- la corrupción política y económica que definió al régimen del presidente Miguel Alemán” (Monsiváis 2002, 1006-1007). A diferencia del cine, la novela recurría a

problemas sociales, como la reforma agraria y la tenencia de la tierra, con una visión nacionalista.

Como se mencionó anteriormente la reforma agraria no figura en las películas de la época de oro del cine mexicano, la representación de ésta, el ejido, no se encuentra como un tema asequible en las tramas cinematográficas. Sin embargo es el campo y la hacienda los escenarios principales del éxito cinematográfico de *Allá en el Rancho Grande*, que provocaría según Vidal que entre los años de 1936 y 1937 se realizarían algunas secuelas como *¡Ora Ponciano!*, *Las cuatro milpas*, *Bajo el cielo de México*, *Jalisco nunca pierde*, *Amapola del camino*, *Adiós Nicanor*, *¡Así es mi tierra!* y *La Zandunga*, que impulsaría la conquista del mercado hispano parlante (Vidal 2011, 59). El éxito de este tipo de películas se podría adjudicar a la trama y a los personajes idealizados, que reflejaban una atmósfera idílica, pero sin embargo contenían elementos de identidad nacional con los que una gran parte del público se identificaba.

II.3 Contexto cinematográfico

Allá en el Rancho Grande se considera en la historiografía mexicana la película que marca el inicio de la época de oro del cine mexicano. El director Fernando de Fuentes¹⁸ con la ayuda de Alfonso Rivas Bustamante, estableció los elementos principales para lo que después se conocería como la comedia ranchera. Comprender el contexto cinematográfico

¹⁸ Fue un escritor, productor, guionista, editor y director de cine; nació el 13 de diciembre de 1893 en Veracruz y murió en la ciudad de México el 4 de julio de 1958. Sus estudios fueron de Ingeniería, así como de Filosofía y Letras en varios colegios nacionales y estadounidenses. Inició su carrera cinematográfica como exhibidor en el teatro *Olimpia* y de asistente de director en la película *Santa*. Fue pionero en el cine sonoro y realizó tres clásicos del cine mexicano *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1936) y *Allá en el rancho grande* (1936). Fuente: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/F/FUENTES_carrau_fernando_de/biografia.html

de esta película, significa entender cómo operó la industria cinematográfica mexicana durante la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, la llamada época de oro del cine en México.

Según Alejandro Galindo para el año de 1935 Lázaro Cárdenas alentado y apoyado por la elite del país, dio impulso a la industria cinematográfica financiando la construcción de los estudios CLASA (Cinematografía Latino Americanas, S. A.), animó a los cineastas a filmar algunos documentales (Galindo 1985, 44). Galindo menciona que fueron veintidós las películas que se rodaron en ese año; en su libro *El cine mexicano* menciona algunas de ellas y comenta las críticas que recibieron, algunas buenas y otras malas, en este sentido lo que parecía ser la consolidación de la industria del cine mexicano, no tuvo el impacto esperado. Es debido a las circunstancias anteriores, que *Allá en el Rancho Grande* tuvo un modesto financiamiento, de cien mil pesos, en comparación al costo que había tenido la película *¡Vámonos con Pancho Villa!*¹⁹. Debido al bajo presupuesto de la primera los productores debieron plantearse una película modesta (Díaz 1996, 12).

Como bien apuntan Marina Díaz López y Alejandro Galindo las películas producidas por la incipiente industria cinematográfica, no tuvieron la recepción esperada. El elevado costo de producción de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* en 1935²⁰, provocó que los estudios CLASA quebraran, y que el gobierno otorgara un millón de pesos para ayudar a estos estudios, misma cantidad que se había invertido en dicha película (Vidal 2011, 53). El apoyo gubernamental permitió a los estudios CLASA llevar a cabo otras producciones, “varios cortos documentales de interés nacional” (Vidal 2011, 53), así

¹⁹ Según María del Vidal Bonifaz el costo de esta película fue de un millón de pesos (Vidal 2011, 53).

²⁰ Esta fue la primera película producida por los estudios CLASA.

posteriormente las películas *Allá en el Rancho Grande* y *Redes* de Fernando de Fuentes. En la opinión de algunos autores como Alejandro Galindo y Emilio García Riera, esta película significaría el inicio de la industria del cine mexicano.

A pesar del bajo presupuesto de *Allá en el rancho grande* su éxito fue sin igual, marcaría las características o el modelo que las películas debían cumplir a partir de ese momento. La combinación de comedia, música y paisaje fueron algunos de los elementos determinantes en el modelo cinematográfico de la época de oro; sin embargo no se debe dejar de lado los personajes, la trama o el argumento, que caracterizarían las comedias rancheras. La amalgama entre los actores y los personajes, fueron determinantes para que la historia fuera posible, a pesar del bajo presupuesto de la producción, los actores interpretaron sus papeles con gran claridad, de tal manera que el público se sintiera identificado con ellos, a pesar de las claras diferencias raciales entre los actores y el común de la gente.²¹

²¹ En este sentido las características físicas de los actores delatan una posición social alta, lo cual es contradictorio, ya que éstos personifican a José Francisco y Cruz que son campesinos (de una clase social baja), no tienen similitudes con los campesinos que generalmente eran de procedencia indígena; los actores eran de tez blanca, con facciones delicadas y bien cuidadas.

III. Allá en el Rancho Grande

III.1 Ficha técnica

La producción de *Allá en el rancho grande* estuvo a cargo de Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes, financiados por Antonio Díaz Lombardo²². Alfonso Sánchez Tello fungió como gerente de producción. La elaboración del guion se le atribuye a Luz Guzmán de Arellano²³ y Antonio Guzmán Aguilera²⁴. La adaptación a Guzmán Águila y Fernando de Fuentes. La fotografía a Gabriela Figueroa, la escenografía a Jorge Fernández, el maquillaje a Dolores Camarillo, la edición fue de Fernando de Fuentes, el sonido perteneció a B. J. Kroger y la música a Lorenzo Barcelata con las canciones de él mismo, así como de José López Alavés y Silvano R. Ramos.²⁵

Debido a la crisis económica que habían padecido los estudios de producción, se decidió “realizar un rodaje rápido y contratar a un plantel de actores asequibles [...] De este modo, el cuadro de actores se perfiló con acreditados profesionales, pero sin pretender contar con estrellas que hubieran podido acrecentar el interés, y el presupuesto, de la

²² Empresario y político nacido en la ciudad de México en 1903. Su actividad empresarial fue en la fundación del Banco Central de Transportes y en la vicepresidencia del Banco Nacional de Banqueros; asimismo fue el creador de Aeronaves de México en 1934 actualmente conocida como Aeroméxico. En la política fungió como director general del Instituto Mexicano del Seguro Social durante la presidencia de Miguel Alemán. Estos datos fueron tomados de: www.mty.itesm.mx/daf/deptos/or/or00-811/FranciscoAguirre.doc.

²³ Escritora y educadora, nació el año de 1897 en San Miguel del Mezquital, Zacatecas, hermana de Antonio Guzmán Aguilera. Fue autora de la novela “Cruz” que inspirara la película *Allá en el rancho grande* (1936) y de “Amansadores de Potros” que también fue llevada al cine, llamada *Bajo el cielo de México* (1938). Estos datos fueron tomados de: <http://unapalabraenelsilencio.blogspot.mx/p/antonio-guzman-aguilera-nacio-en-san.html>

²⁴ Nació en San Miguel del Mezquital, Zacatecas, en 1894. Fue un periodista, escritor y compositor de teatro de revista, se incorporó a la industria del cine como guionista, participó en varias películas como *La llorona*, *Soy charro de rancho grande*, *Águila o sol* entre muchas más, así como *Allá en el rancho grande* y *Bajo el cielo de México* junto con su hermana Luz Guzmán Aguilera de Arrellano. Estos datos fueron tomados de: <http://unapalabraenelsilencio.blogspot.mx/p/antonio-guzman-aguilera-nacio-en-san.html>

²⁵ Estos datos fueron sacados de la página: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/rancho.html>

película” (Díaz 1996, 12). Los actores principales que participaron en el film fueron los siguientes:

Cuadro 1

Personajes de la película *Allá en el rancho grande*

Actor	Nombre del personaje	Papel que representa
Tito Guízar	José Francisco Ruelas	El caporal
René Cardona	Felipe	El patrón
Esther Fernández	Cruz	La protagonista femenina
Lorenzo Barcelata	Martín	Amigo de José Francisco
Emma Roldán	Ángela	La lavandera (madrina de José Francisco y Eulalia)
Carlos López “Chaflán”	Florentino	El borrachito
Margarita Cortés	Eulalia	Hermana de José Francisco
Alfonso Sánchez Tello	Don Nabor Peña	Patrón de rancho chico
Hernán Vera	Don Venancio	Dueño de la cantina
Clifford Carr	Pete	El gringo
Paco Martínez	Médico	

Fuente: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/rancho.html>

III.2 Análisis de los Personajes

III.2.1 José Francisco (El caporal)

Personaje 1: José Francisco



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

José Francisco, interpretado por Tito Guízar, de niño es un barón de tez blanca, de complexión delgada, pero en su cuerpo se alcanza a percibir la buena salud por las mejillas abultadas y una estatura promedio para un niño de su edad. De adulto es un hombre alto, de tez blanca, cabello oscuro, delgado, sin bigote, porta un traje sencillo de charro sin ornamentación. En su vestir se revela su posición como caporal, si bien aunque su traje sea sencillo y con algunas diferencias del traje de Felipe (El hacendado), su posición es inferior a la del patrón, pero a diferencia de los demás hombres de la trama, José Francisco destaca

por su vestir y su porte, revelando un posición de superioridad ante los demás trabajadores, no solo por ser el caporal, sino por su apariencia física.

El caporal es un personaje principal tanto en la trama de la historia como en la dinámica de la hacienda de *Rancho Grande*. Como mano derecha del patrón (Felipe), se le dota de un sentido de lealtad y responsabilidad, sus labores como caporal consisten en cuidar del bienestar del patrón, de la hacienda, de Cruz (personaje femenino) y su familia. Desde colaborar en la administración de la hacienda, tocar una serenata a la novia del patrón, salvarle la vida a Felipe, poner en alto a *Rancho Grande*, son las acciones que este personaje realiza. Desde la primera toma de escena en que José Francisco (hombre adulto) aparece, acepta su posición de subordinación a Felipe, jugando a ser caporal, aceptando sus órdenes, dispuesto y agradecido, con respeto se dirige a Felipe como patrón.

Aunque José Francisco reconoce que su posición en la jerarquía de la hacienda es más baja que la de Felipe, cuando este lo nombra caporal, sabe conscientemente que su rango en la hacienda es mucho mayor a la de otros trabajadores. Esto se puede apreciar en la escena en donde Martín le canta por la ventana a Cruz, y José Francisco interviene diciendo:

José Francisco: ¡Que hubo Martín! ¿Qué andas haciendo por aquí?

Martín: Pues nomás de pasada, saludando a Cruz... pero ahora que me acuerdo ¡a ti que!

José Francisco: Ay nomás, no me hables tan golpeado, que ya no soy tu igual y tienes que respetarme.

Martín: ¿Cómo es eso?

José Francisco: Pues desde ahora soy tu caporal.

Martin: ¡Mí caporal! Pues si ni eres de aquí, eres de Rancho Chico.

José Francisco: ¡Y eso que! Me acaba de nombrar el patrón.

Es importante considerar que en Rancho Grande también se reconocen esas posiciones jerárquicas que existían en la hacienda, como es el caso de Felipe-José Francisco y José Francisco-Martín. En su posición de caporal, José Francisco adquiere una jerarquía mayor en la estructura de la hacienda, y no es igual a los demás trabajadores, es el segundo al mando después del patrón. Esta posición es motivo de orgullo y celebración, pareciera que lo más importante es la superioridad que le da ante los demás, en esto no se vislumbra, ni se habla de las responsabilidades que trae, no se ve en el resto de las escenas el trabajo que debe cumplir, todo lo contrario se la lleva en serenatas, peleas de gallos, carreras de caballos y en las cantinas tocando el huapango. En este sentido se puede argumentar que es una hacienda idílica, con algunas características de la hacienda real, un modelo de institución social, más que económica; el objetivo de esto, simboliza la creciente posibilidad de movilidad social dentro del sistema de la hacienda.

José Francisco como caporal representa a un hombre leal, servicial, pero con un grado de autoridad ante los demás; como novio es una persona sencilla, amorosa y protectora. Vive un amor prohibido con Cruz, en espera a tener el dinero suficiente para casarse con ella, mantienen su amor en secreto para Eulalia (su hermana), Ángela (su madrina), Florentino (marido de Ángela) y Felipe. Sin embargo cuando es nombrado caporal de la hacienda, se siente con más derechos, como para pedirle al patrón prestado, dinero y el caballo “palomo”, para jugar carreras contra *Rancho Chico*, objetivo que deberá

cumplir para poner en alto a *Rancho Grande*, tener el dinero necesario para la boda y tener el permiso o la aprobación del patrón para casarse con Cruz.

Durante la estancia de José Francisco y Felipe en el real minero, el primero es herido por un balazo, tratando de proteger al segundo. En *Rancho Grande* este tipo de lealtades no solo son hacia su patrón, sino a la hacienda en general. Después de una transfusión de sangre por parte de Felipe hacia José Francisco, éste le dice:

Felipe: Quiero que sepas que lo que hiciste ayer no lo olvidaré nunca, que desde hoy no solo eres mi caporal, sino mi hermano.

José Francisco: Pues si yo nomás cumplí con mi obligación Don Felipe.

Felipe: Pero me salvaste la vida... y ahora a aliviarse pronto... ¡Ah!, ya sabes que el palomo es tuyo y cuenta con los mil pesos para correrlo en Rancho Chico.

José Francisco: ¡Gracias patrón!

Felipe: Y el día que quieras casarte pues tú nada más consíguete a la novia.

La lealtad es recompensada con gratitud, aunque José Francisco no lo hizo en la espera de obtener algo a cambio, sino porque era una de sus múltiples responsabilidades, es decir proteger la hacienda, y ello conlleva proteger a su patrón acosta de lo que sea. Ante esto el personaje obtiene la gratitud de su patrón, el caballo, los mil pesos y el permiso para casarse; sin embargo obtiene algo mucho más valioso que los bienes materiales, el parentesco, la sangre de Felipe que lo hace prácticamente su hermano. En este sentido el personaje de José Francisco, simboliza el héroe que salvaguarda el honor de la hacienda, de

la comunidad y por ende de los peones que en ella vive, así como de los valores que son representados por la figura del hacendado.

Una característica del personaje de José Francisco es su destacada voz, ya que aparte de ser caporal, novio, ahijado, es un intérprete de la canción vernácula. Como todo charro, también sabe cantar, y no desaprovecha cualquier oportunidad para demostrar sus virtudes vernáculas. El personaje demuestra sus dotes de cantante, en dos escenas, durante la serenata a la novia de Felipe en el real minero y en la cantina del pueblo cantando la canción “Allá en el rancho grande”, así como un huapango a dueto con Martín.²⁶

Los peones reunidos en la cantina en espera de José Francisco, después del triunfo de Rancho Grande contra Rancho Chico en la carrera de caballos, lo reciben como un héroe. Se dirigen a él respetuosamente como, mi caporal, solicitándole la interpretación de una canción, no es casualidad que la canción sea “Allá en el rancho grande”; los peones prácticamente piden a gritos dicha canción. Esto se podría interpretar como el canto de la victoria, ya que en la carrera de caballo no solo estaba en juego los mil pesos de la apuesta, sino también el orgullo de Rancho Grande; el fracaso hubiera significado una derrota para la hacienda misma. La canción dice lo siguiente:

José Francisco:
Allá en el rancho grande,
Allá donde vivía
Había una rancherita,
Que alegre me decía,
Que alegre me decía...
Te voy a hacer tus calzones
Peones:

²⁶ Es importante mencionar, que la música también fue un elemento de identidad nacional, el cual se utilizó con la finalidad de promover la cultura mexicana, con la cual la sociedad debía identificarse. A partir de esta película nace el primer charro cantor del cine mexicano, Tito Guizar.

¿Cómo?
José Francisco:
 Como los que usa un rancho,
 Te los comienzo de lana,
Peones:
 ¡Y a luego!
José Francisco:
 y te los acabo de cuero.
Todos:
 Allá en el rancho grande,
 Allá donde vivía,
 Había una rancherita,
 Que alegre me decía,
 Que alegre me decía...
José Francisco:
 El gusto de un buen rancho,
Peones:
 ¿Cuál es?
 Es tener su buen caballo,
Peones:
 ¡Y dime pa que!
José Francisco:
 Pasearlo por las mañanas,
Peones:
 ¡Y a luego!
José Francisco:
 Darle la vuelta al ballado,
Todos:
 Allá en el rancho grande,
 Allá donde vivía,
 Había una rancherita,
 Que alegre me decía,
 Que alegre me decía...

La canción de “Allá en el rancho grande” habla de cómo deber ser un buen rancho, habla de la experiencia de una personaje masculino, en el cual una mujer, una ranchera, dicta las características que debe de tener un buen rancho. Entre rimas y versos, se entiende que la canción es pertinente por el momento de gloria de Rancho Grande, la

canta José Francisco no solo porque es el caporal, sino el héroe que salvó a la hacienda de la derrota; sin embargo su interpretación a nivel personal va más allá de eso, ya que el caporal intenta autoafirmar su pertenencia a Rancho Grande, ya que él es de Rancho Chico, por lo cual su identidad y su pertenencia al terruño es cuestionada constantemente por Martín. En este sentido se podría decir que la interpretación de la canción busca reivindicar la identidad del caporal, así como la de aquellos que aunque no sean parte de Rancho Grande, como Don Venancio quien es extranjero, se sienten identificados y parte de la hacienda, incluso más que los mismos residentes, como es el caso de José Francisco. En este sentido se pudiera argumentar que la película *Allá en el rancho grande* es el esfuerzo mismo por integrar al externo o extranjero a la hacienda, que en un contexto en donde la búsqueda de la identidad nacional está presente, la hacienda simboliza la nación, por ende identificarse con ella es identificarse con la nación.

El sentido de pertenencia que siente hacia Rancho Grande, el personaje de José Francisco, solo se compara con el amor que le tiene a Cruz. En este sentido se podría decir que los beneficios de pertenecer a Rancho Grande, son los elementos

Posteriormente José Francisco y Martín interpretan un huapango de contestación, que en la película propicia que salga a relucir la rivalidad entre estos dos personajes. En esta también se da una constante reafirmación por parte de José Francisco sobre su identidad:

José Francisco:

Soy charro de rancho grande yo hasta el amor bebo en jarro,
Soy charro de rancho grande y hasta el amor bebo en jarro,
Y no hay potranca matrera que me tumbe si me agarro,

Y hay que me dios tan pantera cuando se viste de charro,

Martín:

Yo en rancho grande nací y nunca lo ando diciendo,

Yo en rancho grande nací y nunca lo ando diciendo,

Hay quienes no son de aquí y nomás van presumiendo,

Como uno que conocí y que sigo conociendo,

José Francisco:

Yo no nací en rancho grande pero quiero este lugar,

Yo no nací en rancho grande pero quiero este lugar,

Aunque allá aquí la costumbre de hablar nomás por hablar,

Algunos que prenden lumbre no la saben apagar,

El huapango va representar una oportunidad en el caso de Martín para cuestionar a José Francisco, no solo sobre su origen, sino también su honorabilidad, al sugerir que intercambio a Cruz por un caballo. El huapango viene a ser una demostración de honor y orgullo, que José Francisco utiliza para defender su identidad, admitiendo que él no es originario de rancho grande, pero se siente parte de él como si hubiera nacido ahí. Asimismo es importante destacar que José Francisco se considera un charro de rancho grande, en este sentido ser charro significa ser parte de la hacienda y por lo tanto de la nación.

III.2.2 Don Rosendo (El hacendado)

Personaje 2: Rosendo y Felipe (niño)



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

La escenificación de la figura del hacendado en las primeras escenas es encarnada por el papá de Felipe, el patrón de la hacienda, *Don Rosendo*, que se distingue de los demás por su traje de charro negro y su acento hispano. En la primera escena que se sitúa en 1922, sale con su hijo (Felipe de niño), cumpliendo sus labores en este caso vigilando la siembra; en esta escena el hacendado se muestra como una persona compasiva con sus trabajadores y educando a su hijo, diciéndole a Felipe:

Don Rosendo (Papá de Felipe): ¡Estas buenas gentes nos quieren de veras Felipe!

Don Rosendo (Papá de Felipe): Algún día cuando heredes esta hacienda como yo la heredé de mis mayores, sentirás la satisfacción como yo siento ahora si sabes ser humano y compasivo, con los que por nosotros dejan en el surco, sudor, sangre y vida.

Felipe: ¡si papá!

En esta escena se puede apreciar las características y la imagen que se escenifica del hacendado, como una persona humana y compasiva con sus trabajadores. Este educa a su hijo en los principios y valores que debe tener como patrón, ya que es una posición heredada por generaciones, lo cual indica que Felipe en un futuro cercano también será el patrón de la hacienda. Esta escenificación es una imagen idílica del hacendado, en donde éste es querido por sus trabajadores, como una forma recíproca por su buen trato con ellos; si bien aunque sea una imagen idealizada, si había cierta similitud con la realidad en cuanto a la actitud paternalista de los hacendados, sin embargo eso no significa que no hubiera excepciones.

Asimismo ese aspecto bondadoso se muestra en todas las escenas en donde sale, por ejemplo cuando Ángela (la planchadora) llega a avisarle que su comadre está en su lecho de muerte y por lo tanto ella tiene la responsabilidad de ir y ayudarla a “buen morir”, le pide que le preste el carro y si es su generosidad prestarle unos centavos, por lo cual el patrón concede a Ángela su petición y en forma de enseñanza le dirige a su hijo lo siguiente:

Don Rosendo (Papá de Felipe): ¡pobres gentes! Con esto ve aprendiendo hijo mío cómo el dueño de un rancho tiene que ser para sus pobre peones, padre, médico, juez y a veces hasta enterrador.

En este sentido se ve claramente el paternalismo²⁷ del hacendado hacia sus trabajadores, encarnando varios papeles como si fuera o tuviera una sabiduría divina en

²⁷ “El paternalismo se sostiene bajo la premisa de que grupos subordinados y miembros en el poder deben cumplir con ciertas obligaciones mutuas, entre las cuales se encuentran: tareas, responsabilidades, y en último término, hasta derechos [...] supone una serie de valores y concepciones sobrentendidos, como la justicia, los derechos y obligaciones y la reciprocidad, con los cuales debe cumplir cada una de las partes [...] el paternalismo trabaja sobre el supuesto de reconocer esa desigualdad [la cual refiere a que las personas no tienen bienes propios, lo cual los pone en desventaja] en una economía agraria y permitir el acceso a bienes esenciales que permitan sobrevivir a cambio de ratificar la posición de sumisión de quien acepta la protección de otro” (Camba 2005, 189-191).

comparación con sus peones. Asimismo los consejos morales no pueden faltar, como cuando le recomienda a Ángela (la planchadora) que se case con Florentino, ya que ahora tiene que darle un buen ejemplo a su nueva familia. El patrón poseedor de un conocimiento sabio y acertado, se puede ver hasta cuando le da consejos a Ángela de cómo criar a los niños, abogando por su paciencia. El hacendado de acuerdo a esta escenificación, es una persona educada en base a valores y principios, con responsabilidades que van más allá de la administración de la hacienda, sino también el compromiso que tiene con sus trabajadores de ayudarlos y protegerlos.

Los valores y sentimientos nobles que caracterizan a este personaje también son heredados, ya que van dentro de la enseñanza y educación que le inculca a su hijo Felipe, este recibe un aprendizaje de cómo debe ser un hacendado, así como Don Rosendo lo recibió de sus mayores. La escenificación que se intenta difundir del hacendado, está caracterizada con cualidades como la bondad, la compasión y la humanidad, las cuales se intenta ligar a un bagaje cultural hispano, que es escenificado con la figura del hacendado. Se podría argumentar que la intención es configurar una identidad hispana, que se vea como una herencia para los mexicanos. Aquí radica la importancia de mencionar al personaje de Don Rosendo, no como un personaje como tal, sino como parte de la herencia inmaterial que Felipe heredó junto con la hacienda.

III.2.3 Felipe

Personaje 3: Felipe



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

El personaje de Felipe es un hombre que físicamente posee características similares a las de José Francisco, de tez blanca, cabello obscuro, ojos claros, alto, delgado, con bigote y galante, es solo su vestir y su forma de hablar, sin el acento español de su padre pero sí con un lenguaje más formal que lo distingue de los demás personajes, que hablan con palabras coloquiales²⁸. Felipe aparece en escena como un hombre adulto, al lado de José Francisco (adulto también), en la oficina de Don Rosendo, en donde ambos jugaban a la “haciendita” en su niñez. A partir de ese momento Felipe asume su rol como patrón, recordando a su padre y con ello sus enseñanzas; esto se podría entender como la continuación del legado que ejercerá con sus trabajadores. Asimismo asume su rol de mando y autoridad, pero mostrando su lado humano a José Francisco cuando lo corrige al llamarle patrón:

²⁸ El lenguaje coloquial es el empleo de un lenguaje que se da en un contexto informal, familiar y distendido, con vocablos caracterizados por su uso común, frecuente y directo, que se alejan de todo tipo de retórica.
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1ol_coloquial

Felipe: ¡Bueno señor caporal! aquí tiene usted la lista de ralla para que la firme.

José Francisco: ¡Gracias patrón!

Felipe: Como mañana es día de la patria vete a preparar los caballos, para mí la yegua “amor” y para ti el “palomo”.

José Francisco: Pues... ¿A dónde vamos?

Felipe: A real minero, a llevarle mañanitas a mi novia, que es el día de su santo, quiero que le cantes una de esas canciones que tú sabes, ¡Que hubo!

José Francisco: ¡Seguro! ¿A qué horas salimos?

Felipe: Dentro de un momento, pasaremos allá la noche, [se saca del bolsillo algunos billetes y se los da José Francisco] toma para que celebren en tu casa las fiestas patrias.

José Francisco: ¡Gracias patrón!

Felipe: Ya te he dicho que no me gusta que me digas patrón.

José Francisco: [rectifica] ¡Gracias Don Felipe!

Felipe: Oye dile a Martín que se venga con nosotros que nos acompañe.

José Francisco: Está bien Don Felipe.

Al momento de dar órdenes no tiene ningún problema, aunque también se ve claramente la actitud sencilla y humana, al pedirle a José Francisco que no le llame patrón, quedando a elección del caporal como debe de dirigirse a él. Si bien porque crecieron y se criaron juntos, el caporal tiene la libertad de hablarle por su nombre, sin embargo con el debido respeto, José Francisco adjunta a su nombre la anteposición de señor, es decir: ¡Don

Felipe!, lo cual a Felipe le parece correcto, puesto que no hace ninguna objeción al respecto. Se podría decir que la relación entre estos personajes es de amistad, más que laboral, ya que el hacendado considera correcto que su caporal le llame ¡Don Felipe!²⁹, debido a que esto manifiesta una expresión de respeto, cortesía y distinción social, que es correspondido entre iguales, puesto que Felipe también se refiere a José Francisco como ¡Señor Caporal!, correspondiendo a esa cortesía. En este sentido se podría decir que se busca escenificar a un hacendado cortes, que antes de ser patrón de sus trabajadores, es su amigo, tratando como iguales a sus peones, que en este caso están representados por el caporal.

Asimismo aunque el patrón tenga un trato cortés con su caporal, si guarda una fina línea de distinción social con él, sin saltarse la jerarquía social que hay en la hacienda, ya que los demás personajes si se refieren a él como patrón. En este sentido José Francisco está en una posición privilegiada, o en una jerarquía diferente a los otros peones. Esto escenifica al hacendado como un hombre cortes y justo, que en ocasiones puede saltar esas líneas distintivas de la sociedad, pero que debe ser respetado.

En la misma escena, Felipe le da dinero a José Francisco para que su familia festeje las fiestas patrias; por la fecha que el hacendado pone en la lista de raya, 15 de septiembre de 1935, se podría decir que las fiestas que se disponen a celebrar es el día de la Independencia de México que se celebra el 16 de septiembre. En la trama de la película es considerada como un hecho importante desde el momento en que la enuncian como el día de la patria, un fiesta que todos los patriotas deben de celebrar, ya sea en el ámbito privado como en la casa de José Francisco o en lo público como en el Real minero o Rancho Chico;

²⁹ De acuerdo a la Real Academia Española, Don significa tratamiento de respeto que se antepone a los nombre de pila que antiguamente estaba reservado a determinadas personas de un elevado rango social.

aunque la celebración no se escenifica, es un evento importante ya que los personajes de la historia paran sus labores para festejar. Es significativo que utilicen precisamente la independencia, un evento histórico que marcó el fin del dominio español en Nueva España, lo que hoy es México, ya que Felipe tiene orígenes españoles, lo cual se podría interpretar como la aceptación y configuración de una identidad, ya que este es consciente de la herencia hispana que le dejó su padre, pero acepta las fiestas patrias que están presentes en la cultura mexicana y se consideran parte de la identidad nacional.

Sensato y cauteloso ante sus trabajadores, ya que él como patrón tiene que ser el ejemplo a seguir al tomar buenas decisiones, sin riesgos. Cuando José Francisco le propone a Don Nabor una carrera de caballos, Felipe toma una posición cautelosa, ya que considera no tener un caballo igual de bueno o mejor al de Don Nabor, aunque considera que puede haber una posibilidad de ganar al saber que José Francisco será el jinete, mostrando confianza a su amigo y caporal. A diferencia de la escenificación del patrón lleno de virtudes que representó el padre de Felipe, este se ve como un patrón que por ser más joven es más inexperto, perdiendo carreras de caballos y jugando peleas de gallos, metiéndose en problemas, cayendo en la tentación ante propuestas indecorosas.

Durante la pelea de gallos, entre real minero y Rancho Grande, se pone entre dicho la honestidad de Felipe, cuando Don Nicho le cuestiona sobre la autenticidad del gallo colorado. Ante este acontecimiento Don Nicho acusa a Felipe por ser un capitalista y explotador, haciendo referencia a *Rancho Grande* como si fuera un lugar en donde se propician estas dos características. Para salvaguardar su honor Felipe le responde con un golpe, que propicia una riña. Esta sirve para escenificar la lealtad de los trabajadores para con el hacendado, hasta el punto de morir por él, ya que José Francisco es herido por Don

Nicho al tratar de proteger a Felipe. Asimismo a esta pelea se une el gringo Pete, un estadounidense torpe, que reacciona cuando Don Nicho insulta a Felipe por ser capitalista, el cual se siente aludido por el insulto hacía los capitalistas interviniendo en la pelea.

Lo anterior se puede interpretar como que el capitalismo en México no es tan malo como parece, ya que los personajes que lo representan como Felipe y Pete, son escenificados con virtudes y valores, ligándolos el capitalismo como algo bueno y virtuoso. Si esto se relaciona con un contexto en donde se busca el fortalecimiento de una burguesía nacional a través de la modernización de las haciendas, se podría decir que la escenificación de dichos personajes intenta no solamente dar una imagen buena del capitalismo, sino también reforzar la idea de un progreso económico a través de la hacienda moderna.

Si bien Felipe es heredero de una serie de valores que lo caracterizan por ser el hacendado criollo, hijo de un familia española, que personifica una figura patriarcal y correcta, también es cierto que es un hombre como cualquier otro. En este sentido Felipe es tentado ante una propuesta indecorosa que una de sus empleadas le hace. Ángela la planchadora, intenta pedir cien pesos a su patrón Felipe, para hacerle una fiesta de compromiso a Eulalia (hermana de José Francisco), ante la negativa del patrón, ella le propone un trato, que por los recursos narrativos de la trama, no dice nada de manera explícita, sino que se da a entender:

Ángela: Oiga patroncito y si yo le propusiera a usted un trato.

Felipe: ¡Un trato tú a mí!

Ángela: Pues verá usted patrón, usted me da los cien pesos y yo pos...

(Corte de escena)

Felipe: Vergüenza te debería de dar, hacerme semejante proposición, ¿Porque me crees capaz de una acción de esas? Contesta...

Ángela: No se enoje patroncito, pero como yo veo que siempre que la encuentra hasta le bailan los ojitos.

Felipe: Una cosa es que la muchacha sea bonita y otra que pueda yo aceptar ese trato indecoroso.

Ángela: Pero patrón si de todos modos se la ha de llevar el diablo un día de estos, siquiera que sea en un buen caballo

Felipe: Cállate la boca, si supiera José Francisco que andas proponiendo estas cosas.

Ángela: mmm pues si a ese ni le importa Cruz, me acaba de decir que se va casar y además Cruz no es nada nuestro, nomás es una recogida, pues que liase, anímese patrón, esta noche es la ocasión que no hay nadie en el rancho, usted le gusta también a la muchacha, mire yo (ella hace una seña apuntando a su hijo como en referencia que ella la ha visto).

Felipe: Mira Ángela cállate y mejor vete, no tienes ni pizca de sentido moral, ¡lárgate!

Ángela: ¡Pero patrón!

Felipe: Que te largues te he dicho...

Ángela: Bueno patrón como usted mande, pero piénselo y si muda de opinión pos...

La condición hacendado-patrón de Felipe no lo exime de caer en tentaciones, ya que primero está su condición de hombre y la masculinidad que lo caracteriza, es decir aquellos valores que pretenden destacar la hombría. Al principio se sorprende del trato que le

propone Ángela, ya que considera que ha puesto en duda su honorabilidad al creer que él puede ser capaz de una acción como esa, ya que él mismo lo considera un trato indecoroso, e incluso le reclama a Ángela su falta de sentido moral. Sin embargo entre rechazos, ella le mezcla la duda, a lo cual de momento no sede y la corre, son en las escenas siguientes, con la duda expresada en su expresión corporal, que manda despachar a los veladores y llamar a Ángela a su oficina.

Al llegar Ángela a su oficina junto con Cruz, en cuestión de segundos con cualquier pretexto los deja solos, cumpliendo con su trato. Felipe con una actitud relajada le pide a Cruz que se siente, después se le acerca y acaricia su mano, para después intentar besarla. Todo parecía indicar que ocurriría una violación, ante la negativa de ella. Al ver que Cruz se desmaya, él intenta reanimarla y en su inconciencia ella menciona el nombre de José Francisco, en ese momento Felipe cambia de actitud y vuelve a la cordura, intentando reanimarla y tranquilizarla, diciéndole:

Felipe: Cálmate Cruz yo mismo te voy a llevar a tu casa, pero antes necesito que me digas una cosa, siéntate. ¿Tú quieres a José Francisco verdad, es tu novio, tú eres con la que él se quiere casar? Dime...

Cruz: (Hace una movimiento de cabeza aceptando que sí)

Felipe: ¿Por qué no me lo había dicho él, sabiendo que lo quiero como a un hermano?, pues de mi cuenta corre que ustedes se casen en cuanto él regrese, gane o pierda la carrera.

Cruz: ¡Pero él ya no me va querer señor, ya no me va querer!
(rompiendo en llanto)

Felipe: Sí te va querer Cruz, porque no tienes nada de qué avergonzarte, yo me encargo de que él lo sepa. La culpa es de esa vieja que vino a venderte [...]

En este sentido se puede apreciar el derecho de pernada como una práctica común, que si bien Felipe por ser un hacendado moderno la rechaza en un principio, pero después sucumbe a la tentación. Aunque se insinuó las prácticas antiguas del hacendado de mantener relaciones sexuales con sus empleadas antes de casarse, queda claro que el personaje de Felipe lo rechaza de entrada y con ello rechaza lo que la hacienda antigua practicaba. Sin embargo también queda claro que la culpa no la tiene él, ya que es un hombre, la tiene la planchadora carente de moral.

Felipe consciente de sus errores se enfrenta a José Francisco, para explicarle lo sucedido, valientemente intenta conciliar y explicar antes de llegar a los golpes, como un hombre honorable y correcto. Considera incorrecto recurrir a la fuerza antes de explicar lo sucedido, ya que José Francisco es más que su amigo, es su hermano como él mismo lo dice. Sin embargo en el real minero el hacendado recurrió a los golpes antes que a la explicación, ya que Don Nicho no es su amigo, no es de Rancho Grande y cuestiona todo lo que tenga que ver con el capitalismo, es decir va en contra de los principios y valores que personifica Felipe. Al ser Felipe la parte conciliadora en el mal entendido que fue víctima Cruz, este enfrenta a José Francisco con la intención de concientizarlo sobre lo sucedido argumentando lo siguiente:

Felipe: José Francisco óyeme primero y después has lo que quieras, no soy hombre que rehúye a sus responsabilidades. Es verdad, acepté un trato inmoral, eso si te lo juro, sin saber que Cruz era tu novia, como nunca lo dijiste y al fin y al cabo no soy más que un hombre igual a

todos, pero mírame a la cara, nos conocemos desde niños, una vez me salvaste la vida, ahora dime, ¿me crees capaz de haberte traicionado después de que ella misma me dijo llorando que era tu novia?

Felipe: [...] Porque si todavía lo sigues creyendo entonces si tienes razón, sobra uno de los dos y vamos a ver quién es, a la hora que tú quieras.

Como un hombre de palabra y honorabilidad, como bien lo dice no rehúye a sus responsabilidades. Por lo cual le argumenta a José Francisco porque debe creerle a Cruz y a él, aludiendo al valor de su amistad desde niños, alegando que al ser un hombre también tiene derecho a caer en la tentación. La escenificación del hacendado idílico que estaba representada por el padre de Felipe, Don Rosendo, con cualidades casi divinas, contrasta con la del hacendado más humanizado, que despliega Felipe, capaz de cometer errores y después hacerse responsable por ellos.

III.2.4 Cruz (La cenicienta)

Personaje 4: Cruz



<https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

Cruz una niña huérfana, es ahijada de la comadre de Ángela, queda sin protección al morir la mamá de José Francisco y Eulalia, crece junto con ellos en custodia de Ángela, quien la maltrata y la obliga a trabajar de más, a pesar que sufre de una enfermedad el “ahogo”³⁰ como ella le llama. Al crecer se convierte en una mujer atractiva, delgada, morena, de cabello oscuro, con facciones delicadas; la escenificación de Cruz es una imagen idílica de las mujeres que trabajaban en las hacienda, ya que se buscaba representar a una mujer que cumpliera con las características de la mujer guapa, sencilla, sumisa y abnegada, con la finalidad de replicar la imagen de las mujeres durante la revolución, las cuales tuvieron un papel activo en ella, buscando desplazar a la mujer al ámbito privado. Aunque su enfermedad le da cierta fragilidad, es una mujer trabajadora, que despierta el interés de los

³⁰ Es una enfermedad que por sus características podría ser asma, aunque nunca se menciona como tal.

personajes masculinos como Felipe, Martín, Don Venancio y José Francisco. Aunque es un personaje principal y la trama gira alrededor del interés que los demás personajes tienen en ella, sus escenas son pocas, sale en escena cuando es necesario destacar su belleza y en la escena cúlmine en donde Felipe intenta ejercer su derecho de pernada; en este sentido se podría decir que sirve como un objeto material, que sirve para ligar un conflicto entre los personajes, es decir como hilo conductor.

Cruz la mujer, aparece en escena planchando y cantando, destacando su belleza y su voz, vestida con un traje parecido a la china poblana, es decir una blusa de manta bordada con flores y acompañada de una falda, peinada con dos trenzas a los lados; escenificando a través de su vestuario y su oficio a una persona de clase baja. Cruz en secreto mantiene una relación amorosa con José Francisco, debido al temor de que si Ángela se enterara, intentaría separarlos, ya que nunca ha querido a Cruz. La personalidad de Cruz es caracterizada por su fragilidad e inocencia, es un personaje al cual se le busca proteger, los personajes masculinos buscan cuidar de ella, no solo porque la consideran bella, sino porque es una víctima del abuso de Ángela, que sabiendo su condición, la obliga a trabajar; José Francisco lo enuncia claramente, después de que Cruz sufre un ataque de asma, quien corre a darle su medicina y le dice:

José Francisco: ¿Te sientes mejor? Debe ser el cansancio, tanto trabajo que te da mi madrina, pobrecita. Tú siempre has sido aquí la cenicienta, pero esto ya se va acabar, pronto vas a ser el ama de tu casa, para siempre...

El personaje de Cruz es la víctima de la trama, la cenicienta, lo cual la convierte en un personaje atractivo para los hombres que se sienten obligados a protegerla por su

inocencia y fragilidad, cualidades que hacen a una mujer bella e irresistible. Sin embargo es algo paradójico que una cenicienta tenga su medicina, cuando la servidumbre no contaba con esos beneficios de tener acceso a medicinas, si a un médico en caso de ser necesario. En este sentido se puede apreciar como la familia de José Francisco tiene una casa amplia y cómoda, que no era característica de un trabajador de una hacienda.

Cruz despierta el interés no solo de José Francisco, sino también de Felipe, lo cual complica la historia. Aunque este personaje pareciera un personaje inocente, ella esta consiente del interés que despierta en los hombres, ya que es cortejada por Martín, José Francisco, Don Venancio e incluso por Felipe; estos personajes le manifiestan claramente elogios a su belleza, sin embargo ella marca sus límites, ya que está enamorada de José Francisco. Ángela incluso le reclama sus desprecios a otros hombres que la han cortejado, diciéndole:

Ángela: Habías de casarte pa darte vida regalada, pero pos no quieres, despreciaste a Don Catarino que tiene rancho y ahora a Martín que tiene sus milpas y sus bueyes, yo no sé qué te has creído, a poco te estás guardando pal patrón.

Ángela da a entender que Cruz, es una persona ambiciosa, que ha despreciado a varios hombres, porque pretende quedarse con el patrón. Lo anterior despierta la molestia de José Francisco quien considera el acto como un insulto, al pensar que Cruz pudiera actuar de esa manera. No son los actos del personaje los que definen su inocencia, sino las expectativas de los demás; los diálogos de este personaje son pocos, casi nulos, son sus escenas con los demás personajes los que le dan importancia a este, como si fuera algo

decorativo, que solo cobra relevancia al interactuar con los otros personajes, como Ángela, José Francisco, Felipe entre otros.

III.3 Rancho Grande

III.3.1 Argumento

La película cuenta la historia de Felipe el heredero de la hacienda *Rancho Grande*, así como de José Francisco el caporal. José Francisco y su hermana Eulalia, junto con la huérfana Cruz (que su mamá había acogido) al quedar huérfanos son llevados por su madrina Ángela a vivir con ella junto a su pareja, el borrachito Florentino, a la hacienda *Rancho Grande* en donde Felipe y José Francisco crecen juntos convirtiéndose en amigos. Al pasar los años, una vez muerto su padre, Felipe se encarga de la hacienda y José Francisco se convierte en caporal, este último compite por el amor de Cruz con su amigo Martín. Cruz fue criada en forma desconsiderada por Ángela. Felipe después de que José Francisco le salva la vida, cuando intentaron herirlo en una pelea de gallos, en agradecimiento le permite correr a su mejor caballo, el “palomo”, en contra de la hacienda vecina el *Rancho Chico*.

En ausencia de José Francisco, Ángela preocupada por casar a su ahijada Eulalia, le pide prestado dinero al patrón que se niega pero después accede, ante la proposición de Ángela de llevarle a Cruz por la noche. Ángela cumple con su promesa y lleva a Cruz con el patrón; al quedarse a sola con ella, él intenta besarla, a ella le da un ataque de asma y se desmaya. Felipe al saber que Cruz es novia de José Francisco la deja ir. José Francisco compite en la carrera de caballos, en contra de *Rancho Chico*, en donde sale triunfador, al

regresar se entera de los rumores sobre Cruz y Felipe, e intenta matar a Felipe, el cual aclara los rumores y convence a José Francisco y a los demás de que no pasó nada entre ellos. Aclarada la situación José Francisco y Cruz se casan, al igual que Felipe y su novia, dando fin a la historia.

Una parte fundamental de la trama de *Allá en el Rancho Grande* es el escenario en donde se desarrolla la historia, la hacienda. *Rancho Grande* está ubicada temporalmente en el siglo XX, pero como lo menciona el papá de Felipe al inicio de la película, es una propiedad heredada de sus mayores, lo cual lleva a plantear que es una propiedad que poseen por lo menos desde el siglo XIX. La región en donde se encuentra ubicada es en la localidad de Benito Juárez, Quitupan, Jalisco³¹. A continuación se buscará comprender y explicar la hacienda real, aquella alejada del cine, para intentar comprender si esta escenificación se acerca a la realidad.

III.3.2 Comparación entre la hacienda real y la hacienda escenificada

La hacienda fue desde el siglo XVII hasta la primera mitad del XX “[...] la unidad productiva que predominó en el campo mexicano [...] Ciertamente, las haciendas del centro de México surgieron a mediados del siglo XVII una vez que el episodio de la encomienda se había eclipsado y que el repartimiento forzoso de indios había entrado también en decadencia” (Leal 1986, 5). Asimismo se puede entender como un tipo de propiedad, conformada por actividades productivas propias del campo, que producían generalmente azúcar, cereales, pulque, café entre otras, aunque no era lo único. Estas contaban con un sistema de organización y administración particular.

³¹ La localización de la hacienda fue proporcionada por la MCS. Selene Quiroz Moreno, a quien se le agradece su colaboración.

Existía en la Hacienda una organización del trabajo por medio de una jerarquía laboral, que según María Eugenia Ponce Alcocer diferenciaba a los trabajadores según “su función en el trabajo, las raciones recibidas, el ingreso, las prestaciones otorgadas, etcétera. Mientras más alto era el rango de una ocupación, más elevado era el ingreso, mayores eran las prestaciones, como por ejemplo los créditos, las concesiones de tierra, etcétera” (Ponce 2010, 58). Aunque la autora no lo menciona, su jerarquía laboral, también se podía aplicar a una estratificación social, ya que la dinámica social en la hacienda, dependía en cierta medida de la dinámica laboral.

Asimismo Ponce Alcocer menciona engloba a los trabajadores de la hacienda en cuatro categorías: a) Los meseros, los trabajadores que recibían su pago cada mes, junto con una ración semanal de semilla y un cantidad de dinero en efectivo; esta categoría estaba dividida en dos grupos, los que se encargaban de la administración de la hacienda, como el administrador, el escribiente, los mayordomos, el maestro y el médico, y los trabajadores de confianza como los artesanos, carreros, milperos, pastores y otros; b) Los peones o acasillados, estos recibían un jornal diario, raciones de maíz por día trabajado, concesión de un minifundio de la hacienda, semillas para la siembra entre otros; c) Los semaneros, estos vivían en los pueblos cercanos a la hacienda, trabajaban por periodos en la siembra o la cosecha; d) Los arrendatarios o aparceros, alquilaban tierras, dependiendo de su capacidad de recursos (Ponce 2010, 58-59).

Juan Felipe Leal menciona brevemente las condiciones en que florecieron las haciendas, en las regiones del centro, norte y sur del país. En el centro del país surgieron por la necesidad de cubrir la demanda de productos que los indios no podían cubrir con sus pequeñas producciones. En la región del norte, entre Querétaro y Parral, las haciendas se

establecieron en lugares de escasa población sedentaria, es por eso que la encomienda y el repartimiento forzoso fracasaron, no se logró congregarse a los indígenas, por lo cual estas se articularon con los complejos mineros. En el sur aparecieron retrasadamente, por las encomiendas mayormente prolongadas, sin embargo el proceso fue similar a las del centro (Leal 1986, 6). Las haciendas dependían de la mano de obra indígena, en especial aquellos grupos sedentarios, es por esta razón que apunta Leal, que en el norte no fueron tan prolíficas, mientras que en las regiones del centro y sur sí lo fueron. La hacienda de manera general es descrita como:

Una propiedad rústica que cumplía con un conjunto específico de actividades económicas (agrícolas, pecuarias, extractivas, manufactureras); que contenía una serie de instalaciones y edificios permanentes; que tenía una administración y un sistema contable relativamente complejos; que mostraba cierto grado de autonomía jurisdiccional de facto respecto al poder público, y que se fundaba en el peonaje por deudas para el desempeño de sus funciones. Este último era, sin duda, el rasgo distintivo de dichas unidades productivas. (Leal 1986, 7).

Esta descripción nos demuestra que la hacienda es un sistema económico y social complejo. Las grandes haciendas durante y después del porfiriato se distinguieron por la modernización de sus instalaciones, según Herbert J. Nickel “las dimensiones materiales del sistema de la hacienda durante la fase tardía se caracterizaron por la máxima extensión territorial, la instalación de nuevos equipamientos de explotación, [...] y en general por obras de ampliación y modificación en el sector de las nuevas redes de comunicación” (Nickel 1988, 162). La modernización trajo consigo cambios estructurales a las haciendas, como máquinas para procesar los productos explotados, la instalación del telégrafo, de vías

férreas e incluso “el mobiliario [...] de numerosos cascos fue reemplazado [...] por el abundante uso de mobiliario elegante” (Nickel 1988, 163).

Su estructura arquitectónica estaba compuesta por un centro habitacional llamado “casco”, en este se encontraba la casa principal, en donde vivía el hacendado con su familia. Por lo general la casa principal era en forma de L o U, tenían un patio rectangular con arquería, rodeado de corredores que llevaban a salas o habitaciones, podía ser de dos plantas así como tener varios jardines. Asimismo el casco estaba conformado por las casas de los trabajadores, edificios administrativos, tienda, huerto, caballerizas, corrales para ganado, bodegas de almacenamiento, así como instalaciones especiales según la producción de la hacienda; incluso durante el porfiriato algunas haciendas contaron con estaciones de ferrocarril. El material mayormente utilizado para las fachadas y patios fue la cantera, el adobe para los muros, mientras que los techos fueron de vigas de madera cubiertas de barro, pisos de cantera y loseta de barro (Ruiz 2011, 6-7). Es importante considerar que esta descripción es una generalización de las haciendas coloniales, más específicas de la región del centro del país; esto no significa que durante su proceso de desarrollo no se presentaran cambios en las construcciones que la componían.

Foto 1

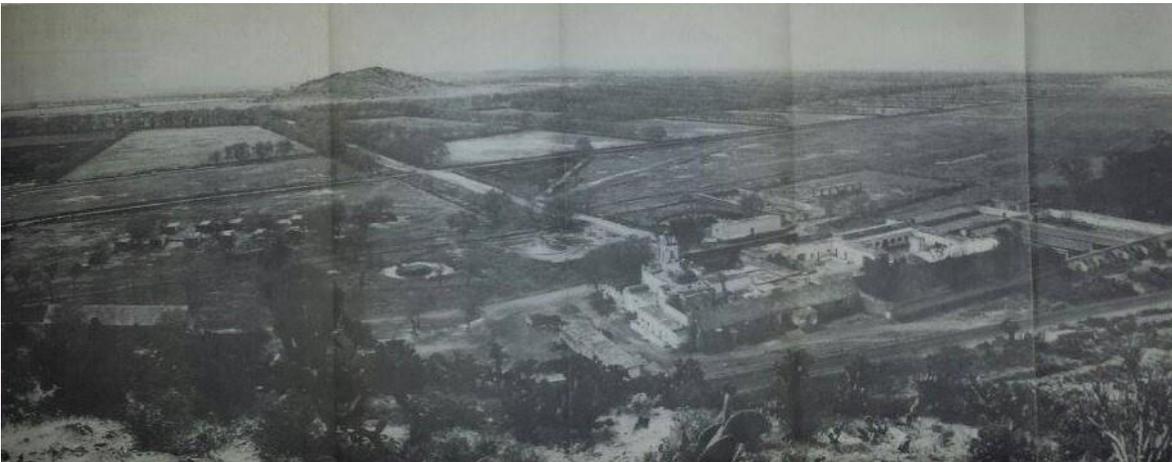
Entrada a la casa principal y casco de la hacienda San Jose Ozumba (Puebla)



Fuente: *Morfología social de la hacienda mexicana* de Herbert J. Nickel.

Foto 2

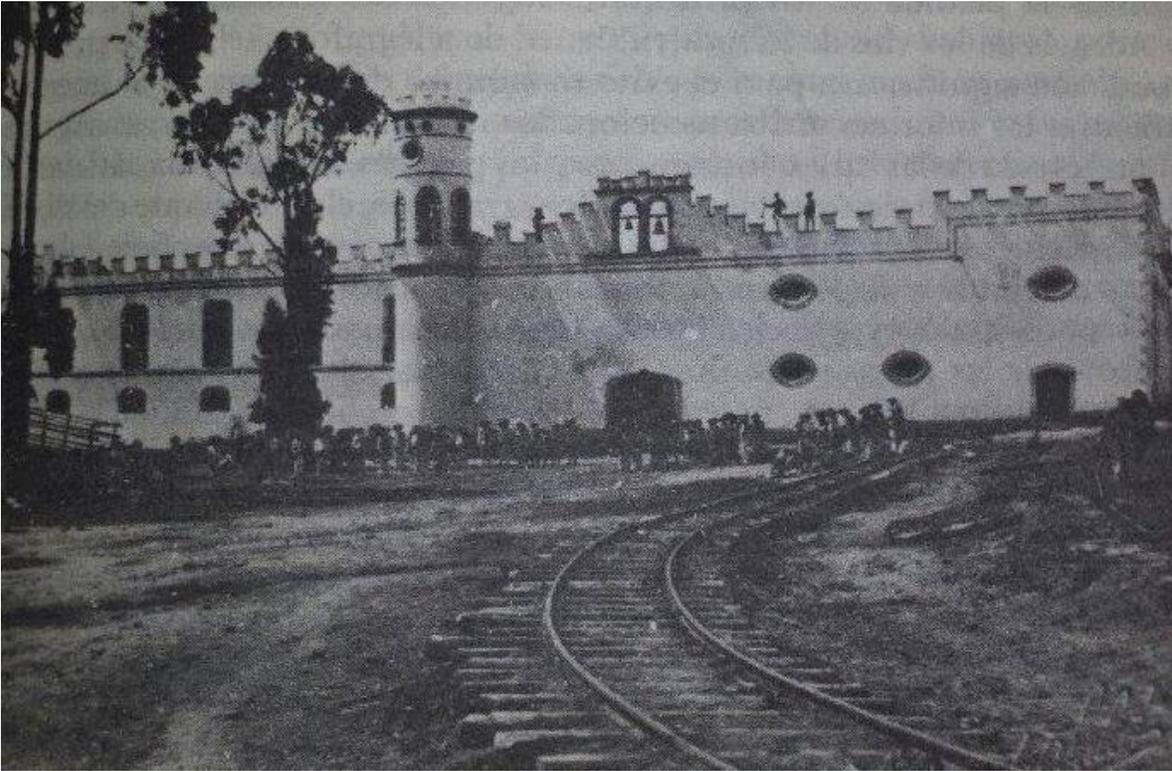
Casco y calpanería de la hacienda San Vicencio (San José Chiapa, Puebla)



Fuente: *Morfología social de la hacienda mexicana* de Herbert J. Nickel.

Foto 3

Hacienda de Guadalupe en Texmelucan (Puebla)



Fuente: *Morfología social de la hacienda mexicana* de Herbert J. Nickel, página 247.

Asimismo Ponce Alcocer describe el casco de la hacienda como “[...] un espacio donde, además de trabajar y vivir, sus habitantes realizaban la mayoría de las actividades propias de la convivencia, el descanso y las diversiones; esto es, todo aquello que el tiempo de ocio les permitía hacer; por supuesto a unos mucho más que a otros” (Ponce 2010, 59). Es decir que además de la vida pública y laboral, en la hacienda también se daban ratos de ocio, referentes a la vida privada de los trabajadores. En este sentido la vida cotidiana en la hacienda no era igual para todos los que vivían en ella, ya que cada uno cumplía con diferentes funciones de acuerdo a su jerarquía laboral.

En lo referente a la vida cotidiana del hacendado existe “una caracterización problemática [...] radica en su frecuente descripción como absentista desinteresado en la

administración de la explotación” (Nickel 1988, 146), es decir un patrón que normalmente residía en las ciudades. Asimismo Lagunas coincide con Nickel:

Los propietarios de las haciendas rara vez vivieron permanentemente en ellas, ni siquiera en su época de auge, o sea, en la segunda mitad del siglo XIX. La mayoría de los dueños prefirió vivir en sus residencias ubicadas en las ciudades capitales de provincia o en la Ciudad de México. Las visitas esporádicas a sus haciendas fueron para verificar su buen funcionamiento, para vacacionar o celebrar ciertos eventos familiares. Además, la transferencia de las haciendas fue constante. (Lagunas 2011, 87)

De acuerdo con Nickel y Lagunas, Ponce Alcocer coincide en esta caracterización, sin embargo apunta a nuevas investigaciones que han demostrado que el motivo del hacendado para residir en las ciudades, estaba ligado a su interés en observar el desarrollo comercial, la posibilidad de comercializar sus productos y obtener información económica importante con más rapidez (Ponce 2010, 74). Esta idea del hacendado preocupado y pendiente del mercado, apunta a una mentalidad moderna y capitalista (Ponce 2010, 75). En este sentido, la idea del hacendado ausente, contradice la imagen idílica que se escenifica en la película, la cual muestra a un hacendado presente en ella, apuntando que creció en ella y que vive ahí, fungiendo asimismo como el administrador; sin embargo coincide en la escenificación del hacendado moderno y capitalista, que busca la mejora de la hacienda, trayendo el ferrocarril a ella.

El hacendado respecto a su trato y relación con los trabajadores según Ponce Alcocer era de manera paternalista, ya que entre las prestaciones que daba a sus trabajadores estaba incluidas medicinas, visitas al doctor, habitaciones, pequeños solares,

ración de comida, ayuda en caso crisis, crédito y el ingreso acordado de acuerdo al número de hijos o la antigüedad del empleo (Ponce 2010, 61). El hacendado proporcionaba al trabajador todo lo necesario para su supervivencia y la de su familia, protegiéndolos en caso de crisis y enfermedades. Incluso “[...] mantuvieron conductas y costumbres que fortalecieron no sólo las alianzas familiares, sino también las de amistad y lealtad con su administrador y empleados domésticos haciéndolos sentir como miembros importantes de la familia; y para lograrlo, no escatimaron esfuerzos ni recursos” (Ponce 2010, 79). Sin embargo es importante considerar que estas relaciones y conductas del hacendado hacía sus trabajadores debía ser correspondida con trabajo y lealtad, asimismo hay que tomar en cuenta que no todos tenían los mismos beneficios y prestaciones, como Ponce Alcocer apunta los lazos de amistad y lealtad se entablaban con los empleados que tenían puestos administrativos y domésticos; se podría decir que estos eran los empleados más cercanos a la casa grande en donde residía el hacendado.

Los trabajadores de las haciendas generalmente vivían ahí, en su mayoría eran hombres, había pocas mujeres trabajando en ellas, si lo hacían era como cocineras, molenderas, criadas y muy pocas jornaleras (Lagunas 2011, 89). Los salarios de los trabajadores de la hacienda dependían de ciertos elementos como la actividad que desempeñaran, o incluso el parentesco o la relación de amistad que tuvieran con el hacendado, el sexo, edad y estado físico; el pago también dependía de la región y la unidad productiva en la que se trabajara (Lagunas 2011, 90).

La forma de vestir de las personas que trabajaban en la hacienda dependía de cada región, del nivel económico y social de los grupos. El hacendado se distinguía del resto de los miembros de la hacienda, “los hacendados aparecen en las fotografías utilizando los

mismos modelos de trajes y vestidos que usaban cuando estaban en la ciudad, es decir, estaban a la última moda. No por vivir en el campo vestían de manera diferente” (Ponce 2010, 73). Asimismo Lagunas aborda la vida cotidiana de una hacienda en específico que se encontraba ubicada en Toluca, y apunta que los trabajadores del campo usaban sus ropas tradicionales dependiendo de a qué comunidad indígena pertenecieran, mientras que los mayordomos, administradores, vaqueros y otro empleador de alto nivel, vestían con el traje típico del charro mexicano; el vestuario de los peones era de camisa y calzón de manta, huaraches, sombrero y gabán; las mujeres usaban falda y camisa sencilla, si eran indígenas vestían su ropa tradicional (Lagunas 2011, 93). En la foto número 4, se puede observar a los peones trabajando en el campo.

Foto 4:

Hacienda de Tarimoro en Michoacán, en los primero años del siglo XX



Fuente: <http://www.valledebedoya.com/Bedoya/Imagenes/ilustre/tarimoro3.jpg>

III.3.3 La hacienda de *Allá en el Rancho Grande*

Foto 5

Entrada a la hacienda de Rancho Grande



<https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

La hacienda escenificada en *Allá en el Rancho Grande* contiene algunas características de la hacienda real. Una de esas características es la jerarquía laboral que está implícita en cada uno de los personajes; asimismo la escenificación de la estructura arquitectónica y las instalaciones de la hacienda; también la simbolización de una hacienda moderna, con la llegada del ferrocarril. Recurriendo para esta caracterización a una serie de elementos como la vestimenta de las mujeres y de los peones, el lenguaje coloquial entre otras. Sin embargo la vida cotidiana reproducida en la película, no encaja con la realidad, ya que el trabajo en las haciendas era muy riguroso con poco tiempo de descanso, el trabajador no podía perder el tiempo cantando y bebiendo en la cantina del pueblo.

La hacienda está ubicada cerca de un pueblo, aunque no se mencione específicamente. Del pueblo se puede apreciar una iglesia, una tienda-cantina. Las instalaciones de la hacienda, arquitectónicamente los muros de piedra que se alcanzan a percibir en algunas escenas se asemejan a las haciendas en la realidad, la presencia de una tienda que funge como cantina, la capilla en donde se casan estos personajes, las tierras para la siembra, la oficina de Felipe en donde se lleva la administración etc., estas también se encontraban en las haciendas del siglo XIX y XX. Sin embargo aquí cabe destacar que la casa de José Francisco y su familia, está compuesta por los elementos necesarios que configuran una vivienda más que digna, es decir sin limitantes, hasta se podría decir con comodidades. En este sentido lo que se busca reflejar es la vida en la hacienda como una vida sin limitaciones, que probablemente si tenga algunos elementos de similitud con la hacienda real, que sin embargo se exageran en la película.

Foto 6

Casa de José Francisco



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

Foto 7

Casa de José Francisco



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

Foto 8

Casa de José Francisco



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

Algunas características físicas de Rancho Grande sí encajan con la hacienda real. En una de las primeras escenas en donde salen Felipe y su papá, se pueden apreciar los grandes muros de piedra y adobe, los edificios y las tierras de cultivo (véase fotos 5); aunque la casa

principal no se muestra en la película, en múltiples escenas se puede apreciar la oficina del hacendado, asimismo se ven las caballerizas y las casas de los empleados. La oficina de Felipe no se ve ostentosa, mientras que la casa de José Francisco, aunque no está rodeada de lujos, no le hace falta nada, tiene todo lo necesario para vivir cómodamente, lo cual podría ser contradictorio a la realidad.

Foto 9



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

En Rancho Grande, el hacendado vive en la hacienda, aparte de ser el patrón, es el administrador. Esto difiere de las haciendas reales, en donde la mayoría de los dueños vivían de manera permanente en las ciudades y visitan esporádicamente la hacienda. Asimismo Felipe le lleva serenata a su novia, que vive en un real minero, el cual probablemente queda a más de medio día de distancia, ya que de camino al real salen por la mañana y llegan de noche; en la última escena se puede apreciar que se casa con ella, toda

perece indicar que su vida se desarrolla en la hacienda, lo cual en algunos casos puede diferir de la realidad.

La imagen idílica del hacendado que se ve en la película, no esta tan alejada de la realidad, por lo menos tratan de resaltar de manera exagerada la actitud paternalista. Felipe y su padre, Don Rosendo, personifican al hacendado protector y paternalista, que cuidan y quieren a sus trabajadores, lo cual también es reciproco; Felipe tiene cierta relación de amistad con el personaje de José Francisco, el cual es el caporal de la hacienda, esta distinción ubica al caporal en una jerarquía laboral a los demás trabajadores, en donde Felipe tiene un trato preferencial con él, esta situación podría no estar tan alejada de la realidad ya que según Ponce Alcocer, los hacendado generalmente consideraban a sus trabajadores administrativos como parte de la familia, como es el caso de Felipe con Jose Francisco.

Asimismo según Ponce Alcocer “[...] en muchas haciendas las relaciones entre trabajadores y patronos fueron cordiales; dentro, claro, de las normas propias del sistema patriarcal y paternalista prevaleciente” (Ponce 2010, 77); en este sentido la imagen de Felipe como un patrón cordial y amable probablemente estaba basado en esas haciendas en donde existía ese tipo de paternalismo. En este sentido Ponce Alcocer habla de la formación de lazos afectivos de carácter simbólicos, como es el caso de prestaciones para organización de fiestas al santo patrono, para las habitaciones, la edificación de capillas y la convivencia del patrón en algunas actividades religiosas (Ponce 2010 62); estas significaban el reforzamiento de la amistad y con ello de la lealtad de sus trabajadores, estos elementos simbólicos se pueden apreciar en la película, cuando Felipe le da dinero a José Francisco para que su familia celebre las fiesta patrias, así como la convivencia en la

pelea de gallos con sus trabajadores y en la última escena cuando participa en la boda comunal.

La vestimenta de los personajes como José Francisco, Cruz, Ángela, Eulalia Florentino y la novia de Felipe, podrían no estar tan alejados de la realidad. El traje de José Francisco es de charro, reflejando una cierta diferencia entre su traje y el Felipe que se percibe con más detalles, sugiriendo en su vestir una diferencia social; lo mismo pasa con el sombrero, Felipe porta sombrero negro, mientras que el caporal porta un sombrero de color claro. Aunque las diferencias no son notables, se puede decir que hubo un intento por diferenciar la posición del patrón y la del caporal, sin embargo en la hacienda escenificada en la película se trata de no mostrar tajantemente la superioridad del hacendado, matizando estos aspectos como el vestuario. Sin embargo como anteriormente lo mencionábamos, según Ponce Alcocer, generalmente el hacendado portaba traje de casimir, como lo usa el médico que atiende a José Francisco, lo cual podría ser una diferencia en esta escenificación del hacendado vestido de charro, al hacendado real.

Foto 10

Felipe (izquierda) y José Francisco (Derecha)



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

Cruz, Ángela y Eulalia visten con sus trajes de chinas poblanas, ya que trabajan en la casa principal, sin embargo otras mujeres que vienen de trabajar en el campo están vestidas con trajes de manta. Asimismo en la última escena en donde se da la boda múltiple de las parejas José Francisco/Cruz, Don Nabor/Eulalia, Felipe/Novia y Ángela/Florentino, se pueden apreciar la diferencia de clases en los vestidos de novia, mientras que los vestidos de Cruz, Eulalia y Ángela se ven sencillos, el vestido de la Novia de Felipe se ve moderno. En este sentido la diferencia en la vestimenta de la hacienda escenificada y la hacienda real es poca, ya que como lo mencioné anteriormente, la vestimenta diferenciaba la posición económica, el grupo social o la región, en este caso está bien aplicada la diferencia en el vestuario.

Bodas:





Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>

Si bien algo que probablemente los productores se preocuparon porque encajara con la realidad es la jerarquía de clases. En las fotos anteriores se puede apreciar que cada uno de los personajes se casó con quien le corresponde. El caso del casamiento de Felipe y su novia Margarita se podría decir que hay cierta similitud con la realidad, ya que en algunos hacendados de principios de siglo XX “[...] se casaron con hijas de hacendados, mineros o comerciantes” (Ponce 2010, 72), como es el caso de Felipe que va y visita a su novia a el real minero, lo que posiblemente apunta a que es hija de un minero.

En cuanto a la diversidad de clases y grupos sociales que integraban la hacienda real, *Álla en el Rancho Grande* evade la participación de grupos indígenas. Aunque es cierto lo que Aurelio De los Reyes menciona: “Rancho Grande es habitado por una sociedad de castas, no de clases: en primer término el hacendado, pertenece a la clase privilegiada de los criollos españoles [...] En segundo lugar, los rancheros criollos y

mestizos, al frente de los cuales está Tito Guizar, cuya máxima ambición es ser caporal [...] después vienen los puesto menores” (De los Reyes 1987, 150). En la película es evidente la división social que se ve entre el patrón y todos los demás trabajadores, sin embargo la diferencia entre estos grupos no es clara; la presencia de grupos indígenas se confunde con la apariencia de campesinos vestidos de manta, que eso no significa que fueran indígenas, simbolizando de cierta forma una hacienda sin indígenas, que no concuerda con la realidad.

Conclusiones

Comprender el proceso de creación y caracterización del símbolo de la hacienda en el cine mexicano, implicó el análisis de la película *Allá en el rancho grande* a través de sus personajes y su argumento; asimismo entender el contexto político y cultural en el que fue creada esta película. Esto permitió conocer las razones de la creación de un símbolo sobre un espacio y forma de organización social con el cual se identificaba un grupo reducido de la sociedad, más que la sociedad en general. Asimismo nos ayudó a comprender la simbolización de la hacienda en general y de los elementos que la conforman; así como comprender qué representaban cada uno de los personajes en la hacienda simbólica.

La hacienda de Rancho Grande como un sistema social y económico contiene una serie de elementos que la configuran como un símbolo nacional, tales como los personajes: Felipe, José Francisco y Cruz, que juntos componen y escenifican la vida en la hacienda de una manera idílica; las relaciones jerárquicas que éstos personifican, simboliza una nueva forma de pensar la hacienda a través de un trato justo; así como la encarnación física que se busca plasmar en la película, por medio de las instalaciones que componían una hacienda. Estos elementos están presentes en la trama, creando una amalgama con la intención de simbolizar una hacienda moderna, la cual cumplió con el objetivo de difundir una imagen que simbolizara a la nación, y con la cual sociedad se sintiera identificada, replanteando un nuevo orden en el campo.

Dentro de los personajes principales de la hacienda de Rancho Grande se encuentra el patrón, que aparte de ser el personaje principal de la historia, está presente en las escenas

de mayor relevancia de la película. El hacendado es escenificado a través de dos personajes, Don Rosendo y Felipe su hijo, el primero es un patrón paternalista con sus peones, dotado de una serie de valores, que como herencia cultural deja a Felipe, el cual continúa con su legado. Felipe por otro lado, aunque también personifica al hacendado paternalista, bueno y justo, a este se le añade otros elementos, que personifican al hacendado moderno; una imagen más humanizada, con una relación más cercana a sus trabajadores, simbolizando relaciones de parentesco con su caporal al donarle sangre, cometiendo errores, y trayendo la modernidad a la hacienda por medio del tren. En este sentido la figura del hacendado va a simbolizar una nueva forma de dirigir la hacienda moderna, de cohesionar y unir a la nación.

En la estructura social de la hacienda real, el hacendado representa la figura de máximo poder, él tiene el control absoluto de las decisiones que en ella se tomen, debajo de él se encuentran los trabajadores, organizados por medio de una jerarquía laboral, que a su vez establece un orden social en esta. Asimismo en la hacienda simbolizada en la película, esta jerarquía también está implícita, sin embargo estos trabajadores en general, están escenificados por el personaje de José Francisco, el caporal, el cual tiene un posición laboral en específico, cumpliendo con la función de proteger a la hacienda. En la trama el caporal representa o simboliza otro elemento de la hacienda moderna, la movilidad social, es decir la posibilidad de ascender a una posición social mejor en base al esfuerzo de su trabajo y la lealtad a su patrón, siempre y cuando no rebase los límites sociales establecidos. Esto quiere decir que el nombramiento de José Francisco como caporal, simboliza los cambios no solo en la hacienda, sino también en el país, lo cuales se

incorporaran a la vida campesina por medio de la reforma agraria, y la modernización en el campo, por medio de las haciendas modernas y la formación de ejidos.

Dentro de ese grupo de trabajadores y campesinos, hay un subgrupo, las mujeres, las cuales en la hacienda real no tienen una presencia significativa, la mayoría de los trabajadores son hombres; sin embargo la presencia de las mujeres durante las primeras décadas del siglo XX, fueron de un gran valor, especialmente durante la revolución, lo cual significaba la intervención de la mujer en el ámbito público, fuera del hogar. En la hacienda simbólica las mujeres tampoco se hacen presentes como un elemento determinante en las funciones de la hacienda, su presencia es casi nula, a pesar de ser el hilo conductor de la trama, como en el caso de Cruz y Ángela; la primera representa el objeto de deseo de los personajes masculinos, su presencia alude a conflictos entre los personajes masculinos, sin embargo su posición es como la de un objeto preciado que se intenta poseer. Su participación en las labores de la hacienda se remiten a las labores del hogar, como lo es planchar, rara vez salen de casa o de la hacienda, en este sentido se podría interpretar como el regreso de la mujer al ámbito privado, sin embargo esto es el reflejo de un discurso conservador implícito o simbolizado en la hacienda de Rancho Grande.

Para comprender como se había dado la simbolización de la hacienda, era necesario comprender la hacienda en la realidad, identificar aquellas similitudes y diferencias que había entre la hacienda real y la hacienda simbólica. La primera era concebida como un sistema económico y social que había llegado en la época colonial a Nueva España, y que seguía existiendo hasta mediados del siglo XX; la ideología revolucionaria la concebía como una forma de explotación de los campesinos, convirtiéndose en el principal objetivo, su desaparición. Sin embargo ésta siguió funcionando, además de cumplir con una función

económica en el mercado, también cumplía con una función social, la cual era cohesionar a un grupo de la sociedad, el campesinado, que vivía y laboraba en ella. Físicamente la hacienda estaba planeada para que las personas no tuvieran la necesidad de salir de ella, había habitaciones, iglesia, tienda, doctor etc. Asimismo había una organización laboral por medio de jerarquías, que permitía un orden dentro de ella.

Estas características estructurales de la hacienda real se pueden observar en la hacienda simbolizada en la película. Rancho Grande al igual que las haciendas del siglo XIX, fue representada como un sistema social, más que económico, ya que en ella se pueden percibir múltiples ratos de ocio en vez de laboral. Asimismo arquitectónicamente se intentó reflejar en la película, todas aquellas instalaciones propias de una hacienda, las tierras de siembra, las oficinas administrativas, incluso una tienda de raya que es sustituida por la tienda-cantina y una iglesia; sin embargo no es casualidad el hecho de dejar de lado la casa grande del patrón, la cual representa más claramente la diferencia social. La hacienda simbólica también intentó reflejar las jerarquías que había dentro de la hacienda, a través de la escenificación del patrón y el caporal, con ciertos matices.

Para caracterizar la hacienda simbólica, los personajes son un elemento útil, por las jerarquías implícitas en cada uno de ellos, sin embargo existen otros elementos como la modernización, el cual no se puede dejar de lado. Reflejar una hacienda moderna es la principal intención de su simbolización, más que buscar reflejar a través del cine una hacienda apegada a la realidad, se buscó destacar ciertos elementos con la intención de caracterizar una hacienda moderna o la modernización en sí misma. En este sentido se podría decir que la hacienda de Rancho Grande intenta simbolizar a través de un hacendado justo, paternalista, moderno un cambio en este sistema de producción, la intención es hacer

ver bien a la hacienda siempre y cuando cumpla con estas características, es decir, su patrón sea un buen jefe, justo y moderno, sus peones y trabajadores puedan aspirar a subir de jerarquía, y la mujer vuelva al ámbito de lo privado. En este sentido aunque la película contenga un discurso conservador, lo conservador puede también llegar a ser moderno y productivo, por lo tanto es beneficioso para los campesinos.

La hacienda podía ser moderna y conservadora a la vez, sin embargo esto tuvo la intención de reivindicar a la hacienda y conciliar con esta elite conservadora, que de cierta manera estaba representada por los grandes terratenientes; así como tranquilizar a los campesinos, en lo referente a la situación en el campo, que en esos momentos se encontraba en incertidumbre. En este sentido la hacienda simbólica buscaría cohesionar a la iniciativa privada y la fuerza laboral, que eran los campesinos, en un universo idílico con el cual podían identificarse. En un contexto en donde el gobierno cardenista consideró importante que la producción de las haciendas fuera capitalizada, pero que es capital fuera nacional y no extranjero, implicaba que los hacendados se sintieran parte de la nación, que su capital y su producción se quedarán dentro del país; en este sentido que el campesino concibiera un verdadero cambio en el campo. Se podría decir que la hacienda simbólica vino a unir a dos partes en disputa, en un ambiente o espacio idílico, en donde todo confluía, esta era la simbolización misma de la nación.

Bibliografía

- Alanis Encisco, Fernando Saúl. 2000. *El Gobierno del General Lázaro Cárdenas, 1934-1940 (Una visión revisionista)*. México: El Colegio de San Luis.
- Ayala Blanco, Jorge. 1968. *Aventura del cine mexicano*. México: Ediciones Era.
- Calderón Salazar, Jorge A. 1990. *Reforma agraria y colectivización ejidal en México*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Camba Ludlow, Úrsula. 2005. Paternalismo, esclavitud y resistencia cotidiana: un caso de homicidio en Córdoba. En *Culturas de pobreza y resistencia. Estudio de marginados, proscritos y descontentos, México, 1804-1910* coordinado por Romana Falcón. México: El Colegio de México.
- Chaparro Valderrama, Hugo. 2006. Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su histeria. *Revista de Estudios Sociales* (25): 33-37.
- Cockcroft, James D. 2001. *La esperanza de México. Un encuentro con la política y la historia*. México: Siglo XXI.
- Córdoba, Arnaldo. 1974. *La política de masas del cardenismo*. México: Ediciones Era.
- Cortés Zavala, María Teresa. 1991. La liga de escritores y artistas revolucionarios durante el cardenismo. *Tzintzun Revista de estudios históricos* (13): 115-130.

De los Reyes, Aurelio. 1983. *Cine y sociedad en México 1896-1930: vivir de sueños*.

Volumen 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, segunda edición.

_____ . 1984. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de cultura económica.

_____ . 1986. El nacionalismo en el cine. 1920-1930: búsqueda de una nueva simbología. México: *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, pp. 273-292.

_____ . 1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, reimpresión 2002.

Díaz López, Marina. 1996. *Álla en el Rancho Grande: la configuración de un género nacional en el cine mexicano*. *Secuencias* (5): 9-29.

Escárcega López, Everardo y Saúl Escobar Toledo. 1990. *Historia de la cuestión agraria mexicana. El cardenismo: un parteaguas histórico en el proceso agrario (primera parte) 1934-1940*. México: Siglo XXI y CEHAM. Vol. 5.

Fernández Escañero, Itzia. 2006. El batallón invisible. Territorio mexicano imaginario. Análisis de la película *Een Telegrame Uit Mexico* (1914). *Secuencia* (64): 233-256.

Fernández Reyes, Álvaro A. 2005. La escena del crimen. Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955. Tesis de Doctorado en Ciencias Humanas, El Colegio de Michoacán.

Florescano, Enrique. 2006. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus.

- Galindo, Alejandro. 1985. *El cine mexicano*. México: EDAMEX.
- García Benítez, Carlos. 2013. Construcción, entronización y degradación de los símbolos de la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo. <http://nuevomundo.revues.org/65708> (12 de septiembre del 2014).
- García Riera, Emilio. 1969. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo I. México: Ediciones Era.
- Gellner, Ernest. 1988, *Naciones y nacionalismo*. España: Alianza editorial.
- Hernández Chávez, Alicia. 1981. *Historia de la revolución mexicana 1934-1940: la mecánica cardenista*. México: El colegio de México.
- Hobsbawm, Eric. 1998. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Grijalbo Mandori.
- Lagunas Ruiz, Hilda. 2011. Vida cotidiana y laboral en las haciendas de Zinacantepec, siglos XIX y XX. *La colmena* (70): 83-95.
- Leal, Juan Felipe. 1986. Campesinado, haciendas y Estado en México: 1856-1914. *Secuencia* (5): 5-32.
- Lerner, Victoria. 1999. *Historia de la revolución mexicana 1934-1940: la educación socialista*. México: El colegio de México.
- Lotman, I. M. 2002. El símbolo en el sistema de la cultura. En *Forma y función*: 15, 89-101.
- Medin, Tzvi. 1983. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México: Siglo XXI editores.

- Monsiváis, Carlos. 2000. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En *Historia general de México*, obra preparada por el centro de estudios históricos, 957-1076. México: El Colegio de México.
- Nickel, Herbert J. 1988. *Morfología social de la hacienda mexicana*. México: Fondo de cultura económica.
- Pérez Montfort, Ricardo. 1994. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Ciesas.
- Pérez Montfort, Ricardo. 1994. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. En *Cultura e identidad nacional*, compilado por Blancarte, Roberto, 343-383. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ponce Alcocer, María Eugenia. 2010. El habitus del hacendado. En *Historia y grafía*, 35: 51-91.
- Reyes Díaz, Evelia. 2006. Allá en el Rancho Grande... de donde tomamos nuestras tierras. La reforma agraria en el cine mexicano, 1936-1960. *Grieta* I (1): 47-58.
- Ríos Saloma, Martín F. 2009. De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. En *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 37: 97-137.
- Rodríguez y Méndez de Lozada, María de las Nieves. 2007. La Celebración del Centenario de la Independencia de México en 1910 a través de algunos grabados de José Guadalupe Posada. *Takwá* (11-12): 157-172.

- Ruiz Botello, Patricia. 2011. *Arquitectura de las Haciendas Coloniales de México*. Tesina de Maestría en Arquitectura y Sustentabilidad, Universidad Politécnica de Catalunya.
- Silva Escobar, Juan Pablo. 2011. La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Revista Culturales*, Vol. VII, 13: 7-30.
- Sosenski, Susana. 2006. Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920. *Revista Secuencia*, 66: 37-64.
- Thompson, John B. 2002. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tuñón, Julia. 1998. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El colegio de México e Instituto mexicano de cinematografía.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2012. Cine y propaganda durante el cardenismo. *Historia y grafía* (39): 87-101.
- Vidal Bonifaz, María del Rosario. 2008. Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931). *Revista del centro de investigación. Universidad La Salle*, VIII (29): 17-28.
- _____. 2011. Racionalidad burocrática y dominación carismática: el cine mexicano como estrategia de Estado nacional en México. *Revista del centro de investigación. Universidad La Salle*, IX (35): 45-65.

White, Leslie A. 1975. El concepto de cultura. En *El concepto de cultura: textos fundamentales* coord. J. S. Kahn. Barcelona: Editorial Anagrama.

White, Leslie A. 1982. *La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización*. Barcelona: editorial Paidós.

Paginas consultadas:

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/rancho.html> (30 de abril del 2015)

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/F/FUENTES_carrau_fernando_de/biografia.html (01 de mayo del 2015)

www.mty.itesm.mx/daf/deptos/or/or00-811/FranciscoAguirre.doc. (03 de mayo del 2015)

<http://unapalabraenelsilencio.blogspot.mx/p/antonio-guzman-aguilera-nacio-en-san.html>

(03 de mayo del 2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk> (10 de mayo del 2015).

<http://www.valledebedoya.com/Bedoya/Imagenes/ilustre/tarimoro3.jpg> (09 de mayo del 2015).

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/morones.htm> (17 de mayo del 2015).