

FAUSTINO A. AQUINO S.

MUSEO NACIONAL DE LAS INTERVENCIONES - INAH

16

Raíces históricas del *charro cantor*



i
Jaripeo. Ernesto Icaza 1910
commons.wikimedia.org

El cine fue una fuente inestimable del mundo rural mexicano y de uno de sus protagonistas maltratado: el charro. Y si su figura genera aún debates, mucho más lo es una de sus facetas menos conocida como su relación con la música. Popular el charro, popular su música, hasta las películas que lo describen reciben cuestionamientos de quienes rechazan que ese México haya existido.

17

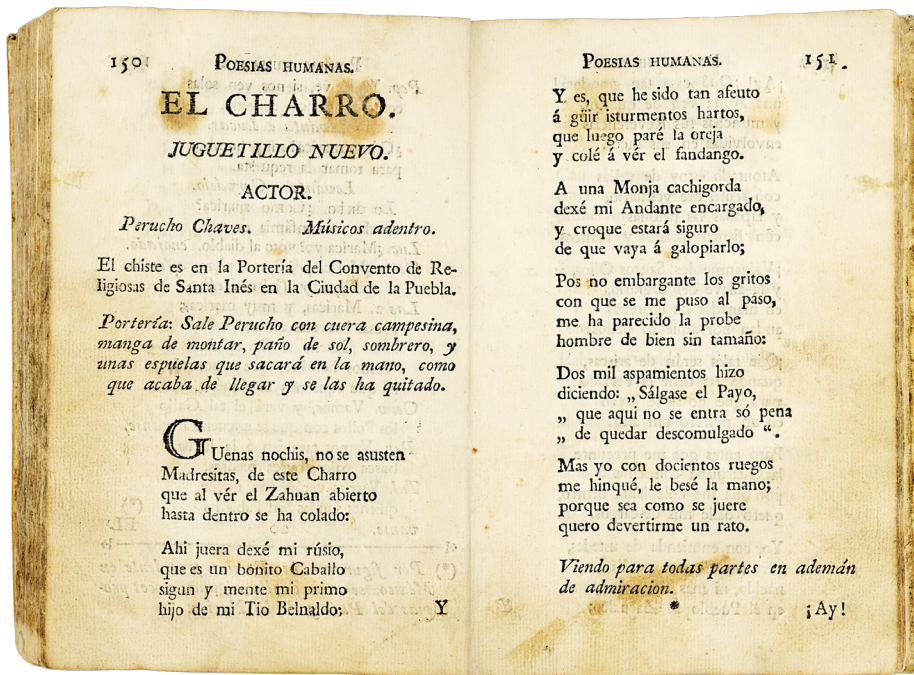


Al abordar el tema del cine de charros lo común es encontrar una opinión generalizada entre críticos de cine y otros intelectuales: que el charro cantor, así como el ambiente folklórico mexicano que proyectó el cine nacional de la llamada Época de Oro, fueron un puro invento de guionistas y directores: “el cine de melodrama ranchero –afirma Francisco Peredo Castro– refiere un México inexistente, ni en el pasado ni en el presente en que se hacen los filmes”.

Sin embargo, tales críticos no podían saber que la figura que hizo famosa en todo el mundo a la música mexicana, en realidad tiene profundas raíces históricas, y que el cine nacional mantuvo vigente por algún tiempo más una figura y un ambiente que, hacia las primeras décadas del siglo xx, aún estaban frescos en la memoria popular.

La referencia más antigua que tenemos sobre un charro cantor se encuentra en la pieza teatral titulada *El charro*, del autor costumbrista Joseph Agustín de Castro y publicada en la ciudad de Puebla en 1797; se trata de un monólogo en el que el personaje principal, el charro Peruchito Chávez, termina la obra cantando.

El carácter cantor de los charros antiguos se confirma por un artículo de 1844 publicado en *El Museo Mexicano* por Domingo Revilla y titulado “los rancheros” (el autor utiliza la palabra ranchero como sinónimo de charro), en el que se pone de relieve la importancia que la música y el canto tenían para las fiestas civiles y religiosas, pues los rancheros cultivaban en ellas el cortejo romántico, de gran importancia en su vida cotidiana. Así, cuando un charro se enamoraba “Las coplas del ‘jarabé’, cantadas con tonadas alegres o tiernas al pasar por cerca de la casa de la querida, o en el ‘fandango’ comienza a ganar el favor de ella: enseguida el sacarla a bailar un ‘sonecillo’ de los que se estilan”. Ser un buen cantante era de gran ayuda en la empresa de conquistar una mujer y llevarla hasta el altar, hazaña que en esa época tenía incentivos adicionales: “porque entre otros bienes disfruta [el charro] el de verse libre de la leva, y así burlará las amenazas del juez de paz a quien



ii
"El charro" portadilla en Joseph Agustín de Castro, *Miscelánea de poesías sagradas*, t. 1. Puebla, México, Don Pedro de la Rosa, 1797. Biblioteca John Carter Brown.

iii
Antonio García Cubas, *El jarabe*, litografía a color en Antonio García Cubas, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Imprenta de Debray, 1885. Biblioteca del Congreso, Washington, D.C., EUA.

iv
Ernesto Icaza, 1922. Reproducción litográfica a color, Portafolio 1984. Colección Particular

negó venderle (porque la venta era una verdadera donación *inter vivos*) su caballo".

Revilla también relata escenas que en el futuro iban a ser reproducidas por el cine, pues en bodas y otras fiestas "La poesía campirana tiene donde ejercitarse, y el ingenio de músicos y concurrentes hace esfuerzos inauditos por lucir [...] Las rancherillas y rancheros se entusiasman y hacen esfuerzos por quedar bien, si bailan o cantan dirigiéndose recíprocamente versos alusivos, de lo que resultan sus amores, sentimientos o celos [sic]".

También José María Esteva, en la misma publicación, dejó constancia de estas escenas folklóricas, reproducidas en más de una película:

Comúnmente cuando empieza la música a tocar un "son" se levantan de sus asientos ocho o diez bailadoras; se ponen de pie sobre un tablado elevado a algunas pulgadas del suelo, dan una vuelta y comienzan a bailar. Una de ellas (y muchas veces todas, según lo requiere el "soncito") canta, contestando a los versos de alguno de los músicos, y estos diálogos son las más de las veces graciosísimos [...] se dan de este modo sus celos, sus citas y hasta se declaran sus amores.

Por su parte, madame Calderón de la Barca comentó en cartas a su familia la notable afición que el pueblo mexicano sentía por la música y el canto, y hacia las





décadas posteriores a la de 1840 la fama de cantante de los charros estaba tan asentada que un escritor como Victoriano Salado Álvarez pudo escribir, en uno de sus *Episodios nacionales*: “al tercer día, Pancho empezó a maliciar que sucedería algo distinto de lo acordado y se atrevió a interrogar a un charro brioso y cantador que salía a caminar a su vera”.

Por un artículo de *El Monitor Republicano* del 25 de abril de 1862, titulado “Flores del Nuevo Mundo”, sabemos que este fenómeno del vaquero cantor no era privativo de México, sino que era común a toda Hispanoamérica; según el autor anónimo, era asombrosa la proliferación de los “hijos del canto” en América:

El payador de las pampas de Cuyo; el guajiro de Cuba, que requiebra a su amada a la sombra de las palmas diciéndola sus quejas con el “tiple”; el gaucho [huaso, debería decir] de Chile que se acompaña con la “vihuela”; el llanero de Venezuela, que anima los campamentos con la guitarra; el mulato de Lima, que se derrite en las lomas de Amancaes, improvisando coplas al compás del arpa y la guitarra; el ranchero de México, que se deleita cantando sus amores en el “bandolón” [en realidad,

propio del gaucho argentino] son las muestras populares de la tendencia a la poesía tan generalizada en América.

Para el autor –imprecisiones aparte–, estos tipos americanos eran trovadores del pueblo que satisfacían una necesidad de versos cantados que se manifestaba en todas las clases de la sociedad, tanto en el campo como en la ciudad, “Los cantantes del pueblo americano [...] traducen las aspiraciones de una sociedad naciente, cuyo afecto más pronunciado es el amor [...]”

Este fenómeno del vaquero cantor no era privativo de México, sino que era común a toda Hispanoamérica.

Los cantores, además, representaban una “comunidad moral” que la política no había logrado. Se notaba la similitud de los cantares de los diferentes países cuando “no era posible pensar en importaciones” y también, añadiríamos, la conciencia que se tenía del fenómeno cuando no existían más medios de comunicación que la prensa.

Dada la riqueza artística de la música popular, su traslado al escenario resultó natural. En la década de 1880 los periódicos anunciaban la presentación en los teatros capitalinos de estampas folklóricas que reproducían el ambiente de las fiestas de Santa Anita, Santiago y otros pueblos ubicados a lo largo del canal de la Vega, paseo dominical en el que se acostumbraba escuchar a grupos musicales y ver a charros y chinas bailando y cantando los sones autóctonos. “[...] de vez en cuando [recordaba Guillermo Prieto] toreros, coleadores y antiguos empleados de casa me llevaban en triunfo a Santa Anita, donde, bai-

Urgían a mostrar que el país no era “solamente un remanso de chinas y charros, ni rincón de canciones rancheras; sino también un centro de vida social”.

les hirvientes, amores rabiosos, manjares incendiarios y riñas tremebundas eran toques eléctricos que vigorizaban mi organismo”. Por entonces, nadie podía imaginar que tal ambiente tendría una proyección internacional gracias a un invento científico que no tardaría en aparecer: el cine.

Muchos consideran que el cine nació el 28 de diciembre de 1895, pues en el número 14 del Boulevard de los Capuchinos, en París, los hermanos Louis y Auguste Lumière dieron a conocer un aparato de su invención, llamado cinematógrafo, capaz de proyectar imágenes en

movimiento. Ofrecieron una muestra de varios cortometrajes de algunos segundos de duración, llamados “vistas”, que causaron conmoción, al grado de que tan sólo dos años después su invento se conocía en todo el mundo.

Para difundir y comercializar el cinematógrafo, los Lumière contrataron y entrenaron a 200 empleados encargados de llevarlo a diversos países. A México fueron destinados Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, quienes llegaron al país siete meses después de la primera presentación. Las noticias sobre el nuevo invento eran tan sensacionales que el 6 de agosto de 1896 fueron recibidos en el Castillo de Chapultepec por el presidente Porfirio Díaz, quien junto con sus invitados disfrutó de una proyección de “vistas” privada. El 14 se hizo una presentación para la prensa y la comunidad científica y en los días siguientes se ofrecieron proyecciones públicas para cumplir con la misión de difundir el nuevo artilugio.

Además de darlo a conocer y comercializarlo, Bernard y Veyre tenían la misión de filmar y enviar a Lyon, Francia –sede de las empresas Lumière– aspectos pintorescos de México. Para entonces, viajeros europeos ya habían divulgado en Europa noticias interesantes sobre la vida o universo del rancho mexicano, de modo que este fue uno de los principales objetivos de estos primeros cineastas. En octubre viajaron a Guadalajara y, entre las diversas tomas que hicieron, no dejaron de captar aspectos de la charrería, tales como jaripeos, baño de caballos, peleas de gallos, manejo de ganado y parejas bailando el jarabe. Estas fueron las únicas “vistas” latinoamericanas que figuraron en el primer catálogo Lumière. Puede decirse que el cine de charros nació con el cinematógrafo mismo.

¿CUÁLES PELÍCULAS?

Las primeras películas de argumento comenzaron a filmarse en México a partir de 1904 con *El San lunes del valedor* y, a partir de 1915, el charro hizo su aparición como personaje central de las



películas. Una de ellas, *Barranca trágica* (Ernesto Vollrath, 1917), se convirtió en uno de los primeros éxitos de taquilla del naciente cine nacional. Estas películas mudas trataban de imitar al género *western* estadounidense convirtiendo al charro en el héroe triunfante de diversas aventuras, por lo cual se hizo bastante popular. A tal grado que directores como Ernesto Vollrath y Miguel Contreras Torres vieron en el género ranchero un futuro promisorio: “He notado [decía el primero] que el público gusta de los asuntos rurales, por lo que he decidido que nuestras películas, en su mayoría, sean de este género”.

Ahora bien, no obstante que entre 1915 y 1923 se filmaron tan sólo diez películas de tema ranchero (nada más en 1921 se rodaron 23 largometrajes), comenzó a surgir una cierta animadversión de los críticos de cine hacia los temas rurales, pues destacaron la necesidad de borrar de la mente del extranjero aquella imagen que se tenía de México como de un inmenso rancho, que los viajeros y la prensa europea habían creado. Urgían a mostrar que el país no era “solamente un remanso de chinas y charros, ni rincón de canciones rancheras; sino también un centro de vida social donde se viste bien, donde hay cosas elegantes, donde hay una vida citadina como en cualquier otra urbe del planeta”. Por ello, aunque el número de películas rancheras raras veces iba a sobrepasar el 15% de la producción anual, lo consideraron excesivo y abogaron por desarrollar más los temas cosmopolitas y los dramas de alta sociedad.



El desarrollo del cine sonoro (en Estados Unidos, a partir de 1926) permitió a las cinematografías mexicana e hispanoamericana liberarse de la aplastante competencia de Hollywood, pues el público exigió escuchar en el cine su propio idioma y su propia música. Hollywood intentó satisfacer esta exigencia produciendo películas en español (el llamado “cine hispano”), pero fracasó al final de la década de 1930. En México la primera película completamente sonORIZADA, *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla, 1930), se realizó con el sistema Vitaphone (el sonido contenido en discos se sincronizaba con la imagen de la cinta de celuloide) y aunque no fue un éxito de taquilla es un ejemplo de que, desde el principio, se intentó explotar el



v
Hombre vestido de charro acompañado de una mujer, ca. 1945, inv. 93936, SINAFO. Secretaría de Cultura-INAH-Méx, mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, licencia de uso CC BY-NC-ND 4.0.

vi
Pedro Armendáriz, detalle del cartel de la película *El charro y la dama*, 1949. Colección particular.

vii
Lobbie de la película *Allá en el Rancho Grande*, 1936. Colección particular.



viii

Lobbie de la película *Me he de comer esa tuna*, 1945. Colección particular.

ix

Luis Aguilar en detalle del cartel de la película *El muchacho alegre*, 1948. Colección particular.

x

Abel Salazar Pedro Infante y Víctor Manuel Mendoza, guía de la película *Los tres García*, 1947. Colección particular.

elemento musical, pues su protagonista fue el cantante Luis Ibarгүйen. Dos años después vendría *Santa* (Antonio Moreno, 1932) filmada con el sistema magnético (el sonido se grababa simultáneamente con las imágenes en la misma cinta), que superaría las deficiencias de otros sistemas y terminaría siendo el definitivo.

El sonido permitió que mexicanos, españoles y argentinos lograran lo que fue imposible en la época muda: desarrollar una verdadera industria cinematográfica para satisfacer la demanda de su propio público. La producción pasó de seis películas en 1932 a más de 20 cada año hasta 1936. Según Emilio García Riera, puede considerarse a este periodo como preindustrial. El despegue definitivo del cine nacional se iba a deber al inesperado éxito nacional e internacional de una película ranchera: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), para mortificación de los críticos quienes, al parecer, olvidaban que la mayor parte de la población era de extracción rural, pues la urbanización del país resultaba aún incipiente.

El éxito taquillero de esa película fue tal, que el capital obtenido permitió a la cinematografía mexicana alcanzar el estatus pleno de industria, pues la producción se disparó a 38 películas en 1937, de las cuales más de la mitad adoptaron la fórmula propuesta por De Fuentes: música, folklore y un charro cantor –en ese caso, Tito Guízar–. Se había encontrado una fuente de ingresos extraordinaria a nivel continental, pues la mayoría de las ganancias provino de Hispanoamérica. Para los críticos de cine mexicanos, tal fenómeno no tenía explicación, pues no pudieron entender qué tenían aquellas películas que encantaban a todo el subcontinente. Tomando en cuenta el artículo “Flores del Nuevo Mundo”, arriba citado, nosotros sí podemos entenderlo.

Allá en el rancho Grande fundó el género llamado comedia ranchera, la cual, para mayor pasmo de los críticos, giraba en torno a la figura del charro cantor que, encarnada por cantantes como el propio Guízar, Jorge Negrete y Pedro Infante, resultaba ser un personaje que, como dijera García Riera, sería inimaginable en otras cinematografías: alegre, simpático, gozosamente irresponsable, mujeriego, jugador, borracho, pendenciero, incluso matón y, por supuesto, cantante. Para los críticos, tal personaje –la viva imagen de la masculinidad tóxica se diría hoy–, así como el universo ranchero que proyectaban las películas no podían ser sino un invento, una creación artificial para extraer dinero de un público crédulo que se conformaba con películas de pésima calidad en cuanto a dirección y argumentos.

Los críticos actuales, por su parte, también han visto en la comedia ranchera y en su figura central una invención,



pero también una reacción conservadora a la reforma agraria del presidente Lázaro Cárdenas, pues el éxito de De Fuentes coincidió en el tiempo con dicha reforma. Según ellos, él y otros directores resucitaron el infierno de la hacienda porfiriana, pero dulcificado e idealizado, con el evidente propósito de entorpecer el trabajo de aquel gobierno progresista.

Nos parece que estos críticos sobreestiman la capacidad creativa de los guionistas y directores del naciente cine nacional al considerarlos capaces de inventar todo un universo ranchero, de la noche a la mañana, tan sólo para fastidiar al gobierno. Es más lógico pensar que todo en la vida, incluso aquello en apariencia más fantasioso, falso o manipulado, puede tener una raíz histórica: según atestigua Manuel Payno en sus memorias noveladas *Los bandidos de Río Frío*, la vida de los jóvenes charros de la época que describe (décadas de 1830 y 1840) era tal que podría considerarse digna del argumento de una película de Pedro Infante; y según afirma Carl Sartorius, un alemán vecindado en México en la década de 1850, a los charros mexicanos podían reconocérseles grandes virtudes, aunque también

[...] poseían otras cualidades menos “virtuosas”, como carecer de urbanización, formación moral y religiosa, además de ser ambiciosos, imperturbables por el presente y despreocupados por el futuro. El juego y las mujeres solían ser su talón de Aquiles, ya que los conducían a cometer excesos, comportarse iracundos e incluso llegar al crimen. Eran propensos a bailes y juegos, lo que los llevaba a arriesgar su dinero en carreras de caballos, peleas de gallos y juegos de cartas, en las cuales siempre estaba presente

la bebida. En asuntos de amor no había obstáculos para cortejar a sus conquistas. El momento más apropiado para los encuentros amorosos eran los bailes, en los que se escuchaban fandangos ejecutados por guitarras y jaranas o arpas.

Los críticos de cine no pudieron ni pueden imaginar que las películas de charros en realidad proyectaron un México que sí existió.

Por lo visto, los críticos de cine no pudieron ni pueden imaginar que las películas de charros en realidad proyectaron un México que sí existió, y la genuina forma de ser de muchos mexicanos de siglos pasados, que de algún modo todavía estaban presentes en la primera mitad del siglo xx, es decir, no sólo en la memoria.



PARA SABER MÁS

GARCÍA RIERA, EMILIO, *Historia documental del cine mexicano*, 12 v., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

Ver películas rancheras en YouTube, por ejemplo: *Allá en el Rancho Grande*, *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, *El Gavilán Pollero*.

Visitar el Museo de la Charrería, dirección: Isabel la Católica 108, Centro Histórico, Ciudad de México.