



Canciones nostálgicas de migración interna en el imaginario nacional de México

Nostalgic Songs of Internal Migration and the Mexican National Imaginary

Tania Espinales Correa

Investigadora independiente

<https://orcid.org/0000-0003-2769-6426>

taniaespinales.1@gmail.com

Recibido: 15/12/2025

Aceptado: 1/ 4/2026

Resumen: La nostalgia, entendida como “el dolor causado por el deseo de regresar”, según Milan Kundera, es un sentimiento inalienable en los procesos de migración, incluso en los desplazamientos internos. En este artículo trazo el origen de canciones escritas por migrantes internos como: “Canción Mixteca”, “Allá en el Rancho Grande”, “Las cuatro milpas” y “La casita” para demostrar que el repertorio nostálgico compuesto a inicios del siglo XX fue expresión de una estructura de sentimiento colectiva, marcada por el desarraigo y el deseo de retorno. Estas canciones encarnaban una sensibilidad compartida por miles de oyentes, que posteriormente fue absorbida por el cine nacionalista mexicano. Siguiendo esta reflexión, se argumenta que al ser adaptado dicho repertorio al imaginario del cine ranchero, este otorgó una base emocional que funcionó como fundamento afectivo para el performance y la pedagogía de la nación, en el sentido propuesto por Homi Bhabha en *Nation and Narration*. Es decir, la nostalgia por el terruño de los migrantes internos, al ser incluida en el repertorio musical del cine ranchero, dio sustento afectivo y dimensión performativa al concepto del “rancho” para producir y reproducir la idea de nación (performance), y se instituyó como herramienta discursiva de la narrativa emocional homogénea de lo mexicano (pedagogía). Se concluye que, aunque este repertorio surge de experiencias migratorias individuales, su incorporación al cine lo convirtió en un dispositivo cultural cuyo origen afectivo ha sido explotado y eclipsado por el énfasis en el consumo y estudio del cine ranchero¹.

Palabras clave: canciones nostálgicas, canciones de migración interna, nostalgia migrante, migración musical, migración y nación.

Abstract: Nostalgia, understood as “the pain caused by the desire to return,” as Milan Kundera defines it, is an inalienable feeling in migration processes, even in cases of internal displacement. This article traces the origin of a nostalgic repertoire of migratory songs: such as, “Canción Mixteca”, “Allá en el Rancho Grande”, “Las cuatro milpas” and “La casita”, to demonstrate that the music composed in early twentieth-century Mexico by internal migrants was an expression of a

1



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

collective structure of feeling, marked by uprootedness and the longing to return. These songs embodied a shared sensitivity among thousands of listeners, which was later absorbed by Mexican nationalist cinema. Building on this reflection, the article argues that when this repertoire was adapted into the imaginary of *ranchero* cinema, it provided an emotional foundation that served as the affective basis for the performance and pedagogy of the nation, in the sense proposed by Homi Bhabha in *Nation and Narration*. That is, the nostalgia for the homeland felt by internal migrants, when included in the musical repertoire of *ranchero* cinema, gave emotional substance and performative dimension to the concept of the “rancho” to produce and reproduce the idea of nation (performance), and became a discursive tool for the emotional and homogenizing narrative of Mexican identity (pedagogy). The article concludes that although this repertoire originated from individual migratory experiences, its incorporation into cinema transformed it into a cultural device whose affective origin has been exploited and eclipsed by the emphasis placed on the consumption and study of *ranchero* cinema.

Keywords: nostalgic songs, internal migration songs, migrant nostalgia, musical migration, migration and nation

“¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido!” es el famoso verso inicial de la “Canción Mixteca”, compuesta entre 1912 y 1915, en la que José López Alavés capturó la profunda nostalgia que le generaba estar lejos de su tierra natal. La “Canción Mixteca” es quizás el caso más conocido de un repertorio de canciones nostálgicas de inicios del siglo XX, escritas por compositores migrantes internos, dedicadas al recuerdo del terruño y al deseo de regresar al lugar de origen: el hogar que poco antes habían dejado atrás atraídos por las luces de la capital. Por ejemplo, Ricardo Palmerín escribió “Mi tierra” (1923) pensando en Tekax, Yucatán; José López Alavés compuso “Campanitas pueblerinas” (*s.f.*) además de “Mixteca” (1912-1915) en memoria de Huajuapán de León; el neoleonés, Belisario de Jesús García de la Garza, escribió “Las cuatro milpas” (*s.f.*) donde habla con añoranza del terruño abandonado, y Jesús Elizarrarás dio a conocer “Tierra de mis amores” (1928) que dedica a su tierra de origen, Guanajuato. Estas composiciones, a pesar de sus diferentes procedencias y variados géneros musicales, comparten una época y un contexto histórico, además de temas, imágenes, símbolos, sonidos y emociones pertenecientes al imaginario del migrante interno y, posteriormente, al imaginario nacional de México².

Canciones nostálgicas de migración interna

El impacto que la migración interna tuvo en la cultura popular a inicios de siglo XX ha sido poco estudiado y generalmente ensombrecido por la prominencia de la cultura revolucionaria y postrevolucionaria, así como por la relevancia que el nacionalismo del Estado dio a ideales como el mestizaje. No obstante, la huella de la migración interna y de sus efectos emocionales se puede observar en la estructura de sentimiento –sensibilidad colectiva que se percibe en la vida cotidiana y en las expresiones culturales, más allá de lo explícito en discursos oficiales, según Raymond Williams, capturada en las expresiones

² El concepto de imaginario que se emplea en este trabajo es el propuesto por Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad* (2013). En este libro, el autor entiende el imaginario como: “creación incesante y esencialmente *indeterminada* (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de ‘alguna cosa’. Lo que llamamos ‘realidad’ y ‘racionalidad’ son obras de ello” (12).

artísticas de la época, como estas canciones que cantan el dolor causado por la añoranza, el recuerdo y el deseo de regresar al terruño. El repertorio musical nostálgico de inicios de siglo XX permite observar y entender la expresión y función social de las emociones – generalmente subestimadas e incomprensibles – producidas por la migración interna, rural-urbana, así como la evolución y el impacto de estas en la generación de la identidad nacional. De manera paralela a géneros como el bolero en México y el tango en Argentina –los cuales también articularon sentimientos de pérdida, añoranza y desarraigo–, el repertorio de nostalgia migrante también se inscribió en la sensibilidad transnacional que vinculaba música y memoria de inicios de siglo XX y sentó las bases para lo que más tarde se consolidaría como la canción ranchera.

El repertorio nostálgico de migración interna se produce en un periodo modernizante de transición territorial rural-urbano para miles de individuos, entre 1900 y 1930, coincidiendo con el inicio de las transformaciones epistemológicas que la modernidad y las tecnologías del sonido provocaron en la sociedad. Tanto el repertorio nostálgico como los compositores que lo crearon, se incorporaron en principio a la larga tradición de lírica popular que ya existía en la capital mexicana, insertándose y dando continuidad a prácticas culturales profundamente arraigadas en el gusto del público, como el teatro de revista. No obstante, la forma decimonónica en que se consumía y reproducía la lírica popular se transformó con la llegada de las tecnologías de grabación a inicios del siglo XX, que permitieron el registro, traslado y reproducción de música grabada. Estas innovaciones fueron una razón por la que muchos músicos migraron a la Ciudad de México.

La producción profusa y popularidad del repertorio musical nostálgico de migración interna a inicios del siglo XX debe entenderse como una respuesta social creativa y provechosa, resultado de la lógica adaptativa del proceso migratorio que la nueva población capitalina estaba sobrellevando, pues la nostalgia es una emoción común en los sujetos migrantes, que funciona como mecanismo de adaptación, definición y bienestar. La nostalgia de las canciones de migrantes internos se puede definir entonces como el dolor por el deseo de regresar al terruño. Las canciones nostálgicas fueron creadas y consumidas por migrantes que vivían estados afectivos negativos en el contexto urbano, y que recurrían a producciones artísticas como medio de bienestar emocional, ya que “las canciones de migración tienen una función terapéutica” (Pistrick 2015: 3)³. Es posible imaginar que, mediante su consumo, estas canciones generaban estados de bienestar psicológico entre las comunidades migrantes a través de la imaginación y el recuerdo de momentos y espacios significativos, que promovían la memoria, posibilitaban la expresión de experiencias semejantes y facilitaban la generación de lazos sociales basados en la compartición de emociones e identificación dentro de la heterogeneidad de la migración rural-urbana.

Las composiciones de José López Alavés y Belisario de Jesús García de la Garza, entre otros, comparten características y permiten ilustrar el inicio del proceso de adaptación o captación de la nostalgia de la migración interna en el radio, el cine y la cultura ranchera. Estos compositores sobresalen debido al impacto y permanencia de sus composiciones en el gusto popular y el imaginario nacional. Por otra parte, dichos músicos migraron a la Ciudad de México, ya fuera por las ventajas académicas, económicas y profesionales que les ofrecía la gran metrópoli o porque en ella estaban centralizados los avances tecnológicos del país. Desde ahí escribieron canciones emblemáticas de la experiencia migratoria interna: José

³ Todas las traducciones del inglés al español son de la autora.

López Alavés, “Mixteca” y “Campanitas pueblerinas”; y Belisario de Jesús García de la Garza, “Las cuatro milpas”.

José López Alavés (1889–1974) nació en Huajuapán de León, Oaxaca, y emigró en 1907 a la Ciudad de México para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, con apoyo de Porfirio Díaz y Justo Sierra. En 1914 se enlistó en la División del Norte, el ejército revolucionario comandado por Francisco Villa durante la Revolución Mexicana. Belisario de Jesús García de la Garza (1894–1952), vivió su infancia en Montemorelos, Nuevo León, migró al estado de Quintana Roo y posteriormente a la Ciudad de México. Dado que muchos de los compositores de canciones nostálgicas no pertenecían a las clases proletarias atraídas por la industrialización modernizante de la capital, podría argüirse que las expresiones emocionales fueron manifestaciones poéticas y musicales de vivencias personales distintas a las de las masas subalternas; no obstante, la adaptación, permanencia y difusión del repertorio en el gusto popular evidencia que estas canciones daban voz a una experiencia colectiva que permeaba distintos estratos sociales. Las composiciones nostálgicas de inicios de siglo XX articularon los sentimientos, emociones y valores de la sensibilidad de la época. Las masas migrantes escuchaban y sentían reflejada su propia experiencia en este repertorio y lo consumían, pues en él se reconocían, con él se apaciguaban y gracias a él se encumbraban (Monsiváis 1978: 106).

Así, las composiciones musicales que expresan la nostalgia de múltiples terruños fungieron como medio a través del cual los sujetos enfrentaron, resistieron y se adaptaron a la modernización. Aunque la posibilidad del retorno era factible, para muchos la migración implicaba más que un viaje circular. El proyecto modernizante de la nación impelía a los individuos a realizar profundos cambios en sus formas de producir, pensar y trabajar en virtud del progreso. La migración moderna a la urbe forzó desplazamientos epistemológicos que, una vez realizados, no permitían la vuelta atrás: la superación de la cultura rural por la urbana prometía rebasar la frontera temporal del atraso en que se creía estancado al país, pues la cultura urbana garantizaba el abandono de las culturas tradicionales y posibilitaba la entrada “al banquete de la civilización europea” (Reyes s.f.: 5).

Las fronteras que se esperaba superar con la modernización permitirían alcanzar los estándares e ideales del proyecto de la modernidad occidental: dejar de ser “indígenas”, atrasados, anticuados, rurales; convertirse en civilizados, modernos, contemporáneos y urbanos. La experiencia de la migración interna en México a inicios del siglo XX representó, entonces, un viaje hacia la modernidad –blanqueamiento cultural y “desindianización”– cuya posibilidad de retorno se revocó, porque el ideal progresista de la nación no preveía la conservación de formas tradicionales de vida.

La nostalgia del repertorio de migración interna se caracterizó por trastocar la concepción del retorno existente en el imaginario mitológico y narrativo, alimentado durante siglos por experiencias de viajes circulares, para adquirir el paradójico estatus de inalcanzable, aunque deseable e imperioso. El retorno continuó ejerciendo una fuerza material en la existencia de los migrantes internos, quienes siguieron experimentando las emociones causadas por el estrés migratorio –específicamente la nostalgia–, aunque debieron aceptar, con orgullo o tácitamente, la imposibilidad de satisfacer el deseo de regresar. La nostalgia moderna y sus expresiones artísticas se convirtieron en el único modo posible de regresar simbólicamente al hogar y al pasado campirano, pues el retorno efectivo quedó abolido por la modernización de la sociedad.

La nostalgia del migrante interno resulta un mecanismo mucho más complejo que la “simple” pena por ausentarse de la tierra de origen. Esta emoción, surgida en el contexto de la migración rural-urbana moderna, rechazaba y negaba formas de vida propias de terruños añorados. Como toda nostalgia adaptativa, la de migración interna movió a los individuos a reforzar lazos sociales, incrementar su imagen positiva y generar bienestar en las sociedades recién urbanizadas, al permitirles acceder a recuerdos positivos de su pasado. En ese sentido, funcionó como un mecanismo de resistencia y memoria que afirmaba las identidades regionales de los recién migrados. No obstante, y al mismo tiempo, posibilitó, promovió e impuso discretamente la renuncia colectiva al terruño abandonado, a personas y formas de vida. La nostalgia fue una emoción que apaciguó a la sociedad migrante, al tiempo que normalizó y encauzó los enormes sacrificios y las infinitas pérdidas que los sujetos desplazados padecieron en la persecución del proyecto modernizador.

Tanto el repertorio migrante como otras manifestaciones culturales populares que surgieron entre 1900 y 1930, derivadas de la migración rural-urbana, han sido oscurecidas tanto por el ambiente bélico y político de esos años, como porque fueron prontamente reinterpretadas y absorbidas por los medios masivos. Esto se debe principalmente a que el sujeto migrante y sus manifestaciones culturales fueron subsumidos a lo mestizo, forma arquetípica y homogeneizante de la política cultural nacionalista que comenzó a impulsarse en los años 1920. Por ello, el origen migrante interno del repertorio musical-nostálgico escrito entonces se considera equivocadamente producto de la cultura ranchera o nacional, y no como expresión emocional causada por el desplazamiento territorial interno.

De la nostalgia migrante a la nostalgia ranchera

La nostalgia por el terruño experimentada por los migrantes internos, transmitida en el repertorio musical de compositores migrantes y mayormente difundida en el teatro de revista, fue absorbida por la poética nacionalista del cine y llegó a ser un elemento fundamental para muchas producciones cinematográficas. Con estas composiciones, el público podía experimentar una sensación de familiaridad al escuchar, a través de un nuevo medio, un repertorio que ya conocía. El repertorio nostálgico llegó a ser un elemento fundamental para las producciones cinematográficas de poética nacionalista, tan es así que los títulos de las primeras comedias rancheras comúnmente venían dados por las composiciones nostálgicas que aparecían en ellas, como es el caso de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, en la que se escucha “Allá en el Rancho Grande”, canción de dominio público, y la “Canción Mixteca” de José López Alavés; o *Las cuatro milpas* (1937) de Ramón Pereda, que contiene la composición “Las cuatro milpas” de Belisario de Jesús García de la Garza, y “La casita” de Felipe Llera.

La conjunción de la música nostálgica migrante con elementos nacionalistas en el cine ranchero muestra la asimilación y transformación de la subjetividad migrante en mestiza. Aunque se ha estudiado la relación entre el nacionalismo de Estado y el cine ranchero, me interesa repensar la función de la música nostálgica migrante en la comedia ranchera, pues al no haber sido reconocido anteriormente su origen migrante tampoco se ha reconocido el aporte emocional y afectivo que este repertorio ha dado al cine, al proceso de homogenización de la sociedad y a la generación de la sensación de pertenencia a distintos territorios de la nación.

Cuando el cine devino medio de comunicación masivo y espacio de diversión retomó los temas, estilos, emociones, personajes y estructura musical del teatro de revista en su discurso. La adaptación de estos elementos a la pantalla sucedió en parte porque la industria cinematográfica absorbió actores, músicos, compositores, y la estructura consolidada del teatro de revista alternando canciones en la trama. Esta adaptación permitió dar continuidad a la experiencia del espectador, pues “La incorporación de las estructuras de la revista musical al cine sonoro ofreció una manera sencilla y poco intimidante de atraer al público urbano a las salas de exhibición” (Ávila 2013: 121).

Así como todo tipo de creador teatral se trasladó al cine, la audiencia migró del escenario a la pantalla, llevando sus expectativas, gustos y exigencias. El incipiente público cinematográfico estaba compuesto por una población urbana heterogénea que, en palabras de García Riera, era “una enorme masa proletaria indígena y mestiza con escaso poder adquisitivo y una reducida clase media mestiza y criolla” (1969 v.2:7). En su estudio sobre las audiencias tempranas del cine mexicano, Andrea Noble señala que “Fue este público, recién llegado y muy probablemente desconcertado por el tamaño, el ritmo acelerado y el anonimato de la vida en los principales centros urbanos, el que se convirtió en el principal consumidor del cine nacional” (2005:75). Para el público rural-urbano recién avocinado en la capital, afirma Noble, el cine “ofrecía una modalidad de experiencia colectiva en el espacio público que servía de refugio ante los efectos de alienación propios de la vida urbana” (2005:76).

Si bien en el cine los sonidos y las imágenes compartidas contribuyeron a generar experiencias colectivas en las audiencias urbanas o en el naciente público “nacional”, es necesario reiterar que el gusto y el auge de la música de migrantes internos que expresa nostalgia por el terruño, ya había manifestado la existencia de una experiencia colectiva urbana previa al auge de la industria cinematográfica. Dicha experiencia giraba en torno a la vivencia migratoria y la añoranza de lugares de origen distintos, como los migrantes. Luego, atribuir al cine una función emocional de refugio perpetúa la tendencia de silenciar la especificidad cultural de los migrantes: dicha atribución ignora que las canciones nostálgicas ya ofrecían un amparo contra el estrés migratorio generado en la urbe modernizante.

Contra lo planteado por Noble, propongo que, si el repertorio nostálgico migrante expresó una experiencia colectiva, su absorción por el cine obliga a reconocer que las emociones de los migrantes internos también fueron trasladadas a sus propios imaginarios. En consecuencia, podría afirmarse que si el cine otorgó un refugio a los “espectadores metropolitanos que habían abandonado recientemente la seguridad de los estrechos lazos comunitarios de la vida en los pueblos rurales.” (2005:76), fue posible porque este usufructuó la temática y carga afectiva-emocional que los migrantes internos ya habían expresado en o con las canciones nostálgicas, al adaptarlas a sus narrativas y a su poética nacionalista.

Asimismo, cuando las experiencias colectivas de los migrantes convergen con las imágenes en el cine, su significado se transforma. En la pantalla, el terruño se somete a un proceso de abstracción por el que se escinde de su referente emocional originario para fusionarse con el imaginario ranchero. La experiencia colectiva posibilitada por el cine debe observarse en la relación estrecha del repertorio nostálgico con el locus de la mexicanidad que edificó y promovió el cine: el rancho. Esta coyuntura evidencia cómo el cine capitalizó las experiencias emocionales colectivas contenidas en las canciones y cómo éstas dieron trasfondo emocional a la ideología nacionalista del Estado.

En suma, entre las composiciones que demuestran la existencia de una subjetividad migrante interna previa al establecimiento de lo mestizo como paradigma de lo nacional mexicano, abundaron expresiones de nostalgia por los terruños y vida campirana abandonados por los atractivos de la capital. Así, las composiciones musicales mediaron el paso de las culturas rurales a las urbanas, y entre la oralidad, el teatro y los medios de comunicación masiva, pues la música fue un elemento común que facilitó el traslado y adaptación del público al nuevo contexto de consumo. Si bien las canciones de migrantes internos fueron la expresión de una subjetividad rural-urbana polifónica y heterogénea que preservaba filiaciones con orígenes regionales, la subjetividad migrante que les dio origen, las divulgó y consumió devino mestiza cuando las composiciones se usaron en las comedias rancheras, pues el proceso uniformó y homogeneizó sus significados y referentes heterogéneos al fundirlos con los mitos del imaginario nacional. Consecuentemente, tanto el contenido como la función de la nostalgia-migratoria-interna se vieron transformados, convirtiéndola en un discurso emocional al servicio del nacionalismo.

Siguiendo lo propuesto por Homi Bhabha en *Nation and Narration* (1990), el *performance* de la nación consiste en los actos reiterados y contingentes mediante los cuales la nación se produce y reproduce en la práctica cultural. Por su parte, la dimensión pedagógica alude a la narrativa normativa que presenta la nación como una identidad estable y homogénea, transmitida a través de discursos e instituciones que la enseñan como una continuidad histórica y cultural. En este sentido, considero que el empleo del repertorio migrante en el cine no solo implicó la adaptación de las canciones a un nuevo formato, sino que además sustentó emocionalmente la *performance* de la nación al posibilitar la puesta en escena reiterada de la nostalgia migrante en actos performativos cinematográficos que reinterpretaron y reprodujeron la idea de nación, al tiempo que reconfiguraron la experiencia migrante en la narrativa nacional. Paralelamente, el uso de las canciones y su contenido nostálgico devino un recurso pedagógico que consolidó y transmitió una visión homogénea de la identidad mexicana, pues presentaba la nación moderna como una continuidad histórica, cultural y emocional del pasado rural y migrante.

Canciones nostálgicas en el imaginario nacional

La película que consolidó el “rancho” como la abstracción utópica del *locus originario* de la mexicanidad fue *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes. Si bien De Fuentes no inventó el “rancho” ni lo introdujo al imaginario mexicano, los especialistas concuerdan en que con su película este espacio “se convierte en nuestro paraíso perdido, la imagen del México idílico y amable que la corrupta ciudad quiere destruir” (Monsiváis *apud* García Riera 1972 v.1: 132). La contundente aceptación del rancho como locus de lo mexicano se puede confirmar al observar que, durante 1937, de las 38 cintas producidas por la cinematografía mexicana, más de la mitad fueron exaltaciones nacionalistas, ya que casi “todo el cine mexicano se trasladó a ese Rancho” (García Riera 1972 v.1: 140). El rancho se encumbró, entonces, en el imaginario nacional como la abstracción mítica del campo y en el cine resultó ser “el gran decorado en el que el primitivismo y la pureza eran una misma cosa” (Monsiváis 1995: 118). En el rancho se diluyeron y entreveraron todos los terruños de los migrantes modernos.

La indeterminación geográfica del rancho transforma la heterogeneidad de los terruños en una representación monológica, homogénea o mestiza del campo mexicano. En

otras palabras, en el rancho añorado se articulan y resignifican pasados diversos y orígenes variados, se fusionan experiencias disímiles y se desvanece en la homogeneidad de lo mestizo la fragmentación de los sujetos migrantes. El rancho –paraíso perdido, localizado en un tiempo y lugar indefinido– “debió de ejercer un gran atractivo sobre aquellos espectadores residentes en áreas rurales o con antecedentes familiares rurales, quienes conformaban la mayor parte de la población de México” (García Riera 1995:128). La reducción de campo y terruños al rancho idealizado permitió a millones de individuos desplazados comunicar y comulgar en la experiencia del desarraigo con una representación única e idealizada de la tierra de origen.

En lo que respecta a la música, la adaptación del repertorio migrante a la comedia ranchera implicó adecuarse a la sonoridad homogénea del imaginario ranchero: el mariachi. En la traslación del repertorio nostálgico al cine, la heterogeneidad discursiva migrante –reflejada en la variedad de estilos y géneros musicales: “huastecos y jarochos, yucatecos y guerrerenses y jaliscoquillos y norteros” (Pérez Monfort 2003: 117)– se reduce al consolidarse los mitos musicales-nacionalistas-mestizos: mariachis y charros cantores. Estos mitos se instauraron definitivamente en el imaginario de la comedia ranchera después que el mito del rancho. En las primeras comedias rancheras, aquellas del ciclo “folclórico” en las que aún se observa la estructura de la revista y la variedad musical, aunque ya aparecen mariachis y charros, aún conservan una sonoridad heterogénea con canciones de variados géneros y estilos musicales.

Allá en el Rancho Grande (1936) de Fernando de Fuentes fue un parteaguas al convertirse en el primer éxito taquillero de carácter ranchero e iniciar el género. No obstante, la película forma parte del ciclo “folclórico”, pues en ella se observa una clara intención documental de la música nacional, además de la influencia estructural del teatro de revista, pues la trama intercala varios números musicales de procedencias heterogéneas (Díaz 2002: 23). Estos números aparecen intercalados sin modificar la trama, salvo el último, que provoca el desenlace. El primer número musical es la interpretación de “Mixteca” por Crucita (Esther Fernández), acompañada en guitarra por Florentino (Carlos López “Chaflán”), en una escena cotidiana del Rancho Grande.

Este despliegue musical evidencia el modo en que *Allá en el Rancho Grande* funcionó como plataforma para la consolidación del repertorio migrante dentro del cine nacionalista, y cómo la música –en su diversidad estilística– fue clave para conectar emocionalmente con el público. La inclusión de “Mixteca” en voz de una soprano, en un entorno ranchero, ejemplifica la transformación simbólica de la nostalgia migrante en nostalgia ranchera, y anticipa el proceso de homogeneización que se consolidará en películas posteriores. En el ciclo “folclórico” es evidente cómo las composiciones previas musicalizan el imaginario ranchero. Las películas de este ciclo denotan la transición del gusto heterogéneo y las exigencias musicales del público hacia la tendencia homogeneizante del discurso y la ideología nacionalistas del género ranchero. Las canciones de estas películas fueron escritas antes de existir el cine sonoro, lo que permite imaginar sus significados y usos precedentes, así como observar sus transformaciones al ser adaptadas a éste.

Las historias de las canciones “Mixteca” y “Allá en el Rancho Grande” son particularmente importantes para entender las transformaciones de la nostalgia-migrante-interna –su contenido y sus funciones– en el universo de la comedia ranchera. “Allá en el Rancho Grande” modifica profundamente su significado: a partir del éxito de la película, afianza su presencia en el gusto popular y el imaginario nacional, pero queda vinculada al

ámbito cinematográfico. La segunda versión de la película, también dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por Jorge Negrete (1949), contribuyó a solidificar ese vínculo.

La canción fue escrita al menos una década antes del rodaje de la película protagonizada por Tito Guízar. Existen grabaciones realizadas en Nueva York que datan de 1926, según la *Discography of American Historical Records*. Aunque grabar música mexicana en Nueva York era común, esta canción debió ser ampliamente difundida y apreciada por el público pues existen al menos seis grabaciones entre 1926 y 1928, conservadas por la DAHR y digitalizadas por la *Frontera Collection*, y ello sugiere que circuló profusamente en teatros de revista antes de ser comercializada cinematográficamente.

La autoría de la canción ha sido discutida sin llegar a un consenso. En el intertítulo de la película aparece como composición de autor anónimo. Especialistas como Jacqueline Ávila (2019), Emilio García Riera (1995) y Yolanda Moreno Rivas (1989) la consideran parte del dominio público. Sin embargo, la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) atribuye la letra a Juan D. del Moral y la música a Emilio D. Uranga, ambos prolíficos creadores en el teatro de revista. Kuri Aldana y Vicente T. Mendoza apoyan esta postura en el *Cancionero popular de México* (1996). Por otro lado, Ávila señala que, en un artículo publicado en *La Prensa* tras el estreno de la película, se atribuye la autoría a Silvano R. Ramos, lo que llevó a *Edward B. Marks Music Corporation* a presentar una moción contra *Stasny Music Corporation* por infracción de derechos de autor. Aunque el alegato fue desestimado por considerarse que la canción era parte de la cultura popular, la disputa evidencia la complejidad de su origen. Los registros sonoros más antiguos no resuelven la duda: dos grabaciones de 1926 la atribuyen a Silvano R. Ramos; una de 1927 no señala autor; y dos de 1928 la atribuyen a Del Moral y Uranga.

No obstante, la aparición de la composición “Allá en el Rancho Grande” en la película homónima contribuyó a la fijación del texto y la melodía de la canción. Discutir su autoría y demostrar que pudo ser una composición tradicional con variantes permite señalar que el tema y la recreación musical del “allá” añorado y distinto al “aquí” urbano había permeado profundamente la sociedad durante los años veinte.

Es necesario reconocer, sin embargo, que la canción posee un tono gracioso o alegre, a través del cual la nostalgia por el lugar “donde vivía” y por la vida campirana adquiere un tono cómico y celebratorio. Esta jocosidad coincide con lo que Susana Bryan señaló sobre la forma en que los peones y campesinos humildes o los hacendados eran vistos en su llegada a la capital y retratados en el teatro de revista. La nostalgia de la canción sortea la representación cómica dada a los personajes rurales, pero permite que la emoción por ese “allá” idealizado permanezca. Al relacionarse con la película de Fernando de Fuentes, *Allá en el Rancho Grande* expresa esa nostalgia, aunque sea de manera burlona o graciosa para el migrante rural-urbano, revalorizada en el contexto del ilusorio paraíso perdido del nacionalismo cultural: Rancho Grande. Un fenómeno similar sucede con todas las canciones de migrantes internos incluidas en las comedias rancheras. Se puede afirmar que la heterogeneidad de la música de migrantes modernos, al adaptarse al cine ranchero, sometió sus referentes y su carga emocional a la poética homogeneizante de la comedia ranchera.

La “Canción Mixteca” de José López Alavés aparece como la segunda más importante dentro de la película. Esta canción fue escrita entre 1912 y 1915 en momentos de inspiración nostálgica, expresando el dolor profundo que López Alavés padecía al encontrarse lejos de Huajuapán de León. Al integrarse al universo diegético de la película, la nostalgia migrante contenida en “Mixteca”, y aquella sentida por el público que la escuchaba

se diferencia de la expresión nostálgica de Crucita y Florentino. En el discurso filmico ya no se apela a la región mixteca ni a la añoranza por el terruño. Por el contrario, se presenta como una sencilla canción cotidiana interpretada sin razón específica más allá de ser popular y familiar entre los personajes.

“Mixteca” conserva su carácter nostálgico dentro de *Allá en el Rancho Grande*, ya sea por su letra o por la interpretación lánguida de Crucita. No obstante, al perder su conexión emocional migrante y presentarse como una canción más del repertorio popular, la añoranza que expresa refiere a un terruño genérico o, quizás, a uno diegético como Rancho Chico, donde según la historia nace Crucita. Jacqueline Ávila considera que la inclusión de “Mixteca”, transfiere el terruño “a la hacienda jalisciense, reforzando la idea de una tierra idílica y consolidando aún más el carácter mítico de Jalisco” (2019: 167). Interpretación válida, aunque puede argumentarse que la tierra a la que apela la canción no tiene ubicación geográfica definida y su contenido nostálgico la convierte en un terruño genérico, idílico y mítico, cuya localización depende de cada espectador. En este cambio, “Mixteca” pierde sus referentes discursivos, geográficos y emocionales fundiendo su significado con la poética del rancho, ya sea para reforzar la concepción idílica de la hacienda o para dotar este espacio con las emociones sentidas por el espectador. La añoranza se normaliza como elemento de la cotidianidad, y el tópico nostálgico migrante urbano se mezcla con la sonoridad, la vestimenta y la idealización de Rancho Grande.

Las canciones “Las cuatro milpas” y “Adiós mi chaparrita” dentro del universo filmico de *Las cuatro milpas* evidencian nuevamente cómo la nostalgia migrante se transforma en su adaptación al cine ranchero. La película es homónima de la canción más importante que contiene: “Las cuatro milpas” (ca. 1920) de Belisario de Jesús García de la Garza. Esta composición fue escrita para la revista 19-20 de Elizondo, Vigil y Robles, presentada en el Teatro Principal en 1920. Según el cronista Armando María y Campos, su éxito se debió a “la inspirada música del maestro Vigil y Robles, entre la que figuraba ‘La norteña’ [...] y la también bellísima llamada ‘Cuatro milpas’” (1996: 251). La canción se hizo tan popular que llegó a convertirse en el himno del aspirante presidencial Arnulfo R. Gómez, quien prometía “rehacer el campo por medio de una política de cultivos y protección al campesino, y convertir ‘las cuatro milpas’ que empobrecían a la república en granero nacional” (1996: 308).

En 1927, “Las cuatro milpas” fue incluida en un sainete homónimo de Carlos M. Ortega y Pablo Prida, que recrea las peripecias de la migración interna y el retorno migratorio. Narra la vida de un hacendado que abandona su tierra por sueños políticos, sufre en la capital y decide regresar al terruño. Según los registros de la DAHR, la canción fue grabada más de diez veces entre 1926 y 1927, principalmente en Estados Unidos. Para 1937, al estrenarse la película, la composición ya había circulado por revistas, fonogramas y radio.

La letra mantiene un tono de tristeza por el abandono de las tierras de cultivo, el terruño de la voz poética. El “allá” y “entonces” del recuerdo es descrito como un espacio vívido y jovial que ya no existe, pues todo lo que daba vida –flores, animales, la madre– ha muerto. Aunque no se puede confirmar si García de la Garza escribió la canción recordando un espacio añorado, el público urbano que la consumió pudo fácilmente identificarse con el abandono de su propia tierra, como sucedía con otras canciones de nostalgia migrante.

Por estas razones arguyo que el empleo de la canción en la película, además de capitalizar el gusto popular, otorga al Rancho La Casita y la comedia ranchera el bagaje emocional social de los migrantes internos avecindados en la capital. En la película, la

canción “Las cuatro milpas” se emplea para expresar la pérdida de cultivos y ganado por las fechorías del antagonista. Además, cumple una función narrativa particular, pues la melodía abre y cierra el universo ficcional con mensajes distintos. Al inicio, se interpretan las estrofas originales de García de la Garza, que expresan tristeza por el abandono del terruño. Al final, una variación lírica de Lorenzo Barcelata transforma el significado, contraponiendo el abandono al florecimiento que supone volver a trabajar la tierra. Esta versión se titula “Las nuevas cuatro milpas”.

Aunque en la película *Las cuatro milpas* no se especifica el año de la acción, se puede inferir que las acciones ocurren poco después de la Revolución mexicana. Tampoco se determina la ubicación geográfica del Rancho La Casita, aunque se mencionan lugares como Michoacán, San Diego y Ciudad del Carmen. El Rancho La Casita es pequeño y humilde, comprado por Juan Antonio al terminar la Revolución. Aunque no es un *Rancho Grande*, se presenta como un espacio querido, sencillo y generoso. La canción “La casita” (1923) de Felipe Llera sirve para describir este espacio, idealizando los detalles más humildes de la vida campirana y ensalzando la vida campesina. Las composiciones, específicamente “La casita” y “Las cuatro milpas”, funcionan dentro del universo diegético para sustentar la idealización del rancho sencillo y del universo campesino, como corresponde al género cinematográfico. Junto con la poetización del campo y de los ranchos humildes, esta película denota también cierta inclinación a la idealización de la pobreza.

Conclusión

En el proceso de adaptación del repertorio migrante al cine entran en juego distintos factores: la ideología mestizante del Estado mexicano y los mitos del nacionalismo, particularmente el rancho y el mariachi. Con la fusión de los terruños en el rancho y de la heterogeneidad musical en el mariachi, la subjetividad heterogénea y el discurso polifónico del migrante interno transita y se transforma en una subjetividad sincrética con un discurso monológico. La nostalgia migrante se transformó no sólo porque al entrar las canciones migrantes en la comedia ranchera la nostalgia por los diversos terruños se expresa por un espacio abstracto como el rancho; sino sobre todo porque al escuchar una canción nostálgica dentro del cine, la añoranza que el migrante interno experimentaba por *su* terruño, el espectador idealmente mestizo —o en proceso de mestizaje ideológico— la siente por *un locus* de la mexicanidad: el “paraíso perdido” del nacionalismo cultural. Así, la nostalgia migrante otorga fundamento emocional al discurso ranchero, pero tanto el origen migrante de las composiciones como de las emociones nostálgicas que contienen han sido silenciadas por su subsunción al discurso ranchero.

La nostalgia contenida en el repertorio migrante, al entrar al universo diegético de las comedias rancheras, se convierte en *nostalgia ranchera*, pues el objeto de la emoción se transforma en el rancho y la sonoridad que la expresa es, a grandes rasgos, el estereotipo ranchero de la música: el mariachi. Al observar las modificaciones que sufre el repertorio en esta adaptación, puedo afirmar que la incorporación del repertorio migrante al discurso cinematográfico constituyó “una operación que normalizó la dispersión originaria” en términos geográficos y musicales de la subjetividad migrante (Cornejo-Polar 1995: 105). Asimismo la incorporación de la subjetividad migrante a un imaginario nacional homogéneo demuestra que el proceso de mestizaje cultural no se limitó a la representación e imposición de un proyecto nacionalista homogeneizante de culturas, lenguas y color de piel, sino que

implicó también la reestructuración emocional de apegos y afectos pasados —en este caso el de migrantes internos con sus respectivos terruños— así como la captación, adecuación y recirculación de emociones socialmente arraigadas, como la nostalgia, en los productos culturales mestizos.

Las composiciones nostálgicas incluidas en las comedias rancheras influyeron directamente en la construcción idealizante del espacio diegético, ya fuera una hacienda, un rancho o el campo mismo. Al ser interpretadas para ensalzar el rancho o glorificar el campo, depositaron en ellos las emociones de la música nostálgica migrante; y puede afirmarse que las canciones nostálgicas permitieron al auditor recién vecindado en la capital identificar su origen con el *locus* de la mexicanidad. En consecuencia, se puede argüir que gran parte del éxito y fuerza del nacionalismo mexicano en el cine se debió a la astucia de las industrias culturales de haber capturado en sus mitos emociones y afectos presentes en las dinámicas sociales, dirigiéndolos o condensándolos en las expresiones unificadoras rancheras, que pronto adquirieron estatus de convención. Como un *uróboro*, esas mismas expresiones permitieron a los individuos articular, sentir y explicar su propia existencia, y se convirtieron en el *performance* de la nación, como una narrativa viva, y en la *pedagogía*, en tanto mecanismos institucionales y discursivos que transmitieron la idea de nación. La intensidad identitaria de los mitos o abstracciones culturales nacionalistas, así como su supuesta capacidad para representar la heterogeneidad cultural de México, deriva en parte de haber captado y capitalizado dinámicas afectivas y emocionales fuertemente arraigadas en la sensibilidad colectiva de la época.

Bibliografía

- Anderson, Benedict R. O’G. 2016. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ASALE y RAE. s.f. “Nostalgia.” En *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario. Consultado el 16 de julio de 2022. <https://dle.rae.es/nostalgia>.
- Ávila, Jacqueline. 2013. “Juxtaposing Teatro de Revista and Cine: Music in the 1930s Comedia Ranchera.” *Journal of Film Music* 5 (1–2): 121–126. <https://doi.org/10.1558/jfm.v5i1-2.121>.
- . 2019. *Cinesonidos: Film Music and National Identity during Mexico’s Época de Oro*. New York: Oxford University Press.
- Barclay, Amy. 2021. “State of the Field: The History of Emotions.” *History* 106 (371): 456–466.
- Bhabha, Homi K., ed. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Blanco, José Joaquín. 1976. “El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político.” En *En torno a la cultura nacional*. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1994. *México profundo: Una civilización negada*. 2ª ed. Ciudad de México: Grijalbo.
- Bryan, Susan E. 1983. “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato.” *Historia Mexicana* 33 (1): 130–169.
- Castoriadis, Cornelius. 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores.

- Cornejo-Polar, Antonio. 1994. "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (40): 368–371. <https://doi.org/10.2307/4530779>.
- . 1995. "Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21 (42): 101–109. <https://doi.org/10.2307/4530827>.
- . 1996. "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno." *Revista Iberoamericana* 62 (176–177): 837–844.
- De Fuentes, Fernando, dir. 1936. *Allá en el Rancho Grande*. Película. México.
- Discography of American Historical Recordings. s.f. "American Discography Project." University of California, Santa Barbara. Consultado el 3 de diciembre de 2025. <https://adp.library.ucsb.edu/index.php>.
- Díaz López, Marina. 2002. "El folclore invade el imaginario de la ciudad: Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta." *Archivos de la Filmoteca* 41: 10–31.
- Frontera Collection. s.f. *The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*. UCLA Library. <https://frontera.library.ucla.edu/>.
- García Riera, Emilio. 1969. *Historia documental del cine mexicano*. Vols. 1–3. Ciudad de México: Ediciones Era.
- . 1986. *Julio Bracho, 1909–1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.
- . 1995. "The Impact of Rancho Grande." En *Mexican Cinema*. Ciudad de México: CONACULTA; London: British Film Institute; Ciudad de México: IMCINE.
- Hirai, Shinji, y Rodrigo Ramos Rangel. 2021. "Paisajes sonoros de la migración: Música, emociones y consumo en los circuitos migratorios Texas-noreste de México." *Encartes* 4 (8): 38–65. <https://doi.org/10.29340/en.v4n8.172>.
- Kuri-Aldana, Mario, y Vicente Mendoza Martínez. 1996. *Cancionero popular mexicano*. 2 vols. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Luengas, Daniel. 2015. "'Canción Mixteca' a cien años." *SRI - Sistema Radiofónico Informativo*, 17 de julio de 2015. <https://www.xeouradio.com/2015/07/17/cancin-mixteca-a-cien-aos/>.
- Madrid, Alejandro L. 2008. *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*. Philadelphia: Temple University Press.
- María y Campos, Armando de, y Luis de Tavira. 1996. *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mérida, José. 2018. "Hace 100 años, la 'Canción Mixteca' nació en EL UNIVERSAL." *El Universal Oaxaca*, 6 de abril de 2018. <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/11-03-2018/hace-100-anos-la-cancion-mixteca-nacio-en-el-universal>.
- Monsiváis, Carlos. 1978. "Notas sobre cultura popular en México." *Latin American Perspectives* 5 (1): 98–118. <https://doi.org/10.1177/0094582X7800500108>.
- . 1995. "All the People Came and Did Not Fit onto the Screen: Notes on the Cinema Audience in Mexico." En *Mexican Cinema*. Ciudad de México: CONACULTA; London: British Film Institute; Ciudad de México: IMCINE.
- . 2008. *Pedro Infante: Las leyes del querer*. 1ª ed. Ciudad de México: Aguilar.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1989. *Historia de la música popular mexicana*. 2ª ed. corregida y

- ampliada. Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Neufeld, Stephen, et al. 2015. *Mexico in Verse: A History of Music, Rhyme, and Power*. Tucson: University of Arizona Press.
- Noble, Andrea. 2005. *Mexican National Cinema*. London: Routledge.
- Pereda, Ramón, dir. 1937. *Las cuatro milpas*. Película. México: Films Selectos.
- Pérez Montfort, Ricardo. 2003. *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*. 2ª ed. Ciudad de México: CIESAS.
- Pistrick, Eckehard. 2015. *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania*. Farnham: Ashgate.
- Reyes, Alfonso. s.f. “Notas sobre la inteligencia americana.” *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana* 15.
- Reyes de los, Aurelio. 1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896–1947)*. Ciudad de México: Editorial Trillas.
- Sedikides, Constantine, et al. 2008. “Nostalgia: Past, Present, and Future.” *Current Directions in Psychological Science* 17 (5): 304–307.
- Sobrino, Jaime. 2010. *Migración interna en México durante el siglo XX*. Ciudad de México: Consejo Nacional de Población.
- Vasconcelos, José. 1948. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil*. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vaughan, Mary Kay, y Stephen E. Lewis, eds. 2006. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920–1940*. Durham: Duke University Press.
- Vess, Matthew, et al. 2012. “Nostalgia as a Resource for the Self.” *Self and Identity* 11 (3): 273–284. <https://doi.org/10.1080/15298868.2010.521452>.
- Wildschut, Tim, et al. 2006. “Nostalgia: Content, Triggers, Functions.” *Journal of Personality and Social Psychology* 91 (5): 975–993. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.91.5.975>.
- Williams, Raymond. 1997. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Zhou, Xinyue, et al. 2008. “Counteracting Loneliness: On the Restorative Function of Nostalgia.” *Psychological Science* 19 (10): 1023–1029.