



**BENEMERITA UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

FACULTAD DE HISTORIA

DIVISIÓN DE POSGRADO

PROGRAMA DE HISTORIA

OPCIÓN EN HISTORIOGRAFÍA

***CONVERSACIONES CON ANTONIO RIVERA MACIEL. ESTRUCTURA, AGENCIA, AZAR
Y EMOCIÓN EN EL GÉNERO BIOGRÁFICO***

T E S I S

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN HISTORIA**

P R E S E N T A:

CARLOS FLORES CLAUDIO

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

MORELIA, MICHOACÁN

Febrero, 2023

Índice

Introducción	p. 5
<hr/>	
1.-Recorrido historiográfico de la biografía	p. 19
1.1.- La escritura biográfica en el tiempo	p. 19
1.2.- El caso mexicano	p. 27
1.3.- El caso de trabajos sobre músicos en México	p. 35
<hr/>	
2.- Biografiar al músico	p. 45
2.1.-Tratar la trayectoria de vida: rumbo a una alternancia a lo teleológico	p. 45
2.2.- Elementos para comprender una vida: agencia y estructura	p. 49
2.3.- Elementos para comprender una vida: la voluntad	p. 55
2.4.- Elementos para comprender una vida: el azar	p. 58
2.5.- Elementos para comprender una vida: Las emociones	p. 66
<hr/>	
3.- Músico en hitos	p. 75
3.1.- Eran de acá de Jalisco, pero terminaron yéndose a Michoacán	p. 75
3.2.- ¿Y Antonio qué?? ¡Si nunca le he dado clases!!	p. 79
3.3.- ...Allá no había donde comprar instrumentos, no había nada	p. 83
3.4.- Había personas que iban y venían de México	p. 88
3.5.- ...Los tríos rancheros estaba(n) de moda	p. 103
3.6.-... Nos pusimos los Aguilillas	p. 118
<hr/>	
4.- Músico en hitos II	p. 134
4.1.- Guerra, nación, industria y masificación	p. 134
4.2.- Pues vámonos para México!!	p. 142
4.3.- ...Andaban buscando violinistas para que doblaran a Pedro en la película	p. 157
4.4.- En un tiempo hubo mucha producción...	p. 178
4.5.- Oye Pascual y ¿No te gustaría grabar discos?	p. 204
4.6.- Entre más le dé variedad uno, es mejor...	p. 232
<hr/>	
Conclusiones	p. 259
Anexos	p. 270

Agradecimientos

Como cualquier trabajo de esta índole, si bien en la portada se anuncia el nombre de quien lo elaboró, detrás del esfuerzo individual, existieron colaboraciones que resultaron imprescindibles para la conclusión de dicho trabajo. Inicialmente el agradecimiento es al Conacyt y su sistema de becas que permite a muchos estudiantes e investigadores mexicanos los recursos necesarios para llevar a buen término sus proyectos, mas importantes aún en tiempos de contingencia sanitaria, cuando la necesidad apretó todavía más por cuestiones de salud.

Por supuesto, dar gracias a mi asesor Jorge Amós Martínez Ayala por su atenta, paciente, amena y muchas veces sabia asesoría durante estos tiempos pandémicos, en donde tanto él como yo tuvimos que sortear con cosas inéditas, además de tener que administrar nuestros tiempos y encuentros tanto virtual como presencialmente, en medio de trámites a distancia, restricciones y vaivenes de la salud tanto colectiva como personal. Agradecer también a mis sinodales los doctores Miguel Ángel Gutiérrez, Cecilia Bautista, Alejandro Martínez de la Rosa y Martín Acevedo, por sus saberes, sus críticas, sus reflexiones y recomendaciones para este trabajo. El agradecimiento se extiende también a mi familia, incondicionales como siempre (María Elena, Jaime, Vero y Beto) quienes me acompañaron y me apoyaron en este tiempo en donde no pocas veces estuve a punto de tirar la toalla cuando me sentía al límite de mi salud y mis capacidades. Va también para aquellos quienes me ayudaron en distintos momentos con informaciones que resultaron relevantes para este texto: a Eduardo Martínez, por ser quien me pasó la estafeta para indagar sobre Don Antonio; a Juan Rivera por las charlas que tuvimos y por mostrarme otros materiales y otros rasgos de su tío Don Antonio; al doctor Álvaro Ochoa por su interés y la información facilitada desde un inicio, cuando este texto era solo una aventura que parecía efímera. Igualmente va para aquellas personas con las que coincidí durante este tiempo -aunque de manera transitoria- dadas las condiciones sanitarias existentes, atendiéndome en distintas instituciones y repositorios en los lapsos en que estuvieron abiertos.

Por último, este agradecimiento también va para usted Don Antonio, por la oportunidad que me dio de poder tratarlo sin conocerme, mediante las pláticas que llegamos a tener cuando lo iba a visitar a su residencia de descanso y la “celadora” o las enfermeras nos rondaban mientras echábamos rolo, después de mis prisas laborales. Ya no me pude despedir de usted por distintas circunstancias y porque últimamente el mundo se ha transformado de formas extrañas y nuevas desde su partida, pero sé que, aunque hay cosas en este texto con las que tal vez no estaría muy de acuerdo, no dejaría de leerlo. Un abrazo fuerte hasta donde esté.

Resumen

En este trabajo de investigación se aborda la temática biográfica por medio de la trayectoria vital del músico michoacano Antonio Rivera Maciel, a través de una propuesta de ejercicio biográfico alternativa que busca alejarse de trabajos similares que han hecho habitual una visión teleológica sobre personajes relacionados o inmiscuidos con el ámbito musical como el tratado aquí. Para ello fue menester construir una propuesta a partir de conceptos como la agencia, el azar y las emociones como elementos que pudieran explicar la trayectoria vital de nuestro personaje en su desarrollo musical al ejecutar géneros regionales dentro de las industrias culturales a mediados del siglo XX en México. Mediante el uso del testimonio oral complementado con otras diversas fuentes visuales y sonoras, procuramos reconstruir y rescatar momentos considerados disruptivos en la vida de Rivera Maciel a fin de destacar su itinerario en la música mexicana, descubriendo a nuestro personaje como un individuo multifacético dada su participación en distintos medios de comunicación y una versatilidad para ejecutar diversos instrumentos y variados géneros musicales en la escena artística del país.

ABSTRACT

In this research work, the biographical theme is addressed through the life trajectory of the Michoacan musician Antonio Rivera Maciel, through an alternative biographical exercise proposal that seeks to move away from similar works that have made a teleological vision of related or involved characters common. with the musical field as the one treated here. For this, it was necessary to build a proposal based on concepts such as agency, chance and emotions as elements that could explain the vital trajectory of our character in his musical development when executing regional genres within the cultural industries in the mid-twentieth century in Mexico. Through the use of oral testimony complemented with other diverse visual and sound sources, we try to reconstruct and rescue moments considered disruptive in the life of Rivera Maciel in order to highlight his itinerary in Mexican music, discovering our character as a multifaceted individual given his participation in different media and a versatility to play various instruments and various musical genres in the country's art scene.

Palabras clave: actor, biografía, hitos, música mexicana, industrias culturales.

Introducción

En Michoacán yo he nacido
No en el centro, soy del Plan
Y mi cantar lo he traído
de Aguililla, Michoacán...

Son de Aguililla (Antonio Rivera Maciel)

¿Aguililla? ¿Dónde es eso? Las referencias sobre este pueblo y muchos otros del territorio michoacano eran muy remotas para un habitante del centro del país como yo que de Michoacán solo conocía que ahí hubo un reino purépecha que le resistía los ataques a los mexicas, que era el lugar donde nació mi general José María Morelos, que es la capital mundial de las carnitas y las corundas, que es donde jugaba el equipo de futbol Monarcas -visto sólo por la tele cuando jugaban los fines de semana-, que es sede del Colegio de Michoacán obviamente y el lago de Camécuaro -ambos conocidos de pasadita en una visita turística cuando era estudiante de intercambio-, pero poco y nada más.

¿Quién era Antonio Rivera Maciel? El nombre tampoco me decía mucho cuando hace unos años en alguna plática con mis colegas “mariachólogos” -tengo algunos añitos haciendo mis pininos en la historiada mariachera- salió a relucir su nombre, refiriéndose a él como una de las claves para conocer algunos misterios que la música mexicana ha guardado por muchos años y que aún no se discernían del todo. Jonathan Clark, otro colega en la andanza mariachera, llegó a publicar alguna foto de él en las redes sociales,¹ algo que al momento no me llamó mucho la atención. Poco tiempo después Eduardo Martínez -amigo y también colega- me comentó que lo había entrevistado en la Ciudadela, por el rumbo de Balderas en la Ciudad de México, allá por el 2012, porque unos investigadores con los que llegamos a coincidir en los Coloquios Internacionales del Mariachi en Guadalajara, lo andaban buscando para entrevistarlos también. Fue hasta ese momento que tuve la curiosidad de saber quién era ese señor del que tanto hablaban. Lo empecé a buscar en internet, y entre las primeras

¹ <https://bit.ly/3i4rhDo>, consulta del 4 de mayo de 2015.

referencias encontré que había sido contemporáneo de Pedro Infante y Jorge Negrete, que era un personaje de la época de oro del cine mexicano, que era multi instrumentista e intérprete de géneros tradicionales mexicanos, y que yo jamás lo había visto, sin embargo, si lo había escuchado porque su versión del Cascabel -un son jarocho que él interpretó con mariachi- era de las versiones más difundidas en el ámbito popular, las escuelas primarias y los ballets folclóricos. Vino después una preocupación que nos hizo extensiva el propio Clark cuando nos compartió a varios colegas que de Don Antonio no se sabía su paradero. Que hablaban a su casa o a su teléfono y que ya no contestaba. En algunos casos, varios conocidos ya hasta lo daban por muerto. Que la última vez que lo vieron fue en el Restaurante “El Mexicanito”-al oriente del DF- cuando lo visitó don Miguel Martínez -considerado el patriarca de la trompeta mariachera- y otros amigos, pero de ahí en adelante nada. Se esfumó como un fantasma.



Imagen del restaurante “El Mexicanito” en Avenida Rojo Gómez, esquina con Calzada Ignacio Zaragoza; Colonia Agrícola Oriental, México, D.F.; y Antonio Rivera y su arpa durante una actuación en el citado restaurante. Fuentes: Archivo del autor y https://scontent.fmex161.fna.fbcdn.net/v/t31.18172-8/415813_3034366263270_1795051942_o.jpg?nc_cat=101&ccb=1-7&nc_sid=2c4854&nc_eui2=AeGUT6RcSwMKAgKlZyDl0cWkaedvzOqmrtp52_M6qau2ntBHie5bjsjGkyaKMncBG9Z0HzZ6xcMWNccWbghwu2K&nc_ohc=gzhAGEdKnP8AX_dJuop&nc_ht=scontent.fmex16-1.fna&oh=00_AfC0INsiALxSF13is9RZ4mIhH-ZOUJ4QziSJFYCO6IUBSA&oe=63B7C3DD, consulta del 7 de julio de 2016.

La cosquilla por buscarlo comenzó cuando decidí hacer una ponencia sobre él para el coloquio mariachero ya citado, cosa sugerida por Eduardo, tras yo desechar un par de temas que no fructificaron; Eduardo y yo nos empezamos a movilizar para saber qué había pasado con el señor Rivera. Fuimos a la Ciudadela, anduvimos dando la vuelta algunos días. Después fuimos al restaurante ya mencionado y solo nos encontramos el negocio cerrado y al dueño

diciéndonos que Rivera ya no trabajaba ahí y que no sabía hace tiempo de él. Por mi parte, decidí revisar internet para ver si podía salir algún dato adicional que nos diera pistas sobre su paradero. No hubo datos que pudieran servir para localizarlo durante varios días y ya un poco desesperanzado, decidí mirar algunos videos en línea donde aparecía tocando en diversas películas en las que participó. Ya casi para terminar, de repente vi un video donde salía él tocando la guitarra junto a unas personas de la tercera edad. Comparé la foto de Clark con lo que estaba viendo y me di cuenta que era la misma persona. Al día siguiente busque contactar al dueño de la cuenta del canal de video que había visto, sin ninguna respuesta, solo entre los datos vi una dirección a la que me dirigí al sur de la ciudad de México, para constatar que era un domicilio fiscal y no había nadie. Sentí que el rastro se me iba otra vez. Ya un tanto decepcionado noté que entre la información del canal de videos estaba como una etiqueta el nombre de “La casa del Actor” de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). “Googleé” el nombre y me salió la dirección de la casa. Ya sin nada que perder, le comuniqué a Eduardo mi intención de ir a dicha casa para comprobar si realmente vivía ahí Rivera o ya era un video con información desfasada.

Fuimos unos días después al domicilio y preguntamos al vigilante directamente por Don Antonio, éste nos dijo que efectivamente sí estaba ahí y que, sí Rivera aceptaba, podíamos pasar a platicar con él, que le iba a marcar al teléfono de su cuarto. Para entonces ya los ojos nos brillaban y a mí me dio cierto nerviosismo por la expectativa de poder mirarlo después de toda la búsqueda. Nos pasaron a una sala mientras esperábamos a que saliera. Eduardo lo reconoció primero -porque ya lo había visto en vivo antes- y con entusiasmo me dijo: ¡Ahí está!! ¡Si es!! A partir de entonces vino una serie de charlas con él en las que por distintos motivos Eduardo ya no me pudo acompañar a todas. Yo continúe visitando a don Antonio de manera esporádica los siguientes dos años a veces platicando sobre su trayectoria, a veces solo escuchándolo sobre sus preocupaciones, sobre las dolencias y enfermedades que como persona de edad avanzada ya tenía y de las que luego bromeaba para decirme que su enfermedad era solo una: “estoy enfermo de vejez” decía. Hasta que poco a poco me fueron cuartando el tiempo de estancia con él, pretextando que por su salud ya no debía hablar conmigo. En la casa tras mis últimas visitas a Don Antonio, comencé a notar enrarecido el ambiente. Pronto ya no lo pude ver, pero seguía dándome mis vueltas cuando el trabajo me lo permitía, para saber cómo seguía de salud, preguntando por él al vigilante de la puerta,

enterándome que la institución que gestiona la casa estaba pasando por una transición fuerte que de alguna forma desestabilizó la administración del lugar, lo que a la postre cerró cualquier posibilidad de volver a ver a Rivera directamente. A pesar de ello, cuando recién comenzamos a platicar con él, hicimos el compromiso de escribir sobre su trayectoria y con este texto pretendemos saldar esa deuda.

Al saberme aceptado en el programa de maestría de la Universidad Michoacana, pronto me avoqué a revisar algunos pasajes narrados por Rivera a fin de ir comprobando en la medida de lo posible que cosas, personas, situaciones y demás datos eran fidedignos y cuales parecían difíciles de acreditar. Fue así que poco a poco me fui acercando cada vez más al entorno en el que se desarrolló, reconociendo algunas cosas, descubriendo detalles poco conocidos de él y de sus cercanos, hasta formarme cierta idea de su persona, que, aunque efectivamente lo pude tratar directamente, existían contrastes que tal vez por ser un músico celebre eran minimizados o a veces de plano ni siquiera mencionados. Esta estela de fama y reconocimiento que Rivera tuvo durante algún tiempo, sin duda perjudicó la visión que se pudo tener de él como una persona que fue del común. La constante sacralización e idealización que se hace de muchos miembros de la farándula, definitivamente ocultan los matices y contrastes que las vidas de los miembros de ese grupo pueden tener, situación que complejiza el poder tener una visión sin maniqueísmos que nos permita recuperar al hombre o mujer en sus disyuntivas y claroscuros. Así como los héroes en tiempos decimonónicos, los artistas, intérpretes, actores y cantantes del siglo XX padecen idealizaciones que no proporcionan una visión sobre ellos más terrenal y menos reverencial en los trabajos biográficos dedicados a sus personas.

Si bien se han realizado trabajos de carácter biográfico en México, estos generalmente están más inclinados a lo literario, a lo compilatorio y a lo anecdótico, que propiamente a lo académico.² En la disciplina histórica mexicana ciertamente se cuentan algunas interesantes

² Es una tendencia que perpetuó el divorcio entre la historia y la biografía durante siglos, pero que a raíz de una revaloración del relato de vida en el ámbito académico a finales de la década de los setenta del siglo XX, gracias al afán por ir más allá de las interpretaciones de carácter colectivo y estructural y la identificación que surgió con “la historia desde abajo” -que recuperó a personajes de las llamadas clases subalternas y grupos sociales minoritarios-, posibilitó el camino para que años más tarde surgiera un renovado interés por la biografía pero ya de tinte académico. Pedro Ruiz Torres, “Biografía e historia” en Red “Teoría y práctica de la biografía” Le singulier et le collectif à l’épreuve de la biographie College d’Espagne, 9-10 de febrero de 2010. Consulta en línea del 6 de julio 2020.

excepciones, particularmente de figuras políticas como Lázaro Cárdenas³ o el propio Morelos⁴ por citar un par de ejemplos recientes, no así en el caso de la mayoría de trabajos dedicados a biografiar músicos tanto populares como de la llamada música culta, en los que permea la recopilación de anécdotas, de repertorios -en el caso de compositores o intérpretes- y a veces de material visual -particularmente fotográfico- pero sin ningún tipo de análisis sobre ello, en ocasiones incluso, sin algún tipo de referencia o dato de procedencia. Otro factor a considerar es que muchos de estos trabajos son elaborados por familiares del biografiado, por periodistas y hasta por admiradores fervientes del personaje en cuestión, donde manifiestan su filiación, admiración, cariño y a veces hasta fanatismo, en detrimento de una visión objetiva de la trayectoria de vida del biografiado. Qué decir del análisis del contexto de la vida del personaje, lamentablemente pasa a un segundo plano o no existe.

Para el caso de las biografías de personajes de la música mexicana, -en particular de los músicos ejecutantes- me parece que los esfuerzos se han enfocado más al recuento en cuanto a las peripecias sufridas durante sus existencias -en un sentido de compilaciones de anécdotas- desfavoreciendo el análisis de su experiencia cotidiana en la que los propios músicos a nivel personal vivieron al momento de las transformaciones que trastocaron tanto al país como al ámbito musical. Dentro de esta particularidad se enmarcan trabajos como el de Edgar Galvaldón sobre el mariachi guanajuatense Francisco Yáñez Chico,⁵ quien narra sus vivencias como mariachi en la Plaza capitalina de Garibaldi en los primeros años como enclave mariachero de la metrópoli; a través de una serie extensa de capítulos acompañados de algunas fotos, fluye un testimonio de primera mano para explorar el andar mariachero en aquellos años, aunque sin una crítica profunda sobre esos hechos. El dedicado a Don Miguel Martínez Domínguez⁶ publicado en años recientes, poco tiempo después de pasada la declaratoria del mariachi como patrimonio inmaterial de la Humanidad en 2011, muestra en un tono ameno y bastante revelador, su narración como testigo de primera línea ante el

³ Ricardo Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas un mexicano del siglo XX volumen 1*, México, Debate, 2018, 538 págs.

⁴ Carlos Herrejón Peredo, *Morelos, revelaciones y enigmas*, México, Debate- Colegio de Michoacán, 2017, 704 págs.

⁵ Edgar Galvaldón Márquez, (apuntes y notas), *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico*, México, J.M. Castañón editor, 1981, 591 págs.

⁶ Miguel Martínez Domínguez, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música de mariachi*, México, CONACULTA, 2012, 318 págs.

fenómeno expansivo del mariachi como música nacional, siendo miembro de uno de los mariachis más emblemáticos de la época hasta la actualidad, por supuesto me refiero al Mariachi Vargas de Tecalitlán; son unas memorias del autor, ricas en imágenes que acompañan el texto, también es una fuente importante para entender al mariachi en su faceta comercial y su difusión por el mundo, de lectura fluida narrado en primera persona, aunque se mantiene como una recopilación de anécdotas y datos obediente a un orden cronológico en sus nueve capítulos y un par de apéndices de composiciones de Martínez y sus apariciones en películas. Un trabajo más también de carácter vivencial es el Mario de Santiago y Eduardo Martínez Muñoz,⁷ en donde a través de las anécdotas -ordenadas y anotadas por el segundo- el primero nos reseña su itinerario como mariachi tradicional en Jalisco hasta su llegada al Mariachi Vargas, en donde hace hincapié sobre su situación como músico y su necesidad por tocar distintos instrumentos, tanto por menesteres del grupo como por cuestiones personales. Es una obra autobiográfica de lectura ágil, llena de detalles curiosos y abundante en imágenes, sin embargo, carece de examen en dichos materiales y no logra romper lo anecdótico para profundizar en los porqués de las circunstancias de la vida del protagonista.

Gracias al Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente, los gobiernos locales de Colima, Michoacán y Jalisco, a través de sus distintas instituciones culturales colaboraron para realizar la publicación en 2011 y 2012 respectivamente de dos valiosas compilaciones de entrevistas respecto a los músicos terracalentenses y mariacheros llamadas “*Ases de Tierra Caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México, Guerrero, Jalisco, y Michoacán*”⁸ y “*Anecdotario mariachero en voz de sus protagonistas*”⁹ que, aunque solo se limitan a breves anécdotas en cuanto a lo sucedido en su región o en su vida como músicos, proporciona datos importantes sobre procesos y transformaciones dignas de análisis más profundos en cuanto al desarrollo de la música tradicional y folclórica, exploraciones que lamentablemente no incluyen.

Para el caso particular de Antonio Rivera Maciel, los trabajos académicos realizados hasta la actualidad solo lo han consignado de una manera un tanto lateral y tal vez hasta cierto punto

⁷ De Santiago Miranda, Mario y Eduardo Martínez Muñoz, *Con cuerda y metal...haciendo vereda al cantar*, México, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2015, 157 págs.

⁸ Sandoval Godoy, Luis, *et. al., Ases de la tierra caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México*, Guerrero, Jalisco Y Michoacán, México, PDCTC, 2012, 248 págs.

⁹ Alcántara, Lilly (comp.), *Anecdotario mariachero en voz de sus protagonistas*, México, PDCTC, 2012, 174 págs.

marginal; un par de ejemplos pueden ayudarnos: Lizette Alegre González en su texto “*Música, Migración y cine. Los tres Huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural*”¹⁰ resalta la situación de encuentro y cruzamiento de las tradiciones musicales de la región que en el citado filme protagonizado por Pedro Infante presenta: el son huasteco y el son jarocho; a pesar de participar en la cinta su papel al igual que muchos otros fue minimizado -en dicha película Antonio Rivera Maciel y sus hermanos solo son mencionados como “el Conjunto Rivera” cuando por entonces ya eran conocidos como el trio “Los Aguilillas”-, no obstante la preponderancia adquirida por la participación que tuvieron en el filme, precisamente porque ellos comenzaron a fortalecer esa confluencia entre tradiciones musicales, en el texto de González no son dignos de una mención, más que la de su presencia, al igual que cuando aparecieron en la cortinilla de la película.

Otro texto es el de Alejandro Martínez de la Rosa quien en “*Antonio Rivera Maciel y el Trio Los Aguilillas. Una historia de folclorización exitosa*”¹¹ habla de Rivera Maciel de manera un poco más profunda enmarcándolo dentro de un estudio de la música de arpa grande en su variante de la costa michoacana. Datos esbozados como su formación musical y el hecho de haber sido grabado por Raúl Hellmer -grabación que confirmó su formación musical michoacana- son los “acercamientos” más directos a su figura en el texto. Hasta la actualidad no hay -o al menos hasta donde mis indagaciones me han permitido saber- no existen más trabajos específicos sobre su trayectoria artística y su trascendencia musical, salvo un par de publicación reciente, en los que colaboró quien esto escribe: “*Antonio Rivera Maciel: ¿Legado ensombrecido o luz sin paradero?*” fue un primer escrito exclusivamente dedicado a Rivera, aunque solo de tinte memorístico dado que tampoco se había tenido un texto que contara con el testimonio oral del propio Rivera como éste lo tuvo; el otro (en colaboración con el doctor Jorge Amós Martínez y el colega Ulises Salazar), ya más vinculado a la época que le tocó vivir es: “*La conformación coreográfica de los “Sones antiguos de Michoacán”*”. *Una aproximación a la creación escénica de Amalia Hernández y*

¹⁰ Lizette Alegre González, “Música, Migración y cine. Los tres Huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural en Fernando Híjar Sánchez, (coord.) *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 221- 247.

¹¹ Alejandro Martínez de la Rosa, “Antonio Rivera Maciel y el Trio Los Aguilillas. Una historia de folclorización exitosa” en Camacho Becerra, Arturo (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi Patrimonio Cultural de los mexicanos. X Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2012, pp. 193-205.

Antonio Maciel”, donde la participación de este último se enmarca en los procesos de folclorización de la música tradicional mexicana en el entorno comercial y de desarrollo del ballet folclórico en México.¹²

Considerando la escasez de bibliografía al respecto y la poca atención que se ha hecho del personaje respecto a su propia experiencia, es que nos planteamos la labor de investigar sobre su vida con los siguientes cuestionamientos: ¿De qué manera influyeron en el personaje las estructuras gubernamentales y sociales, los medios de comunicación hegemónicos y las políticas nacionalistas en su práctica musical? ¿De qué forma influyó el biografiado en estas mismas estructuras y medios? ¿La trayectoria vital se puede entender a través de elementos como las emociones, el azar o la voluntad? Para responder a estas preguntas y otras que fueron surgiendo a lo largo del camino, nos planteamos como objetivo primordial el analizar a través de la reconstrucción biográfica la trayectoria de la figura de Antonio Rivera Maciel, las razones y/o motivos por las que se dio su transición como músico de comunidad a figura de la música mexicana, construyendo una explicación histórica que permitiera la comprensión de dicha trayectoria de vida y primordialmente sus relaciones sociales dentro del tiempo que le tocó transitar. Particularmente se buscó destacar su individualidad y su agencia, además de identificarlo dentro de varios espacios donde se pudo desenvolver. Para ello, esta investigación partió de la hipótesis de que para el caso de los músicos tradicionales como lo fue Antonio Rivera Maciel, el gusto, fascinación y vocación por lo musical -y en ocasiones la necesidad material- fueron los detonantes para que en un ambiente urbano al que se migró, -él, como muchos, llegó del interior del país a la capital- en medio de los embates y políticas nacionalistas del periodo, lograse transformar su propia trayectoria de vida, mejorando su educación musical, ampliando y adaptando su repertorio, y consecuentando su relevancia en la transición que las tradiciones musicales regionales mexicanas tuvieron para volverse reconocidas y exitosas en el ámbito folclórico y comercial.

¹² Carlos Flores Claudio, “Antonio Rivera Maciel: ¿Legado ensombrecido o luz sin paradero?” en Luis Ku (coord.), *El Mariachi: Bailes y Huellas, Memorias del Coloquio del XV Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2017, pp. 221-233, y Ulises Salazar Rosales, Carlos Flores Claudio y Jorge Amós Martínez Ayala, “La conformación coreográfica de los “Sones antiguos de Michoacán”. Una aproximación a la creación escénica de Amalia Hernández y Antonio Maciel” en Cecilia Bautista García y Miguel Ángel Gutiérrez, *Aportes para la discusión de las instituciones, procesos y actores de la historia en los siglos XIX a XXI*, Morelia, UMSNH, 2021, pp. 213-237.

Tomando en cuenta esto, y pensando en no caer en la trampa que Bordieu en algún momento denunció como una *ilusión biográfica*,¹³ fue que con mayor prudencia revisamos datos escuetos y fragmentarios sobre Rivera Maciel, consciente de que muchos de ellos estaban impregnados de una visión teleológica que lo postulaba como un predestinado -más que un hombre en construcción-, incluido su propio testimonio oral, en el que fui notando algunas imprecisiones que tuve que ir subsanando con otras variadas fuentes.

Ciertamente había que quitarnos de la mente la visión del Rivera como un artista hecho, para ir reconstruyendo al músico rural de Aguililla y al habitante inexperto de la urbe capitalina. En un primer momento, comenzamos a sondear la posibilidad de hacer entrevistas de carácter informal a personas del ambiente que lo pudieran haber conocido, pero esta idea no pudo fructificar del todo debido a las condiciones originadas por la pandemia de covid-19, que no solo modificó y en ocasiones cortó de tajo muchas de mis pretensiones indagatorias. A pesar de ello se lograron recopilar algunos testimonios, aunque no tantos ni tan extensos como se hubiese querido. Otra circunstancia a la que nos tuvimos que enfrentar fue que varias instancias y repositorios de información fueron cerrados por largo tiempo, teniendo que optar por recargar buena parte de lo indagado en el ámbito digital, en el que pude solventar algunas informaciones que en modo analógico hubiera sido más sencillo conseguir.

Hubo entonces que acometer a las fuentes disponibles para comenzar a reconstruir el ambiente rural en el que nació nuestro personaje, a fin de ir entendiendo que elementos fueron incidiendo y con cuales negoció, para forjarse como músico de su comunidad. Que conflictos políticos y que influencias culturales fueron a las que estuvo expuesto que lo encaminaron en la vereda musical. Igualmente, en el ámbito urbano fue necesario ir reconstruyendo que circunstancias tuvo que atajar para sobrevivir como recién llegado a una ciudad que se expandía por todos lados e imponía un ritmo frenético a sus habitantes y nuevos residentes.

En lo concerniente a nuestras tentativas indagatorias el método biográfico constituye una práctica de investigación cualitativa relevante, que integra los relatos de toda una vida o

¹³ A decir de Bordieu es una sucesión de hechos en la vida del individuo, ordenados cronológicamente de manera lógica con un principio y fin sin sobresaltos ni matices, una creación artificial de sentido. Pierre Bordieu, "La ilusión biográfica" en *Acta sociológica*, México, Centro de Estudios Sociológicos-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, septiembre-diciembre 2011, número 56, p. 122.

de determinadas etapas o acontecimientos significativos de la persona a estudiar, además de toda la información o documentos de los que se pueda disponer sobre la trayectoria vital del sujeto objeto de estudio, con el propósito de conocer y analizar la percepción de la realidad social de la persona estudiada.

En nuestro caso, se pretendió realizar un ejercicio biográfico basado en *hitos* (eventos o sucesos disruptivos o de relevancia en el devenir de una vida) apoyados primeramente en la consolidación de una travesía vital nutrida a partir de una serie de entrevistas hechas al personaje durante un periodo de dos años (entre 2016 y 2018), donde procuramos describir y descubrir elementos o aspectos relacionados con él y su experiencia en mixtura con los contextos sociales, políticos o culturales vividos por el biografiado. Habrá que decir que dichas entrevistas a pesar de ser de un número considerable (14), no siempre se realizaron en condiciones favorables. Muchas veces el tiempo nos fue restringido, ya fuera porque tenía que atender compromisos el propio Rivera dentro de la residencia (durante un tiempo preparó la música para las misas dominicales de la casa y daba clases de guitarra a trabajadores y benefactores); porque la administración del lugar donde se llevaban a cabo las charlas, dictaminaba que mi presencia como persona externa no podía ser prolongada en el recinto; o porque la constante vigilancia sobre la persona de Rivera -pretextando su salud- no nos permitió platicar a *nuestras anchas*. La situación de transición en cuestiones administrativas por la que ha pasado la misma Casa del Actor en donde residió Rivera sus últimos años, también fue factor para que después ya no fuera posible poder frecuentarlo.¹⁴ Ante dichas condiciones, las charlas con Rivera no siempre siguieron un orden cronológico, además de que poco a poco fuimos concientizando que en las entrevistas lo dicho por nuestro entrevistado era solo *lo que nos quiso decir* y no siempre *lo que había pasado* o *lo que queríamos saber*. En cuanto a la cuestión de no ajustarnos a un orden temporal, de hecho ésta fue una circunstancia que decidimos continuar adoptando en este trabajo, entendiendo que esas *conversaciones* -que plasmamos en el título de nuestro texto y que ciertamente se

¹⁴ Algunos medios de comunicación refieren que los problemas económicos de la Casa del actor se deben a adeudos que la Asociación Nacional de Actores (ANDA) tiene con la dicha casa desde al menos el 2019, lo que ha llevado a ciertos conflictos entre miembros del patronato que lleva la gestión de la institución de descanso y los representantes sindicales de la ANDA. Al respecto puede verse la siguiente nota: Alma Rosa Camacho, “Piden apoyo económico para la Casa del Actor” en <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/piden-apoyo-economico-para-la-casa-del-actor-6304157.html>, consulta del 15 de febrero de 2021.

volvieron nuestro material etnográfico- nos permitían movernos y vincularnos con la información para reconstruir la narrativa biográfica con mayor libertad, de acuerdo a los momentos y temas que quisimos tratar y no propiamente a un precepto cronológico.

Igualmente se contó con algunas referencias hemerográficas y documentales para ser contrastadas con los testimonios orales recabados. Otro de los recursos analizados fue el material en cuanto imágenes, que van desde las fotografías, escenas de películas y hasta estampas de periódicos que pudieran pasar por tratamientos como la llamada *Descripción densa* propuesto por Geertz.¹⁵ De igual forma, fue menester rastrear algunas fuentes de carácter musical que nos permitieron esclarecer las condiciones en las que se encontraban las industrias culturales y el propio devenir del personaje en el mundo disquero. Para el caso del rastreo de la actividad del biografiado como representante musical de México en la órbita internacional, fue necesario revisar hemerografía de repositorios extranjeros destacándose el de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, abundante acervo si se quiere sondear la presencia mexicana en dicho país. En el caso de la actividad cinematográfica, resultó muy pertinente la visita al Centro de Documentación de la Cineteca Nacional checando -cuando la contingencia sanitaria lo permitió- sus registros sobre películas y producciones nacionales, de los que pudimos rescatar algunos expedientes para respaldar la presencia de Rivera en dicha industria. Y, por último, pero no por ello menos importante, se consultó bibliografía especializada y complementaria sobre diversos temas vinculados tanto a lo biográfico como a lo musical.

Para procesar la información recabada, nuestra pretensión se orientó a analizar la trayectoria vital de Rivera Maciel integrando y haciendo uso de elementos de distinta procedencia teórica. Dentro del ejercicio biográfico, consideramos como necesarios para mayor comprensión de la vida tratada, la presencia de los siguientes tópicos: la *estructura* - en los términos de Guiddens- como una fuerza oculta e impersonal que a veces persuade, obliga, adopta y adapta, pero que no siempre impone; igualmente ponderamos a la *agencia* de un *actor* que dentro de los eventos que le acontecen, puede planificar y decidir en distintos grados de autonomía sus acciones; vinculada a dicha agencia, también valoramos la *voluntad*, como la soberanía de las decisiones de un individuo que a veces con inteligencia y otras

¹⁵ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1983, 387 págs.

tantas con constancia y disciplina se conduce en ciertos ambientes y momentos; uno más fue el *azar*, elemento del que poco se ha tratado en la disciplina histórica a pesar de ser causal de distintos sucesos en el andar de la humanidad, siendo útil contemplando y postulando la contingencia, lo imprevisible e inesperado de las cosas que no se tiene control, pero que toman significación dentro del acontecer personal cuando favorecen o afectan una trayectoria vital; y finalmente a las *emociones*, entendidas como una expresión combinada entre lo sentimental y lo racional que determina decisiones y reacciones del personaje sobre su realidad, en momentos complejos o extremos. Todo ello sin apegarnos estrictamente a un orden cronológico, que pudiese ser una camisa de fuerza a la hora de concatenar hechos dentro de la trayectoria de nuestro pretendido biografiado.

En vista de lo anterior, decidimos estructurar el trabajo en cuatro capítulos con sus respectivos apartados. En el primero de ellos, nos avocamos a generar propiamente un panorama historiográfico con respecto al ejercicio biográfico a través del tiempo, desde los primeros esbozos en la antigüedad hasta el siglo XX, en donde tratamos de mostrar el renacer del hacer biográfico como método válido en la disciplina histórica tras las críticas crecientes a las teorías surgidas después de la Segunda Guerra Mundial, en donde el enfoque por las explicaciones generales a realidades de carácter global de tinte funcionalista o representativas de grupos sociales, comenzaron a evidenciar ciertas deficiencias respecto a la profundidad de sus análisis, surgiendo el llamado “giro lingüístico” como un llamado al estudio del lenguaje, los discursos y el cambio de enfoque de realidades “macro” a “micro”, permitiendo revalorar la agencia del individuo en los procesos sociales e históricos.

Si bien se siguieron haciendo biografías de personas con tintes heroicos, comenzó a haber una emergencia de trabajos en donde los biografiados comenzaron a ser abordados junto con el contexto y con ámbitos psicológicos de tipo modal y hermenéutico respectivamente, lo que favoreció análisis más complejos de esas trayectorias vitales, a decir de François Dosse. Esta efervescencia surgida en el occidente europeo como pretendemos demostrar en este apartado, sería irradiada a otras comarcas académicas no siendo ajena la mexicana, de la que reseñamos su experiencia presentando un sondeo sobre una muestra de trabajos biográficos relativos a figuras de la música reconocidas en México, para ilustrar bajo

que directrices y características están conformados dichos ejercicios y tener elementos que nos ayudaran a encaminar y delimitar el trabajo biográfico sobre Rivera Maciel.

En el segundo capítulo hablamos sobre la discusión en torno a la problemática existente en la mayoría de trabajos biográficos, con respecto a algunos inconvenientes sobre el tratamiento “tradicional” que hasta hoy se ha hecho de la trayectoria vital del músico, y en donde presentamos nuestra propuesta de tratamiento que integra los elementos ya citados (la agencia, la voluntad, el azar, las estructuras y las emociones) como factores que pueden ser determinantes para configurar las decisiones y el actuar del personaje a biografiar, ejemplificando con diversos pasajes de la vida de Rivera Maciel, buscando reflexionar en el por qué su vida no necesariamente resulta ser una trayectoria lineal que parte del nacimiento para cumplir un objetivo predeterminado o condicionado por la fatalidad, sino que durante el trayecto vital existen complejidades y problemáticas que ramifican en posibilidades que tienen diversos resultados y consecuencias, los cuales afectan o benefician al biografiado en cuestión.

El tercer y cuarto capítulos están estructurados de acuerdo propiamente a la trayectoria de Antonio Rivera Maciel a partir de los hitos que pudimos detectar a lo largo de su vida, auxiliados con los elementos mencionados en el capítulo anterior. El tercer capítulo cubre la faceta de aprendizaje y experiencias que Rivera Maciel adquirió previo a su ingreso a las industrias culturales. Lo comenzamos abordando con su vida como habitante de la región de Tierra Caliente y en particular del pueblo de Aguililla en Michoacán, además de las condiciones en que se dio su aprendizaje musical, así como las circunstancias en que se presenta el proceso migratorio para arribar a la Ciudad de México, en donde estará como aprendiz de los primeros músicos y mariachis establecidos en la urbe capitalina. Lo finalizamos con sus andanzas en distintas partes del país en donde logra adquirir conocimientos y experiencias que le permitirán desarrollarse e ingresar posteriormente a los medios de comunicación. El cuarto capítulo lo enfocamos en las circunstancias en que se da la inserción, el desarrollo y la adaptación de Rivera Maciel y sus hermanos a las industrias culturales imperantes en aquellos años en México. Si bien en todos los apartados de este capítulo hablamos de la interacción de Rivera en todas las industrias en las que le tocó trabajar, procuramos en cada apartado destacar a una industria en específico a fin de tenerlas

en cuenta como espacios diferenciados, pero al mismo tiempo integradas o vinculadas entre sí, situación que hizo de nuestro personaje alguien multifacético, como se irá viendo en el transcurso de los párrafos.

1.-La biografía: un recorrido historiográfico

La confección de estas líneas tiene como objetivo efectuar a través de la historia una revisión del panorama historiográfico respecto a la biografía. Entendemos que la biografía ha sido un ejercicio intelectual bastante próspero y del que ahora sabemos fue recurrente desde tiempos antiguos. Procuraremos exponer de manera general algunos momentos de la biografía que nos permitan mostrar el proceso y evolución de la misma, tratando de destacar algunas características y elementos que la han configurado a lo largo del tiempo, los cuales nos permitan comprender conformaciones más recientes de la misma.

En un segundo momento, focalizaremos la mirada en el devenir histórico de la biografía, acentuando la vista a partir del siglo XX en donde se comenzó a percibir un consolidado, diversificado y renovado interés por esta labor erudita. Se procurará hacer énfasis en lo desplegado en México, dando cuenta de la escena biográfica en el país y buscando comprender de manera general quiénes, dónde y cómo se ha emprendido la “aventura biográfica” en los últimos tiempos. Enseguida particularizaremos en algunos ejercicios biográficos sobre músicos difundidos en México que nos permitan observar la forma en que las trayectorias vitales de algunos personajes se han construido y que, finalmente, nos permitan tener elementos para exponer una manera de abordar biográficamente la vida de Antonio Rivera Maciel, nuestro músico por trabajar.

1.1.- La escritura biográfica en el tiempo

El desarrollo histórico de la biografía navegó por distintas circunstancias hasta consolidarse como una metodología que ha permitido establecer un análisis de carácter más profundo sobre ciertas temáticas sociales, pero sobre todo, el actuar, la agencia e interacción de los individuos con su entorno, haciendo una *descripción densa*¹⁶ de periodos y problemáticas que otras perspectivas de análisis histórico no siempre alcanzan a concretar; esta dimensión individual que muestra la biografía, en diversos momentos fue una circunstancia que permitió a distintos grupos, instituciones y gobiernos generar textos biográficos con el objetivo de

¹⁶ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1983, p.24.

extraer de ellos enseñanzas de tinte moral y modelos de virtud que permitieran al individuo del común tener ejemplos y lecciones los cuales asimilar, imitar y practicar a fin de poder vivir de mejor manera en sociedad. Esta necesidad por poseer referentes que posibilitaran la obtención de principios y lecciones para la vida, consintió la aparición de *Vidas*¹⁷ y *Hagiografías*,¹⁸ en donde más allá de responder como vivió un individuo virtuoso (héroe o santo), lo importante era ponderar acciones que pudieran catalogarse como edificantes, ejemplares, aunque fuese o no comprobable que hubiesen sucedido.¹⁹

La práctica biográfica continuó con esta tendencia de carácter *heroico* durante varias centurias. Voltaire ya en el siglo XVII aunque reticente a rendir culto a las figuras políticas o los héroes, concedía que era a través de estos personajes que se podía acceder a hechos esenciales para la visión de conjunto.²⁰ Según Giovanni Levy será hasta el siglo XVIII cuando a través de la novela se empieza a modelar la escritura de la vida de un individuo, en donde se irá construyendo una incipiente imagen de la persona como un ser complejo, contradictorio y con incertidumbres “*cuyo carácter, opiniones y actitudes están en permanente formación*”.²¹ Ya en pleno siglo XIX, la biografía tendría en Thomas Carlyle a su abanderado más reconocido, quien con obras como *Historia de Federico el Grande*, y

¹⁷ Me refiero a trabajos como los de Plutarco, (*Vidas paralelas*) y Suetonio, (*Vidas de los doce cesares*), quienes al interior de la *civitas* romana abrieron la brecha del sendero biográfico haciendo recopilaciones de datos y anécdotas que esbozan de manera primigenia, aunque limitada, la figura y el carácter de los personajes que buscaron retratar en sus obras. Si bien en su época la vida estaba organizada de acuerdo al dictado de los dioses, no deja de llamar la atención que ellos se hayan enfocado en rescatar el actuar y algunas vivencias – incluso el primero en un tono moralista y el segundo en un tono ciertamente irónico- de personajes considerados de relevancia en su tiempo.

¹⁸ Un ejemplo de este tipo de textos es el atribuido a Santiago de la Vorágine llamado *La leyenda dorada*, donde logró reunir una serie de breves relatos de vida de personas consideradas santas, y de las que, en su mayoría, buscó retratar los momentos de conversión y martirio de aquellos individuos considerados los primeros mártires de la cristiandad; dichos testimonios –casi siempre transmitidos oralmente hasta ese momento- serían relevantes en un sentido pedagógico para quienes en esa época difundían y adoptaban la doctrina religiosa.

¹⁹ Anna Caballe Masforroll, “¿En dónde están las gafas? La biografía, entre la metodología y la casuística”, en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, No. 46, p.172.

²⁰ Sabina Loriga, “La escritura biográfica y la escritura histórica en los siglos XIX y XX, en Isabel Burdiel y Roy Foster, *La historia biográfica en Europa. Nuevas perspectivas*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, p. 20.

²¹ Giovanni Levy, “Los usos de la biografía” en revista *ANNALES*, (Centro de Investigaciones Socio-Jurídicas UNAB), noviembre-diciembre, 1989, p. 141 en <https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/17490/5.pdf?sequence=1>, consulta del 2 de mayo de 2020.

sobre todo sus conferencias sobre *Los héroes*²² ya traza la posibilidad de hablar de distintos tipos de personajes heroicos; el abanico de figuras a biografiar se abrió más allá de cierta predilección por las figuras políticas, siendo poetas, religiosos y compositores de música²³ algunos de los primeros con posibilidades de ser “capturados” en una biografía, la cual para ese momento, ya comenzaba a contemplar la cronología en su relato y emprendía como desafío abordar la privacidad del biografiado.²⁴ Estos personajes si bien podían mantener ciertos vínculos con lo político, ya no eran *hombres de Estado*, aunque cubrían el requisito de ser figuras celebres de su tiempo.

Hacia mediados del siglo XIX, el influjo de una ciencia de corte más racional y positiva comenzó una escalada que no tendría regreso; en la disciplina histórica, la dimensión individual y por supuesto la biografía, padecieron una momentánea marginalidad porque se consideró que no encajaban en el nuevo perfil científico para comprender la realidad social donde los análisis se fueron inclinando hacia los métodos de las ciencias naturales. Loriga a este respecto comenta:

Ciertamente, en este período hubo también voces discrepantes que se resistían a sacrificar lo concreto de la existencia humana en nombre de la ciencia, pero desgraciadamente, muchos de quienes defendían la naturaleza individual de la historia continuaron cultivando la retórica de la grandeza personal. Es decir, los grandes políticos capaces de dar forma a los acontecimientos se oponían a las fuerzas sociales anónimas...²⁵

Historiadores de la época sostenían que lo que había que estudiar era “lo objetivo” y no la espontaneidad individual. Loriga destaca que para estos estudiosos: “*La política, los individuos y la cronología (definidos como los «tres ídolos de la tribu de los historiadores») carecían de realidad y tenían que ser reemplazados por otros conceptos clave, como la repetición, las regularidades y la tradición*”.²⁶

²² Thomas Carlyle, *Los héroes*, España, Sarpe, 1985, 254 págs.

²³ Dentro de la historia de la música, los compositores serían de los primeros dignos de tener un estudio biográfico exaltados “a la manera en que (se) ensalza a los grandes héroes”. Juliana Pérez González, *Las historias de la música en Hispanoamérica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 65.

²⁴ Caballe Masforroll, *op. cit.*, p. 173.

²⁵ Loriga, *op. cit.*, p. 31.

²⁶ *Ídem.*, p. 29.

Comenzado el siglo XX, la biografía continuaría teniendo presencia, pero adoptada por los literatos de la época quienes la aprovecharon como género narrativo perpetuando el caris heroico mencionado anteriormente, siendo el mundo literario anglosajón donde más fructificarían los ejercicios biográficos como los realizados por Lytton Strachey y Virginia Wolf.²⁷ En la disciplina histórica en cambio, la revaloración de la biografía tuvo que esperar más tiempo ante el embate de trabajos emanados de la llamada *Escuela de los Annales* nacida como respuesta a la crisis de valores ideológicos y morales producida por las consecuencias del mundo de entreguerras en la primera mitad del siglo XX; dichos trabajos focalizaron sus esfuerzos en lo que denominaron “psicología histórica” o “representaciones colectivas”, para tratar de dar explicaciones sobre concepciones y formas de pensar de grupos sociales proscritos. Si bien estas explicaciones de la mentalidad colectiva apoyadas en métodos seriales y cuantitativos dieron muchas respuestas respecto a ciertas problemáticas sociales, no fueron concluyentes para dar contestaciones referentes al quehacer individual. Lucien Febvre y Marc Bloch, sobresalientes representantes de esta forma de abordar el pasado, reconocieron que el objetivo de la historia era estudiar al hombre, “o, mejor dicho, los hombres” pues consideraron que era más adecuado para una ciencia de lo diverso como la historia, englobar las tensiones individuales en las estructuras colectivas. El propio Fernand Braudel en su obra sobre el Mediterráneo, aunque llegó a mencionar a ciertos personajes excepcionales del espacio que estudió -por ejemplo, el emperador Carlos V-, no les otorgó un predominio suficiente como para influir de manera preponderante en el proyecto imperial vigente en esa época.²⁸ Vendrían tiempo después los cuestionamientos y críticas a los trabajos de esta escuela de tinte funcionalista, serial, cuantitativo, y de representaciones sociales que a decir de Gómez-Navarro:

...desde su propio seno, han empezado a cuestionarse los resultados obtenidos. De la historia cuantitativa y serial, aun reconociendo sus méritos, se tienen serias dudas de que haya resuelto alguno de los grandes problemas históricos. Con los grandes análisis de las estructuras de *longue durée* no se han conseguido explicar suficientemente los cambios históricos más

²⁷ Lytton Strachey escribió *Victorians eminentes* (1918), siendo considerada un hito en la literatura inglesa por como muestra en tono irónico los sucesos determinantes de las vidas de cuatro personalidades de la sociedad inglesa del siglo XIX. Virginia Wolf mientras tanto, realizó tres trabajos, aunque más emparentados con la no ficción: *Orlando: Una biografía* (1928), *Flush* (1933) y *Roger Fry: una biografía* (1940).

²⁸ Loriga, *op. cit.*, p. 33.

rápidos. Las interpretaciones basadas en una noción muy restringida de la causalidad histórica, reducida a menudo a factores económico-sociales, han perdido capacidad explicativa y se tiende a pensar que la cultura o la voluntad del individuo pueden ser causas y agentes de cambio tan importantes como ellas.²⁹

Estos cuestionamientos acompañados por una serie de movimientos de grupos sociales marginados (grupos de mujeres, comunidades de diversidad sexual y sectores étnicos discriminados, entre otros), comenzaron a pugnar por su reconocimiento y obtención de derechos ante la sociedad occidental, alimentaron el rechazo a estas teorías totalizantes y el surgimiento del llamado “giro lingüístico” que afectó de manera irrefrenable el campo de las ciencias sociales desde los años setenta. Entre los académicos ciertamente impactados por estos movimientos y las crisis sociales, económicas y políticas que el mundo iba pasando, se generó un ambiente epistemológico peculiar, cuando todas las ciencias sociales volvieron a converger en un esfuerzo unitario. Con un llamado al estudio del lenguaje, los discursos y el cambio de enfoque de estudios desde una perspectiva “macro” a “micro”, se comenzó revalorar la agencia del individuo en los procesos sociales e históricos. Perspectivas como las *historias de vida* de la llamada “Escuela de Chicago” con William I. Thomas y Florian Znaniecki,³⁰-aparecida a inicios de siglo XX-, fueron revaloradas en la década de los 80 en el ámbito académico europeo con propuestas como la *Microhistoria Italiana*, donde el individuo volvió a ser objeto de estudio para mostrar elementos en la sociedad que no se habían estudiado o se habían minimizado, haciéndose visible en este enfoque los sujetos marginales y las culturas subalternas, por citar un ejemplo. Trabajos como *El Queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg sobre la visión religiosa de Menocchio -un molinero del siglo XVI-, fue una de las propuestas que permitieron que la biografía como método volviera a gozar de aceptación académica para abordar el estudio de personas o grupos de personas que

²⁹ José Luis Gómez-Navarro Navarrete, “En torno a la biografía histórica” en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos- Universidad Nacional de Educación a Distancia: Departamento de Historia Social y del Pensamiento Político, número 13, enero-junio 2005, p. 10-11.

³⁰La obra se tituló originalmente como *The Polish Peasant in Europe and América*, publicada por la Universidad de Chicago (1918), en donde sus autores formaron parte de su Departamento de Sociología. Su estudio buscó retratar la circunstancia migratoria de los polacos emigrados a los Estados Unidos en los inicios del siglo XX y para ello hicieron pesquisas en documentos migratorios, correspondencia privada y diarios de viaje para finalmente esbozar la vida de migrante *Wladek* quien narra su experiencia en el texto en primera persona. William I. Thomas y Florian Znaniecki, *El campesino polaco en Europa y América*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas- Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, 2006, p. 11-18.

no necesariamente eran del tipo de protagonistas que anteriormente se habían retratado en la disciplina histórica. Como señala Levy a este respecto:

La microhistoria intenta no sacrificar el conocimiento de los elementos individuales a una generalización más amplia y, de hecho, insiste en las vidas y acontecimientos de los individuos. Pero, al mismo tiempo, intenta no rechazar todas las formas de abstracción, pues los hechos mínimos y los casos individuales pueden servir para revelar fenómenos más generales.³¹

Si bien se siguieron haciendo biografías de personas con tintes heroicos, comenzó a haber una emergencia de trabajos en donde los biografiados empezaron a ser abordados junto con el contexto, lo que favoreció análisis más integrales de esas trayectorias vitales y de los contextos mismos. A decir de François Dosse -y ante la coyuntura que representó la ruptura con las teorías estructuralistas-, emergió en ese momento lo que él llamó la *biografía modal*, que a diferencia de su predecesora -la *heroica*-, recuperaría las trayectorias individuales y de grupos conforme éstas resultasen ilustrativas de fenómenos sociales, comportamientos, creencias, comunidades sociales, momentos y espacios determinados.³² Los estudios prosopográficos y los diccionarios biográficos serían ejemplos de este tipo, renovando su presencia y auge en el quehacer contemporáneo.³³ Dada la diversidad que se iba generando, para los historiadores según Levy, la biografía se volvería una preocupación central en función de la ambigüedad con que se le podría tratar:

...En ciertos casos se recurre a ella, con el fin de subrayar la irreductibilidad de los individuos y de sus comportamientos a sistemas normativos generales, en el nombre de la experiencia

³¹ Giovanni Levy, "Sobre Microhistoria" en Peter Burke, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 140.

³² François Dosse, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 183-215.

³³ La aparición de diccionarios de este tipo se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, destacando el de los franceses Louis Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne* (Paris, Desplaces, 1843-1865), en 45 volúmenes, y el dirigido por M. le Dr. Hoefer, *Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, (Paris, Firmin Didot frères, 1855-1866. 46 v.). De la misma época es el de François Xavier de Feller, *Biographie universelle ou Dictionnaire historique des hommes que se sont fait un nom...* (Paris: J. Leroux, Jouby et Ce., 1847-50. 8 vol.). <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/ObrasReferencia/RepBiografico/EvolucionHistorica/PrincipalesReportorios/index.html>, consulta del 5 de junio de 2020.

vivida; en otros casos sin embargo, es percibido como el lugar ideal donde probar la validez de las hipótesis científicas acerca de las prácticas y el funcionamiento efectivo de las leyes y de las reglas sociales ...³⁴

Dicha ambigüedad si bien podría tener sus contingencias, también confirmaría la fecundidad de la biografía dado que el individuo al ser una entidad de cierto alcance y límite, al mismo tiempo representa una serie de aspectos diversos de la vida que laboriosamente los historiadores han tratado de enumerar, de ahí que en ocasiones fuese preciso tener que acentuar la mirada solo en ciertos aspectos del biografiado los cuales permitieron hacer algunos acercamientos y dar algunas explicaciones sobre su vida, generando una mayor comprensión, aunque sin ser del todo concluyentes. Esta ambigüedad señalada por Levy, para Dosse implicó el surgimiento de un nuevo estadio de la biografía que él nombró como *hermenéutico*, caracterizando a aquellos trabajos en donde ha prevalecido la diversidad de metodologías y de objetivos, en función de la búsqueda de elementos que contribuyeran a la particularidad del biografiado. Si bien pareciera un regreso a la biografía *heroica*, en este ámbito ya poco importa que el individuo sea reconocido o ignorado, virtuoso o mediocre, sino que su valía radica en aquello que lo vuelva singular. Las preguntas que se hicieron sobre el individuo en esta ocasión se volvieron más reflexivas al grado de buscar indagar su subjetividad y revalorizar las vivencias del biografiado, de ahí que se consideren a las biografías de corte psicoanalítico y existencialistas³⁵ como destacables dentro de esta tipología.³⁶

Como hemos comentado a fines de la década de los sesentas el mundo académico se volcó con cierta imprecisión y teóricamente vacilante hacia esta nueva ola de revalorización de la dimensión individual -y por consecuencia del método biográfico- en los trabajos de diversas disciplinas sociales, materializando eventos, seminarios y departamentos que atendieran esta perspectiva en universidades y centros académicos de Europa y Estados

³⁴ Levy, los usos...*op. cit.*, p. 139.

³⁵ Entre los ejemplos destacables de este tipo de trabajos se encuentran los realizados respectivamente por Peter Gay sobre Mozart, (1999) y el escrito por Jean Paul Sartre sobre Flaubert, titulado *El idiota de la familia* (1971).

³⁶ Dosse, *op. cit.*, pp. 221-354.

Unidos ³⁷ irradiando su influjo a otras comarcas académicas³⁸ incluyendo México, ya en el tránsito al siglo XXI. Pronto, diferentes disciplinas fueron ocupando diversas modalidades de lo que ya se consideró plenamente como el método biográfico para sus investigaciones, generando en algún momento una serie de términos a este respecto que no siempre fueron precisos por compartir un significado similar; según Pujadas:

...existe hoy en día toda una terminología redundante y, a veces, polisémica que puede dificultar la comprensión por parte del lector de a qué nos estamos refiriendo en cada caso. Los términos más frecuentemente utilizados en este campo son biografía, autobiografía, historia de vida, historia personal, narración biográfica, relato biográfico, documentos personales y fuente oral.³⁹

Por supuesto, conforme fue avanzando y ejerciéndose el método biográfico, dichas acepciones se han ido afinando y justificando, incluso tomando fuerza otras -como la prosopografía-,⁴⁰ logrando cada vez mayor profundidad en los análisis del individuo, su grupo social, su agencia y su entorno tanto en la disciplina histórica como en otros campos del conocimiento.

³⁷ Paul Garner, "La biografía en su contexto" en Mónica Blanco y Paul Garner, *Biografía del personaje público en México siglos XIX Y XX*, México, Facultad de Economía-DGAPA-UNAM, 2012, s/p, en https://www.academia.edu/8998549/Biograf%C3%ADa_del_personaje_p%C3%ABlico_en_M%C3%A9xico_Siglos_XIX_y_XX, consulta del 20 de febrero de 2020.

³⁸ Dicha resonancia ya en pleno siglo XXI, ha permitido la constitución de grupos académicos como la *Red de Estudios Biográficos de América Latina (REBAL)* impulsada desde la Universidad de Buenos Aires en Argentina y la *Red Europea de Teoría y Práctica de la Biografía (RETPB)* apoyada desde la Universidad de Valencia, ambas organizando eventos, adscribiendo investigadores de sus respectivas regiones y divulgando sus trabajos.

³⁹ Joan j. Pujadas, "El método biográfico y los géneros de la memoria" en *Revista de Antropología Social*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, número 9, 2000, p. 135.

⁴⁰ La prosopografía o biografía colectiva como también se le nombra, ha sido aplicada para comprender los procesos de formación de disposiciones y la génesis de grupos, generaciones y ámbitos de acción específicos. Procede mediante la combinación de técnicas de exploración cualitativa que permiten construir un número significativo de casos bien conocidos y la exploración de las cualidades relacionales entre los agentes, sus trayectorias, posiciones y disposiciones en un escenario multifactorial analizado mediante distintas técnicas multivariadas. Juan Manuel Castellanos Obregón, "El Análisis prosopográfico la comparación como vía intermedia para explorar críticamente la diversidad en las elites" en *Virajes, revista de antropología y sociología*, Colombia, Universidad de Caldas, volumen 18 No. 1, enero - junio 2016, p. 243.

1.2.- El caso mexicano

En la otrora Nueva España que devendría en México, el caris *heroico* en los ejercicios biográficos que ya eran parte de la literatura desde tiempos virreinales estaba muy presente; misioneros, frailes, arzobispos, monjas, beatas y demás personas de virtudes cristianas fueron las figuras predilectas de tales trabajos dada la hegemonía que la Iglesia tuvo en dicho periodo, guiando u orientando los valores y moral a seguir por los novohispanos. Llegado el siglo XIX, el foco biográfico se dirigió hacia algunos de los personajes más emblemáticos de la historia nacional, contándose en los acervos documentales del país personajes de las diversas revoluciones y movimientos políticos de la época.⁴¹

Entrado el siglo XX y pasado el proceso revolucionario iniciado en 1910, la biografía en México -siguiendo a Dosse- entraría en su edad *modal* surgiendo algunos trabajos de carácter prosopográfico en el medio académico, algunos de ellos impulsados desde instituciones con auspicio gubernamental como el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana -actualmente de las Revoluciones de México- (INEHRM) buscando recabar y publicar datos, memorias y testimonios de los contendientes revolucionarios.⁴² Otro de los trabajos relevantes fue el realizado por Oscar Lewis llamado *Los hijos de Sánchez*, obra que se volvería incluso de cierto escándalo mediático por retratar la estampa de miseria circundante a la urbe capital en aquella época, en medio del desarrollo estabilizador pregonado por el discurso gubernamental de la década de los cincuenta.⁴³ Ya

⁴¹ *"Martirologio de algunos de los primeros insurgentes por la libertad e independencia de la América Mexicana"* de Carlos María de Bustamante (1841); *"Ignacio Zaragoza"* de Manuel Z. Gómez (1862); *"Don Fray Juan de Zumárraga"* (1881) de Joaquín García Icazbalceta; *"Biografías de mexicanos distinguidos"* (1884), *"El episcopado mexicano. Biografías de los ilustrísimos señores arzobispos de México"* (1877) *"Las estatuas de la Reforma. Noticias biográficas de los personajes en ellas representados"* (1900) de Francisco Sosa; *"Juárez su obra y su tiempo"* de Justo Sierra (1905); *"Hidalgo. Vida del héroe"* de Luis Castillo Ledón (1910) y *"Biografías de los héroes y caudillos de la Independencia"* (1910) de Alejandro Villaseñor y Villaseñor, son algunos de los ejemplos destacados del hacer biográfico mexicano.

⁴² Entre los más destacables está el *Diccionario Histórico y biográfico de la Revolución*, que, agrupando la información por estados de la república, llegó a ser un referente relevante durante varias décadas para entender a los grupos sociales que participaron en el conflicto revolucionario. Patricia Galeana(coord.), *60 años. Historia del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*, México, INEHRM, 2013, p. 16. (edición en formato electrónico). Puede consultarse en <https://inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/492/1/images/60HistInehrm.pdf>, consulta del 9 de junio de 2020.

⁴³ Acerca del contexto de la obra y su autor puede verse el trabajo de Alicia Puga Hernández, *Oscar Lewis, una historia cultural. Análisis historiográfico de Los hijos de Sánchez*, México, UAM-Azcapotzalco, (tesis de maestría), 2010, 206 págs.

en los años noventa con los trabajos divulgativos de Enrique Krauze, la biografía se vio como una de las mejores herramientas para introducir masivamente contenido histórico a la población mexicana en general. El hecho que este *boom biográfico* se diera hasta fines de siglo XX, Krauze lo explica en función de que en México: “...la falta o la debilidad de un espíritu liberal en esta sociedad, y la persistencia de una cultura “cerrada, cortesana, jerárquica y poco liberal” es el factor principal.”⁴⁴ Garner observa algunos factores más:

...En México, también, como ya se ha mencionado, se tendría que añadir que la propia construcción de la historia patria en sus tres fases de la vida nacional (decimonónico conservador, decimonónico liberal y la revolucionaria/postrevolucionaria en el siglo XX) ha obstaculizado el paso hacia la biografía equilibrada. La historia patria, aparte de ser enemiga de la historia profesional, ha creado un sinfín de mitos históricos y la mitificación tanto apologética como satanizante de héroes y villanos, la hagiografía, las historias de bronce, o los asesinatos de carácter. Compárese, por ejemplo, los destinos de Hidalgo, Iturbide, Juárez y Porfirio Díaz en manos de los que han construido el panteón de los héroes nacionales en sus distintas épocas. Por último, también, para explicar la ausencia de una tradición biográfica, se tendría que subrayar un factor mucho más pragmático: las dificultades que encuentran los biógrafos hispanos para convencer a los familiares que custodian los papeles y archivos privados que se les conceda el acceso⁴⁵

En el nuevo milenio los esfuerzos de distintas instituciones académicas ante el ámbito biográfico en México pronto se asomarían en el horizonte. Siguiendo a Dosse, en México la biografía entraría a la edad *hermenéutica* -sin dejar de tener presencia la *heroica* y la *modal-* en la que el propio autor francés resultó ser circunstancial impulsor. La Universidad Iberoamericana en 2007 editó “*El arte de la biografía: entre historia y ficción*” del mismo François Dosse; esta publicación tuvo alentadora recepción entre los académicos mexicanos, realizándose posteriormente un simposio dedicado a la biografía titulado “*Aventura de pasión. La Biografía*” (julio de 2009), siendo organizado por investigadores del Instituto Mora, el Colegio de México y la UNAM, en el cual se perfilaron dos objetivos: uno, el encaminar la formulación de un estado de la cuestión respecto a los estudios biográficos en

⁴⁴ Garner, *op. cit.*, s/p.

⁴⁵ *Ídem*, s/p.

México; y el otro, un debate teórico sobre la biografía misma.⁴⁶ Entre otros cuestionamientos surgió el referente al acercamiento entre historia y literatura que se da en la biografía, el cual produjo cierto rechazo hacia ésta entre algunos círculos académicos a lo largo del siglo XX. También se discutió lo concerniente a la forma de trabajar las fuentes no convencionales para la construcción biográfica y el interés por estudiar sujetos marginales y su dificultad para acercarse a sus trayectorias de vida.⁴⁷ El Colegio Mexiquense continuando con esta tendencia de eventos, generó el coloquio “*El arte de la biografía: Entre la imaginación histórica y la ficción literaria*”, donde se convocó a los estudiosos que habían realizado trabajos biográficos o estaban por concluirlos hasta ese momento (octubre de 2012). De las distintas participaciones en el coloquio, algunas fueron publicadas en un libro en 2013 coordinado por Milada Bazant, investigadora de la institución mexiquense llamado *Biografías: métodos, metodologías y enfoques*. Para octubre del mismo año, el propio Colegio Mexiquense y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) organizaron el congreso *Biografía ¿para qué?* A fin de examinar el estado de la cuestión de la biografía en México y sondear los límites de su práctica académica. Según Daniela Spencer una de las coordinadoras del evento, los participantes tenían algunos intereses comunes:

...nos propusimos explorar los marcos metodológicos seleccionados para investigar, examinar y escribir la vida de los hombres y mujeres que elegimos. No se trataba del rescate de individuos que no figuraban en los anales de la historia ni de las grandes figuras, mucho menos queríamos defender la biografía como aquella historia que necesitaba legitimación. Recurrimos al género de la biografía porque éste permite un enfoque que articula al individuo con las fuerzas sociales que están más allá de su control y moldean su vida, así como su entorno. Partimos de la premisa de que la selección de un individuo puede servir de vehículo para explorar las tendencias sociales vividas subjetivamente por el sujeto, que añaden profundidad al contexto.⁴⁸

⁴⁶ Rodrigo Terrazas, “Sobre el repunte de la biografía a inicios del siglo XXI: algunas valoraciones teóricas desde el caso mexicano” en revista *Maracanan*, Brasil, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), número 22, 2019, p. 22.

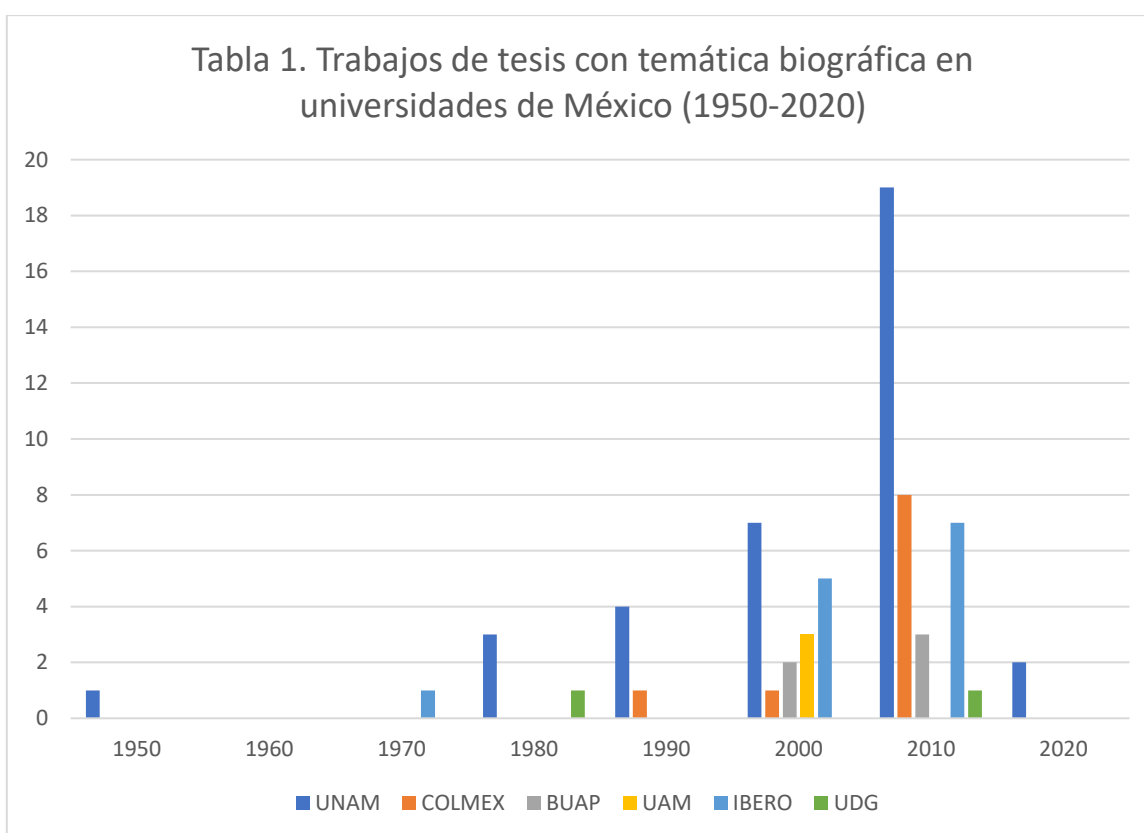
⁴⁷ Puede revisarse el programa del evento con las respectivas reseñas de las ponencias presentadas en <https://simposiobiografia53ica.blogspot.com/2008/09/>, consulta de 6 de mayo de 2020.

⁴⁸ Daniela Spencer, “Biografía ¿para qué?” En revista *Desacatos*, México, CIESAS-DF, enero-abril 2016, número 50, pp. 10-11.

La reflexión sobre la biografía, su relevancia y aporte bajo estas perspectivas ha continuado e incluso se ha abierto al público desde la divulgación. En 2014 el INEHRM logró concretar un curso con la idea de introducir al ejercicio biográfico al público en general, curso al que nombraron “*Métodos para escribir una biografía*” con buena asistencia de los interesados y con posterior difusión en redes sociales. Surgieron así, un par de publicaciones relativas a la biografía desprendida de estos eventos: el CIESAS en 2016 a través de su revista institucional *Desacatos*, en su número 50, dedicó su dossier a la biografía teniendo contribuciones interesantes sobre metodologías con fuentes alternativas para construir biografías de personajes que van desde el maestro rural al político de izquierda. Para el 2018, el Instituto Mora también emitiría un trabajo concerniente a lo biográfico en su revista *Secuencia*, en donde podemos leer colaboraciones que abonan sobre metodologías para construir trabajos biográficos de personajes desde ámbitos empresariales a literarios, pasando por perspectivas de género y lo familiar. El mismo Instituto Mora generaría convocatorias en 2019, 2020 y 2021 para realizar mesas de debate llamadas “*Estudios biográficos para la historia de México*” donde se han presentado trabajos relativos a biografías de personajes de diversos tipos y periodos procurando abarcar muchos ámbitos de la sociedad; las mesas han tenido entre otros los siguientes temas: “Protagonistas de la guerra de independencia”, “Actores de la vida independiente”, “Forjadores de la diplomacia mexicana, Los enclaves de la política”, “Entre números y dineros; inversionistas y economistas”, “El papel femenino en la historia mexicana” y “ Los protagonistas en las artes y la cultura”. De esta última mesa, curiosamente no han tenido figuras musicales que se traten. Otra reciente publicación sobre la biografía la realizó a fines de 2019 la revista *Fuentes Humanísticas*, publicación institucional de la UAM-Azcapotzalco que en su dossier titulado *¿Una nueva concepción de la biografía?* incluye una serie de trabajos que reflexionan sobre el tránsito de la biografía en el tiempo, pasando de ser un género literario “moral” a uno “formal” consolidando una biografía histórica que en los últimos tiempos ya se cultiva con más consistencia científica, aunado a una serie de estudios de caso tanto de mexicanos como de extranjeros que dan forma a un panorama general de la biografía en la actualidad.

A nivel universitario, la realización de trabajos que corresponden a ejercicios biográficos también se ha hecho presente entre las tesis de licenciatura y posgrado consignándose en los registros que los últimos años ha llevado a cabo el Comité Mexicano

de Ciencias Históricas y en algunas instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México(UNAM) -licenciatura, maestría y doctorado-, la Universidad Autónoma Metropolitana(UAM) -licenciatura en historia y maestría en historiografía-, en la Universidad Iberoamericana(UIA) -doctorado y maestría en historia-, en el Colegio de México(COLMEX) -doctorado en historia-, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla(BUAP) -licenciatura-, y la Universidad de Guadalajara (UDG) -licenciatura- por citar algunos casos.



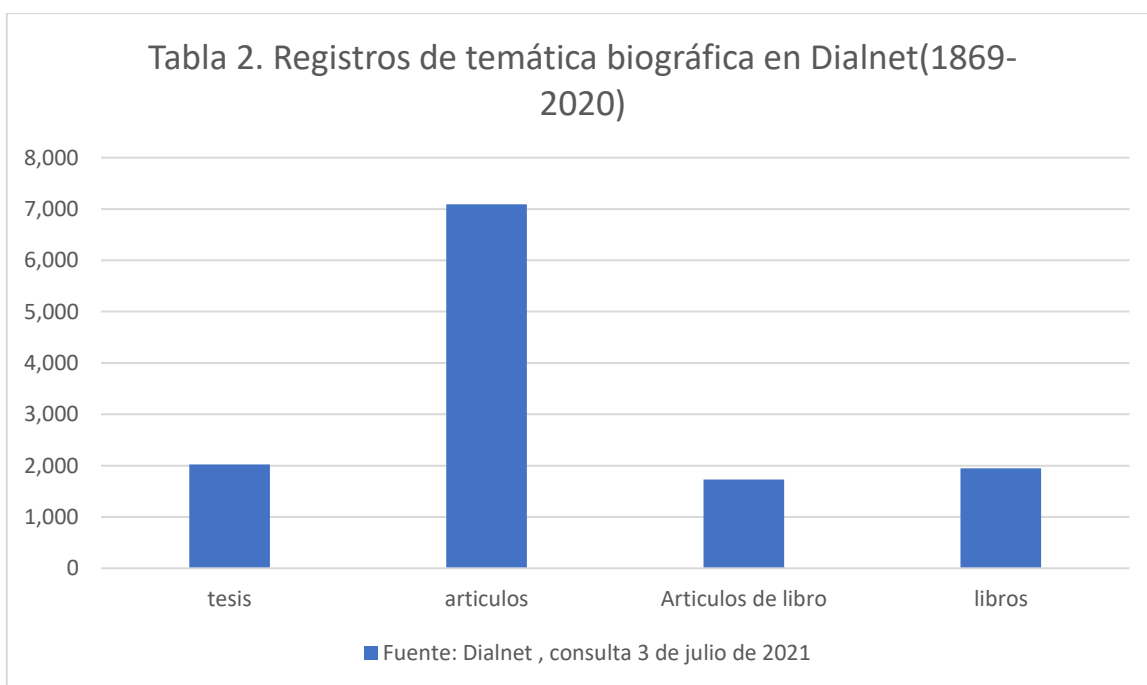
Fuentes: *Comité Mexicano de Ciencias Históricas* <http://dbtesis.institutomora.edu.mx/> ; para la *Universidad Autónoma Metropolitana* <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/default.php?search=> y <http://posgradocsh.azc.uam.mx:8080/es/Historiografia/Egresados2> ; para la *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/3> ; para la *Universidad Nacional Autónoma de México* https://tesiuam.dgb.unam.mx/F?func=find-b-0&local_base=TES01 ; para el *Colegio de México* https://repositorio.colmex.mx/catalog?f%5Bresource_type_sim%5D%5B%5D= , y para la *Universidad de Guadalajara* <http://www.biblioteca.cucsh.udg.mx/catalogo-de-tesis>, consulta 30 de julio de 2020.

Como se observa en la tabla 1, el interés universitario por la vertiente biográfica comenzó con un texto en la UNAM en 1957. Sería hasta 1975 que en la Ibero aparecería un trabajo similar, “inaugurando” por así decirlo, un renovado interés biográfico en el país. Vendría un despegue en la década de 1980 siendo en la UNAM donde se concretaron tres trabajos de este tipo y uno en la UDG. Para la siguiente década, la UNAM mantendría la tendencia con cuatro tesis y aparecería una más en el Colmex en 1994. Hacia la década de los 2000, la UNAM conservaría su tendencia ascendente con siete trabajos, seguidos por cinco de la Ibero, tres de la UAM, dos de la BUAP y uno del Colmex. Para la década de 2010 -la cual resulta ser la más prolífica para los ejercicios biográficos hasta el momento-, en la UNAM aparecieron 19 trabajos de esta índole, seguidos por ocho del Colmex, siete de la Ibero, tres de la BUAP y uno en la UDG. En lo que va de la década de 2020, se han registrado dos trabajos en la UNAM.⁴⁹ Si bien estos datos solo son un muestreo general, ciertamente nos permiten observar que el interés por la cuestión biográfica es latente en el inicio del milenio en las instituciones universitarias, y que cada vez nuevas entidades educativas se van adhiriendo a ésta forma de abordar el pasado, siendo la UNAM, la Ibero y el Colmex donde se ha cultivado el ejercicio biográfico con mayor recurrencia en los últimos tiempos. Por supuesto, estas cifras se irán modificando conforme el tiempo y las instituciones vayan recibiendo nuevas propuestas de este tipo en sus respectivos programas, tanto de licenciatura como de posgrado. Ciertamente los números son escuetos pero progresivos, dando cuenta que la biografía ya no pasa desapercibida para los militantes de la disciplina histórica en el ámbito universitario como en décadas anteriores.

En lo referente al escenario hispanoamericano sobre la biografía, las plataformas digitales de textos científicos y académicos nos muestran un recopilación creciente; plataformas como *Dialnet* (proyecto académico de la Universidad de la Rioja, España) sobre

⁴⁹ Los datos sobre el número de tesis por década fueron recopilados del Catálogo de tesis (1931-2011) del Comité de Ciencias Históricas y complementados con los de los repositorios digitales de las instituciones restantes. Para el Comité Mexicano de Ciencias Históricas <http://dbtesis.institutomora.edu.mx/>; para la Universidad Autónoma Metropolitana <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/default.php?search=> y <http://posgradocsh.azc.uam.mx:8080/es/Historiografia/Egresados2>; para la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/3>; para la Universidad Nacional Autónoma de México https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?func=find-b-0&local_base=TES01; para el Colegio de México https://repositorio.colmex.mx/catalog?f%5Bresource_type_sim%5D%5B%5D=, y para la Universidad de Guadalajara <http://www.biblioteca.cucsh.udg.mx/catalogo-de-tesis>, consulta del 30 de julio de 2020.

datos y contenidos científicos en materia de humanidades, ciencias jurídicas y sociales, reporta poco más de 12,792 documentos relativos al tema biográfico, detectando 2,023 tesis, 7,093 artículos de revistas, 1, 729 artículos de libro y 1,947 libros, con registros que van desde el año de 1869 hasta el 2020 (tabla 2); en el ramo de tesis es particularmente notorio el incremento de trabajos a partir de la década de 1970 en adelante, con 2,017 tesis registradas en un periodo que comprende desde 1972 hasta 2020, casi el total de registros de la plataforma en este rubro.⁵⁰

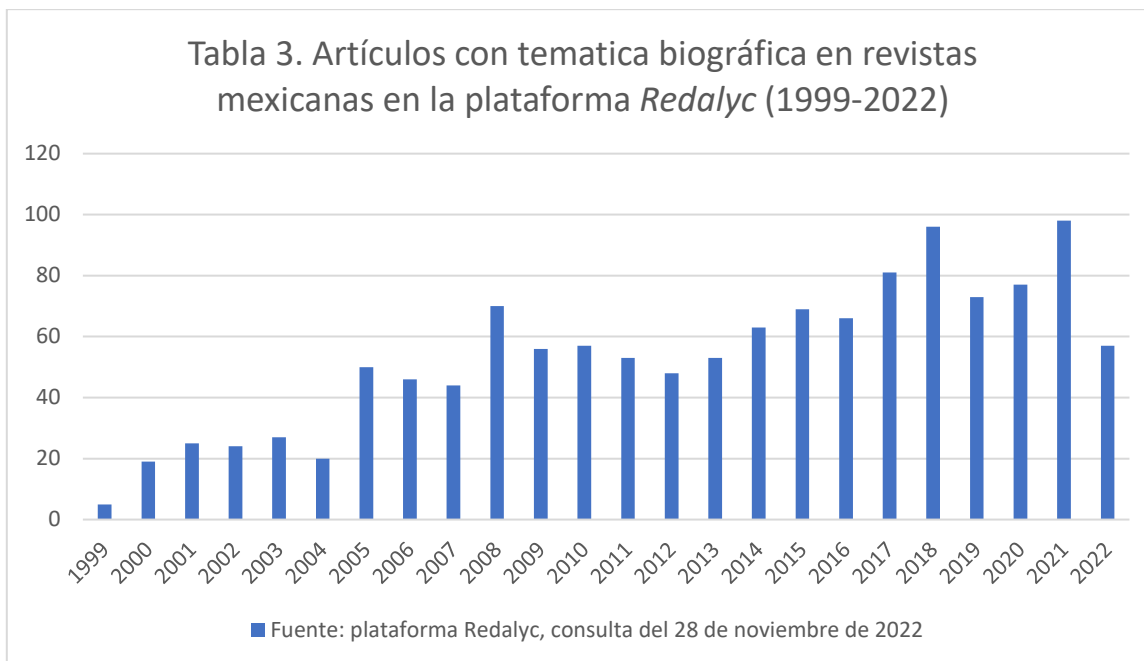


Por su parte, la plataforma *Redalyc*, -proyecto académico de la Universidad Autónoma del Estado de México-, nos proporcionó 34, 603 entradas sobre temática biográfica, de los cuales 6,003 son artículos consignados en revistas de disciplina histórica en un periodo que va desde 1999 hasta 2022; de estos, 1277 se realizaron en revistas de disciplina histórica en

50

https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=biografia®istrosPorPagina=20&camposOrdenacion=%7BDOCUMENTAL_SORT_ANYOPUB%3DDESC%7D&inicio=12761, consulta del 3 de julio de 2021.

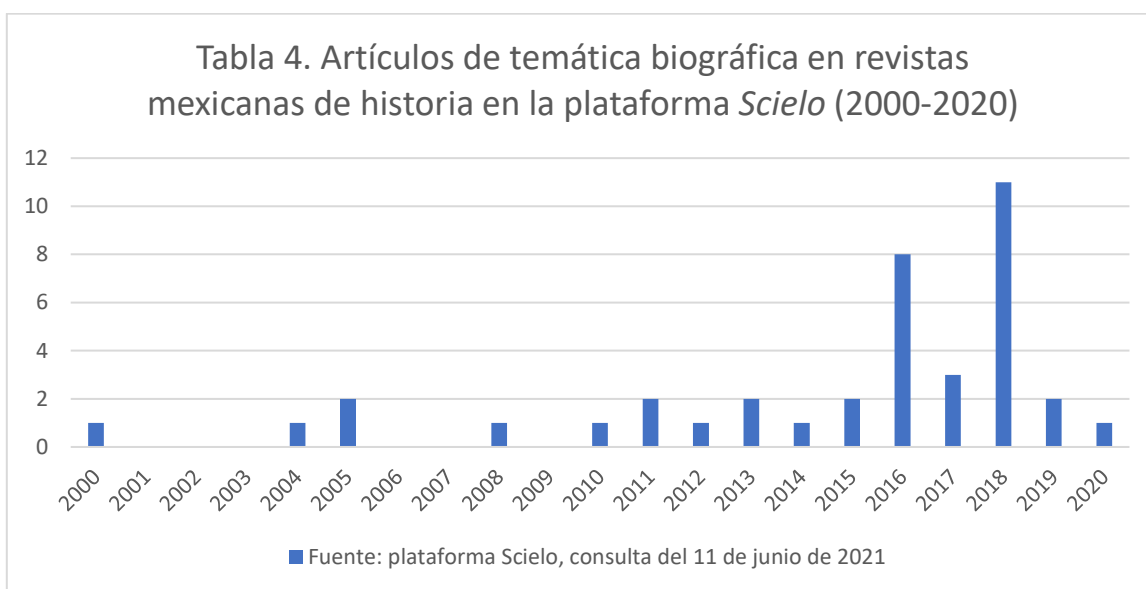
México entre el año 1999 y el 2021, siendo el 2018 uno de los de mayor afluencia con 96 menciones de trabajos y el 2021 con 98 (tabla 3).⁵¹



Respecto a la plataforma *Scielo* (tabla 4) ésta nos proporcionó 852 entradas de temática biográfica, de las cuales 126 artículos son de revistas académicas mexicanas con registros que van del 2000 al 2020, siendo la década de 2010 la que reportó mayor afluencia de artículos en dicha temática con 81 entradas, y de éstas el número más alto consignado en un año fueron 20, publicados en 2018. En lo que va del nuevo milenio, en el caso de revistas mexicanas de corte histórico, los trabajos se dividen así: 11 fueron de *Secuencia* del Instituto Mora, siete de *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, siete de *Desacatos* del CIESAS, seis de *Historia Mexicana* del Colmex, tres de *Tzintzun* revista de estudios históricos de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, dos de *Letras Históricas* de la Universidad de Guadalajara, dos de *Signos Históricos* de la Universidad

⁵¹ <https://www.redalyc.org/busquedaArticuloFiltros.oa?q=biograf%C3%ADa>, consulta 28 de noviembre de 2022.

Autónoma Metropolitana y uno de *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea* del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.⁵²



1.3 El caso de trabajos sobre músicos en México

Según lo repasado hasta aquí, la biografía ha pasado por un trayecto de progresivo reconocimiento por parte de la academia tanto a nivel internacional como nacional, aunque aparentemente la biografía de músico parece no entrar de lleno a esa dinámica en donde autores sin pretensiones científicas parecen seguir siendo mayoría en la producción biográfica. Respecto a las biografías de músicos mexicanos, los casos no son tan abundantes además de no ser tan pretéritos; si bien son mencionados en publicaciones periódicas y en las crónicas del siglo XIX como las de Antonio García Cubas o Francisco Sosa, figuras como Tomas León o Aniceto Ortega quienes en su momento se destacaron como intérpretes y compositores en el siglo XIX, no tienen aún biografías propiamente académicas sobre sus trayectorias vitales.

Ya en pleno siglo XX y tal vez por el arraigo que comenzaron a tener diversas figuras de la música gracias a los medios masivos de comunicación, se comenzaron a realizar algunos trabajos que los retrataron y homenajearon, mitificando su figura y su quehacer artístico. Para

⁵² <http://bit.ly/3YPltOZ> , consulta del 11 de junio de 2021.

muestra basta un botón: Pedro Infante, quien sin duda no se puede dejar de lado y que se ha constituido como un caso paradigmático, dado que aparentemente es el artista popular más biografiado del siglo XX en México.⁵³ De dichos trabajos solo comentaremos un par de textos que por sus características merecen nuestra atención. Primeramente, me referiré a la biografía realizada por Ernesto Infante -sobrino del ídolo mexicano- quien hasta la fecha sigue recopilando datos sobre su tío, constituyéndose su trabajo como una de las mayores recopilaciones de datos existente sobre el nacido en Guamúchil, Sinaloa. Su trabajo titulado “*Pedro Infante el ídolo inmortal*”, ha procurado ser el más exhaustivo en cuanto a información se refiere de los distintos momentos en la vida del actor e interprete, de ahí que la obra que inicialmente apareció en 1992 como “*Pedro Infante. El máximo ídolo de México. Vida, Obra, Muerte y leyenda*”, ha tenido que ser renovada y en sucesivas ediciones cambiado su formato y contenido. En general el texto tiene una prosa ligera cargada de datos y detalles que ciertamente la cercanía familiar puede facilitar, lo que también juega en contra de la objetividad del contenido, el que por cierto mantiene una postura que favorece a la figura del biografiado dando una imagen muy positiva de él, casi sin defectos.

Otro de los ejercicios biográficos dedicados al ídolo de Guamúchil está enmarcado dentro de la serie titulada “Los tres gallos” formuladas por la editorial Clío de Enrique Krauze: Pedro Infante,⁵⁴ Javier Solís⁵⁵ y Jorge Negrete⁵⁶ son tres de los trabajos -entre algunos otros de figuras similares en fama y celebridad- que se caracterizan por su gran formato, textos de pluma ágil y no demasiado extensos, abundantemente ilustrados y con letra grande para facilitar lectura. Sin duda son trabajos de un perfil divulgativo y comercial que busca acercar a las figuras del espectáculo a un público no especializado. Tanto Enrique Serna para Jorge Negrete, José Felipe Coria para Javier Solís como Gustavo García para

⁵³ Casi inmediatamente a la muerte de Infante en 1957, comenzaron a editarse trabajos relativos a su vida, contándose entre ellos algunos destacados: el escrito por su esposa y viuda oficial María Luisa León en 1961 (Pedro Infante en la intimidad conmigo); otra de los trabajos es el de Carlos Franco titulado “Lo que me dijo Pedro Infante” de 1977; vendría uno más escrito por Estela Ávila con testimonio de Lupita Torrentera, -una de las parejas de Infante- llamado “Un gran amor” en 1991; La desaparecida revista “Somos”, de Editorial Televisa, publicó “Pedro Infante: el hombre, el mito, la leyenda” (1993); en 2008 apareció uno de los últimos trabajos de Carlos Monsiváis “Pedro Infante. Las leyes del querer”, una crónica del ídolo mexicano que lo evoca como fenómeno social de los mexicanos, que sigue influyendo en la idiosincrasia y cultura del México actual. <http://www.cronica.com.mx/notas/2007/295717.html> , consulta del 1 de julio de 2020.

⁵⁴ Gustavo García, *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*, México, Editorial Clío, 1994, 3 vols.

⁵⁵ José Felipe Coria, *El señor de las sombras. La vida de Javier Solís*, México, Editorial Clío, 1995, 3 vols.

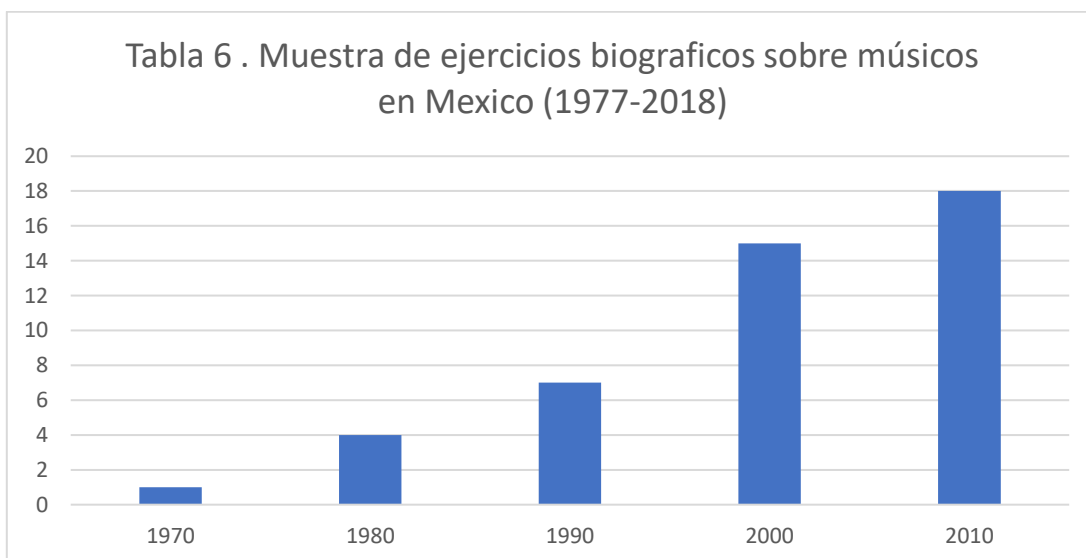
⁵⁶ Enrique Serna, *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete*, México, Editorial Clío, 1993, 3 vols.

Pedro Infante, procuran dar detalles pintorescos de la vida pública y privada de los tres cantantes, a veces recreando pasajes que probablemente no pasaron como lo narran (no ficción), pero que dan cuenta de las peripecias de una vida entre la lucha por sobrevivir para unos y el anhelo por llegar a ser figuras del espectáculo en otros. Si bien en los tres ejercicios biográficos no se ocultan los claroscuros de los personajes, parece que existe una inclinación en la narración por explotar cualquier momento emotivo para enganchar al lector, dando en ocasiones la impresión de alentar cierto morbo por circunstancias sucedidas a los biografiados. Cuentan con un respaldo bibliográfico y visual importante, lo que vuelve a dichos textos ineludibles al especialista o académico que aborde a los personajes en futuros trabajos biográficos, sin embargo, el criterio comercial bajo el que están diseñados no permite dilucidar elementos de su contexto o profundizar en detalles como su preparación o su forma de trabajar en las disqueras, los criterios para seleccionar composiciones a interpretar o las estrategias que utilizaban para lograr contrataciones. Cuestiones relevantes que se eclipsan ante las innumerables anécdotas que se muestran y de las cuales, aunque son disfrutables para el lector, no permiten descubrir facetas de los citados personajes que nos facilitarían comprenderlos con mayor profundidad.

Pensando en corroborar o desmentir ésta tendencia mitificante de tratar a la figura musical en particular, realice un breve sondeo de algunos trabajos biográficos dedicados a figuras del ámbito musical -en su mayoría mexicanos o extranjeros reconocidos en el ámbito mexicano-; dicha recopilación se gestó en la medida en que la pandemia me lo permitió dado el cierre de bibliotecas y archivos, recabando en cuanto podía, trabajos de diversa calidad y procedencia en mercados sobre ruedas o las pocas librerías que llegue hallar abiertas o incluso, prestamos de colegas que tenían algún trabajo perdido en su librero, todo ello llevado por algunos criterios, como el hecho de que fueran trabajos dedicados a un público general; el que fueran de autores diversos -ya fueran especialistas o no-; el que estuvieran dedicados a músicos de variados géneros -tradicionales, populares o comerciales-; y el que fueran impresos por editoriales de distinta raigambre -gubernamental, particular o comercial-. Todo ello para que pudiera caracterizar dichos textos y observar el estado en el que se encuentra el ejercicio biográfico sobre músicos en el país y que caminos ha tomado. Particularmente al comienzo de la pesquisa busque responder tres preguntas: ¿Quién hace el texto? ¿Qué características tiene el producto? y ¿A quién va dirigido? Para ello, básicamente consigne

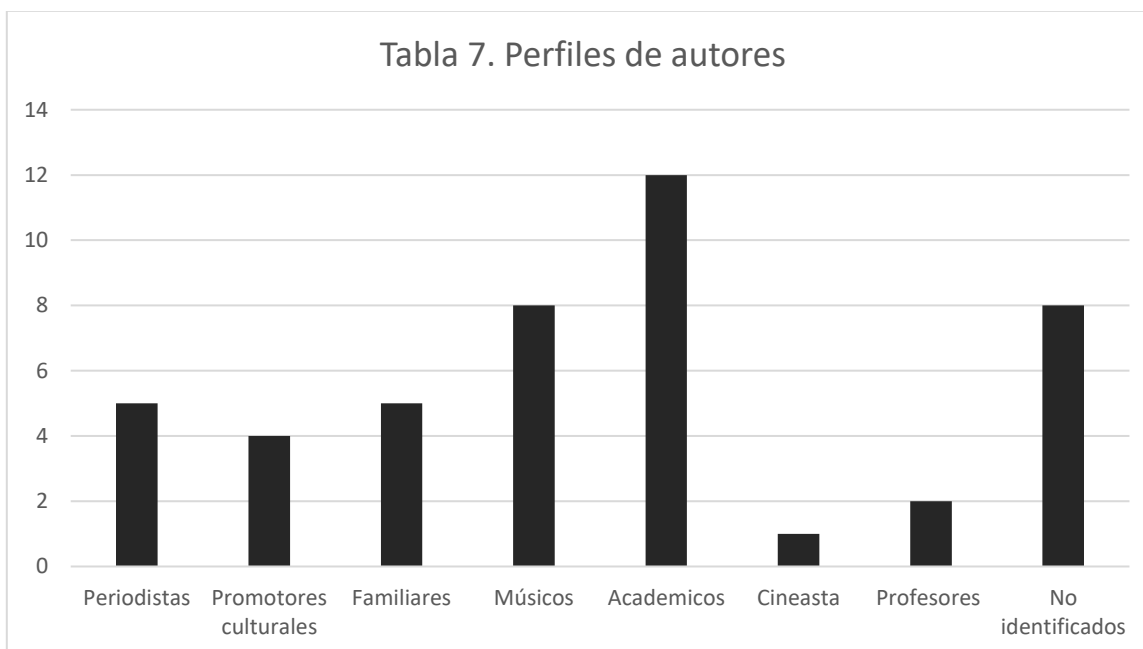
una serie de datos de los trabajos indagados: autores, editoriales, el tipo de trabajo biográfico por su contenido, a que público están dirigidos, y primordialmente dos características materiales, su formato [tamaño] y su tipografía[letra], a fin de que me permitieran dar respuesta a mis preguntas. La lista de dichos trabajos en la Tabla 5, fue ubicada en los anexos al final de este trabajo.

Dentro de esta pequeña muestra recopilada, podemos observar que cronológicamente los trabajos se ubican en la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, con lo que podríamos confirmar que el interés biográfico por los músicos en México coincide con el repunte de la biografía a nivel internacional como se ha comentado previamente y como lo mostramos en la siguiente tabla en donde agrupamos el número de textos por décadas, siendo la más productiva dentro de esta muestra la de 2010 con 18 textos.



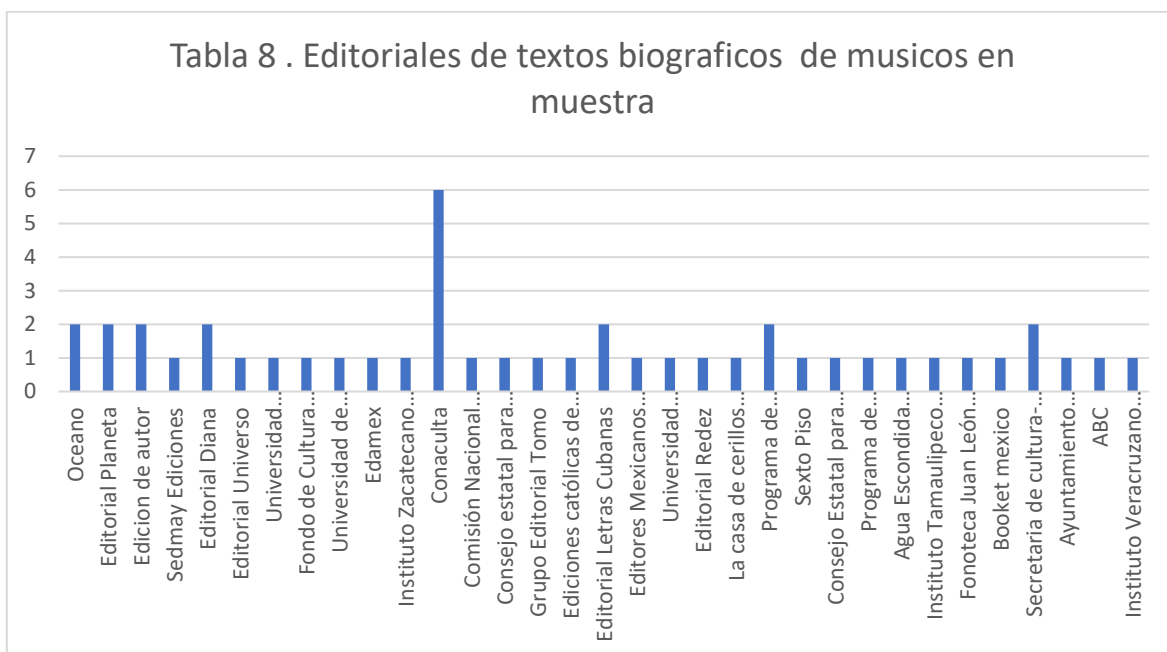
Ahora bien, un aspecto que resultó ineludible a la hora de leer dichos textos fue identificar características específicas de contenido en estos, y es que, aunque todos sin duda son ejercicios biográficos que refieren a una trayectoria de vida, no necesariamente todos podrían merecer la categoría de “biografía” en el sentido más esencial de la palabra, por más que nos sean mostrados, vendidos y consumidos con ese título absolutizante. Apoyados en la propuesta de Joan Pujadas sobre una terminología para las modalidades del género biográfico con respecto a la clasificación de trabajos consignados, procedimos a la categorización de los

textos encontrándonos primeramente con una diversidad de perfiles en los autores de estas, indicando el número de trabajos pertenecientes a cada perfil detectado, como lo muestra la siguiente tabla:

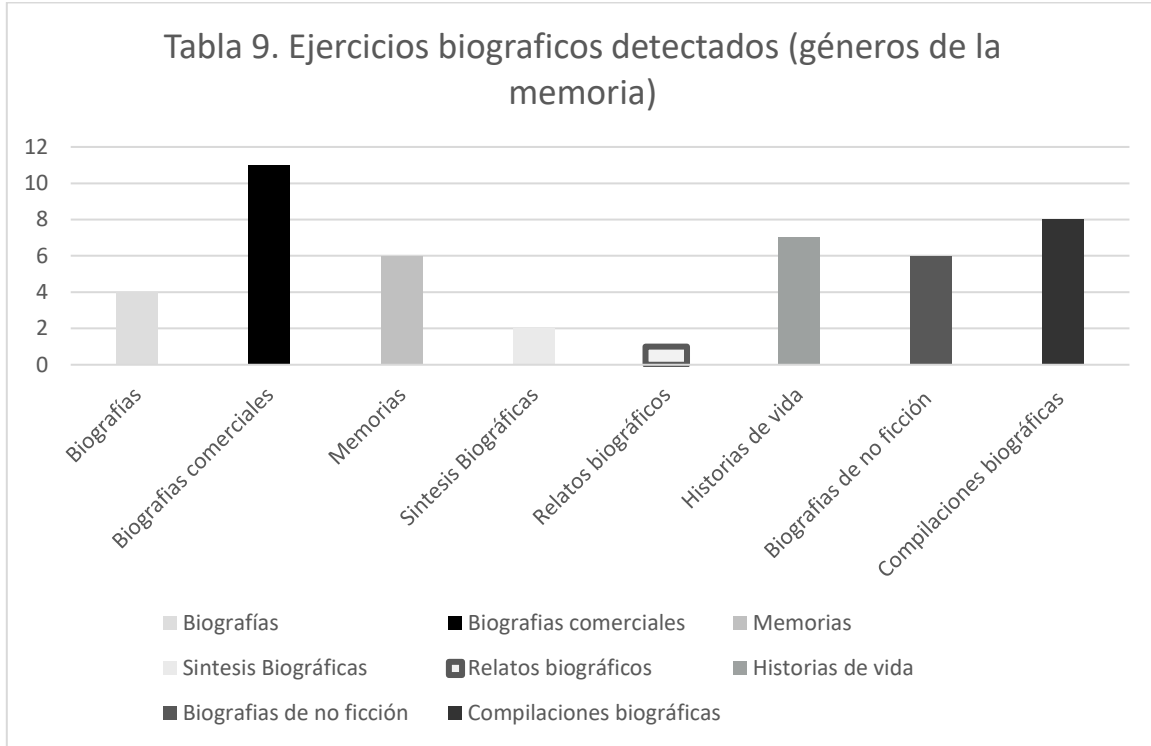


Como se observa en la tabla 7, aunque aparentemente resultan ser más los trabajos realizados por los autores de perfil académico en esta muestra, la mayoría del total son realizados por otros perfiles de autor, casi en su mayoría con propósitos divulgativos; incluso, los trabajos de autor con perfil académico, no resultan todos ser realizados con una metodología de análisis específica, ni un aparato crítico que evidencie sus fuentes; en varios casos, el objetivo de su hechura fue la divulgación para el gran público, como en general presenta el resto de textos hechos por otros perfiles de autor, con un empleo del lenguaje accesible el cual hace la lectura fluida y que enmarcaríamos como textos biográficos de corte *heroico*, dada su proclividad a expresar las vidas tratadas sin cuestionamientos y en tono laudatorio, con destinos ya marcados por la fatalidad, sin contrastes ni incertidumbres, según lo propuesto por Dosse ya mencionado en líneas anteriores. Dicha situación parece también estar vinculada con las editoriales que los sacan a la luz; muchas de ellas dado el reconocimiento popular que tienen -como pueden ser en este grupo de textos *Sexto Piso*, *Editorial Planeta* o *Editorial Oceano*-, procuran elegir personajes de reconocida trayectoria, además de generar

textos atractivos en cuestión visual y accesible en cuanto a contenido, como Pedro Infante o German Valdez Tin-tán en nuestra muestra. Otras editoriales como las emanadas de instituciones culturales y gubernamentales en distintos niveles -por ejemplo Conaculta y los programas o secretarías de cultura estatales-, no parecen preocuparse demasiado -por cuestiones de presupuesto casi siempre- con respecto a la presentación, aunque si al contenido, de ahí que generalmente éstas mantengan un lenguaje accesible en el cuerpo del texto, un tiraje limitado, y una frecuente preocupación por rescatar y difundir testimonios y trayectorias de vida de músicos que no parecen ser tan conocidos por las mayorías -con ciertas excepciones-, aunque si de manera regional o local, como los trabajos sobre músicos callejeros en Zacatecas o el de Freddy Quiñones en Guadalajara por ejemplo.



En la tabla 9 presento apoyado por la propuesta de Pujadas, estos mismos textos a través de los llamados *géneros de la memoria* que dicho autor postula para clasificar trabajos de corte biográfico junto a algunas clasificaciones que tuvimos a bien agregar (*síntesis biográfica*, *biografías de no ficción* y *compilaciones biográficas*) y que explicaré más adelante a fin de englobar todos los textos recopilados.



De los 45 textos aquí tratados, los que hemos considerado como *biografías*⁵⁷ dentro de lo planteado por Pujadas son los trabajos de Peter Gay sobre Mozart -hecho desde la perspectiva del psicoanálisis-, el trabajo de Carlos Prieto sobre Dimitri Shostacovich, el de Ryszard Rodys sobre el músico indígena Juan Matías, y el de Rafael Figueroa Hernández sobre Toña “La Negra”; trabajos considerados por Pujadas como *biografía comercial*⁵⁸ son los textos de Alina Sánchez De la Vega sobre su padre Cuco Sánchez, Clara Díaz sobre Pablo Milanés, Raúl Martínez sobre Benny Moré, Liliana Rodríguez sobre Judith Reyes, Sergio Zepeda sobre Juan Manuel Guerrero, Pedro Martín Zarate sobre Pioquinto Balderas, los de Rafael Figueroa Hernández sobre Rutilo Parroquín, Celio González, Pepe Arévalo y Julio del Razo;

⁵⁷ En el caso de las *biografías*, Pujadas las caracteriza esencialmente como aquellas que “constituyen un género histórico literario específico en el que un investigador «reconstruye» una trayectoria individual sobre la base de documentación preferentemente escrita y con el auxilio eventual de fuentes orales en el caso que se trate de la biografía de una persona contemporánea...”. Pujadas, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁸ Pujadas considera las *biografías comerciales* como trabajos del género biográfico que se ven influenciados por el consumo cultural y que generalmente están al servicio de la consolidación mediática de una galería de figuras mitificadas surgidas en buena medida del deporte y del arte en las últimas décadas (música y cine principalmente). *Ibidem*, p. 136.

y el de José Ernesto Infante sobre Pedro Infante . Un *relato biográfico*⁵⁹ es el trabajo de Jorge Mejía Prieto sobre Antonio Badú. En el rubro de *Historias de vida*,⁶⁰ aparecieron los trabajos de Isaías Alanís sobre Don Juan Reynoso, José Guadalupe Ojeda sobre músicos populares, Peter Neal sobre Jimmy Hendrix, Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe sobre Arcadio Hidalgo, Víctor Alejandro Espinoza Valle sobre Fernando “Freddy” Quiñones, Mario de Santiago y Eduardo Martínez Muñoz con el texto “Con cuerda y metal...” y “Ases de tierra caliente” de varios autores. Con respecto a las *memorias*, entendidas esencialmente como un compendio de anécdotas y recuerdos narrados de forma sencilla y no siempre estructurados cronológicamente, se comprenden los trabajos de Melesio Morales con su “Libro verde”, Henrieta Yurchenko y su “Vuelta al mundo”, David de la Orta y su trabajo sobre Ricky Martín, Roberto Guzmán sobre Adolfo de la Huerta, Placido Domingo con “Mis primeros cuarenta años” y Miguel Martínez Domínguez con “Mi vida, mis viajes, mis vivencias”.

Algunos textos que no considera Pujadas en su categorización y que aparecieron aquí, fueron aquellos en donde el relato sobre la trayectoria vital de un personaje se novelaba- y la mayoría de veces se narraba en tono laudatorio-, por lo que ante estos rasgos, se decidió darles la asignación de *biografía de no ficción*,⁶¹ en el entendido que son textos donde se recrean pasajes que ante las circunstancias vitales del personaje bien pudieron ocurrir, pero que ante la falta de fuentes que dieran evidencia de que en algún momento sucedieron, se recrean literariamente, de ahí que tanto el texto de Rosalía Valdez sobre su padre German Valdez Tin-Tán, el de Enrique Estrada sobre Zitarrosa, Umberto Valverde sobre Celia Cruz,

⁵⁹ Según Pujadas el *relato biográfico* lo podemos entender como “el registro literal de las sesiones de entrevista que el etnógrafo realiza con el sujeto entrevistado...”. *Ídem*, p. 139.

⁶⁰ Pujadas señala que las *historia de vida* en general están caracterizadas “básicamente (por): (1) Ordenar la información cronológica y temáticamente, (2) Recortar las digresiones y reiteraciones, (3) Ajustar el estilo oral del informante lo mínimo posible para que sea aceptable por éste, (4) Introducir notas a lo largo del texto que contextualicen y/o remitan a otras partes del texto, (5) Introducir, eventualmente, el testimonio de aquellas personas del universo familiar o social del informante que nos puedan permitir calibrar y dar perspectiva a la narración principal...”. En los textos analizados no siempre se cumplió a cabalidad con los puntos propuestos por Pujadas, pero otorgue esta categorización dado que es la que más se acerca al perfil de dichos trabajos. *Ídem*, p. 140-141.

⁶¹ Sobre el concepto de no-ficción se ha discutido ampliamente dada la ambigüedad que para algunos géneros literarios ha representado puesto que relativiza y conflictúa nociones de verdad, ficción y objetividad en ellos. Aquí simplemente fue implementada para establecer una diferencia con el resto de trabajos tratados y particularizar el rasgo de escritura ficcional basada en datos duros que dichos autores llevaron a cabo en sus respectivos ejercicios biográficos. Para profundizar sobre el concepto de no ficción, puede verse a Romina Laura García, “Novela de no-ficción: polémica de un concepto contradictorio” en *Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, n. 51, jan. /jun. 1999, p. 41-53.

Julio Bernal sobre Amparo Ochoa, como el de Diana Negrete acerca de Jorge Negrete -su padre- y el de José Alfredo Jiménez Jr. sobre su padre, fueron considerados en esta asignación. Los trabajos sobre Jorge Negrete de José Alejandro Torres y de Pedro Infante con autoría de Jesús Gabriel González, fueron categorizados como *síntesis biográficas*, dada su brevedad -rondan las cien páginas con el formato y tipografía ya señalados- y que ambos refieren haber abrevado de ejercicios biográficos previos. Con respecto a las que nombré y consideré como *Compilaciones biográficas* dado que solo resultan compendios de datos referentes a la figura en turno (semblanzas breves o extensas, entrevistas, anécdotas, repertorio y fotografías) sin algún tipo de análisis u orden específico, se encuentran los textos de Gregorio Martínez y sus Voces Huastecas, Oscar Chávez y compañía sobre Eulalio González “Piporro”, Mario Arturo Ramos sobre Álvaro Carrillo, Alberto Avilés sobre Raúl Guerrero, Enrique Rivas Paniagua sobre Nicandro Castillo, Orso Arreola y Alejandro Aquino sobre Rubén Fuentes, María Alicia Rodríguez sobre Matilde Sánchez “la Torcacita” y Lilly Alcántara con su texto titulado como “Anecdotario mariachero”.

En términos generales, los datos arrojados por esta breve muestra de trabajos nos han mostrado que efectivamente el ejercicio de buscar retratar biográficamente a personas de cualquier ámbito social es vigente y en ascenso desde las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, siendo la década pasada una de las más prolíficas; que las trayectorias de vida de figuras vinculadas a la música es también del interés de los miembros de la academia, siendo México una comarca creciente en términos de ejercicios biográficos, aunque todavía con hegemonía de autores poco preocupados por establecer rigor científico a su labor biográfica, la cual dado el material revisado, parece no querer apartarse de la *edad heroica* categorizada por Dosse, con un lenguaje escrito fluido y accesible -lo que los vuelve atractivos comercialmente-, en su mayoría manteniendo un tono laudatorio, situación que nos hace pensar que muchos de estos textos estuvieron motivados en su hechura por una perspectiva de ensalzamiento de la figura tratada, en ocasiones con afanes comerciales y en otras con una intención más clara de homenaje al biografiado, circunstancia que si bien pudiera pensarse como lógica dadas las carreras artísticas de dichos personajes, nos hace desconfiar de su contenido por la visión sesgada que los autores expresan al manifestar su admiración y favoritismo sin tapujos por las o los biografiados, aunado a una visión

teleológica sobre estos, donde pareciera que van cumpliendo los designios que el destino les tenía preparados calculadamente desde que nacieron hasta que fallecieron.

Particularmente las dos primeras décadas del siglo XXI demuestran que el interés por la biografía está vigente y se está fomentando en el ámbito académico mexicano con mayor reincidencia, lo que se ve ya traducido en mayor cantidad de textos dedicados a esta forma de abordar el pasado, ya en forma de reseñas, artículos y tesis, y en el mejor de los casos, capítulos de libro y trabajos ya publicados. Ahora bien, entendiendo que el ejercicio biográfico se ha transformado en forma y fondo a través del tiempo, y que actualmente perviven y conviven las biografías heroicas, modales y hermenéuticas, trataremos de esbozar en subsecuentes líneas un ejercicio biográfico que busque contemplar en la medida de lo posible una trayectoria de vida -en este caso de un músico- no tan lineal, procurando alejarnos de una visión teleológica muy emparentada con lo que se ha consolidado como la visión que tenemos de las figuras musicales, las cuales como mandato divino -o de la propia industria musical- tienen que cumplir un destino de éxito, premeditado desde que nacieron y que fueron logrando a lo largo de su vida.

Cap. 2 Biografiar al músico

En este apartado procuraremos esbozar la propuesta de ejercicio biográfico que pretendemos realizar sobre la trayectoria de Antonio Rivera Maciel. Primeramente, trataremos de exponer algunos rasgos que han sido habituales en otros ejercicios biográficos que se han hecho sobre la vida de músicos, para después exponer los elementos teóricos que proyectamos utilizar a fin de reconstruir la vida de nuestro personaje con algunos ejemplos que nos permitan ilustrar dichos elementos.

2.1 Tratar la trayectoria de vida: rumbo a una alternancia a lo teleológico

Una de los desafíos a los que se enfrenta quien emprende la compleja aventura biográfica ha sido -ciertamente desde la mirada del historiador o el científico social- la de caer en las redes de lo que Pierre Bourdieu nombró como “ilusión biográfica”, aquella visión teleológica en donde todos los sucesos vitales tienen significado, tienen una finalidad, donde pareciera que el destino ya está escrito en la trayectoria de vida y solo quien vive cumple con un tránsito pre ordenado para ceñirse a cabalidad con lo dictado por ese mismo destino, sin incertidumbres, ni improvisos, donde la casualidad o el azar no están contemplados a la hora de tomar una decisión o de sufrir y gozar las consecuencias de ciertos actos realizados con o sin conciencia de ello.

Y es que como hemos esbozado en líneas anteriores, la tendencia a idealizar el camino vital de ciertos personajes en el ámbito biográfico ha resultado recurrente a través del tiempo, lo que ha generado textos principalmente de corte heroico, que por un lado sacralizan al biografiado, pero por el otro, no permiten establecer una visión más ecuánime sobre dicho personaje, impidiendo acercarnos a él y a su contexto, con una visión sin claroscuros, sin contradicciones, con muchas virtudes y pocos o nulos defectos, sin temores a la hora de vivir y decidir por tal o cual cosa optar en su andar por el mundo. En ese sentido Waisman comenta sobre los trabajos relativos a los músicos:

...como a menudo los hechos de la vida del héroe músico eran demasiado prosaicos y poco adecuados a la espiritualidad de su música, éstos eran deformados o directamente suprimidos para narrar el desarrollo de su excelsa ‘vida interior’, que se infería de sus creaciones

artísticas. Una cuidadosa selección de anécdotas suele servir de frágil respaldo a esa narración.⁶²

Y es que tal vez como señala Waisman -apelando a Camus-: “...nuestro interés por la vida de los ajenos deriva precisamente de nuestra ilusión de su coherencia interna. Vista de afuera, una persona es un todo íntegro, y esto contrasta con nuestra percepción de nuestra propia vida, que desde dentro aparece como una ensalada mixta”;⁶³ Pero en esa aspiración -que más bien parece inducida actualmente por medios u organizaciones que se benefician de ella comercialmente-, inhibimos o ignoramos la multiplicidad del personaje, que nos permitiría conocerlo con mayor profundidad; Alejandro L. Madrid incluso habla de que dicha aspiración teleológica aterrizó en la biografía musicológica a través de ciertas pautas que condicionaron el quehacer biográfico durante buena parte del siglo XX:

Estas directrices se podrían enumerar de la siguiente manera: 1) un acercamiento proléptico al objeto de estudio que emana de la teleología predominante en la disciplina musicológica —o sea, se entiende al sujeto en el pasado como un precursor del presente en que vive el autor de la biografía—; 2) una tendencia celebratoria en relación con el sujeto sobre el que se escribe -usualmente por medio de una narrativa generada en relación a la idea del genio musical que también ha predominado en la disciplina-; 3) la reproducción de la idea de la superioridad estética, política y en muchos casos incluso ética de la llamada música clásica —con el correspondiente dejo de supremacía blanca—; 4) el privilegio a las narrativas cronológicas lineales; 5) la fe ciega en la objetividad de la mirada del investigador; 6) la contribución directa a la reproducción acrítica de cánones preestablecidos; y finalmente, 7) el elefante blanco en el cuarto: en la gran mayoría de los casos, los sujetos de estudio son hombres⁶⁴

⁶² Leonardo Waisman, “La biografía musical en la era post-musicológica”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires, EDUCA-Universidad Católica Argentina-Facultad de Artes y Ciencias Musicales-Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año XXIII, Nº 23, 2009, p. 183.

⁶³ Waisman, *op. cit.*, p. 188.

⁶⁴ Alejandro L. Madrid, “Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”, en *Revista Argentina de Musicología. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, Vol. 22 Núm. 1, 2021, pp. 25-26.

De ahí que sea menester buscar cuestionar esas convenciones y tratar de dotar al biografiado de una historicidad que lo permita ubicar en la complejidad de su tiempo, en medio de transformaciones y cambios que lo envuelven y/o rebasan, en medio de los pros y contras de su actuar, en la incertidumbre de sus decisiones y en las paradojas en que estuvo inmiscuido. Me parece que si partimos desde una postura que ciertamente ofrezca objeciones a la forma habitual de ver al biografiado -la cual ha sido medianamente fomentada sobre todo en figuras de inherente fama como son los músicos, aunque ciertamente con más adeptos a seguirla-, puede resultar en una visión más enriquecedora tanto del mismo personaje a biografiar como del contexto y situaciones que lo rodearon. Y es que como hemos observado en el capítulo anterior, los ejercicios biográficos realizados a los músicos -al menos los que las circunstancias pandémicas actuales me han permitido rastrear- nos muestran que difícilmente ha habido aproximaciones a la construcción de una vida con disyuntivas y/o contradicciones, perpetuándose la teleología y la mitificación sobre estos, situación que, si bien conforta a fans, familiares y ejecutivos de la industria musical, (unos por alimentar su admiración y un poco sacralizar al artista que idolatran como ejemplo de constancia y virtud; otros por el legado o imagen que les da tener una figura de relevancia en su clan familiar, y, algunos más, por las ganancias que deja una figura con obra irreprochable, y fuera o dentro de controversias novelescas) difícilmente nos muestran al ser humano en medio de sus complejidades.

Ahora bien, el asunto de biografiar en los últimos tiempos, ha implicado el reconocimiento de múltiples objetos de estudio, es decir, una variedad de sujetos dignos de ser biografiados, lo que afortunadamente para el ámbito académico ha resultado provechoso, puesto que implica nuevas posibilidades de abordar problemáticas sociales, económicas o culturales entre otras, las cuales anteriormente no se habían tratado o tenían poco quorum. Con ello quiero destacar que, dada esta variedad, no existen recetas indiscutibles y que, si bien una forma de tratar a un personaje puede resultar válida, para otros individuos puede no ser tan adecuada. Susana Quintanilla a este respecto comenta:

A diferencia de otros movimientos historiográficos, el regreso a la biografía involucra simultáneamente tanto nuevos objetos de estudio como formas de expresión. Encontramos lo primero en personas a las que dedicamos nuestros esmeros, mientras que ensayamos día a día ese extraño acto llamado escribir. Y en este panorama de realidades e ilusiones, de pronto

descubrimos, a veces con impotencia y otras con incredulidad, que no sabemos cómo narrar una vida, que nadie nos ha enseñado a hacerlo y que ninguno de los cientos de manuales existentes contiene las recetas para lograr nuestros propósitos. Menos aún las encontramos en los artículos y libros con disertaciones teóricas sobre el tema.⁶⁵

Por ello pensamos que el abordaje con el que procedamos puede ser perfectible -mas no infalible-, procurando el tratar de generar una representación amplia y en la medida de lo posible, profundizando en el personaje acorde a las fuentes a las que recurriremos. Por ello, tomando en cuenta lo reflexionado por Madrid y referido en líneas anteriores, enunciaremos algunos tópicos que consideramos relevantes en nuestra acometida:

1)Lo primero que anticiparíamos es que trataremos de alejarnos de una perspectiva cronológica como tradicionalmente se ha hecho en materia biográfica. Con ello quiero expresar que ciertamente no podemos dejar de mencionar algunas fechas, las cuales, de forma ineludible se tienen que citar, pero solamente nos auxiliaremos de ellas para ubicarnos de manera sucesiva y no para que sean principalmente las que guíen nuestra narración de los hechos como habitualmente se hace en muchos ejercicios biográficos ya descritos, lo que nos pudiera rigidizar en nuestra intentona por escudriñar la trayectoria de vida de nuestro biografiado Antonio Rivera Maciel.

2)Por otro lado, si bien existe una predilección y cierta admiración por el personaje - de ahí nuestro primario interés por indagar en la vida de Rivera Maciel-, esperamos poder alejarnos de esa narrativa de prócer o de “iluminado absoluto” que muchos de los músicos adquieren, dada la fama que algunos tuvieron en vida y que otros obtienen tras su muerte. Y que si llega a existir un reconocimiento a la figura tratada ésta pueda cimentarse en bases más sólidas y respaldadas en información documentada pasada por una confrontación de fuentes y una crítica de las mismas.

⁶⁵ Susana Quintanilla, “Simbiosis: Historia, biografía, literatura. El arte de la biografía histórica”, en Milada Bazant, *Biografía, modelos, metodologías y enfoques*, México, Colegio Mexiquense, 2013, (versión digital), en <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5857384647615979&set=gm.554572263160305&idorvanity=419411166676416>, consulta del 4 de diciembre de 2021.

3) Con respecto a estas mismas fuentes, entendiendo que no hemos podido consultar todas las que quisiéramos debido a la pandemia que nos aqueja actualmente, trataremos de equilibrar, comprobar y criticar aquellas que son de carácter documental con las que son de carácter visual (principalmente material fotográfico) y las de procedencia oral, siendo nuestra principal fuente el propio testimonio de Rivera Maciel, recabado este en los últimos tiempos en forma de entrevistas informales.

4) En nuestra acometida nos ha parecido adecuado tratar la vida de nuestro personaje a partir de *hitos*, es decir, momentos puntuales o específicos -en algunos casos considerados como disruptivos y en otros como de poca relevancia inicial- en la trayectoria vital, los cuales nos permitan comprender y/o explicar alguna problemática, evento o decisión que de alguna forma ramificó en una consecuencia, cambio de dirección o referencia para sucesos posteriores en la vida de Maciel.

Manifestados estos aspectos, procederemos a presentar algunas de las ideas que consideramos pertinentes para manejar en el tratamiento de la trayectoria de vida de Rivera Maciel, entendiendo desde nuestra perspectiva, que una vida para ser analizada en su mayor posibilidad, debe también contemplar sus disyuntivas, sus contradicciones, sus paradojas, sus contrasentidos, sus posibilidades, sus contingencias, sus coyunturas, sus casualidades, en fin, todo aquello que nos permita comprender el porqué de ciertas tomas de decisiones, conductas, actos y reacciones. Particularmente trataremos de comprender porque el individuo actúa como actúa, que condicionantes tiene en ese mismo actuar, que tanto está consciente de dicho actuar y si lo contingente o azaroso logra tener un impacto o alcance en su entorno.

2.2 Elementos para comprender una vida: agencia y estructura

En nuestra acometida para comenzar a abordar la vida de Maciel nos auxiliaremos en un primer momento de algunos tópicos relacionados con el individuo, principal entidad en el ámbito biográfico, sugeridos por Anthony Giddens en su *teoría de la estructuración*. Partimos de dicha teoría dado que Giddens manifiesta una preocupación importante por

reflexionar sobre el comportamiento humano, rechazando que dicho comportamiento sea producto de fuerzas que los actores ni controlan ni comprenden. El “actor o agente humano” -Giddens hasta donde he observado utiliza los dos términos de forma indistinta-⁶⁶ tiene como aspecto inseparable de lo que hace, la capacidad de razonar lo que hace mientras lo hace. Esta capacidad de reflexión del actor humano está involucrada de manera continua con el suceder de la conducta cotidiana. A decir de Schuster Fonseca, Giddens considera que esa reflexión está limitada, cito:

La reflexividad opera solo parcialmente en un nivel discursivo. Lo que los agentes saben acerca de lo que hacen y porque lo hacen -su capacidad de conocer como agentes- es mayormente llevada en la conciencia práctica. Esta consiste en todo aquello que los actores saben tácitamente acerca de cómo continuar en los contextos de la vida diaria sin poder darles una expresión discursiva directa.⁶⁷

Es decir, se actúa y eso que se lleva a cabo, lo tenemos consciente como actores de ello hasta cierto punto, dado que somos inconscientes -también en cierto grado- de las implicaciones que esta actividad puede tener en un tiempo lejano o cercano, cosa que no puede ser expresada en virtud de que desconocemos de ella hasta que por distintas circunstancias producto de ese mismo actuar, nos son reveladas o manifiestas por medio de alguna molestia, rechazo, o alejamiento de alguna convención y/o conducta habitual que nos hace reflexivos de esa situación.

Otro de los conceptos que consideramos pertinentes de lo reflexionado por Giddens es la llamada *agencia humana*. Dicha agencia se refiere a la capacidad del ser humano de hacer algo, con sucesos los cuales el individuo lleva a cabo de forma que lo que pasó no hubiera sucedido si el individuo no hubiera intercedido. En este caso, la *agencia* se refiere al *hacer*, más que a las *intenciones* que un actor pueda tener de hacer algo. Se puede ser *actor* de cosas que no se tuvo la intención de hacer, que no se quiso que ocurrieran, pero que finalmente se hicieron. El *actor* se define ciertamente a partir de la idea del hacer, de la

⁶⁶ Anthony Giddens, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006, 412 págs.

⁶⁷ Juan Schuster Fonseca, “La teoría de la estructuración”, en *La Palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana, julio-septiembre 1993, no. 87, p. 98.

actividad, de la acción; siguiendo a Giddens, García Sánchez señala que la *actuación* del actor tiene cuatro características definitorias:

i) es una intervención intencionada, aunque sea inconsciente, ii) sobre la que el sujeto puede reflexionar y de la que es responsable, iii) que depende no tanto de las intenciones del sujeto cuanto de su capacidad y iv) que no está determinada, sino que es “contingente y variable”, en el sentido de que el actor tiene la posibilidad de actuar de otra manera.⁶⁸

Un tópico más es el que constituye la llamada “*estructura*” y que Giddens considera una intersección de ausencias y presencias, y no propiamente solo un molde de presencias que configuran las relaciones y los fenómenos sociales. A decir de Schuster, Giddens contempla a la estructura como “estructuras” en plural, con propiedad de constituir u organizar los sistemas sociales transformados y mediados en su reproducción.⁶⁹ Pero estas a su vez, no pueden prescindir de la actividad de los actores sociales, ya que estos reproducen esas mismas características estructurales de sistemas sociales más amplios. *Agentes y estructura* no son fenómenos independientes, sino complementarios según Giddens:

La constitución de agentes y la de estructuras no son dos conjuntos de fenómenos dados independientemente, no forman un *dualismo* sino que representan una *dualidad*. Con arreglo a la noción de la dualidad de estructura, las propiedades estructurales de sistemas sociales son tanto un medio como un resultado de las prácticas que ellas organizan de manera recursiva.⁷⁰

Se trata pues de un proceso en donde la *interacción* resulta ser primordial, en donde las estructuras son un medio, pero también un fin, donde las estructuras no son externas al actuar de los individuos, sino internas. Las estructuras son al mismo tiempo dúctiles, pero en algunos momentos inflexibles:

La estructura no es equivalente a la coerción, sino que tiene las características tanto de restringir, de limitar, como también de permitir, de posibilitar. Esto no evita que las

⁶⁸ Ester García Sánchez, “El concepto de actor. Reflexiones y propuestas para la ciencia política”, en *Andamios. Revista de Investigación Social*, Distrito Federal, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México vol. 3, núm. 6, junio, 2007, p. 202.

⁶⁹ Schuster, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁰ Giddens, *op. cit.*, p. 61.

propiedades estructurales de los sistemas sociales se amplíen en el tiempo y en el espacio, más allá del control de los actores individuales.⁷¹

Las prácticas rutinarias de la vida diaria son la principal expresión de la *interacción* entre *agente y estructura*, en ellas pervive tanto los agentes como la estructura, en ellas se transforman o se mantienen sistemas sociales. Una noción que también resulta relevante para Giddens es la de *poder*, entendido no solo como el medio para lograr que se realicen las cosas o como un elemento intrínsecamente divisor más vinculado al control, sino como un concepto trascendente en la relación de *acción y estructura* en donde los *agentes* pueden influir sobre las circunstancias de la acción de otros, de acuerdo a los contextos sociales en los que se encuentren.

Buscando ejemplificar lo postulado respecto a la *estructura*, la *agencia* y el *actor*, rescataremos un primario episodio en la vida de nuestro pretendido biografiado Rivera Maciel que puede ilustrarnos al respecto y que tiene que ver con su deseo por aprender a tocar un instrumento y la enseñanza musical que recibieron sus hermanos y el mismo de su padre. Rivera Maciel comenta al respecto:

...debo de decirles que el que empezó a enseñarse a tocar la guitarra fue mi hermano Juan, que tenía dos años mayor que yo, se le ocurrió a mi Papá que Juan podía estar más listo en los pocos meses que faltaba para un compromiso, y como a mí me gustaba tanto la guitarra (de golpe) cuando se ponía mi Papá a ensayar con mi hermano, ahí me tenías viendo ...pues ora veras, una de esas dice mi Papá le dice a mi mamá:

-fíjate Eloísa que no sé qué hacer, porque Juan no adelanta nada y ya me falta muy poco tiempo para tocar en la lotería

- y porque no pruebas a Antonio??

- y Antonio qué?? ¡Si nunca le he dado clases!!

- no pero cuando ustedes se van el agarra la guitarra y yo veo que él hace lo que ustedes

- sí??? ¡A ver Antonio ven!! Dice mi Papá

⁷¹ Schuster, *op. cit.*, p. 103.

me da la guitarra y suelto ahí “la Perdíz”, “el brinco”, así se llama un son... pues ahí me tienes. Dice mi Papá:

-Mira nada más!! donde está la persona que yo necesitaba.

Él no me jalaba, yo a mí la música desde entonces me llamaba, pero con ansias, me gustaba desde chiquillo. Bueno, Acabe acompañando a mi papá. Mi papá dice:

-Bueno, pues ya Antonio se siguió a tocar la guitarra de golpe, voy a enseñar a Juan a tocar el violín para que ya los dos me ayuden.

Pues le compró un violín a Juan, que nomás lo tocaba un ratito y lo colgaba ahí, ni para nada... no le jalaba la música sinceramente, lo tocaba por necesidad. Pero cuando se iba Juan dejaba el violín ahí, yo me le pegaba, al rato ya sabía hacerle segunda a mi Papá en el violín sin que él me diera clases, nada más viéndolos ahí...⁷²

Es muy probable que muchos músicos en sus comienzos como tales, pasaran por este tipo de pasajes. El surgimiento de una intención “espontanea” por querer aprender - “me llamaba la música”, dice Rivera Maciel- o por no querer hacerlo, pero que posteriormente se descubrieron como hábiles para ejecutar un instrumento, suscita en algunos el tenerle un aprecio a su actividad, definiendo en alguna medida su porvenir. Esto que a veces se interpreta como un deseo “natural” por realizar alguna actividad, generalmente conlleva inmiscuidos aspectos de los que los individuos no siempre reflexionan y/o concientizan. Lo natural puede ser el hecho de *desear* algo. Lo que no lo parece tanto es hacia donde se focaliza ese deseo, y es aquí donde siguiendo a Giddens, consideramos que aparece el influjo de *estructuras* las cuales intervienen en la reproducción de conductas y comportamientos en medio de relaciones sociales en espacios y tiempos determinados.

En nuestro caso, Maciel según el pasaje narrado, se encuentra inmerso en un contexto donde ejecutar un instrumento musical es una práctica relevante que forma parte de su núcleo familiar. La familia como primer grupo social en contacto con los individuos al nacer, es la que establece inicialmente una forma de relacionarse con el mundo, y por supuesto, con el

⁷² Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

resto de los miembros de dicha familia. Es una primera *estructura* que ordena, organiza, construye y reproduce las relaciones entre sus miembros y sus actividades. Como ha señalado Burke retomando palabras de Young: “...*La familia no es solamente una unidad residencial sino también- al menos ocasionalmente- una unidad económica y legal. Y lo más importante, es una comunidad moral, en el sentido de un grupo con el cual sus miembros se identifican y al que están emocionalmente unidos*”.⁷³ La familia en este caso, así como consolida vínculos e impone, también motiva. Como Giddens ha señalado, la estructura no solo puede asignar, ser coercitiva, restringir o privar, también permite e insinúa, es dúctil. Los padres de Maciel en función del espacio geográfico y el tiempo en el que vivieron (Aguililla, Michoacán en los inicios del siglo XX) al igual que quienes vivían en la región, se dedicaron a tareas que tenían que ver con cuestiones agrícolas y ganaderas, una vida rural en medio de cierta zozobra -por conflictos bélicos como la llamada Cristiada-, existencia que conforme avanzó el tiempo parecía verse cada vez más precaria, desorganizada y marginal ante los ojos de quienes comenzaron a habitar en medios urbanos,-era como vivir en “otro mundo”, según Barragán López-;⁷⁴ Rivera Maciel ciertamente no pudo abstraerse de esas actividades comunes de la vida ranchera, y en el caso de su familia tampoco de la música, elemento que también era parte de la vida social -y en alguna medida lo sigue siendo- de aquella región colindante con la Sierra Madre del Sur y el río Tepalcatepec. Su padre Pedro Rivera, como señala el pasaje, al ser músico en la región de Aguililla ante la necesidad del compromiso adquirido para tocar, optó por preparar a su hijo mayor Juan para que lo acompañara en dicha cita, queriéndolo hacer parte de su actividad musical, obligado por la necesidad de salir adelante del compromiso del que también sacaban recursos para subsistir.

A decir de Giddens, el incorporar a su pequeño a esa otra actividad familiar que era parte de sus acciones habituales, es parte de lo que denomina como *rutinización* que se da del grueso de dichas labores acostumbradas y que son expresión de la *interacción* entre *estructura* y *agencia*, recordando que estas no son opuestas, sino complementarias en los términos de Giddens. Tocante a la *agencia* a partir del episodio narrado por Rivera Maciel, consideramos que ésta logra aparecer cuando el mismo Rivera tuvo la posibilidad y fue *capaz*

⁷³ Peter Burke, *Historia y teoría social*, México, Instituto Mora, primera reimpresión, 2000, p. 69.

⁷⁴ Esteban Barragán López, “Vivir en el otro mundo” en *Relaciones*, número 25, Zamora, Colegio de Michoacán, 1986, p. 116.

de seguir y aprender las enseñanzas musicales que su padre le imparte a su hermano y no a él, las cuales le estuvieron restringidas en un primer momento. Ahora bien, también queda claro que, como *agente/actor*, Rivera Maciel ciertamente fue apto para tomar la decisión de realizar dicha actividad musical, a la cual no estaba destinado en principio por designio de su padre. Entendemos también que dicha decisión fue tomada conscientemente en ese momento y que poco después sirvió para solventar una necesidad inmediata de su progenitor - cumplir con el compromiso musical adquirido socialmente en la comunidad-. Lo que ciertamente no sabía el pequeño Antonio, es que ese deseo por aprender y acompañar musicalmente a su padre, determinaría sus futuras actividades y su porvenir; de momento, considerándolo como *agente/actor*, diríamos que sí que influyó con sus acciones no solo en su desarrollo como músico de la localidad -siendo incluido casi de inmediato en el grupo musical de su padre-, sino también en el devenir de sus hermanos, los cuales años después se verían persuadidos a seguir los proyectos del propio Antonio.

2.3 Elementos para comprender una vida: la voluntad

Un tópico más y que va muy de la mano con lo que recién vamos tratando tiene que ver con la *voluntad*, aquella que ponderan y han puesto un tanto de moda los *coachings* de vida en la actualidad para que el paciente se sienta capaz de luchar por sus sueños o salga de las problemáticas que lo acongojan. En la historia me parece que ha tenido mayor concurrencia, dado que muchos de los protagonistas de diversos hechos históricos están vinculados a ella. El hecho de que en las ciencias sociales se volteara a ver de nuevo al individuo y a su dimensión, sin duda dio paso a que se hablara un poco de más de la *voluntad*, la decisión personal, la acción consciente en el andar histórico.

También habrá que decir que en ocasiones dicha voluntad resulta un tanto escurridiza dado que creemos que está presente cuando los actores parecen hablar por sí mismos, no obstante, en la realidad algo o alguien está hablando en ellos. Puede que ahí también exista una *voluntad*, pero al parecer inclinada al sometimiento, a la estructura dominante o a un poder factico. Sin embargo, la *voluntad* está más referenciada a la autonomía, a la soberanía en la toma de decisiones, y en este caso, generalmente son los gobernantes los primeros en ocupar un escaño en el parlamento de la libertad de actuar, aunque haya leyes que los

obliguen a comportarse de tal o cual manera. Muchas veces son ellos los primeros en romper con las normas y el orden establecido. Gueniffey al respecto comenta:

La voluntad obra siempre en la historia, pero hay épocas en que su influencia, normalmente relativa, crece hasta barrer con todos los obstáculos y borrar todos los límites. Cómo explicar ese fenómeno, más bien poco frecuente, ¿por la aparición de uno o varios individuos dotados de una voluntad superior?, ¿por una cuestión de azar? La marca distintiva del “hombre excepcional” reside en la eficacia de su voluntad, y aparecerá tanto más excepcional cuanto más crítica sea la situación, más resistente a su voluntad, o cuando el proyecto perseguido por esta voluntad rebase las posibilidades ofrecidas por el contexto.⁷⁵

La *voluntad*, aunque aparentemente es insuperable, siempre tiene límites. Los derechos de los otros, a veces las costumbres o en ocasiones las leyes, fungen como las fronteras que la voluntad no tendría que cruzar, sin embargo, sobre todo en ocasiones extraordinarias, la voluntad emerge como marea que busca arrasarse con cualquier obstáculo, revelando incluso en el individuo virtudes y defectos hasta ese momento escondidos o mimetizados que en circunstancias normales no aparecerían. La *voluntad* entonces se ensancha y comienza su dictado sobre las cosas de las que se quiere sacudir o que pretende dominar devastando todo lo que se opone a sus deseos.

Rivera Maciel demostraría en algunos lapsos de su vida que su *voluntad* emergería para tratar de cambiar situaciones momentáneas y para generar proyectos que sus cercanos tuvieron a bien seguir o asimilar dado el liderazgo que alimentó debido a su eminente capacidad como músico, la cual, incluso, lo haría pensar en fungir tiempo después como actor de cine, ámbito que conoció siendo músico de apoyo en distintas producciones. Trataremos de ejemplificar lo anterior con el siguiente episodio descrito por el mismo Rivera Maciel cuando ya establecido en la Ciudad de México traído por una tía, y ya reconociendo su propia capacidad musical, se fue inmiscuyendo en el ambiente musical urbano y tomando ciertas decisiones para su beneficio:

⁷⁵ Patrice Gueniffey, “La voluntad en la historia”, en *Istor*, México, CIDE, año V, número 17, verano del 2004, p. 7.

...Yo tenía nociones desde chiquillo, yo a todo le hacía, pero rápido le pegaba eh!! entonces cuando ya empecé a trabajar con este grupito (de mariachi) que te conté, reconocí todo el terreno donde podía yo trabajar, pero trabajar solo, -y es que- a mí me dejó mucho que desear el grupo, yo ya tocaba modernos, boleros, huapangos y todo eso, y les hacía mucha gracia porque a los doce años ya cantaba “la malagueña”, el “cielito lindo”, todo lo usual, Guadalajara y todo eso, y que se me ocurre: me voy a separar de ese grupo!! ellos llegaban a una pulquería y por unos pulques tocaban y yo, pues eso no me gustaba. Por la misma área que andaba con ellos, empecé yo a salir dos horas más temprano, haciendo actuaciones ahí en las fruterías, que le dan a uno fruta, le dan centavos, le dicen “la cooperacha” a eso. Lo hacía yo solo porque chiquillo cantando lo que cantaba y como tocaba la guitarra, pues les hacía mucha gracia, ¡y nombre!! yo me sacaba mucho dinero, con ellos (los del grupo) apenas me sacaba tres o cuatro pesos de toda la vuelta que dábamos ahí, y yo, tenía una chamarrita que me hizo mi Mamá, de ahí veinte, veinticinco pesos, en Aguililla eso era un dineral. Empecé a mandarle dinero a mi Mamá y se quedaron admirados...⁷⁶

El conocimiento musical alcanzado por el entonces pequeño Antonio, le permitió vislumbrar el entorno en el cual estaba desarrollando sus capacidades y esto a su vez, también le facultó hasta cierto punto poder *hacer su voluntad*, tomar sus propias decisiones; en este caso, el poder ir a tocar solo para ganarse unos centavos más e incluso poder mandarle algo de ello a su mamá hasta su pueblo. Por supuesto, este desagrado por la forma en que a veces le pagaban al grupo, no implicó un abandono inmediato y total de Rivera Maciel, éste procuró *dar sus vueltas* por iniciativa propia, pero también continuar con ellos, pues parte de lo que había planificado al migrar a la ciudad, precisamente era el aprendizaje musical adquirido estando en un grupo local. Al menos a la luz de lo narrado, consideramos que así lo juzgó en ese momento.

Distinguimos que la voluntad de un jovencito en una urbe como la capital mexicana en la primera mitad del siglo XX, no tiene los alcances que tendría la voluntad de un líder social o político de ese periodo o de cualquier otra época, no obstante, nos parece que el hecho de ya poder tomar alguna decisión, sabedor –podríamos decir consciente- del entorno en el que se desenvuelve, de lo que le agrada y lo que le desagrada del grupo de mariachis

⁷⁶ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

con él se reunía para salir a las calles a tocar, consideramos que es una manifestación de su voluntad y esta a su vez, un elemento a tomar en cuenta cuando se toman algunas decisiones que marcan diferencias y alternativas a lo largo de una trayectoria vital.

2.4 Elementos para comprender una vida: el azar

Otro de los puntos que considero relevantes para tratar la complejidad de una trayectoria de vida es el del *azar*. Ciertamente en la disciplina histórica, el azar no ha resultado ser un elemento que sea trabajado ampliamente, no obstante, su constante presencia en el acontecer humano. El azar ineludiblemente es un constituyente de la realidad, siempre está presente afectando, influyendo o trastocando tanto fenómenos naturales como sociales. En la historia como suceso, lo que domina no es un determinismo causal o teleológico -como ya hemos resaltado anteriormente de varios trabajos biográficos- sino la contingencia, la posibilidad, la probabilidad. Culturalmente pareciera que el azar está más vinculado a los juegos de la suerte, a la fortuna. No obstante, difícilmente reparamos que el azar es más cotidiano en la vida de lo que parece. Consideramos que esta situación en algo se lo debemos a cierto tradicionalismo de la academia, la cual lo ha encerrado solo en esa esfera del quehacer humano, sin reparar que el azar está presente en muchos aspectos de la vida, sino es que es la vida misma. A decir de González Barroso:

“...el problema del azar en la Historia todavía se encuentra en una fase intuitiva, axiomática, conjetural (afirmaciones sin demostración) -sin embargo- ...Al considerarse el azar inmanente a todos los fenómenos (realismo), entonces puede ser considerado como la variable independiente (causa), siendo los fenómenos (variable dependiente) producto, resultado o efecto de su acción.⁷⁷

⁷⁷ González Barroso, Antonio, “El azar y la naturaleza de la Historia”, en *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006, pp. 121-122.

Y de hecho ya se le consideraba una arista en el tejido de la vida humana. Paul Veyne - retomado por González Barroso- ya lo contempla dentro de las pautas a tomarse en cuenta como constituyente de la vida y la historia:

...el tejido histórico está compuesto por una trama, “una mezcla muy humana” de causas materiales (condiciones objetivas), fines (libertad) y azar (causas superficiales, incidente, genio u ocasión); pero a este último elemento no se le ha prestado la debida atención, ya que para los dos primeros se cuenta con los modelos de cobertura legal y silogismo práctico, respectivamente y para el último ninguno.⁷⁸

Si hay un reconocimiento de la influencia del azar en la vida ¿Porque no reconocerlo en la historia? Me parece que este ejercicio con rumbo a un tratamiento biográfico que pretendemos llevar acabo, puede resultar un espacio interesante para que el azar sea tomado en cuenta como un elemento que podría ofrecernos cierta comprensión en algunos episodios en la vida de una persona, porque por más que se piense que todos los actos realizados por el ser humano en su vida se hayan reflexionado o meditado previos a su realización, definitivamente hay cosas que por más potentado e influyente que se sea, no son alcanzables, no están controladas. La contingencia puede surgir en cualquier momento ya sea producto de un error, una imprudencia o una decisión tomada de último momento, puede ser considerado como un elemento causal. Continúa González Barroso:

El que los fenómenos históricos sean únicos, se debe a la propia contingencia de la Historia, es decir, no está sujeta ni a principios deterministas ni a finalistas (teleología), por lo que este tipo de fenómenos son: 1. Impredecibles (la sensibilidad a las condiciones iniciales –causas insignificantes– interfieren en su concreción) y 2. Irrepetibles (combinación compleja por añadidos independientes de otros eventos originalmente no vinculados). En pocas palabras, la ocurrencia de un fenómeno histórico no está fijada de antemano, es decir, depende de la probabilidad y no –solo- de la necesidad.⁷⁹

⁷⁸ Antonio González Barroso, “El azar en la historia. A la búsqueda de un modelo de interpretación”, en <http://estadisticamigable.blogspot.com/2010/07/el-azar-en-la-historia.html>, consulta del 3 de agosto de 2021.

⁷⁹ González Barroso, “el azar y la...” *op. cit.*, p. 126.

En la disciplina histórica ciertamente ha habido un rechazo importante al determinismo, y esto en buena medida se debe a que se ha caído en la “convención” de que el tiempo histórico no es lineal. Esta situación se ha alimentado del fortalecimiento de cierto principio de causalidad que nutre a los procesos históricos, no obstante, parece que el accidente y/o la casualidad no han logrado ser suficientemente valorados para ser integrados a las explicaciones que como historiadores pretendemos dar cuando queremos comprender un hecho histórico ¿Por qué no darle una oportunidad a ese elemento tan presente en la realidad? Seguramente se podrá demostrar que en muchos casos hubo influencias premeditadas que orillaron a que los acontecimientos fueran de tal o cual manera, sin embargo, aún en esos sucesos programados, el azar puede irrumpir y trastornar la situación cambiando destinos, motivos o metas; González destaca:

La contingencia (lo que podría ser de otra manera) puede entenderse como la dependencia de un producto final (efecto) de todos sus antecedentes (causas), pero basta que uno de los estados previos sea ligeramente diferente para que el resultado sea sustancialmente distinto. “[...] la imborrable y determinante rúbrica de la historia.” La contingencia no es determinismo, es decir, que C1, C2, C3,..., Cn impliquen necesariamente E, ya que una vez ocurrido el acontecimiento que requiere explicación (E) se reconstruye la serie de eventos precedentes (retrospectiva), pero no se puede hacer a la inversa, conocidas las C anticipar E (prospectiva). “Y así, en último término, la pregunta de las preguntas queda reducida al establecimiento del límite entre la predecibilidad bajo la ley invariable y las múltiples posibilidades de la contingencia histórica.”⁸⁰

La contingencia lleva implícitos futuros posibles, expresa lo que no sucedió, pero pudo haber ocurrido, lo que habría podido pasar, bajo otras condiciones. No hay “hubieras” en la historia, pero el azar no deja de ser una veta de posibilidades reales de circunstancias que no fueron y las cuales pueden ayudar a comprender las realidades que sí se concretaron y materializaron, de ahí que este tópico nos resulte interesante de emplear. Para ejemplificar como incide el azar en la trayectoria vital habrá que tomar en cuenta esa variedad de circunstancias y que González Barroso enumera como propias del azar:

⁸⁰ González Barroso, *El azar y la naturaleza...op. cit.*, p. 127.

La *contingencia* es la posibilidad de que una cosa suceda o no, los accidentes alteran el curso regular de las cosas, el *incidente* es un pequeño suceso que interrumpe el curso de otro, la *casualidad* es una combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar, la suerte o *fortuna* es una circunstancia casual favorable o adversa.⁸¹

En conjunto, las ocurrencias de estas circunstancias pueden precipitar el que suceda un nuevo hecho, o más bien *diversos hechos posibles* de los cuales su concreción ineludiblemente modifica la expectativa y “corrige” el porvenir de quien actúa en pro de algún objetivo a alcanzar.

Tomando en cuenta lo anterior y para ejemplificarlo rescataremos un suceso ocurrido a Rivera Maciel y a sus hermanos previo a su despegue como músicos reconocidos; se trata pues del encuentro ciertamente circunstancial en Acapulco de una persona que escuchó tocar a don Antonio y sus hermanos, suscitando que éste desconocido los recomiende para hacer una futura prueba en la XEW, estación que se constituyó en un polo de atracción consolidado para músicos, locutores y actores en la Ciudad de México en la primera mitad de siglo XX. Así lo cuenta Rivera Maciel:

...cuando fuimos a Acapulco los tres a *quintear*, nos encontramos en Hornos a un señor que era de Morelia, y tocaba también algo. Nos llevó un señor a tocar ahí, -esto es antes de toda la areca de ir al norte-. Nos llevaron ahí, y él vivía ahí en frente de la playa ahí en los bungalós; y yo tocaba “el cascabel” en el violín y salía todo bonito, pues el señor como era músico, oyó el violín y ya en la noche como a las once o doce, se cruzó en la costera y llegó allá con nosotros. Dice el señor:

-Oigan ¿ustedes son los que están tocando con el violín??

- Sí, somos nosotros

- Nombre!! Yo soy fulano de tal. ¡A ver tóquense algo, me interesa!!

Y entonces ahí platicando, él cantó unas canciones con la guitarra, muy bonito, un huapango.

-Miren yo tengo un hermano que es contador de la “W”.

⁸¹ González Barroso, *El azar en la... op. cit, s/p.*

-Cuando me dijo “W”, ¡yo dije orales!!!

- Se llama Pancho Torres Campos, les voy a dar mi tarjeta vayan a verlo ahora que lleguen a México, y él les va dar una mano para que entren a la “W”.

-Yo pensé: ¡¡Ándale pues!!⁸²

De acuerdo con la cita anterior, Rivera Maciel y sus hermanos ya estaban dispuestos a todo con tal de consolidarse como músicos en la estación radial de moda -un hecho en curso-, su plan al salir de Aguililla era *llegarle* a la “W” -aunque en un primer intento no lo habrían conseguido-, esto hizo pensar al joven Antonio que en una nueva intentona debían adquirir más experiencia y mejores herramientas para que no tuviesen que sufrir un nuevo descalabro, o al menos que tuvieran mayores posibilidades de establecerse en la ciudad y poder irse inmiscuyendo en el “ambiente”. Su plan al salir de su pueblo era recorrer distintas regiones y localidades a fin de conseguir recursos económicos -que esos siempre son necesarios- pero sobre todo experiencia, entendiendo que la competencia podría ser feroz ya estando en la urbe capitalina. La recomendación que este personaje les dio para presentarse en algún momento en la Radio que ellos anhelaban, sin duda fue una “alegre coincidencia” - o *fortuna* en los términos de González Barroso- en su camino, sin embargo, de momento no significó una variación en su proyectada travesía por territorio nacional. Lo que sí determinó tiempo después dicha recomendación materializada en una tarjeta de presentación, fue la consolidación de un compromiso -con ellos mismos y con el señor que los recomendaba- de que tenían que alimentar esa oportunidad trabajando y siendo más dedicados en su preparación rumbo a su presentación en la capital de país. ¿Qué ocurrió después? El recorrido por distintos lugares de la República mexicana y algunos de Estados Unidos, les permitió adquirir la experiencia -repertorio, enterarse de las preferencias del público, “hacer tablas” en distintos escenarios- y los recursos -económicos primordialmente-, para poder presentarse en óptimas condiciones en la “W”; el mismo Rivera Maciel lo describe así:

...no teníamos ni las guitarras ni la ropa ni nada, pero cuando hicimos esa gira al norte íbamos con esa idea, de comprar la ropa y vestarnos bien, y después ir a ver a este señor con esa

⁸² Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

tarjeta. Cuando ya estuvimos listos, para que no nos saliera el viaje de balde, fuimos y el señor este, hermano del que nos ayudó, Francisco Torres Campos contador de la “W”, nos dijo:

-Y ustedes de donde son??

-Somos de Aguililla

-Ah yo soy de Morelia y qué?

-Vimos a su hermano allá en Acapulco...

-Sí, pues mi hermano también le hace a la tocada

Ya que estábamos listos, nos dice:

-Miren les voy a conseguir una prueba el sábado que viene, a tales horas, Voy a hablar con el director artístico Amado Guzmán -que tiempo después fue mi representante artístico-...

Total, fuimos, llegamos todos de traje de calle, igual los tres, -no teníamos más que dos trajes de calle, pero iguales del mismo color, del mismo estilo-. Al vernos llegar vestidos igual y con guitarras en buenos estuches, no pues apantallamos. Llegamos y luego luego que nos pasan a una cabina; nos dice el locutor:

- “Miren, aquí en la cabina cuando suena una chicharra es señal de que tienen que empezar, ustedes al terminar la pieza pueden afinarse y lo que quieran, pero si vuelve a sonar la chicharra se vuelven a arrancar con la melodía que sigue o la que quieran”.

Ya nos dieron las instrucciones y todo... ya nosotros estábamos bien hachas para tocar inmediatamente lo que fuera. Me acuerdo que cantamos “Cartas Marcadas” con las guitarras, entonces, el señor Amado Guzmán estaba en una cabina privada escuchando, no al aire; entonces tocamos las “Cartas Marcadas” y luego se acabó y agarré el violín y toque “El soldado de Levita” en el violín; pues como terminamos la prueba viene el señor Amado Guzmán y nos dice:

-Oigan!! Los felicito tocan muy bonito, pero miren, desgraciadamente yo no les puedo dar programas aquí porque estoy saturado de tríos y de grupos, pero esta la XEQ, que es de la misma empresa. Miren vamos a hacer una cosa: aquí tengo al conjunto de Los plateados que tenía el violín del Viejo Elpidio, pero el Viejo Elpidio ya no viene con ellos, se enojaron y ya no va. ¡Y ellos necesitan un violín y usted -señalándome a mí- en el Viejo Elpidio esta

clavado!! y para que no salga esto en vano, los recomiendo para que en la XEQ con el señor Enrique Contell les den programas allá. Con su trio pasa programas allá, ¡y usted toca el violín aquí!

Uchale imagínese!! abarque las dos cosas que yo soñaba!!! Entonces así fue...⁸³

Ahora bien, ¿Qué hubiera pasado de no contar con aquella recomendación?? ¿Se habrían quedado como otros muchos músicos migrantes de la época, cantando en las calles o donde los dejaran? ¿Cuánto tiempo les hubiera tomado tener esa presentación en la “W” de no haber tenido dicha “palanca”? ¿Habrían logrado de la misma manera su inserción en los medios como después lo harían? Estos cuestionamientos ciertamente validos en función de lo que vivía un músico de mediados de siglo XX en la Ciudad de México, nos pone a pensar en la pertinencia de plantear futuros alternos y que tanto estos a través de conjeturas contrafactuales nos permitirían enriquecer el contexto de una vida que sí se vivió. Pongamos el caso de un músico contemporáneo a Rivera Maciel, don Juan Reynoso. Reynoso al igual que Rivera Maciel y sus hermanos decidió en algún momento salir de Tierra Caliente en el estado de Guerrero para migrar a la Ciudad de México, pero a diferencia de aquellos, Reynoso no quiso establecerse a pesar de contar con apoyo de personas para poder mantener su incursión en la Radio y el Cine de la época; comenta Don Juan al respecto:

Quando estuve en México y en la XEW, hace muchos años, me fue muy bien, sentí algo diferente, fue otra experiencia... Todos me trataron bien, conocí a mucha gente, llegué a tocar con mariachi. Los oía me gustaba, me la pasaba con ellos, me juntaba con un grupo de músicos... con un montón de carajos, ¡todos músicos muy buenos! ... fue un tiempo en donde tocaba donde me llamaban, no me acuerdo como se nombraron los lugares. Anduve de vago con mi violín; fue cuando grabé música, mala... para dos películas, una se llamó *El gallero* y otra *El rebozo de Soledad*. Stella Inda con su marido, el doctor Javier López Ferrer y sus tres hermanos, que eran muy inteligentes, fueron los que me impulsaron. De repente me vi metido en esa bola del cine. A mi nomás me decían, párate aquí, toca esto, haz el otro, era como un

⁸³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

bulto. Yo nomas le di al violín, salieron otros representándome. Toqué “El gusto federal” y una malagueña...⁸⁴

El testimonio de Reynoso da cuenta que tuvo posibilidad de crecer en los medios, sin embargo, en ese momento decidió no continuar en el “ambiente”. ¿Qué lo detuvo para no consolidar una carrera artística? El mismo Reynoso lo cuenta con un dejo de frustración:

...Por más que me hacia el fuerte, que me echaba mis parranditas con alguien y conocía amigos y lugares diferentes a los de allá, lo que yo quería era estar en Guerrero, con mi gente, donde no me sentía extraño. A la tocada en México no le tenía amor, pensaba: ¿Qué estoy haciendo aquí? Querían que estuviera como quince días seguidos, eso no estaba bien, ¿Cómo dejar a mi mujer sola y tan lejos? Por eso no me hallaba en México, además de que me sentía mal, ¡ya no quería estar allá! No me gustaba, porque era difícil y estaba lejos de todo. Ahora que tengo entendimiento digo: ¡lo que perdí!... Ahí estaba el Viejo Elpidio, uno que se llamaba Juan, el montón de músicos y hasta el Indio Fernández, ¡a todos los conocí! Pero, bueno, ese fue mi destino, no fui pieza para salir del tambo, eso me paso por ¡mensote!⁸⁵

Si bien es probable que el porvenir de Reynoso pudo ser provechoso dentro de los medios, el contar con elementos de apoyo para ello y su propio virtuosismo al ejecutar el violín, no garantizó su “consolidación”. La nostalgia sentimental por su gente y su terruño, aunado a las complicaciones mismas de una industria mediática en crecimiento y el vivir en una urbe donde el ritmo de vida es frenético respecto del ámbito rural, terminaron por ser factores decisivos que influyeron en el declinar de don Juan. Diríamos que ¿En alguna medida no pudo adaptarse? o ¿No quiso adaptarse? ¿Acaso Rivera Maciel y sus hermanos no extrañaron su terruño como lo hizo Reynoso? Seguramente sí, y una señal de ello consideramos que fue el hecho de poder grabar temas de su propia región, tiempo después de haber grabado otros repertorios en boga.⁸⁶ Sin embargo, nos parece que Maciel pudo tener la misma “suerte” que Reynoso, si bien no procedían de una misma comarca, compartían el hecho de enfrentarse a

⁸⁴ Isaías Alanís, *Don Juan Reynoso. Un violinista de tierra Caliente*, México, Conaculta-Gobierno del Estado de Guerrero, 1998, p. 37-39.

⁸⁵ *Ídem*, p. 39.

⁸⁶ Uno de esos temas fue “Zamba rumbera”, incluido en las grabaciones que alrededor de 1950 les hizo el grabador e investigador del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) Raúl Hellmer, quien con afanes primordialmente académicos más que comerciales, logro grabarles ese tema y otros del repertorio huasteco y jarocho.

un mismo ambiente en la urbe capitalina y, sobre todo, una misma competencia en los medios; los dos eran ejecutantes distinguidos de sus instrumentos, los dos eran “fuereños” en la misma ciudad, al final, uno pudo mantenerse, el otro se regresó a su tierra natal. A uno lo ayudó en alguna medida una “afortunada casualidad”, al otro, aparentemente lo excluyó su propio apego al terruño.⁸⁷ La *contingencia* siempre implica *posibilidad* y generalmente ejerce una influencia; de acuerdo a la perspectiva que se tenga de la situación que se vive, es que se le adjudica un apellido: favorable o desfavorable, positiva o negativa. El azar en esa ocasión jugó beneficiando a Maciel respecto a su cometido, pero debemos tener en cuenta que también pudo ser al revés, las contingencias y las casualidades también pueden ocasionar descontrol y desbaratar proyectos, metas y objetivos.

2.5 Elementos para comprender una vida: Las emociones

La comparación en el caso de Reynoso y Rivera Maciel además de lo ya reseñado, nos dejó también un aspecto que quisiéramos retomar a través del siguiente cuestionamiento: ¿Será que lo emocional también cuenta a la hora de tomar decisiones? Diremos prematuramente que la respuesta es positiva, pero esto lo abordaremos en los siguientes párrafos.

Las disyuntivas en una trayectoria vital siempre existirán. Muchas veces las decisiones que se toman no siempre se dan en óptimas condiciones, algunas van alimentadas de sensaciones, sentimientos o emociones que surgen en el momento y que orillan a los individuos a llegar a fronteras o límites que no pensaban cruzar. A veces la razón se opone a la emoción, y viceversa. El peso de una nulifica o complementa a la otra. En el desarrollo del ser humano generalmente se pondera la evolución de las funciones cognitivas y el raciocinio como diferenciadores de los demás seres vivos, sin sopesar que ese mismo desarrollo también impacta en la evolución de otros procesos que se expresan a través de las emociones. A decir de Galicia Castillo:

⁸⁷ Años después, a Reynoso le vendría un reconocimiento importante gracias al interés que se suscitó desde ámbitos institucionales y académicos por la cultura popular y el rescate de las músicas regionales. Él, como baluarte, difusor y ejecutante de dicha música, adquirió celebridad en algunos círculos culturales y entre el público interesado en lo tradicional y folclórico, aunque creemos que no al nivel que pudo aspirar permaneciendo en los medios masivos de comunicación.

El crecimiento cerebral, el incremento de la complejidad en las funciones cerebrales, no solo constituyen un impacto en la cognición humana, sino también a todos los procesos en donde el cerebro interviene incluyendo sus emociones...(estos) sentimientos solo son posibles en el ser humano gracias a su complejidad cerebral que no solo ubica sus emociones en el aquí y ahora, sino que posibilita a los humanos a emocionarse con sus recuerdos e imágenes mentales y dar una respuesta emocional tanto a los eventos pasados como a los eventos por venir. Durante cientos de años el ser humano se valoró a si mismo por considerarse el único ser capaz del uso de la razón. A la luz del estudio del cerebro, hemos comprendido la otra esencia del ser humano que no lo excluye de su especial inteligencia pero que también lo convierte en el ser más emotivo de la evolución.⁸⁸

Advertimos pues que las emociones son parte esencial del ser humano y que ciertamente no pueden eludirse como factor a considerar cuando revisamos el actuar y el devenir de los individuos y la sociedad. Retomando a Barbalet, Ariza destaca que las emociones son un complemento que puede explicar la emergencia de la acción personal y social:

...la experiencia de una emoción implica ineludiblemente una disposición a actuar como corolario a las alteraciones fisiológicas y mentales que suscita en una persona un hecho relacional cualquiera. Es decir, las emociones siempre son relacionales y sociales y su vivencia empuja al individuo a tomar “x” o “y” curso de acción como respuesta (reacción) a la experiencia sensorial misma, sea o no qué efectivamente lo emprenda.⁸⁹

En lo concerniente a Rivera Maciel, sin duda las emociones han sido parte de su andar en el mundo. Por ello destacaremos un episodio de su vida para puntualizar la incidencia de lo emocional en su trayectoria, tratándose precisamente de una de las causas -tal vez la más hegemónica según lo revisemos- que motivaron su salida de Aguililla una primera vez aun siendo niño; En entrevista esto fue lo que me comentó:

⁸⁸ Oscar Galicia Castillo, “Breve historia de un cerebro apasionado” en Jane Dale Lloyd e Ilán Semo (coords.) *Aproximaciones a la arqueología de las emociones*, México, Universidad Iberoamericana, 2019, p.464.

⁸⁹ Marina Ariza, “Introducción” en Marina Ariza(Coord.) *Las emociones en la vida social: miradas sociológicas*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, p. 16-17.

...Pues había personas que iban y venían de México a Aguililla, algunos que tenían parientes allá y eso. Algunos se dieron cuenta que veían que yo tocaba bien a la edad que tenía y le decían a mi Papá:

-Oye Pedro porque no dejas ir a Toño allá a México!!allá él puede(hacerla)

Mi Papá no creía que me pudiera abrir paso tocando, no consideraba que fuera tan hábil para tocar instrumentos. Mi Papá tocaba muy bien el violín y la guitarra, pero solo el estilo de allá. Luego paso una cosa. Mi Papá tuvo problemas en la política, por ahí maltrató a un secretario del ayuntamiento y se tuvo que andar de “socapa” allá en el cerro, la cosa se empezó a descomponer, ya no teníamos la misma fuerza la familia. Mi Papá nos faltó, estuvo casi como seis meses a salto de mata. Hasta que entró al ayuntamiento un señor de apellido Bustos que era un poco familiar nuestro, y él me dijo:

-Dile a tu Papá que ya venga, que no se preocupe

Ya el señor que había maltratado mi Papá, ya se había venido a México. Era un señor que era secretario ahí del ayuntamiento, pero en las elecciones de la presidencia cuando era Sánchez Tapia, se conoce que él hizo trampa. En vez de sacar a Sánchez Tapia, todos los votos que en Najeria dieron, él puso otros a su favor. Todo mundo se dio cuenta de ese trinquete.

Carlos Flores (CF): ¿Para ser presidente municipal?

Antonio Maciel (AM): Ándale!! Mi Papá no sé, en un mal rato, lo encaró, lo maltrató y todo, y mi Papá tuvo que andar vagando. Tiempo después el tipo éste, por ese detalle ya tampoco pudo vivir allá, porque había jugado chueco en las votaciones de allá.

CF: ¿y era del PRI??

AM: Sí ya entonces. Después eso nos generó inestabilidad en la familia. Porque como quiera que sea, mi papá ya tenía enemigos allá, amigos de aquel fulano que maltrató. Allá por cualquier cosa te quiebran. A mi Mamá se le ocurrió, que, si yo venía con la tía que vivía acá, podía ser una esperanza para podernos jalar para México. Y así fue.⁹⁰

⁹⁰ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 21 de mayo de 2017.

En ocasiones otorgamos preminencia a ciertos aspectos apoyados por la razón en la vida de las personas, los cuales nos hacen augurar una futura bonanza -generalmente material-, sin tomar en cuenta que existen otros elementos o valores más bien íntimos, emocionales, que también juegan cuando los individuos toman ciertas decisiones. Ambos casos resultan relevantes a la hora de determinar si se quiere continuar, desviarse o detenerse sobre una decisión tomada. En el episodio narrado por Rivera Maciel, lo emocional resulta primordial para entender lo sucedido: la amenaza de verse rota la estabilidad familiar ante la posibilidad de que en algún momento se atentara contra la vida del padre del entonces pequeño Antonio dado el enfrentamiento con la persona a quien se consideró como un “tramposo” en las elecciones de la localidad y quien según lo narrado tenía algunos partidarios que podrían asumir similares intenciones de agresión, generó temor en la madre -y seguramente en todo el núcleo familiar-, convenciéndose la progenitora de que una posible salida a la problemática era el tener que dejar ir a su hijo a un lugar distante a buscar establecerse -con las implicaciones que esto también conllevaría-, sería lo más adecuado para la familia. Y es que como señala Hansberg recordando a Ledoux:

En el caso más simple un proceso emocional es una evaluación afectiva inicial de la situación que centra su atención en lo que significa para un organismo y causa respuestas fisiológicas de varios tipos y respuestas motoras que tienen el propósito de lidiar con la situación valorada afectivamente...casos más complejos de emociones humanas pueden incluir respuestas afectivas no a una percepción, sino a un pensamiento o creencia.⁹¹

Si bien la emoción podría apelar inicialmente a un nivel interno -en lo corporal-, esta puede también generar respuestas a ideas, pensamientos, juicios y en un momento llevarnos a la acción. El temor -o más bien el miedo-, consideramos que es una de las emociones más incisivas en el ser humano, paraliza o moviliza a las personas según sea el caso, pero no deja de ser una emoción que altera y perturba de manera ineludible al individuo. Caballero Salamanca lo explica de una manera más puntual:

...el miedo es la interpretación y/o percepción de una vivencia potencialmente peligrosa e incontrolada por parte del individuo y, en consecuencia, genera un efecto emocionalmente

⁹¹ Olbeth Hasnberg, “Emociones humanas” en Lloyd, *op. cit.*, p. 205.

variable. El miedo –individual– es una emoción de choque provocada por la conciencia del peligro que amenaza al individuo. La manifestación exterior de este sentimiento, de energía inhabitual, desemboca en la incansable búsqueda de la defensa, en la inseguridad y la pérdida de la razón y del control por parte del individuo. Esto puede hacer que el trauma social se transforme en un auténtico trauma psicológico.⁹²

Seguramente la zozobra a causa de una probable agresión fue mucha en la familia Rivera Maciel -y sobre todo para la madre de Antonio-, ya que, aunque sabemos que el joven Maciel fue y regresó de la Ciudad de México, la idea de salir de Aguililla no dejó de pensarse y en cuanto hubo posibilidad de trasladarse a la urbe capitalina años después, así se hizo. Rivera Maciel así lo confirma:

... Total que llegamos a México, llegamos a vivir en un hotel que estaba enfrente a la alameda me acuerdo, muy modesto el hotel, se llama el hotel “Mex” y por ser céntrico, nos quedaba bien quedar ahí, muy cerca de la “W” y cerca de la “XEQ”, y entonces llegamos y por ser hotel barato y de ratos, salía creo que en 15 pesos diarios por los tres. Y entonces llegamos y nos dice el señor:

- “No pues, no tengo cuartos, bueno, pero allá en la azotea hay un cuarto que se los puedo rentar, solo que el baño tienen que salir afuera”.

Nosotros dijimos: “No como sea, queremos vivir aquí que es el punto adecuado para moverse”.

Y si, era un cuarto bien grande descuidado y eso, pero tenía dos camas y el baño estaba afuera para bañarse, y bien barato...

CFC: ¿Entonces ya habían traído a su Mamá para acá para la ciudad??

AM: Si ya, llegaron al Hotel ese en donde estábamos, al “Mex”, pero ya nos obligó a buscar una casita, allá por la Pensil, por los “7 compadres” que le llamaban, un barrio medio delicado, pero fue lo único que encontramos, en Santa Julia exactamente, allá nos fuimos a meter. Pero no le hace, nosotros ilusionados con todo, ya teníamos a nuestros papás aquí, ya

⁹² Alicia Caballero Salamanca, “En el nombre de Dios. Miedo, aversión e ira en los procesos inquisitoriales”, en José Antonio Jara Fuente (Coord.), *Las emociones en la historia. Una propuesta de divulgación*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, p. 87.

teníamos casa aquí, cuando fuera en camión o en coche, podíamos ir a los programas de radio.⁹³

Como se ha observado, la influencia que las emociones tienen en las decisiones de quienes las sienten es ineludible, lo que se expresa por medio de acciones que desembocan en nuevos acontecimientos y por supuesto, en nuevas emociones dignas de ser observadas y analizadas. Habrá que decir que, si por un lado se puede ponderar la razón como motor en las acciones y decisiones de una persona, ciertamente estas mismas también pueden estar influidas por causas emocionales, se trata pues de un binomio que solo se había recargado del lado racional, pero que ahora ya no puede desestimar la parte sentimental y afectiva como nutricia del actuar humano.

Por otro lado, sin duda, el tipo de fuentes utilizadas determina en buena medida que aspectos tomar y cuales desechar para analizar la información referente a Rivera Maciel. En nuestro caso, pensamos que la *historia oral*⁹⁴ resulta fundamental si se busca escribir sobre tiempos más recientes, ya que nos permite explorar visiones personales de hechos que han sucedido o que se han vivido de manera colectiva. Respecto al caso de Rivera Maciel, si bien es primordial su testimonio personal -entendido como una evidencia cualitativa de su propia experiencia-, es necesario realizar una crítica y contextualización a lo que éste expresa, Y es que como señala Garay: “*En efecto, el narrador conoce su historia porque la ha contado miles de veces a partir de un script o guion que ha conformado a lo largo de los años y sabe que le funciona socialmente muy bien*”,⁹⁵ por ello es esencial poner mucha atención en hechos que cada vez que se expresan, a veces se narran de forma distinta, y en cada “versión”

⁹³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

⁹⁴ La *Historia Oral* se entiende como un campo de estudio y un método de recopilar, preservar e interpretar las voces y memorias de la gente, las comunidades y los participantes en eventos pasados. La historia oral trata acerca de memorias y experiencias vividas. Es acerca del pasado y cómo la gente le da significado al pasado. <https://www.utep.edu/liberalarts/oral-history/about/what-is-oral-history-espanol.html>, consulta del 22 de mayo de 2022.

⁹⁵ Graciela de Garay, “La entrevista de historia de vida: construcción y lecturas”, en Graciela de Garay (coord.), *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*, México, Instituto Mora, 2013, p. 20.

de estos, detectar detalles diferentes que puedan modificar la configuración de lo sucedido, además de confrontar lo relatado con otras fuentes documentales y orales disponibles.⁹⁶

Los *olvidos* en el testimonio oral siempre son cuestiones que merecen nuestra atención a la hora de relatar los hechos, pues como señala Garay “*los olvidos sugieren los ajustes de cuentas con el pasado para hacer más soportable una existencia, ya sea pública o privada*”,⁹⁷ y esto, si bien puede darle sentido a lo narrado por el entrevistado, puede omitir detalles pertinentes que potencialmente pudieran dar más certeza a los hechos que buscamos relatar. Pongamos por ejemplo el caso de la fecha de nacimiento de nuestro personaje. Rivera Maciel en el testimonio oral que recopilamos, nos proporcionó como su natalicio la fecha del 13 de junio de 1923;⁹⁸ si bien podríamos creer que efectivamente la fecha de cumpleaños personal es un dato difícil de olvidar tanto porque cotidianamente se nos pregunta por ello, como porque trámites escolares, legales o económicos nos lo exigen actualmente, la realidad es que en el pasado, este tipo de datos no tenían la misma relevancia que hoy le concedemos; en el caso de Rivera Maciel, debió ocurrir esa situación, puesto que a mediados de siglo XX todavía había casos en los que ese tipo de información no era requerida para buena parte de la población. Muchas veces el trabajar en la ciudad no implicaba la presentación de documentos con esos datos, puesto que mucho de la interacción, relaciones y trabajos se realizaron mediante tratos informales, en los que no siempre había papeles de por medio - porque a veces ni siquiera los había, y menos siendo recién llegado a la urbe-, bastaba la palabra del interesado para sellar un compromiso. De ahí que atribuyamos el que muchas veces la gente no tuviera tan presente ese tipo de fechas y cuando se les inquiría por ello, no se tenía la precisión sobre dicho dato, lo que ocasionaba que a veces se registraran datos inexactos en documentos formales.

En nuestro caso, la corroboración de la información sobre la fecha de nacimiento la tuvimos que cotejar con registros regionales cruzándolos con el testimonio oral, dando como resultado que el año proporcionado por nuestro personaje (1923) se puso en duda cuando tuvimos a nuestro alcance registros del censo nacional de población efectuado en la región

⁹⁶ Jorge e. Aceves Lozano, “Un enfoque metodológico de las historias de vida”, en Graciela de Garay, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁷ Graciela de Garay, “prologo” en *Ídem.*, p. 6.

⁹⁸ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre de 2016.

en 1930, dando cuenta de la información familiar de Rivera y en el que se consigna que para entonces contaba con 5 años de edad (ubicando su natalicio en 1925), lo cual nos inclina a pensar en la imprecisión del testimonio oral, dada la contemporaneidad del registro censal con el suceso. Por otro lado, el testimonio oral si bien puede considerarse en parte inexacto - dada su naturaleza como aproximación cualitativa a los hechos-, tampoco se le puede desestimar del todo. Resulta que la fecha del “13 de junio” proporcionada oralmente por Rivera Maciel, nos parece tener mayor certeza dado que ese día, en el santoral católico, se conmemora a San Antonio,⁹⁹ siendo esto evidencia de la costumbre que algunas familias tenían por entonces, de ponerles el nombre del santo patrón del día que nacían los niños.¹⁰⁰

La contextualización de las fuentes resulta relevante para entender este tipo de circunstancias personales e incluso, el que en ocasiones dichas fuentes no las encontremos de manera completa. En el caso de Rivera Maciel, la existencia de documentación referente a su ámbito familiar y local de sus primeros años, está sujeta a la consulta de acervos privados, religiosos y civiles, de los cuales lamentablemente solo contamos con algunos documentos de manera fragmentaria. A raíz del auge que tuvo el conflicto cristero en la región natal de Rivera Maciel, se supo entonces que hubo quema y destrucción de documentos por parte tanto de las fuerzas del gobierno, como de los rebeldes cristeros.¹⁰¹ La zona donde se ubica Aguililla y sus territorios circundantes fue en el pasado, y - lamentablemente lo está siendo en el presente- una zona de conflictos que han ocasionado el descuido, el atraso, la pérdida o el mal estado de la administración de las comunidades y por ende de la documentación de la región;¹⁰² la guerra contra los carteles de droga -en los últimos

⁹⁹ Aunque por entonces la impronta religiosa sobre los nombres de pila de los niños mexicanos ya era notoria en los registros de bautizo, en algunas zonas del país todavía se mantuvo la costumbre de nombrar a los niños de acuerdo al santo del día que nació. Peter Boyd-Bowman, “Los nombres de pila en México desde 1540 hasta 1950” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, Colegio de México, volumen 19, número 1, 1970, p. 35.

¹⁰⁰ Uno de los casos celebres que ejemplifican esta situación, es el del escritor Miguel de Cervantes Saavedra quien fue bautizado un 9 de octubre de 1547, aunque se ha especulado que su nacimiento ocurrió el 29 de septiembre del mismo año, por ser esa fecha la que conmemora el día de San Miguel Arcángel. Martín De Riquer, *Aproximación al Quijote*, España, Salvat Editores, 1971 p. 19.

¹⁰¹ Iván Gómez Lucatero y Ramón Alonso Pérez Escutia, *Historia de Aguililla, Michoacán*, Morelia, Ayuntamiento constitucional de Aguililla, Michoacán-Gobierno del estado de Michoacán de Ocampo-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Ediciones Morevalladolid, 2014, p. 142.

¹⁰² La rebelión cristera en territorio michoacano hizo eco entre rancheros, pueblerinos y creyentes en distintas localidades del Estado; en la parte sudoeste de territorio michoacano, poblaciones como Aguililla, Coalcomán y Tepalcatepec, tuvieron movilizaciones cristeras relevantes. Álvaro Ochoa y Gerardo Sánchez Díaz, *Historia*

años-¹⁰³ ha sido una circunstancia que ha complejizado tener un mayor acceso, conocimiento y comprensión del territorio en cuestión.¹⁰⁴

Finalmente, lo que pretendimos reflexionar después de destacar algunos elementos que pueden dar comprensión a una trayectoria vital, es que dentro de la explicación histórica pueden complementarse y “convivir” la enumeración de causas determinadas por una fuerza oculta e impersonal (estructuras) o las acciones planificadas de un personaje en los eventos (agente/actor); el azar siendo útil contemplando y postulando lo variable, lo indeterminado, lo sorpresivo; las emociones por su parte, también nos pueden dar pistas de cómo se llegan a tomar decisiones en momentos complejos o extremos. Evidentemente cada elemento si se trabajara por sí solo, podría proporcionarnos un acercamiento a los hechos y darnos distintos niveles de comprensión de la trayectoria vital no solo de Rivera Maciel, si no de muchos personajes más.

Consideramos que pueden existir otros aspectos que podrían ser útiles para el tratamiento de una vida, puesto que lo escrito aquí de ningún modo es una receta infalible. En cuanto a nuestro caso, la crítica y confrontación de fuentes procuraran ir desde documentos escritos y visuales, particularmente periódicos, películas, videos y fotografías : de lugares y personas; fuentes orales -entrevistas y testimonios con nuestro personaje en cuestión y con gente cercana a él en distintos pasajes de su vida-; hasta algunos sonoros -discos y grabaciones-, todo ello en pro de la construcción de una imagen un poco más satisfactoria de los hechos, que es lo que pretendemos hacer en los siguientes apartados.

breve de Michoacán, México, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión 2012 p. 191.

¹⁰³ Un retrato interesante a través de lo musical sobre la situación de conflicto en la región que comprende Aguililla y demás territorios en la costa y sierra de Michoacán a lo largo de un siglo, lo ofrece Alejandro Martínez de la Rosa, “Cristeros y narcotraficantes de la costa sierra de Michoacán. Un siglo de corridos sobre hombres valientes” en Álvaro Ochoa Serrano (coord.), *Con el permiso de ustedes. Una historia muy corrida*, Zamora, Colegio de Michoacán, 2016, pp. 151-165.

¹⁰⁴ Puede revisarse los registros contenidos en la plataforma de Familysearch.org correspondiente a la documentación del Registro civil en Michoacán, y en particular los de Aguililla (aunque no solo esos), donde los datos relativos a nacimientos y matrimonios lamentablemente tienen lagunas debido a la falta de documentación. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-95Z9-XSH?owc=MDPD-Y23%3A205260501%3Fcc%3D1916243&cc=1916243&cat=193999>, consulta del 30 de enero de 2022.

3.- Música en hitos

El objetivo de este capítulo es dar cuenta propiamente de los pasajes o hitos relativos al origen de Antonio Rivera Maciel auxiliado por los elementos que recién describimos en el capítulo anterior y que pueden ayudarnos a comprender de mejor manera a este personaje al cual vale la pena abordar dada la multiplicidad de espacios por los que circuló, y cuyas actividades pueden ilustrarnos en cómo es que un músico regional se pudo desarrollar en medio de posibilidades y contrastes, dentro de un país como México, el cual, en la primera mitad del siglo XX, buscó cimentar una identidad nacional con la que todos los mexicanos pudieran coincidir y cohesionarse tras años de conflictos bélicos y marginación social de ciertos sectores de la población, siendo la música uno de las vertientes para dicho cometido. Como antes hemos expresado, no pensamos en seguir una cronología exhaustiva, aunque inicialmente si tengamos que ubicarnos espacial y temporalmente en la región de donde fue oriundo nuestro personaje, a fin de entender las condiciones en las que emergió como músico, para después seguir su trayectoria en los distintos ámbitos y espacios en los que transitó, previo a su inserción y ascenso como figura reconocida en los medios masivos de comunicación.

3.1 “Eran de acá de Jalisco, pero terminaron yéndose a Michoacán”

De las primeras preguntas que me hice cuando revisaba información sobre Antonio Rivera Maciel fue donde había nacido. Se me respondió que en un municipio que se llama Aguililla, en la nombrada “comarca del Tepalcatepec” -aunque tiene muchas otras denominaciones en función de lo que se quiera tratar sobre ese territorio-, en el suroeste de Michoacán (zona de tránsito entre las estribaciones de la Sierra Madre del Sur, el valle de Apatzingán y la cuenca del río Tepalcatepec),¹⁰⁵ con un apellido proscrito para el santoral de héroes nacionales: de Iturbide. Hurgando un poco más, resultó que el apellido si bien era el del llamado “consumador” de la Independencia, no se refería a éste, sino a un coronel de la época de la reforma liberal llamado Andrés Iturbide.¹⁰⁶ Bien pues, hablamos de una zona que colinda con el sur del estado de Jalisco y donde ciertamente los grupos de población no eran abundantes,

¹⁰⁵ Gómez Lucatero y Pérez Escutia, *op. cit.*, p.19.

¹⁰⁶ Oficialmente el apellido Iturbide fue agregado por decreto oficial del 17 de febrero de 1859. *Ídem*, p. 105.

tanto por su situación geográfica (región montañosa con zonas de bosque mixto y de múltiples accidentes orográficos) como por su lejanía de los centros de autoridad, o como lo cita Gómez Lucatero y Pérez Escutia: *emplazamientos centrales*, lugares de actividad económica importante o sedes de poder político como lo es Morelia, y antes lo habían sido Pátzcuaro o Tzintzuntzan en la entidad michoacana. A decir de Gómez y Pérez:

...la comarca de Aguililla tanto en los tiempos del señorío tarasco asentado en su parte medular en la cuenca lacustre de Pátzcuaro, como durante el periodo colonial y la mayor parte del siglo XIX, se identificó como un espacio en virtual abandono. La ocupación del territorio fue muy precaria y por lo tanto con escasos aprovechamiento de sus recursos y potencial productivo... Ni siquiera proyectos decimonónicos como la ferrería de Coalcomán y la eventual construcción de un puerto de altura en Maruata, fueron factores que suscitaban una mediana expectativa de colonización masiva de los parajes de la comarca de Aguililla.¹⁰⁷

Todavía esta zona a principios de siglo XX, vivía en relativa marginación respecto a las autoridades estatales las cuales poco se preocupaban por aquella región alejada de los centros de poder regionales, hasta que algunos proyectos de desarrollo hidrológico sobre los ríos Tepalcatepec y Balsas, le permitieron a Aguililla una mayor integración regional y un ligero desarrollo económico.¹⁰⁸ Debido en parte a su constitución geográfica y a su ubicación alejada de enclaves urbanos significativos, la población existente en esta territorio, no fue numerosa ni estable,¹⁰⁹ siendo receptora de población migrante -muchos de ellos mestizos rancheros- procedente de localidades vecinas tanto del sur de Jalisco (Tamazula, Zapotlán o Tuxpan) como de comunidades michoacanas (Zamora, Cotija o Uruapan, por ejemplo), sin descartar lugares más distantes del Bajío.¹¹⁰ Estas condiciones de lejanía y configuración

¹⁰⁷ Gómez Lucatero y Pérez Escutia, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 15.

¹⁰⁹ A fines de siglo XIX, los distritos de Apatzingán y Coalcomán (al que pertenecía por entonces Aguililla) eran de las zonas menos pobladas y más extensas del territorio michoacano. Álvaro Ochoa y Gerardo Sánchez Díaz, *op. cit.*, p.153.

¹¹⁰ Si bien los movimientos migratorios en la zona se suscitaron durante buena parte del virreinato y el siglo XIX, las olas de migración mestiza en 1870-1890 y 1900-1920 son las que se consideran más fuertes y en nuestro caso, determinantes al contexto de los primeros años de vida de Rivera Maciel. José Ignacio Maldonado Cerano, *Pa'la raza michoacana...La práctica musical de los grupos de Arpa Grande como representación social de la identidad, entre los migrantes michoacanos en E.U. 1980-2004*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (tesis de licenciatura), 2020, p.20.

geográfica, propiciaron en muchas ocasiones el ser un territorio refugio de conspiradores, exiliados y demás proscritos sociales y políticos a lo largo del tiempo; la desatención de dicho territorio también facilitó que en el pasado sus límites políticos y administrativos fueran variables, a veces siendo incluida o dependiente de Jalisco y a veces de Michoacán, tanto en lo civil como en lo eclesiástico.¹¹¹ El siguiente mapa elaborado en 1928, retrata la zona y cuales por entonces eran las pocas comunidades principales, observándose el aislamiento y lejanía de Aguililla con respecto a otras poblaciones más cercanas a Morelia, ciudad capital michoacana.

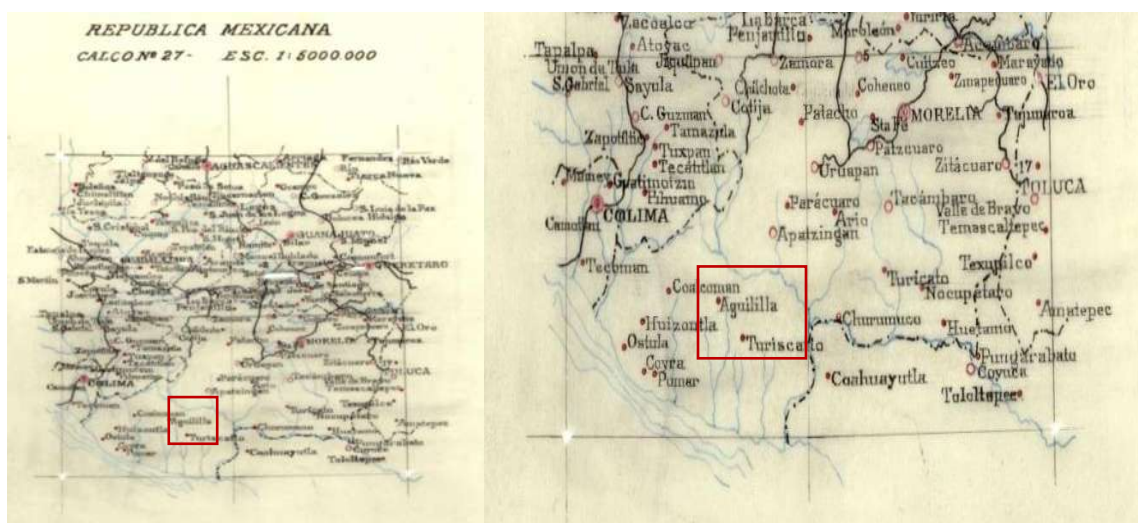


Imagen 1. Aguililla (en recuadro) en una reducción de un mapa de la República Mexicana realizado por la Dirección de Estudios Geográficos y Climatológicos de la Secretaría de Agricultura y Fomento, 1928. Fuente: *Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Serie: República Mexicana, Expediente: República Mexicana 1, Código clasificador: CGF.RM.M26. V1.0001-27.37.*

Sera en medio de esta territorio marginado, extenso e inestablemente poblado, cuando la familia Rivera llegue a la comarca de Aguililla en el periodo entre siglos, -más inclinados al siglo XIX que al XX-, más por el temor de perder la vida, que a una motivación de progreso o bienestar. Rivera Maciel comenta al respecto:

...Ellos eran de acá de Jalisco [Tamazula] pero terminaron yéndose a Michoacán [Aguililla], a radicar con unos familiares que tenían allá arriando ganado, viviendo del campo pues... mi abuela Petra yo sé que emigró porque se quedó viuda. Tenía muchas propiedades en ganado,

¹¹¹ Patricia Núñez Martínez (comp.) *Relaciones de Tamazula (1580-1802)*, Zapopan, Colegio de Jalisco, serie Descripciones Jaliscienses, volumen 14, 1995, p. 10.

en terrenos y en otros enseres. Y cuando se le murió el marido, todos los hermanos del muerto se le echaron encima queriéndole quitar las propiedades que heredó. Fue una de las razones que le obligó porque casi peligraba su vida, la amenazaron y todo. Tenía unos primos allá en Michoacán que les explicó, y sí, acordaron venir por ella con caballos y todo, y se llevaron lo que pudieron, vacas y puercos y chivos y todo lo demás y se cambiaron para allá. Y allá empezaron a vivir.¹¹²

Una viuda desprotegida tras la muerte de su esposo, probablemente se volvía una presa fácil de robar y amedrentar en un mundo rural donde prevalecía -tal vez aún prevalece- la ley del más fuerte, y en donde ser la dueña de bienes de su difunto esposo se consideró una peculiaridad y probablemente una *anomalía* por la familia del marido, en función de la idea de considerar que “seguramente” ella *no los trabajó*, y por tanto *no los merecía*, todo ello, enmarcado en un mundo en el que las mujeres generalmente fungían con papeles secundarios haciendo “labores propias de su sexo” dentro de la sociedad, la comunidad y la estructura familiar; y cuando por circunstancias de la vida, ellas alcanzaban algún tipo de protagonismo, esto debía solucionarse ajustándose a la costumbre o la fuerza en ese mundo ranchero; Barragán López comenta al respecto:

La solución de los conflictos suele hacerse a nivel doméstico y cuando rebasa el ámbito de la familia y se convierte en pleito, es frecuente que el arreglo se busque en forma violenta y la justicia se tome por cuenta propia, frecuentemente se recurre a las armas. Esto ha provocado, desde tiempos inmemoriales (sic), que muchas familias hayan tenido que abandonar la región para evitar mayores desgracias.¹¹³

El asunto migratorio en la región al parecer tampoco resulta tan extraño. Generalmente la gente de la zona como en líneas anteriores lo expresamos, se refugiaba en Aguililla y sus alrededores por ser un territorio donde probablemente no serían molestados por sus perseguidores. La abuela Petra salvaguardando su vida y algunos de sus bienes, sin

¹¹² Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre de 2016.

¹¹³ Barragán López, *op. cit.*, p. 122.

anticiparlo, permitiría sentar las bases de la familia que años después se incrementaría y le daría a su pequeño nieto Antonio un espacio donde criarse y absorber el acervo musical de la región a través del quehacer de su padre, de quien sabemos ya le tocó nacer en jurisdicción de la parroquia de Aguililla en agosto de 1903, según menciona el registro bautismal.¹¹⁴ La familia cambio de entidad federativa, pero no de costumbres, ni de acervo cultural. Eran de Jalisco...pero ya después se volvieron de Michoacán.

3.2.-...Y Antonio qué?? ;Si nunca le he dado clases!!

En un ámbito rural casi siempre enfocado en tareas de sobrevivencia en medio de actividades agrícolas y ganaderas, la música resulta un aspecto importante para articular la vida festiva, cultural y religiosa de los pueblos. Para los habitantes de Aguililla y localidades aledañas de la región, la actividad musical era reservada solo para unos pocos, los cuales, la veían como una alternativa ocasional a sus actividades diarias. Quienes ejecutaban un instrumento era porque en su familia generalmente esta era una actividad arraigada en varios de sus miembros - una *familia del gusto*, dicen los que saben-, donde incluso, por generaciones han preservado oralmente repertorios y formas estilísticas musicales que salen a la vista en eventos religiosos y profanos donde se les ve tocar, desde bautizos, matrimonios y sepelios, hasta esporádicas visitas de representantes de la ley o autoridades eclesiásticas. Decir que tocaban “cada visita de obispo”, es dar a entender que, si bien había actividad musical en la región, esta no era tan abundante y resultaba poco redituable por lo mismo de escasa. A decir de Rivera Maciel, “*de la música no se podía vivir*” en aquella comarca, por ello siempre fue necesario tener un oficio alterno para sobrevivir, y si se quería, ya poder combinarlo con la ejecución de un instrumento, lo cual podía implicar algún pequeño ingreso extra.

¹¹⁴ El registro bautismal señala que Pedro Ribera fue bautizado el 30 de agosto de 1903 aunque se aclara que nació 30 días antes del evento, es decir, el 1 de agosto. También se menciona que el niño nació en El Coacoyul, pequeña localidad que actualmente se ubica en los límites del municipio de Tumbiscatío, colindante con el de Aguililla, pero que por entonces pertenecía a la jurisdicción parroquial de Aguililla; los padres del niño bautizado fueron Juan Ribera y la citada Petra Ribera. Pedro Ribera, fe de bautizo, 30 de agosto de 1903, parroquia nuestra señora de Guadalupe, Aguililla, Michoacán, México. https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:68DD-M84T?cid=fs_copy&cid=fs_copy, consulta 28 de febrero de 2022.

En el caso de Aguililla, al estar incluida en la región que se conoce como la “Tierra Caliente”, la existencia de los llamados grupos “de Arpa Grande” eran lo usual, y lo que la población estaba acostumbrada a escuchar en los eventos sociales que se llegaban a dar en la comunidad. Los conjuntos por lo general estaban -y todavía en algunas localidades afortunadamente están- constituidos por dos violines, una armonía que en este caso era solventada por la llamada guitarra de golpe,¹¹⁵ y por supuesto, un arpa que cubría los “bajos” de las melodías y que, gracias a su amplia dimensión, era *cacheteada*¹¹⁶ por cualquier persona con “algún sentido musical”, a decir de Rivera Maciel. El repertorio podía atender tanto el ámbito religioso como el profano, en donde los sones, minuets, danzas y uno que otro corrido reflejaban la vida cotidiana describiendo actividades propias del universo rural y natural, hablando de oficios, animales y plantas, además de situaciones amorosas o sucesos de cierta relevancia ocurridos en la región. Una de esas familias musicales precisamente era la de Antonio quien como cualquier otro niño comenzaba a interesarse por las actividades de los adultos de su núcleo familiar. Barragán destaca ese primario interés de la siguiente manera:

Los niños crecen en el seno de las familias en función de la admiración de modelos normalmente tomados de la misma familia. Se imita a los más arriesgados, a los más fuertes y valientes, a los de mayor prestigio; la imitación juega un papel importante en la socialización.¹¹⁷

Dicha imitación se vuelve más asidua, si la propia actividad es del gusto de quien la quiere realizar. “*Toda la ascendencia mía de Jalisco eran músicos*”, diría Rivera para legitimar que

¹¹⁵ La guitarra de golpe es un instrumento de cuerdas también llamada *guitarra blanca, guitarra colorada o guitarra mariachera* dependiendo de la localidad donde se use, presenta doce trastes (cuatro de otate y el resto de madera), posee cinco cuerdas de nylon, pero en el pasado ocupó las elaboradas de tripa de animales como el tlacuache, el zorrillo o el coyote. No existe un modelo de guitarra de golpe, cada región o familia de constructores le imprime rasgos propios. Víctor Hernández Vaca, “La guitarra de golpe, una guitarra barroca del occidente mexicano” en Jorge Amós Martínez Ayala y Ramón Sánchez Reyna(coords.) *Si como tocas el arpa tocaras el órgano de Urapicho...reminiscencias virreinales en la música michoacana*, Morelia, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán-Música y Baile Tradicional A.C.,2008, p.44-45.

¹¹⁶ El termino se refiere a tamborear-percutir- el arpa. Existen personas (tamboreador o cacheteador) que se dedican a tamborear o cachetear el arpa, poniéndose en cuclillas del lado derecho para percutir con las palmas de las manos la tapa superior del arpa. Para tamborear adecuadamente no es necesario golpear fuerte, sino adornando con el ritmo la música del conjunto de arpa. Víctor Hernández Vaca, Alejandro Martínez de la Rosa y Jorge Amós Martínez Ayala, *El arpa grande de Michoacán. Cifra y método para tocar arpa grande*, México, Música y Baile Tradicional A.C.-Colegio de Michoacán,2005, p. 109.

¹¹⁷ Barragán, *op. cit.*, p. 122.

dicho gusto por seguir la música, ya lo traía en la sangre. El núcleo familiar del pequeño Antonio estaba por entonces conformado por su padre, Pedro Ribera Larios, quien inició a sus hijos musicalmente y en aquellos días fungía primordialmente como agricultor y músico eventual; Eloísa Maciel Torres, la madre, dedicada a su casa y a sus hijos: Juan, el hijo mayor nacido en 1923, (nombre heredado del abuelo paterno); Antonio -nuestro personaje en cuestión-, llegado al mundo un 13 de junio de 1925;¹¹⁸ Pedro, nacido en 1927 y Francisco, nacido en 1929, acompañados de Ysidora Alcázar, joven de 18 años, -quien suponemos asistía a doña Eloísa en la crianza de los pequeños-, según el censo nacional efectuado en 1930.¹¹⁹ Si bien Rivera Maciel reconoce como cuna al pueblo de Aguililla, la familia hacia fines de la década de 1920 residía en el rancho de “La joya”, jurisdicción perteneciente a la tenencia de Tumbiscatío, en el pueblo de Arteaga, lugar en el que por cierto nació Francisco, por entonces el más pequeño de la familia.¹²⁰ En función del conflicto cristero¹²¹ -el cual se tornó en una guerra de guerrillas en la zona-,¹²² o el que la familia aparentemente no tenía una residencia fija por ser de procedencia fuereña, debió obligar a los padres de Antonio a tener que buscar el sustento en distintas localidades de la región circundante a Aguililla,

¹¹⁸ En otro momento habíamos consignado el nacimiento de nuestro personaje en el año de 1923, según la información proporcionada por el mismo Rivera Maciel, a diferencia de lo que ahora presentamos. Lo que parece no modificarse es el día del nacimiento (13 de junio), dado que, en dicha fecha, se conmemora a San Antonio en el santoral católico, siendo uso y costumbre en algunas familias hasta todavía muy entrado el siglo XX, el que se bautizara al niño con el nombre del santo del día que nació. Flores Claudio, *Antonio Rivera Maciel...op. cit.*, p. 221.

¹¹⁹ "México censo nacional, 1930", database with images, Family Search(<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:MPPR-LS2> : 14 October 2021), Pedro Rivera in entry for Pedro Rivera, 1930.

¹²⁰ Francisco nació el 17 de noviembre de 1929, aunque fue registrado ante la autoridad civil hasta el 2 de diciembre del mismo año como “hijo natural” (solo con el apellido Maciel a pesar de tener el reconocimiento paterno), debido a que el Estado aparentemente así procedía cuando los padres estaban casados solo por lo religioso y no por lo civil. "México, Michoacán, Registro Civil, 1859-1940", database with images, Family Search (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG3M-JLNS> : 2 March 2021), Eloísa Maciel in entry for Francisco Rivera Maciel, 1929.

¹²¹ De hecho, se declaró Coalcomán como una villa independiente del régimen callista en 1927. Ochoa y Sánchez Díaz, *op. cit.*, p. 191.

¹²² En el por entonces distrito de Coalcomán (que también comprendía Aguililla) el conflicto religioso se tornó en una guerra de guerrillas en función de que los cristeros de la zona siempre rehuyeron de enfrentamientos frontales con el ejército. Cuando tomaban alguna cabecera municipal, la podían abandonar y diseminarse en las montañas de la región, si el ejército trataba de atacarla. Retomaban el sitio, si el ejército llegaba a renunciar a su custodia. Enrique Guerra Manzo, “Guerra cristera y orden público en Coalcomán, Michoacán (1927-1932)” en *Historia Mexicana*, Distrito Federal, México, Colegio de México, vol. LI, núm. 2, octubre - diciembre, 2001, p. 336.

situación que beneficiaría a la familia en el aspecto musical, al posibilitar el conocer los repertorios locales de la comarca.¹²³

Con respecto al pequeño Antonio, la música resultó ser un elemento ineludible de su entorno, aunque inicialmente le estuvo restringida pues no se pensaba que él tuviera interés o capacidad para ello. Su padre entonces optó por iniciar musicalmente a su hermano mayor. Así lo comenta nuestro personaje:

...debo de decirles que el que empezó a enseñarse a tocar la guitarra fue mi hermano Juan, que tenía dos años mayor que yo, se le ocurrió a mi Papá que Juan podía estar más listo en los pocos meses que faltaba para un compromiso, y como a mí me gustaba tanto la guitarra cuando se ponía mi Papá a ensayar con mi hermano, ahí me tenías viendo ...pues ora veras, una de esas dice mi Papá le dice a mi Mamá:

-fíjate Eloísa que no sé qué hacer, porque Juan no adelanta nada y ya me falta muy poco tiempo para tocar en la lotería

– y porque no pruebas a Antonio??

- y Antonio qué?? ¡Si nunca le he dado clases!!

– no pero cuando ustedes se van el agarra la guitarra y yo veo que él hace lo que ustedes

– sí??? ¡A ver Antonio ven!! Dice mi papá

me da la guitarra y suelto ahí “la Perdiz”, “el brinco”, así se llama un son... pues ahí me tienes. Dice mi Papá:

-Mira nada más!! donde está la persona que yo necesitaba.

Él no me jalaba, yo a mí la música desde entonces me llamaba, pero con ansias, me gustaba desde chiquillo. Bueno, Acabe acompañando a mi Papá. Mi Papá dice:

-Bueno, pues ya Antonio se siguió a tocar la guitarra de golpe, voy a enseñar a Juan a tocar el violín para que ya los dos me ayuden.

¹²³ Consideramos que la estancia de los Rivera Maciel en Arteaga respondió además del conflicto religioso y la necesidad económica, a que en la localidad había habitantes de filiación materna, entre ellos Matilde Maciel, de quien suponemos era hermana o prima de Eloísa, madre de los Rivera. “México, Michoacán, Registro Civil, 1859-1940”, database with images, Family Search (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG3M-JLNS : 2 March 2021>), Eloísa Maciel in entry for Francisco Risera Maciel, 1929.

Pues le compró un violín a Juan, que nomás lo tocaba un ratito y lo colgaba ahí, ni para nada... no le jalaba la música sinceramente, lo tocaba por necesidad. Pero cuando se iba Juan dejaba el violín ahí, yo me le pegaba, al rato ya sabía hacerle segunda a mi Papá en el violín sin que él me diera clases, nada más viéndolos ahí...¹²⁴

Este apasionamiento inicial por la música le facilitó el aprendizaje al niño Antonio para devorar el repertorio regional, y destacar frente a otros músicos locales¹²⁵ que lo empezaron a ver con cierto recelo debido a su prematura y notable forma de ejecutar la guitarra de golpe. Pronto ya no solo serían esos instrumentos tradicionales, vendrían otros que también permitieron al entonces niño seguir creciendo musicalmente.

3.3 “...Allá no había donde comprar instrumentos, no había nada”

Una de las complicaciones que implica el vivir en zonas alejadas de enclaves económicos importantes es que no siempre se pueden conseguir todos los implementos necesarios para realizar las tareas cotidianas, situación que muchas veces determina el que los habitantes de la localidad deban enfocarse solo a ciertas actividades imprescindibles para el sostenimiento de la vida; en otros casos, se trataba de desarrollar la inventiva y buscar aprovechar todo aquel recurso que se tuviera a la mano para solventar la necesidad inmediata. Habría entonces que imaginarse las dificultades que por entonces implicaba poder conseguir un instrumento musical en tierras “olvidadas por la providencia”. Incluso, habiendo los recursos y la disposición para conseguir un instrumento, el llevarlo a la localidad resultaba en verdaderas odiseas, y más cuando eran de una dimensión considerable. Contreras Cervantes destaca una anécdota al respecto:

La prueba de ello fue el primer piano que llegó a este lugar (Aguililla), a principios del siglo XX, el cual fue comprado en la ciudad de México por Don Aureliano Torres; fue transportado en tren de la ciudad de México hasta la ciudad de Morelia y de ahí hasta Pátzcuaro, ya no se

¹²⁴ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

¹²⁵ A decir de testimonios de personas de la región, también el conjunto formado por la familia Zavala era de los más apreciados de la zona (al parecer parientes de Pedro Rivera padre), al grado de ser grabados años después por Raúl Hellmer. Martínez de la Rosa, *Antonio Maciel...op. cit.*, p. 200.

pudo avanzar más por medio del tren a Uruapan, porque se encontraban en construcción las vías del tren; fue una labor ardua en la que Don Aureliano tuvo que contratar a 15 hombres y una cocinera para que cargaran el piano en hombros desde Pátzcuaro hasta el pueblo de Aguililla. Se cuenta que uno de los peones se encargaba de surtir los alimentos y cargar los platos, cucharas, vasos y ollas, a caballo en dos cajones alcoholeros al sitio donde habría agua o rancherías para dar de comer a los peones. En el camino duraron 27 días y durante el trayecto renunciaron tres peones, hubo que reponer con gente de aquellos rumbos. Desde entonces así también traían los armonios en las mismas condiciones que trajeron el piano. Este último instrumento musical era el que ocupaban los cantores del templo.¹²⁶

Si esto ocurría cuando había voluntad y recursos ¿Cómo lo resolvían los músicos de la región como los Rivera Maciel con sus propios instrumentos? Aquí el entorno juega un papel primordial. Lo que definitivamente no faltaba era madera. La zona era rica en bosque y esta podía proveer del recurso para la manufactura de instrumentos. En cambio, lo que no abundaba eran las cuerdas para mantener al instrumento afinado y en condiciones de ser tocado. Rivera Maciel habla de cómo se las ingeniaba su padre para subsanar esa necesidad:

Bueno (mi padre) cuando mataban algún animal, algún gato, un perro, un chivo, de cualquier animal de cuatro patas, compraba las tripas. Las tripas todas las lavaba él bien aseadas y quedaba la pura tripita, y a esas les daba el grosor que él quería, si la quería gruesa le daba tres o cuatro dobleces, la tirantaba-sic- en el sol para que se secara. Si la quería más delgada nada más dos dobleces, si la quería muy delgadita el dobléz era sencillo, nada más la secaba en el sol. En el arpa teníamos un problema con los bordones, los bordones son las cuerdas gruesas, como no había animal que pudiera dar el ancho para el grosor de la cuerda, se usaban de baqueta, de piel, como si fuera una correa, sin pulirse nada mas así, pero dando el grosor que se necesitaba. Eso era para usar los bajos en el Arpa, que no había cuerdas como ahora para los contrabajos cuando vas a la casa de música te dan la del grosor del que quieras, allá no. Para el arpa ese era el problema, pero todas las demás cuerdas había delgaditas, medias, los bordoncillos o bordones...cualquier (animal) que fuera, inclusive, mi papá les compraba a los rancheros algunos, las tripas de un tigre o un león, allá había tigres y había leones de esos en el cerro de baraluz. Hasta de los venados, de cualquier animalito de cuatro patas. les

¹²⁶ Israel Contreras Cervantes, *Aguililla sus hombres y su historia*, México, Edición del autor, 2012, p. 84.

compraba, nada más que se las llevaran frescas en agua para que fueran remojadas para darles el doblez que necesitara...¹²⁷

Ante la necesidad, la maximización de recursos era imprescindible, y la adaptación a las circunstancias, también se volvía el pan nuestro de cada día. Si bien la estructura rural era condicionante en muchos aspectos, en lo concerniente a lo musical la agencia de los ejecutantes en esta -como la familia Rivera- resulta importante para poder avanzar en su objetivo por querer tocar y aprender dicho arte. Así que, de tratar de conseguir los instrumentos en el exterior, hubo quien se decidió definitivamente a hacerlos en el lugar; Rivera Maciel comenta:

...cuando empecé yo a tocar, allá no había donde comprar instrumentos no había nada, pero había un carpintero que se llamaba Jesús Figueroa, ese era carpintero de muebles y eso, pero le dio por experimentar el hacer guitarras; cuando mi papá se comprometió para tocar la lotería en la plaza con el acompañamiento mío, la guitarra que tenía era la guitarra normal, con las mismas características, me mandó hacer la guitarra con Jesús Figueroa, mi primera guitarra, igual que una guitarra de golpe misma afinación pero un poquito más chiquita para que alcanzara mejor. Y desde ahí para adelante Jesús Figueroa empezó hacer hasta violines, vihuelas, guitarras, arpas.¹²⁸

Comprar una guitarra de golpe nueva al pequeño Antonio, ciertamente fue un premio a su voluntad por querer aprender a tocar la música. Y es que para un músico de ese tiempo -incluso actualmente-, no resultaba tan sencillo “estrenar” un instrumento. Generalmente el que ocupaban ya había pasado por otras manos antes, dado que los recursos de una familia en aquel tiempo se debían invertir en cosas más apremiantes como la comida o el vestido y no principalmente en instrumentos musicales; quienes podían hacerlo, de cierta forma, vivían una realidad económica diferente a la mayoría. En nuestro caso, los instrumentos musicales resultaban ser una necesidad primaria para los Rivera, y por ello se buscaban alternativas para poder conseguirlos y mantenerlos con los recursos disponibles, a no ser que algún hecho excepcional dispusiera lo contrario, como lo fuera una visita presidencial a Aguililla. Lázaro

¹²⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

¹²⁸ *Ídem.*

Cárdenas como gobernante de Michoacán, después como candidato presidencial y luego como mandatario del país, acostumbró hacer recorridos por las distintas regiones, tocó turno que visitara Aguililla y por supuesto ser recibido con interés por parte de los habitantes.¹²⁹ Esto le permitió a Rivera Maciel adquirir un nuevo instrumento, así lo comenta:

...El general cuando era presidente iba allá Aguililla cada rato, la primera guitarra sexta que yo tuve de fábrica, me la regaló el general Cárdenas... cuando iba a sus visitas a Aguililla, como era muy liberal sin miedo a que lo balacearan ni nada, andaba por todos lados por todas las calles ahí a gusto, él se dio cuenta -cuando le avisaron a mi papá- que yo estaba chiquillo y que tocaba, y siempre era muy curioso, siempre se fijaba quien bailaba bien, el que cantaba bien, o el que tocaba bien; entonces en una de las reuniones le pregunto a mi papá:

-oye ese niño??

- “Es mi hijo”

mi Papá le comentó: “si mire que bien toca que bonito, nada más que la guitarra no le ayuda”

-Cárdenas me preguntó: “¿y qué quisieras que te regalara?”

-Conteste: ¡Pues una guitarra!!

Me dijo: “yo te la voy a mandar”

A los ocho días estuvo en el correo una guitarra que me mando regalar el general Cárdenas.¹³⁰

Sabemos que Cárdenas en estos recorridos hacia diagnósticos, trazaba planes, buscaba activar las regiones e incorporarlas a la dinámica económica nacional, pero al mismo tiempo -al menos es lo que hemos podido verificar- apoyaba a quienes colaboraban con él, y ciertamente también a muchos de sus paisanos michoacanos.¹³¹ La vena musical del pequeño

¹²⁹ Las visitas de Cárdenas derivaron inicialmente, de la preocupación que este tenía por pacificar la zona de Coalcomán inmersa en el conflicto cristero que ya era tangible desde antes que comenzara su candidatura a la gubernatura de Michoacán en 1928. Ricardo Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, México, Debate, tomo 1, 2018, pp. 340-341.

¹³⁰ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

¹³¹ El propio Rivera Maciel señala que a una persona de apellido Núñez, distinguido bailarín de jarabes en la comunidad, el general “se lo llevó para que le bailara en la ciudad de repente cuando tenía sus reuniones”, y cuando no las había “mientras, lo ponía a sembrar y a levantar cercas”. Otros paisanos que recibieron el apoyo presidencial fueron los hermanos Pulido (de Jiquilpan como el propio Cárdenas), quienes fueron colocados en

Antonio por entonces se fortaleció al poder ejecutar a placer sus propios instrumentos, pero al mismo tiempo su voluntad por querer aprender más. Antonio continuó tocando los compromisos con su padre, siendo constante y hasta cierto punto disciplinado en sus aprendizajes, complementando el conjunto unido a otros familiares de los que el mismo da cuenta:

...teníamos en el grupo que formamos con mi papá, lo componía un cieguito que se llamaba Teódulo muy bueno, muy buen arpista que tocaba muy bien el arpa, entonces yo tocaba la guitarra de golpe, tenía un tío que se llamaba Isabel Torres que tocaba el violín y mi Papá que le gustó el violín; y allá cualquiera de las personas que tuviera sentido de la música podían tamborear el arpa.¹³²

El conjunto tomó cierta notoriedad en la zona de Aguililla debido a que la ejecución de la guitarra de golpe del niño Antonio era excepcional para la poca edad que tenía; esta situación provocó que algunos de los guitarristas del pueblo -a decir de Rivera- se “avergonzaran” de su propia ejecución, y dejaron de tocar cuando ese niño aparecía junto al grupo de su padre para tocar. En este punto, consideramos que si bien pudo haber quien se avergonzara de la ejecución propia de un instrumento, -o que más bien le tuviera algún tipo de *envidia* al niño que demostraba pasión por lo que hacía musicalmente-, creemos que el sentir de aquellos músicos locales, era una natural reacción ante la sensación de sentirse opacados o superados en un mundo donde el honor y el prestigio eran valores relevantes¹³³ y al parecer más, siendo ejecutantes de un instrumento. Dicha situación es una constante en la convivencia entre músicos de distintos círculos musicales y que puede ser digna de atención para ser estudiada.¹³⁴

puestos burocráticos: uno en una corporación policiaca y otro como jefe de mercados en el entonces Distrito Federal. Jesús Jáuregui, *El son mariachero de la negra. De gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo*, México, CONACULTA-INAH, 2012, p. 56.

¹³² Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

¹³³ Barragán, *op. cit.*, p. 121.

¹³⁴ Entre los mariachis de Garibaldi es un fenómeno cotidiano la crítica que se hacen mutuamente a la que denominan “marrear”, y a quien lo ejerce lo designan como “marro”. Carlos Flores Claudio, “Vámonos a la maroma. Figuras en el habla de los mariachis de Garibaldi: Un esbozo de su vida cotidiana” en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi Patrimonio Cultural de la Humanidad*. XI Encuentro

Regresando con el pequeño Antonio, la inquietud musical a partir de entonces no dejó de crecer en él, quién gustaba de oír a los mariachis, a los huapangueros y demás grupos de música popular¹³⁵ que por entonces pasaban en la escueta señal de radio; no faltó quién le hiciera algún comentario -dado el talento que iba demostrando con la guitarra de golpe- acerca de porque él con ese sentido musical, no se atrevía a tocar igual que los que asiduamente escuchaba en el radio; no pasaría mucho tiempo para que el niño comenzara a tocar el repertorio que iba escuchando cada vez de mejor manera en su entorno y en la frecuencia radial.

3.4.-Había personas que iban y venían de México

Mientras el pequeño Antonio continuaba desarrollándose musicalmente, se suscitó en la casa de sus padres la visita de una comadre de su mamá -al parecer también tía lejana-, quien mantenía contacto con ellos a través de cartas y de visitas esporádicas a Aguililla. La “tía Micaela” -como le decían los Rivera- radicaba por entonces en la Ciudad de México, donde subsistía vendiendo tepache en la populosa y comercial zona del barrio de la Merced. Esta visita amistosa como las que muchos hacían a los parientes y amigos para saber su actualidad y verificar encargos, favores o negocios, ciertamente era una costumbre en algunos de quienes, por distintas circunstancias, decidían abandonar la comarca y salir a experimentar el mundo exterior en busca de progreso y bienestar, y a veces... volver a regresar, para disfrutar lo ganado afuera del terruño. Según el propio Rivera Maciel, este tránsito era común entre los habitantes de aquella región, quienes salían o entraban de la tierra natal, al grado de que la gente animara a su padre a que en algún momento también pudiera salir el pequeño Rivera Maciel. La salida de Antonio efectivamente se dio, pero por otro desafortunado motivo; Rivera Maciel lo confirma:

Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2013, p. 169.

¹³⁵ En la década de 1930 se escuchaban algunas agrupaciones como “Los Trovadores Tamaulipecos”, el “Mariachi de los hermanos Pulido”, el “Mariachi Tapatío de José Marmolejo”, el “Mariachi Vargas de Tecalitlán” y huastequeros como “Los Chinacos” y “Los plateados”, estos últimos conformados por Roque y Nicandro Castillo junto con el célebre Elpidio Ramírez “El viejo”, violinista a quien Rivera Maciel por entonces tenía por ídolo musical, y de quien buscaba escuchar tocar tanto en la Radio como en los pocos discos que llegaban a su región.

...Pues había personas que iban y venían de México a Aguililla, algunos que tenían parientes allá y eso. Algunos se dieron cuenta que veían que yo tocaba bien a la edad que tenía y le decían a mi Papá:

-Oye Pedro porque no dejas ir a Toño allá a México!!allá él puede(hacerla)

Mi Papá no creía que me pudiera abrir paso tocando, no consideraba que fuera tan hábil para tocar instrumentos. Mi papá tocaba muy bien el violín y la guitarra, pero solo el estilo de allá. Luego paso una cosa. Mi papá tuvo problemas en la política. Por ahí maltrató a un secretario del ayuntamiento y se tuvo que andar de “socapa” allá en el cerro, la cosa se empezó a descomponer, ya no teníamos la misma fuerza la familia. Mi Papá nos faltó, estuvo casi como seis meses a salto de mata. Hasta que entró al ayuntamiento un señor de apellido Bustos¹³⁶ que era un poco familiar nuestro, y él me dijo:

-Dile a tu Papá que ya venga, que no se preocupe

Ya el señor que había maltratado mi papá, ya se había venido a México. Era un señor que era secretario ahí del ayuntamiento, pero en las elecciones de la presidencia cuando era Sánchez Tapia,¹³⁷ se conoce que él hizo trampa. En vez de sacar a Sánchez Tapia, todos los votos que en Najeria dieron, él puso otros a su favor. Todo mundo se dio cuenta de ese trinquete.

Carlos Flores (CF): ¿Para ser presidente municipal?

Antonio Maciel (AM): Ándale!! Mi Papá no sé, en un mal rato, lo encaró, lo maltrató y todo, y mi Papá tuvo que andar vagando. Tiempo después el tipo éste, por ese detalle ya tampoco pudo vivir allá, porque había jugado chueco en las votaciones de allá.

CF: ¿y era del PRI??

AM: Sí ya entonces.¹³⁸ Después eso nos generó inestabilidad en la familia. Porque como quiera que sea, mi papá ya tenía enemigos allá, amigos de aquel fulano que maltrató. Allá por

¹³⁶ Probablemente se trate del señor Amador Bustos, quien fungió como presidente municipal de Aguililla en el año de 1940, aunque no se descarta que pudiera haber sido funcionario del ayuntamiento en años previos. Contreras Cervantes, *op. cit.*, p. 101.

¹³⁷ Maciel al parecer se refiere al General Rafael Sánchez Tapia, oriundo de Aguililla y quien llegó a ser gobernador del estado de Michoacán en 1934, además de ser ministro de economía en el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas.

¹³⁸ El partido hegemónico por entonces se llamaba Partido Nacional Revolucionario(PNR). En 1938 se reconstituiría como Partido de la Revolución Mexicana(PRM), siendo en 1946 cuando adopte su denominación actual como Partido Revolucionario Institucional(PRI).

cualquier cosa te quiebran. A mi mamá se le ocurrió, que, si yo venía con la tía que vivía acá, podía ser una esperanza para podernos jalar para México. Y así fue.¹³⁹

La vida ranchera ciertamente se permeaba de la estructura política, las diferencias en esta última podían conducir a finales trágicos entre los habitantes de la región. Y es que por entonces, la población de la comarca vivía una situación polarizante a raíz del cambio de autoridades en los municipios michoacanos, consecuencia de la llegada del gobernador Sánchez Tapia y el fallecimiento de su antecesor Benigno Serrato, generándose disputas entre los seguidores de ambos por los puestos burocráticos de varias localidades.¹⁴⁰ Este mismo ambiente terminaría por orillar a la madre de Rivera Maciel a ver con menos resistencia la posibilidad de migrar en algún momento, y el que el pequeño Antonio fuese “la avanzada” en esa tentativa. En particular, Doña Eloísa emocionalmente imbuida muy probablemente del miedo a imaginar destruido su núcleo familiar, accedió a la alternativa de dejar salir a su hijo Antonio a la ciudad de México.

Migrar hoy como antes siempre ha resultado una empresa compleja, y en el México de la primera mitad del siglo XX ese tránsito comenzó a ser cada vez más frecuente, aunque todavía laborioso. Viajar a la Ciudad de México desde el interior del país, por aquellos años implicaba cierta odisea tanto material como temporal. Por entonces, regiones como la Tierra Caliente michoacana aún vivían parcialmente desconectadas del altiplano central, dada la pobre infraestructura de caminos y de transporte que solo llegaban hasta ciertas comunidades principales de la zona, teniendo muchas veces que hacerse tramos a caballo o a lomo de mula, si bien iba la cosa, o tener que caminar jornadas prolongadas a pie entre veredas que no siempre eran seguras. Así lo atestiguó el ingeniero Vicente Gálvez, comisionado del entonces secretario de economía en el sexenio cardenista Rafael Sánchez Tapia -quien a su pensar

¹³⁹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 21 de mayo de 2017.

¹⁴⁰ A la llegada del gobernador Sánchez Tapia de filiación cardenista -aguilillense y quien había ocupado puestos administrativos y militares en Jiquilpan y Coalcomán previamente-, se buscó el control de los gobiernos locales y al mismo tiempo borrar de estos a los colaboradores del gobernador Serrato, quien sorpresivamente había fallecido en un accidente aéreo en diciembre de 1934, días después de asistir a la toma de posesión de Lázaro Cárdenas como presidente del país. Pérez Escutia, Ramón Alonso, *Historia del Partido de la Revolución en Michoacán PNR-PRM 1928-1945*, México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (tesis de maestría), 2001, pp. 126-128.

buscaba llevar “algo de modernidad” a la comarca, al ser oriundo de Aguililla-; Gálvez comentó el trajín que implicaba llegar a la región desde el centro del país en la década de los 30:

...Es usar el ferrocarril de México a Uruapan, después continuar en carruajes hasta Aguililla, pasando por Apatzingán. Antes el tránsito en coche se efectuaba desde Uruapan a Apatzingán, teniendo que seguir después a caballo desde este último lugar hasta Aguililla, haciendo un trayecto largo y penoso a consecuencia del clima cálido que impera por aquellos lugares.¹⁴¹

A pesar de las dificultades, migrar por entonces a la Ciudad de México, parecía ser una alternativa sensata ante los escenarios imperantes en aquel rincón lejano del país, tanto por los resabios de violencia y miseria que la Revolución mexicana había heredado, como por los odios y rencillas que particularmente en el occidente del país había dejado el conflicto cristero, incluyendo las interminables diferencias surgidas a raíz de cuestiones políticas, agrarias y de disputas de territorios que todavía permearon buena parte del siglo XX en varias regiones michoacanas y del país. Para Rivera Maciel estas situaciones siendo un niño pudieron no ser comprendidas del todo. En nuestro caso, los lazos de amistad se volverán la clave para poder generar la posibilidad de viaje al niño a un universo musical que el pequeño esperaba devorar, y el cual, ya había idealizado por referencias de los conocidos que iban y venían de la urbe.¹⁴² Como comentamos líneas arriba, la tía Micaela visitó a la familia y le ofreció a la madre la opción de recibir al niño Antonio, al enterarse del interés por la posibilidad de migrar debido a los problemas existentes en la región y en la familia, de manera particular. La tía Micaela expuso las bondades que la estadía en la capital le traería al niño, tanto en su crecimiento musical como para el bienestar familiar. Para Pedro, el padre de Antonio, esta no era una idea que le convenciera demasiado porque eso implicaría que su

¹⁴¹ Gómez Lucatero y Pérez Escutia, *op. cit.*, p. 149-150.

¹⁴² Si bien existía esta población flotante que entraba y salía de la ciudad, la tendencia de quienes migraban a la ciudad de México en las primeras décadas del siglo XX, era de la quedarse a residir definitivamente. Las estadísticas señalan que tras el conflicto revolucionario, la Ciudad de México continuaba siendo un polo de atracción para los habitantes del interior del país – lo ha sido desde tiempos virreinales en mayor o menor medida- quienes en 1921 eran 372 215, poco más de un tercio del total de los pobladores de la urbe que por entonces tenía 906 063 personas; Para 1940, la población migrante en la ciudad ya era cercana a la mitad de los habitantes de la capital con 820 894 personas por 1 757 530 residentes totales. *Estadísticas Históricas de México*, México, INEGI, 1985, tomo 1, p. 2.

conjunto de arpa quedaría incompleto, además de la natural incertidumbre que se genera cuando un miembro de la familia sale del hogar paterno. Al parecer Eloísa, la madre, lo tenía más claro. Rivera Maciel lo comenta así:

...Y mi mamá cuando le platicó eso su comadre, le gustó mucho la idea. A mi papá no le gusto porque si yo me venía, pues quien le iba a ayudar a tocar la guitarra. Pero como realmente era la música, nadie puede vivir de la música, porque no había donde desarrollarse diario (allá), nada más en las fiestas. Y sí, así quedamos. Así que ya se andaban disgustando mi papá con mi mamá por lo mismo, pero mi mamá le hizo ver: ¡¡¡vieras si Antonio se va!! a lo mejor nosotros nos acabamos yéndonos también!! Era una especie de camino, abrir camino. Llegue a aquí a la edad de 12 años. Llegue a vivir con mi tía en la Merced, con mi tía Mica, así le decíamos; que ella vivía vendiendo tepache allí en la Merced y tenía un puesto de cigarros en Ampudia y República del Salvador. Entonces yo llegué y me acomodé a traerle las cosas que necesitaba para preparar el tepache...¹⁴³

La residencia en la Ciudad de México, por supuesto que no era una casualidad. La metrópoli ya aglomeraba no solo migrantes de buena parte del país, sino capitales e industrias que sentaron sus reales en la urbe, en buena medida, por las condiciones que esta les ofreció en cuanto a lo económico, lo social y hasta en la parte sanitaria: tras el conflicto revolucionario y contingencias como la llamada “influenza española”, la urbe capitalina sufrió una serie de transformaciones que buscaron modernizar su estructura y hacer más funcionales sus espacios públicos.¹⁴⁴ Para el niño Antonio esta oportunidad de estancia urbana le permitió estar en contacto con músicos de otras regiones que le proporcionaron experiencias y conocimientos musicales. La Tía Micaela ya se lo había comentado a Eloísa su madre: “yo

¹⁴³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre de 2016.

¹⁴⁴ Algunas de las medidas que se aplicaron fue la ampliación y reorganización de plazas y avenidas como el llamado Eje central; el entubamiento de algunos ríos y canales que todavía circundaban la ciudad y la consolidación de la red de drenaje; comenzó también la reestructuración del gobierno de la ciudad en el Departamento del Distrito Federal, encabezado por un regente, la división del territorio en delegaciones políticas y la creación de cuarteles al interior de la urbe para administrar territorialmente zonas habitacionales y establecimientos de distinta índole, por mencionar algunas. Araceli Peralta Flores, “el canal puente y garita de la Viga”. En Janet Long Towell y Amalia Attolini Lecon(coords.) *Caminos y mercados de México*, México: INAH-UNAM, 2009, p. 467 y María Nájera Coronado, “Distrito Federal, un largo camino a la democracia” en *Relatos e Historias en México*, Ciudad de México, Editorial Raíces, número 4, diciembre 2008, p.63-64.

allá tengo unos amigos que son mariachis y lo puedo meter!!”. Ese sería el primer contacto del niño con el mariachi urbano. Ya instalado en el barrio mercedario, el vínculo pronto fructificó:

...Y allí pasaba un grupito callejero de esos taloneros que les llaman, *mariache*. Pero ya tocaban con el estilo de acá (de la ciudad) y todo, entonces paso un día el director del mariachito y la comadre le comento:

-Oye Viviano!! Tengo aquí mi sobrino que es músico

- ¿y que toca?

-Toca el violín y la guitarra.

-Ah!! Pues me está haciendo falta el violín. Pues a ver que se venga.

-Él no sabe la música de aquí!!

-Nosotros le enseñamos!!

Empecé a hacer vueltas con ellos ahí en La Merced en los restaurancitos, en las fonditas, en las pulquerías y en las cervecerías.¹⁴⁵

La Merced por entonces era un punto neurálgico para la ciudad y para los músicos. Todavía en la primera mitad del siglo fungía como la puerta oriental de la ciudad, ahí arribaban mercancías de diversa índole, que en el pasado llegaban en trajineras y lanchas desde zonas como Iztalcalco, Texcoco o Xochimilco. La alhóndiga de la ciudad se ubicó en tiempos virreinales ahí, situación que provocó desde antaño, intensidad en la circulación de personas y bienes en el barrio mercedario.¹⁴⁶ Para cuando Rivera Maciel llegó al barrio, este ya estaba constituido como un espacio comercial reconocido, en donde pulquerías, cantinas, algunos cabarets y puestos de tepache -como el de la “Tía Mica”-, convivían con fondas y locales de verduras, carnes y golosinas, y donde transeúntes, vendedores y parroquianos, se

¹⁴⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez, Mixcoac, Ciudad de México, 11 de agosto de 2016.

¹⁴⁶ Elizabeth Paz Zea, *El barrio de la Merced: una memoria desde la experiencia de sus habitantes*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015, (tesis de maestría), p. 60.

mimetizaban entre avenidas y callejones de ese extremo populoso de la ciudad.¹⁴⁷ Esa aglomeración de locales para expender bebidas y comer algún antojo en el barrio mercedario tenía su razón de ser: desde tiempos porfirianos el control sobre la bebida alcohólica y los lugares de divertimento y recreación donde se vendían, tenían preocupado al gobierno local, lo que se tradujo en reglamentaciones que buscaron limitar el consumo y controlar dichos establecimientos. La ciudad a la que llegó el pequeño Antonio, ya entonces había pasado por el rasero de los llamados “gobiernos sonorenses”, los cuales, en algún momento, apoyaron campañas y disposiciones contra el alcoholismo, que lo único que lograrían sería una mayor fiscalización a los productores de bebidas ¹⁴⁸ y en algunos casos, el desplazamiento de los comercios y parroquianos hacia lugares fuera de los cuadros céntricos de la ciudad. La Merced en este caso, se volvió receptora de estos negocios que serían el primer escenario donde se presentaría nuestro niño aguillillense junto a aquel mariachi ciudadano contactado por la tía, barrio del que Rivera Maciel recordó su dirección y algunas cosas cotidianas:

[Vivía en] Ampudia 51 esquina con..eh, República del Salvador. Todo eso yo creo que ya cambió, ahora es donde pasa Circunvalación, había puros puestos de dulcería en aquel entonces. Y en la mera esquina de Ampudia estaba el puesto de mi tía y enfrente estaba el Cine Regio... [el tepache valía] a 5 centavos el vaso o 10 el tarro. Entonces estaba la vida muy barata, yo me acuerdo, con todo lo que ganaba era como rico, no pagaba renta, ahí vivía con mi tía, entonces me acuerdo el sidral costaba 10 centavos, la coca cola 5 centavos, en ese entonces; porque yo luego iba a comer las comidas corridas que vendían ahí en los puestos con su refresco bien barato, café de los chinos ahí por 20 centavos un café con pan dulce muy barato, pero eran aquellos tiempos...Pero ya el que iba a comer a un restaurante una comida corrida, ya tenía dinero. Todos habían qué comer tortas en la calle, o sándwich o tamales, yo

¹⁴⁷ Odette Rojas Sosa, *La ciudad y sus peligros: alcohol, crimen y bajos fondos. Visiones, discursos y practica judicial, 1929-1946*, México: UNAM, 2016, (tesis de doctorado), p. 67.

¹⁴⁸ Los “gobiernos sonorenses” en buena medida influidos por el quehacer de grupos cristianos evangélicos, adventistas y presbiterianos en Estados Unidos a inicios de siglo XX, intentaron en México ya instalados en el poder, aplicar medidas restrictivas respecto al consumo de alcohol como las formuladas en el vecino del norte que solo lograron generar algunas acciones y políticas públicas de poco éxito en cuanto a la erradicación o inhibición en el consumo de bebidas embriagantes. Jesús Méndez Reyes, “De crudas y moralidad: Campañas antialcohólicas en los gobiernos de la posrevolución” en Ernest Sánchez Santiró (coord.), *Cruda realidad: Producción, consumo y fiscalidad de las bebidas alcohólicas en México y América Latina: siglos XVII-XX*, México, Instituto Mora, 2007, pp. 243-269.

que me tratado más con los tamales con atole muy baratos...me gustan de los verdes hasta la fecha, jajaja¹⁴⁹

Habrá que decir también que el barrio mercedario en este contexto, recibí otra acometida, pero de tipo musical. La desecación del Canal de la Viga ubicado en la zona de Santa Anita al oriente de la urbe, -lugar de paseo y recreo de visitantes y residentes de la capital desde al menos el siglo XVIII-¹⁵⁰ propició que muchos de los músicos que trabajaban en ese sitio y los que iban arribando de la provincia en ese momento, aparentemente optasen por internarse en dicho suburbio para buscar su sustento, siendo *La meche* uno de los barrios que les dar  cobijo durante algún tiempo. Por tanto, no resultó extraño que los primeros mariachis que acogieron al pequeño Antonio, estuvieran ciertamente orbitando la zona y teniendo contacto con la Tía Mica. Dado este entorno, la adaptación a un nuevo estilo musical para el niño músico recién llegado, sería una de sus tareas más inmediatas.



Imagen 2 y 3. Fotografías donde se observan primeramente al barrio mercedario alrededor de 1930 (con el templo de Santo Tomas la Palma al fondo, izquierda) como probablemente lo conoció el pequeño Antonio; en la siguiente (3,derecha) una vista de lo que después fue el Anillo de Circunvalación, del que todavía en 1940 una parte era conocida como “Ampudia” y que fue el espacio donde se ubicó el puesto de la tía Micaela, casi entroncando con la calle de Republica de El Salvador, de frente al mercado de dulces -en construcción en ese momento- todavía existente hoy. Fuente: *La Ciudad de México en el tiempo* (Facebook), publicación del 20 de enero de 2020.

¹⁴⁹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Mart nnez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

¹⁵⁰  lvaro Ochoa Serrano, “Santa Anita: Variedad mariachera desde la capital”. En Luis Ku (coord.) *Memoria del Coloquio El mariachi: regiones e identidades. XIII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan: El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2015, p. 63.

De Aguililla trajo consigo un violín y una guitarra sexta. El tiempo transcurrió entre sus incursiones en la zona con el mariachi y al mismo tiempo, aprendiendo el repertorio que le enseñaban. Bastaban un par de vueltas para aprenderse un son, ya fuera con el violín o la guitarra para memorizarlas y ejecutarlas después, cuando se las pedían. Al poco tiempo de andar con el mariachi a quienes siempre considero *buenas gentes*, comenzó a pensar en separarse del grupo, dados sus rápidos avances aprendiendo piezas del repertorio y que algunos de ellos tenían una inclinación por el alcohol, y esto último, como niño, no era de su agrado:

...entonces cuando ya empecé a trabajar con este grupito (de mariachi) que te conté, reconocí todo el terreno donde podía yo trabajar, pero trabajar solo, -y es que- a mí me dejó mucho que desear el grupo, yo ya tocaba modernos, boleros, huapangos y todo eso, y les hacía mucha gracia porque a los doce años ya cantaba “la malagueña”, el “cielito lindo”, todo lo usual, Guadalajara y todo eso, y que se me ocurre: me voy a separar de ese grupo!! ellos llegaban a una pulquería y por unos pulques tocaban y yo, pues eso no me gustaba. Por la misma área que andaba con ellos, empecé yo a salir dos horas más temprano, haciendo actuaciones ahí en las fruterías, que le dan a uno fruta, le dan centavos, le dicen “la cooperacha” a eso. Lo hacía yo solo porque chiquillo cantando lo que cantaba y como tocaba la guitarra, pues les hacía mucha gracia, ¡y nombre!! yo me sacaba mucho dinero, con ellos (los del grupo) apenas me sacaba tres o cuatro pesos de toda la vuelta que dábamos ahí, y yo, tenía una chamarrita que me hizo mi Mamá, de ahí veinte, veinticinco pesos, en Aguililla eso era un dineral. Empecé a mandarle dinero a mi Mamá y se quedaron admirados...¹⁵¹

La decisión tomada parece que fue positiva. Su voluntad tuvo premio: ganó unos pesos más y pudo mandar algo de ello a su familia en Aguililla. Esto influiría en un siguiente paso. Un par de meses seguirían todavía dando la vuelta con ese mariachi, mientras pensaba si en algún momento, con el conocimiento del repertorio adquirido, podría ir a conocer el lugar del que ya por entonces muchos músicos hablaban en el barrio, y en el que los mariachis se empezaban a hacerse notar en la ciudad: Garibaldi.

La plaza que hoy se reconoce como uno de los templos musicales del mariachi, tanto a nivel nacional como internacional, a inicios del siglo XX era un espacio ciertamente

¹⁵¹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

marginal en la capital. Un embrollo de callejones y calles mal delineados era aquella zona, en donde la traza de la ciudad comenzaba a desdibujarse para dar paso a terrenos escasamente poblados donde parecía que la autoridad local no se asomaba. La antigua “Pila del Borrego” o “Plazuela del Jardín” como se dice que le llamaban a la futura plaza en las postrimerías del siglo XIX e inicios de siglo XX, formaba parte del antiguo barrio de Cuepopan, uno de los cuatro cuadrantes que primigeniamente constituyeron la antigua urbe indígena, barrio que para tiempos virreinales, añadió a su denominación la de “Concepción” por el convento femenino erigido en el área; después adquiriría el nombre de “Santa María”, referente a la fundación franciscana establecida ahí –probable enlace entre el convento de San Francisco de la capital, y el colegio de Tlatelolco-, y que ahora conocemos como Santa María “La Redonda”,¹⁵² templo en el que los mariachis actualmente llegan a ocupar algunos servicios religiosos y a tocar alguna misa. El espacio que propiamente sería Garibaldi, no era tan amplio ni estaba definido como lo está hoy. Hacia la tercera década de siglo XX, este sitio todavía se percibía como descuidado y marginado, siendo sede de algunos locales y puestos de alimentos y bebida, además de refugio de parroquianos, bohemios y trasnochadores. Antes de la urbanización y cierto remozamiento del que fue objeto, la zona al parecer estaba más incorporada a la dinámica de la ya por entonces popular Colonia Guerrero, reconocida en la capital por la ubicación de templos como el de San Fernando o el de Nuestra Señora de los Ángeles, además de panteones como el de Santa Paula, en donde, por cierto, enterraron con honores la pierna del general Santa Anna a mediados del siglo XIX.¹⁵³

Llegadas las fiestas del Centenario de la Independencia, una comisión gubernamental encargada para establecer una nueva nomenclatura en la ciudad, cambio el antiguo nombre de la “Pila del borrego” al pretendidamente moderno de “Plaza Garibaldi”, haciendo eco a una petición que desde años atrás habían formulado políticos porfirianos liderados por Juan Sánchez Azcona, para otorgar el nombre del caudillo de la unificación italiana a alguna calle

¹⁵² Clementina Battcock, “La resemantización de un espacio sagrado en la Nueva España: Cuepopan, de mojonera y escenario ritual a Santa María la Redonda” en *Cuicuilco*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, volumen 18, número 51, mayo-agosto 2011, p. 152.

¹⁵³ Alejandro Meraz Moreno y Érica Itzel Landa Juárez, “Entierros en el antiguo panteón de Santa Paula de la Ciudad de México”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, número 19, mayo-agosto 2010, p. 92.

o plaza de la metrópoli capitalina.¹⁵⁴ El espacio de lo que sería la plaza en aquel año centenario de 1910, fue ocupado para juegos infantiles aunque solo de manera provisional; algún tiempo después se instalaron un par de jardines que si bien embellecían el sitio, no sobrevivieron al tiempo.¹⁵⁵ Otra iniciativa surgiría para que dicho lugar fuese ocupado por un mercado de telas, lo cual tampoco prosperó.¹⁵⁶ La instalación del teatro *Follies Bergere* en un extremo de lo que sería la plaza, de cara a la entonces calle del Niño Perdido -futuro Eje Central Lázaro Cárdenas-, comenzó a incrementar la circulación de personas en el sitio que buscaban divertirse.¹⁵⁷ El establecimiento en Garibaldi del afamado *Tenampa* por Juan I. Hernández y su esposa Amalia Díaz -migrantes jaliscienses-, lugar donde se expendía su famoso ponche de granada y en el que se empezaron a presentar mariachis “oriundos de Cocula”,¹⁵⁸ parece ser uno de los detonantes de la llegada de músicos a la plaza, la cual como hemos comentado ya contaba con diversos establecimientos donde se vendía comida y bebidas alcohólicas.¹⁵⁹ Las reglamentaciones de la época hablan de la música como un elemento que había que restringir en pulquerías y cantinas -exceptuando a las cervecerías, aunque impidiendo en éstas el baile- para evitar prolongar la estancia de sus clientes;¹⁶⁰ sin embargo, como muchas disposiciones gubernamentales, estas no siempre se acataron a cabalidad. Dicha situación bien pudo abreviar en la creación del ambiente formado en la plaza: si no se permitía el acceso a los músicos en el interior de los locales, estos podían esperar y

¹⁵⁴ Archivo Histórico de la Ciudad de México (en adelante AHCM), *Ayuntamiento*, sección Consejo Superior del Gobierno del Distrito, volumen 609, expediente 14. Año 1907.

¹⁵⁵ AHCM, *Planoteca*, modulo 1, planero 1, fajilla 107, año de 1920-1923.

¹⁵⁶ AHCM, *Planoteca*, modulo 3, planero 2, fajilla 2, año de 1924.

¹⁵⁷ El *Follies* conforme avanzó el tiempo cambio de nombre, llegándose a conocer algún tiempo como “Cine Garibaldi” y “Teatro Garibaldi”, volviéndose un sitio de espectáculos referente en la zona, hasta que fue derruido, consecuentando la apertura de la plaza al actual Eje Central. José Santos Valdés Martínez, *Teatro Garibaldi último reducto del genero de burlesque en México por mejor decir: la cultura popular también cuenta*, Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, México, 2012, en https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=542, consulta del 19 de junio de 2022.

¹⁵⁸ Se decía que el Tenampa comenzó como una tienda en donde se vendía “de todo un poco”; pasado algún tiempo, empezó a vender comida típica de la región de Jalisco (birria, pozole, tostadas, etc.) hasta convertirse en cantina, donde llegaron a amenizar a la concurrencia aquellos primeros mariachis recién llegados a la plaza. Hermes Rafael, *Los primeros mariachis en la ciudad de México*, México, Edición del autor, 1999, p. 52.

¹⁵⁹ La formación de núcleos de pulquerías y cantinas en las inmediaciones de Garibaldi, a fines de los años veinte era notoria a pesar de que las reglamentaciones de la época lo prohibían, teniendo que guardar 100 metros de distancia entre unas y otras, situación que difícilmente se cumplió. Rojas Sosa, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁶⁰ *Ídem*, p. 284.

abordar afuera a los clientes, deambulando en la plaza entre los puestos, con cierta tolerancia de la autoridad, seguramente más ocupada en vigilar otros cuadrantes céntricos de la ciudad.

Rivera Maciel tal vez un poco más confiado en sus aprendizajes musicales y en el conocimiento de la propia urbe, empezó a alimentar la idea de conocer Garibaldi, cosa que pronto se concretó gracias a otro mariachi conocido de su tía Micaela:

...Un día fue un señor que trabajaba en el Tenampa en Garibaldi, porque mi tía tenía muchas amistades era muy tratable, muy comercial y trataba a todo mundo, conocía a todo mundo y había un señor que se llamaba Rubén. Estaba platicando con mi tía y me dijo: mira hijo te presento a Rubén toca muy bonito la guitarra. ¡¡Ah caray!! cuando dijo guitarra luego luego pare la oreja, y ya nos hicimos amigos y le dije:

-oye ¿dónde tocas?

– pues allá en el Tenampa

– ¿Tu tocas en el Tenampa?? Híjole, yo quisiera conocer el Tenampa

– cuando quieras vamos!! yo vengo por ti a las siete de la noche y te traigo a las cinco de la mañana cuando empiecen a correr los camiones, pero toda la noche estas allá y te consigo con quien toques al cobo.

Me la pinto bien y bonito, y el chance de conocer el Tenampa. La primera vez fuimos caminando platicando ahí por República del Salvador y luego San Juan de Letrán, hasta el *Follies* que era el teatro antes que ahí estaba el Tenampa, ¡y mira!! una de mariachis tocando, se me iban los ojos oyendo y viendo, algo nuevo para mí.¹⁶¹

Pasado el asombro de conocer el sitio del que mucho escuchó hablar, el niño Antonio no tardó en establecerse en la plaza y entablar amistad con algunos comerciantes y mariachis que deambulaban por ahí, incluso incorporándose momentáneamente al mariachi “Los paisanos” donde su amigo Rubén ya trabajaba, y donde le pagaban -cuando había trabajo- a peso la hora el jefe del grupo, un tal Jesús Galindo:

Ya que voy yo, la primera noche sí, ya tenía nociones porque había andado con el grupito ese que les platicué antes, ya no me agarraron de desconocido:

¹⁶¹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

-y que tocas??

-Pues el violín,

-ah órale – y que otra cosa tocas??

-La vihuela¹⁶²

-pues órale!!

total, me compré una vihuela, el violín ya lo traía y me vendieron un guitarrón barato, pues también le agarré y ya a los ocho días ya estaba tocando el guitarrón. Y ahí había un puesto de una señora que se llamaba Martina, ella me dejaba guardar ahí los instrumentos. Y cuando alguien necesitaba ¿oye que qué tocas? La vihuela -traitela; ¿qué más tocas?? El guitarrón-pues traitelo; y así me jalaban para una cosa o para otra. Pues en un año aprendí hasta lo que no de los instrumentos...¹⁶³

El aprendizaje resultó ser rápido y efectivo dada la avidez con que Rivera Maciel buscó asimilar el repertorio, por supuesto, habrá que decir que le fue inevitable hacer la comparativa entre la música que había aprendido en su tierra natal y la que estaba aprendiendo en Garibaldi. Las diferencias de tonos y de los propios instrumentos fueron notorias para él. Al momento, tuvo que entender su situación y dejar de lado el repertorio de su lugar de origen –al menos durante su presencia en la urbe-, si quería sobrevivir y adaptarse a Garibaldi donde el “estilo Jalisco” ya imperaba entre los mariachis –usando instrumentos como el guitarrón y la vihuela, en detrimentos de arpas y guitarras de golpe, y por supuesto la inclusión de la trompeta-¹⁶⁴ y los clientes que les consumían su música.

¹⁶² Seguramente Rivera Maciel dijo saber tocar vihuela, pensando en que la guitarra de golpe que si sabía tocar no estaría tan alejada de cómo se ejecutaba la vihuela, situación que efectivamente ocurrió, aunque teniendo que ajustar los tonos y aprender algunos “manicos” para escucharse igual o similar a los mariachis que escuchaba en el radio y en la plaza misma.

¹⁶³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre de 2016.

¹⁶⁴ Dicha diversificación en la organología del mariachi se ha utilizado como uno de varios criterios para señalar la bifurcación entre el mariachi rural o campesino y el mariachi moderno y urbano, este último sometido a la “modernización” de sus repertorios y a la competencia por las audiencias y las ventas de grabaciones en diversos formatos. J. Arturo Chamorro Escalante, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, México, Secretaria de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2006, p. 53.

La estancia en Garibaldi le permitió conocer a muchos músicos que transcurrido el tiempo, se volverían referentes de la música de mariachi y que en aquellos años deambulaban al igual que él en la plaza; figuras como el mítico Concho Andrade –líder del primer mariachi que tocó al interior del Tenampa-, de quien recordaba “*era un señor delgadito que siempre traía con su bufanda*”, hasta Miguel Martínez –considerado como el patriarca de la trompeta mariachera-, eran personajes con los que llegó a convivir ahí cotidianamente. Sobre el Tenampa y la dinámica de la plaza, Rivera Maciel comenta:

[El Tenampa] pues era un salón más grande con asientos así con mesas, pero ya se vendían los ponches de arrayan y de granada, se vendían para el servicio de los coches y también para adentro. Podía uno entrar a tomar a la cantina o si no, podía ir uno en coche. Antes no había tanta congestión de carros, cualquier carro llegaba y se paraba y ahí pedían sus bebidas y ahí tocaba el mariachi rodeando el coche, a todo dar, cuando no era uno, era otro el que tocaba... Vendieron alimentos enfrente del Tenampa, había puestos que ahora ya no hay... Vendían birria y ¿Cómo se llama? Pozole y todas esas cosas. Ahí cerca, atrás del Tenampa, hay una calle que se llama San Camilito, ahí en San Camilito vivía mucho mariachi, porque eran viviendas que les rentaban baratas, yo ahí conocí a muchos compañeros que después fueron famosos y que vivían ahí.¹⁶⁵

De entre los mariachis que conoció Rivera Maciel en Garibaldi, un día iba pasando Arcadio Elías –líder del después reconocido Mariachi Nacional-, personaje del que se desprende una anécdota sucedida en la plaza y que muestra a nuestro biografiado en sus andanzas cotidianas con otros niños músicos como él:

Éramos un montón de chiquillos todos esos, éramos chiquillos entonces. Había otro que le decían el “Pelicano”, otro que le decían “La Tripa” y así varios, y de pura chulada un día, llegó un coche y hizo que le tocaran todos los chiquillos, y sí, formábamos un grupo ahí provisionalmente de puro chiquillo, sabíamos todos los sones y todo, pero no sabíamos la terminación de algunos. Nos pidieron el “Son del Tren”, como ese disco famoso del Mariachi Vargas... Con ese sacó el premio Vargas en un concurso de mariachis que hubo aquí en México, de los primeritos. Total, que nos pusimos a tocar “El Tren” y pues todo salió muy bien y todo; y hay una parte en donde hace taran taran taran taran taran taran taran taran, eso es para terminar. Pues vas a creer nosotros llegamos a esa parte y nadie sabía cómo seguía...

¹⁶⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

pasó Arcadio Elías para allá, y se quedó viendo pos puro chiquillo tocando ahí, y se fue, de ratito viene y estábamos igual y dice: “¿Qué es el mismo tren??”, alguien dijo: oye no sabemos cómo terminarlo!! Que se va y que se trae una trompeta que tenía en un puesto. Pam pam pam, pam pam!!! Y le dice alguien: ¡qué bueno que nos terminaste la canción!!¹⁶⁶

La formación de redes de amistad entre recién llegados a la urbe capitalina, significaría para muchos -entre ellos los músicos-, la posibilidad de sacar adelante un trabajo y de no quedar en el desamparo si ocurría alguna necesidad o percance. La voluntad y la disposición por ayudar al paisano podría garantizar el establecimiento definitivo de una persona y posteriormente de una familia en la urbe. Así como el niño aguillense absorbió la cultura mariachera en la plaza, ocasionalmente también pudo abrevar algo del repertorio huasteco; Rivera al respecto recuerda:

...Por ejemplo, [ahí] en Garibaldi, iba un dueto huasteco, de una niña, una señorita ya, con su papá, la señorita tocaba la guitarra y el papá el violín. Y lo hacían muy bien, y yo como iba muy seguido en Garibaldi, yo ahí le aprendí mientras él pasaba muchas melodías huastecas que yo no me sabía.¹⁶⁷

La estancia del pequeño Antonio solo duraría aproximadamente un año en Garibaldi. Previo a su retorno a la casa paterna, con un grupo hizo una gira a Veracruz y con otro a Acapulco, giras que generalmente se improvisaban a iniciativa de los propios mariachis a fin de buscar ganar ingresos extra, giras que probablemente para algunos como el entonces niño Rivera, resultaban provechosas para reconocer lugares atractivos donde actuar y ganar experiencia al tratar a clientes de distinto origen y carácter, si es que más adelante se insistía en seguir la brecha de la música. ¹⁶⁸ La voluntad por aprender y acumular experiencias por parte del

¹⁶⁶ *Ídem.*

¹⁶⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 27 de junio de 2017.

¹⁶⁸ Las giras de mariachis a otras partes del país – o fuera de él- desde Garibaldi, resultaban ser travesías bastante comunes en la época, en virtud de ser trayectos que eran aprovechados de principio a fin para trabajar en los lugares donde se hiciera escala, hasta arribar al punto a donde se quería llegar como objetivo de la gira, ya fuese una costa como Veracruz o Acapulco, o eventos como el carnaval de Mazatlán. Edgar Gavaldón Márquez(Comp.) *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico*, México, J. Castañón, 1981, pp. 298-301, 329-334.

pequeño Antonio sería un factor decisivo para su crecimiento musical, situación que lo animaría a nuevos emprendimientos más adelante.

3.5...los tríos rancheros estaba(n) de moda

Hubo que regresar a casa. La aventura citadina por el momento había terminado para Rivera Maciel. Si bien no hubo una razón específica del porqué de su regreso a la casa paterna, suponemos que la separación familiar en algún momento pudo pesar en los ánimos de quienes se quedaron y quien se fue de la morada familiar. Lo que es cierto, es que Rivera también formó parte del éxodo en el que muchos mariachis pasaron al migrar a la urbe en esos momentos; para algunos, ya enterados de cómo estaba *la movida* en la ciudad, preferían regresar a su terruño, siendo reemplazados por nuevos músicos habidos de vivir “la aventura citadina”, algunos volviéndose mariachis “de Cocula” como momentáneamente se etiquetó a los mariachis en la ciudad,¹⁶⁹ aunque procedieran de regiones pertenecientes a Guanajuato, Michoacán o Colima, por decir algunas.

El “sacrificio” de la distancia al menos para Rivera Maciel fue productivo en términos musicales. El repertorio aprendido lo traía *al centavo* para enseñarlo y compartirlo a sus hermanos, a quienes pronto haría participes de los proyectos que ya traía en la mente, y que iría ejecutando en cuanto pusiera pie en el terruño paterno. Uno de esos proyectos por supuesto, tenía que ver con lo directamente asimilado durante la estancia capitalina: hacer un grupo de mariachi. El otro, pasaba por una inclinación más íntima por parte del pequeño Antonio, la cual tenía que ver con una agrupación que estaba de moda en ese momento: hacer un trío ranchero. Ambas tentativas Rivera Maciel las explica de la siguiente manera:

Cuando ya me quise ir, yo me percaté de llevarme mi violín y mi guitarra, pero nuevos, de los que había traído. Pero nunca me llevé la vihuela y el guitarrón que son los que no hay allá, pero ya llevaba en la cabeza metida que llegando allá iba a hacer un grupo con mis hermanos igual que en México. Con mi tío Isabel que cantaba muy alto muy bonito y otro arpista ahí. Total, llegué a Aguililla y hice un grupito que sonaba lo mismito que en el Tenampa, nada más sin guitarrón y sin vihuela. Pero la vihuela la *inventamos* con la guitarra

¹⁶⁹ Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Editorial Taurus-INAH, 2007, p. 91.

de golpe poniéndole el capotrasto en “5” dando el tono de la vihuela exactamente. Con eso repuse la vihuela y la guitarra; y el guitarrón como no hay, y el arpa típica de allá no servía para tocar danzones y eso, enseñamos a un muchacho a tocar el contrabajo, un contrabajo que nos prestaba el señor cura, pero el contrabajo suena bonito también como el guitarrón un sonido fuerte, duro y limpio, y yo pues ya sabía algo del bajo le enseñé, no pus sonaba el mariachi a todo dar. Pero yo ya me había ido con la idea de hacer un trio con mis hermanos, porque entonces cuando yo estuve en México, la temporada de los tríos rancheros estaba de moda, estaban de moda los Tariacuris, los Calaveras, los Tamaulipecos, un montón de tríos rancheros en su auge, y cómo me llamaban la atención; ya el mariachi me empezó a desilusionar, pero dije, si llego a Aguililla y hago un trio de guitarras ni quien me vaya a contratar, mejor hago el mariachi, y empiezo a ensayar el trio con mis hermanos para nosotros para luego venimos. Después de un año de regresar a Aguililla y formar el mariachi, que le sacamos mucho partido yendo a tocar a las rancherías y todo eso, seguíamos ensayando el trío de las guitarras con entre los discos de los Tariacuri, Los Calavera y demás.¹⁷⁰

Sin duda el mariachi resultaría novedoso en la tierra natal de los Rivera Maciel. Escuchar en vivo lo que se llegaba a escuchar por la señal del radio, implicaría una experiencia auditiva atractiva y hasta cierto punto distinta para los habitantes de aquellas lejanas tierras acostumbradas a lo que los grupos de arpa grande les ofrecían localmente. Ya fuera en otros tonos y/o con repertorio similar al de la comarca, el mariachi de los Rivera Maciel comenzaría a incidir en el gusto musical de los habitantes de aquella región, previamente bombardeados con la Radio y los pocos discos que llegaban a dar por esos rumbos, algunos tocados en fonógrafos o en victrolas.¹⁷¹ En lo referente al trio ranchero, aunque efectivamente no resultaba ser una agrupación tan atractiva en su tierra natal, lo visto y escuchado por Rivera Maciel en la Ciudad de México, le hacía pensar en lo valioso que este podría llegar a ser. El influjo que la impronta nacionalista desde los años posteriores al conflicto revolucionario existía en México y el crecimiento de la Radio como industria -incluida la entonces joven

¹⁷⁰ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

¹⁷¹ Las *victrolas* eran la designación para llamar inicialmente a los fonógrafos de mueble producidos por la compañía *Víctor Talking Machine Company*. El nombre se conservó a nivel popular para después designar a las populares rockolas producidas y vendidas por la misma compañía a lo largo del sur de Estados Unidos, México y el resto del continente americano. Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas, *Bicentenario. 200 años de la historia de la música en México*, México, Sony Music Entertainment México, 2010, p. 19.

estación XEW-, incidieron ciertamente en el repunte de los tríos, quienes al igual que algunas orquestas típicas y mariachis, contaron con el apoyo gubernamental para representar al país en el extranjero en aquellos momentos.¹⁷²

La versatilidad que dichos tríos demostraban, seguramente fue un factor a considerar por Rivera. Los tríos por entonces heredaron mucho del repertorio ejecutado por las orquestas típicas;¹⁷³ tocaron sones, huapangos, malagueñas, corridos, y aunque variaban en algunos casos los instrumentos que ocupaban, en algún momento utilizaron guitarra sexta, que a partir de esos años comenzó a ser un cordófono muy popular,¹⁷⁴ al grado de eclipsar a otros de añeja tradición como la *séptima mexicana* que para ese tiempo todavía utilizaban algunas orquestas típicas y mariachis.¹⁷⁵ El hecho de que el trío fuera una agrupación más pequeña que lo que era un mariachi como los de Garibaldi, seguramente también fue un factor a considerar por Rivera: era más fácil ponerse de acuerdo entre tres elementos que entre seis o más, aunque hubiese un líder de grupo; si Rivera involucraba solamente a sus hermanos, la agrupación quedaría en familia, por lo que el aprendizaje de repertorio y los ensayos no implicarían una mayor dificultad de organización.

Los mariachis desde la experiencia de Rivera Maciel generalmente “*no eran formales*” y en Garibaldi los grupos en su mayoría eran siempre “*compuestos e*

¹⁷² Dicho apoyo fue notorio desde fines de siglo XIX primariamente a las orquestas típicas de las que se sabe que recorrieron diversas urbes en Estados Unidos. Para siglo XX el respaldo se extendería –también por parte de recursos privados- a los mariachis y tríos rancheros como el concedido al Mariachi de Cirilo Marmolejo, el que incluso llegó a ser de los primeros en grabar sones para la compañía “Víctor”. Sonia Medrano Ruiz, “La orquesta típica y el mariachi, promotores del nacionalismo mexicano en ambos lados de la frontera” en Francisco Samaniega (coord.), *Del Mariache al Mariachi, música y músicos*, memorias del Coloquio del XVI Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2018, pp. 247-263 y Jáuregui, *El mariachi...op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁷³ Repertorios creados específicamente para orquesta típica fueron grabados a inicios de siglo XX, para luego ser reinterpretados por duetos, tríos y demás agrupaciones en años subsecuentes. Sonia Medrano Ruiz, *Las orquestas típicas en México. De la invención a la consolidación de la tradición*, México, Instituto Zacatecano de Cultura, 2021, p. 187.

¹⁷⁴ El establecimiento en la década de los 30 en la Ciudad de México de la producción a nivel industrial del modelo de Antonio Torres de guitarra sexta española y el constante flujo de personas de zonas rurales y urbanas que tuvieron contacto con dicho modelo –por ejemplo, maestros lauderos de Paracho-, son factores que pudieron posibilitar la difusión de dicho instrumento en el país. Víctor Hernández Vaca, “De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán” en *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, nueva época, septiembre 2007, p.64.

¹⁷⁵ Arturo Javier Ramírez Estrada, “La guitarra sexta vs guitarra séptima mexicana en el mariachi” en Francisco Samaniega (coord.), *Mariachi y Migración*. Memorias del Coloquio del XVII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2019, p. 132.

improvisados”; los tríos en cambio, parecían ser más disciplinados al ser pocos integrantes, es posible que le sugirieran un porte más dominante en donde se presentaban, se destacaban ante los espectadores con un vestuario charro similar al de las orquestas típicas y tendiente a lo ostentoso, -algunos contando con emblemas alusivos a su agrupación-;¹⁷⁶ perfilaban una ejecución aparentemente más distinguida de la música: tal vez por la elección y adaptación de repertorio -regional en su mayoría- de acuerdo a las emergentes exigencias de los medios de comunicación hegemónicos, la cadencia y acomodo de sus voces (primera, segunda y tercera), y la armonía de sus guitarras -sextas- de producción industrial. Incluso en las películas de entonces que ya ocupaban mariachis, muchas veces los tríos estarían conviviendo y/o disputándose cuadro en la pantalla.¹⁷⁷

De acuerdo a Roberto Flores: “...*la imagen corporal (es) una imagen múltiple puesto que no sólo remite a la que es proyectada hacia los demás, sino que también alude a la imagen y sensación que tenemos de nuestro propio cuerpo (propiocektividad) y a las interpretaciones que hacemos de los demás a partir de la imagen que tenemos de ellos.*”¹⁷⁸ Es probable que Rivera Maciel -en los términos de Flores- se viera reflejado, persuadido o impactado por la imagen y el sonido que proyectaban estas agrupaciones cada vez más presentes en la Radio y el Cine de su tiempo, y de algún modo comenzó a aspirar -y suspirar- por querer llegar a verse y oírse como ellos, circunstancias todas que pudo considerar a la hora de pensar en la creación de su propio trío, el que se pondría por objetivo a concretar desde ese momento.

¹⁷⁶ En algunos casos como el del Trio Calaveras, sus vestuarios charros llegaban a portar detalles que los particularizaban -como las efigies de cráneos y figuras que simulaban huesos en distintas partes del atuendo-; en cambio, los mariachis callejeros por entonces se vestían con lo que podían o haciendo “imitaciones modestas del traje de charro” que otros mariachis -los financiados por algún político encumbrado o que ya tenían contacto con instituciones oficiales o medios de comunicación- ya portaban con cierto garbo y ostentación. Jáuregui, *El mariachi...op. cit.*, p. 92-94.

¹⁷⁷ Por citar un ejemplo, en la película “Así es mi tierra” (1937) protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”, la presencia del Mariachi Vargas de Tecalitlán (primera aparición en un filme), coincide con la aparición en el elenco musical del Trío Calaveras y el trio Tariacuris. Dichos encuentros cinematográficos serían recurrentes en muchas de las comedias rancheras en el cine de la época.

¹⁷⁸ Roberto Flores, “Postura y porte (Ensayo de semiótica lexicográfica)”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, México, INAH, número 87, 2009, p. 79.

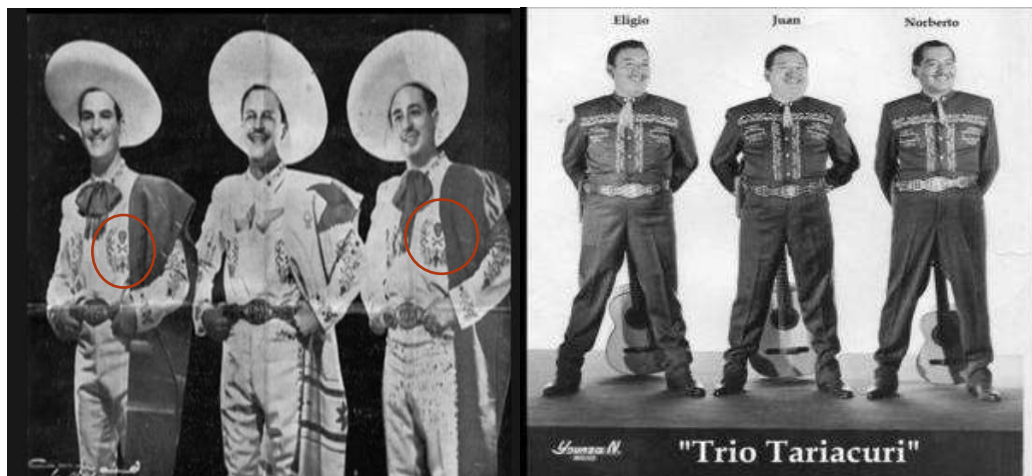


Imagen 4 y 5. El Trio Calaveras y el Trio Tariacuris. Los primeros con distintivos en su vestimenta señalados con círculos (cráneos y huesos estilizados), y ambos tríos con poses “altivas”, inspiradores de Rivera Maciel para formar su propio trio. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=doPIOwlyTAs>, y <https://valelapenaescuchar.blogia.com/2015/040806-trio-tariacuri-27-exitos.php> , consulta del 30 de julio de 2022.

Volviendo a su realidad campirana, Rivera puso manos a la obra para realizar sus proyectos, ensayando tanto para fortalecer al mariachi como para constituir al trío. Sin embargo, como hemos destacado antes, dentro de la estructura rural la actividad musical no era una actividad que por sí sola generara recursos suficientes para vivir en aquella relativamente marginal comarca de Aguililla, de ahí que los hermanos Rivera -incluido el recién llegado Antonio-, tuvieran que tomar un oficio que les permitiera subsistir y contribuir con algún recurso a la casa paterna. Su hermano Juan se volvió sastre, su hermano Pedro tomó el oficio de zapatero y Antonio aprendió la talabartería, escasa y muy necesaria según cuenta el propio Rivera:

...Trabajaba la piel ... el señor patrón que tenía yo de ese oficio se llamaba Casimiro González, era de un rancho pero él se bajó al pueblo, y él puso un taller de talabartería y yo pues a todo le pegaba rápido, mi Papá me presentó con él, yo tenía tiempo de sobra, empecé a trabajar con él, me pagaba seis pesos a la semana, pero también era buen dinero y como aprendiz era muy buena lana y me aprendí a bordar que es lo que era escaso en Aguililla, a bordar hilo de plata, hilo de oro, hilo blanco de “lorzo” en piel y me llovían trabajos. Había

dos tres bordadores, pero no me llegaban a mí...[trabajé] pues las fundas de pistola, cinturones, que corrían por las espuelas y las sillas de montar y los albardones...¹⁷⁹

La estructura rural al regreso de Rivera a Aguililla seguía imperando, por ello resultó necesario incorporarse a ella a través de algún oficio necesario para la comunidad. Aunque por supuesto, la brecha musical no se abandonaría por parte de Rivera y sus hermanos, e incluso llegaría a un nuevo espacio. Las festividades locales darían pie a ello; Rivera sobre la fiesta patronal y la cuestión musical señala al respecto:

...el doce de diciembre se adorna el pueblo con papeles, se hacen altares en las entradas y llevan banda de música.¹⁸⁰ A poquito que estuvimos ahí en Aguililla se formó una banda de música que la dirigió Alberto Carbajal, él era el director de la orquesta en la cual yo tocaba también, yo tocaba el violín... yo tocaba en la orquesta. También la orquesta carente de trabajos porque sino era una boda, o era una la llegada del señor obispo o una visita del presidente, era muy poco trabajo, puros músicos viejos, pero tocaban muy bonito...¹⁸¹ ya el primer 12 que pasamos allá, ya lo tocamos en la banda de música mis hermanos y yo. Porque yo tocaba en la orquesta el violín, pero en la banda de música que la dirigía el mismo director de la orquesta, éramos como treinta y tantos músicos que nos enseñó casi ahí en tres meses para tocar el día doce. El señor cura en vez de contratar una música de acá del centro... ya nos ocupó a nosotros y tocábamos muy bonito, muy acertado todo.¹⁸²

Tanto la orquesta como la banda no eran agrupaciones desconocidas por la población ya que desde al menos la segunda mitad del siglo XIX, éstas se difundieron por buena parte del país,

¹⁷⁹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

¹⁸⁰ La patrona del pueblo es la Virgen de Guadalupe, y a ella se dedican actividades festivas (incluidas las musicales: serenata, mañanitas y alborada) desde el día tres al 12 de diciembre de cada año, aunque a partir de 1958 arraigó también la devoción por la virgen de Fátima a la que se le erigió una capilla en una zona cercana a Aguililla llamada Tres cerritos. Contreras Cervantes, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁸¹ La orquesta se integró en 1936 a iniciativa de los hermanos Carbajal Cervantes, Alberto -su director-, José María y Elías; durante un tiempo además de los compromisos que llegaron a tener, tocaron los días jueves y domingos en la plaza del pueblo para beneplácito de la gente local. La agrupación se desintegró en 1967 tras la muerte de Alberto Carbajal. *Ídem*, pp.89-90.

¹⁸² Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

sobre todo porque muchas de ellas formaron parte de los ejércitos tanto nacionales como extranjeros que circundaban el interior del territorio mexicano; pasada la coyuntura del conflicto revolucionario iniciado en 1910, muchos músicos que habían pertenecido a bandas militares, regresaron a sus lugares de origen con nuevos repertorios musicales y se incorporaron a las agrupaciones populares donde se reinterpretaron y apropiaron dichos repertorios, insertándose en la identidad regional.¹⁸³ Para el momento en que se agregaron el joven Antonio y sus hermanos, dichas instituciones musicales ya estarían pasando por un proceso de secularización, donde los civiles tendrían mayor participación en éstas;¹⁸⁴ en nuestro caso, representarían para los Rivera Maciel un nuevo horizonte en su experiencia musical. Ya no solo dominarían un repertorio e instrumentos tradicionales, también incursionarían en la música culta y orquestal, algo que definitivamente los volvería músicos más completos al comenzar a leer partituras; Rivera habla sobre su papel y el organigrama en la banda:

Por ejemplo, yo tocaba la trompeta que se llama la clave Si bemol, una trompeta Ancora Grand Prix Paris en clave Si Bemol, esa es la que yo tocaba. Mi hermano el chiquito, tocaba un clarinete, pero no se llama clarinete se llama *requinto*, es un clarinete chico y mi hermano grande tocaba el trombón, éramos los tres, músicos de la banda. Y ahí seguía por ejemplo el Saxor es un instrumento que hace las armonías no hacía melodía; luego está la Bombarda, es un instrumento parecido; la Bombarda y el Barítono son dos instrumentos parecidos solo que uno de sonido más agudo y uno de sonido más grave, pero en los sistemas se toca igual. Aparte está el redoblante que es el tambor, la tambora, los platillos, luego también ahí entran los saxofones, clarinetes, las trompetas, o instrumentos medios que son el trombón, instrumentos de metal...¹⁸⁵

¹⁸³ Luis Omar Montoya Arias, *Trompeta en mano. Soltando el llanto y en compañía del diablo...Estudio histórico cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)*, México, Ediciones La Rana-Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2011, pp.72-73.

¹⁸⁴ Rafael Antonio Ruíz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Plantel Iztapalapa-Posgrado en Humanidades (tesis de maestría), 2002, p. 312.

¹⁸⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

Al parecer, la aparición de la banda en el pueblo tuvo buena aceptación entre los habitantes al grado de otorgarle un nombre que les permitió identificarse con las costumbres de la localidad, denominándose “Los pitayeros de Aguililla” según Rivera: *“Porque ahí en Aguililla es famoso el rancho donde se dan las pitayas, se hace un festival cada año en que hay que ir de Aguililla al Potrero a hacer una fiesta cuando están las pitayas en temporal, entonces me acuerdo que dijeron Los pitayeros de Aguililla”*.¹⁸⁶



Imagen 6. Foto de algunos miembros de la banda de Aguililla de la que formó parte Antonio Rivera (señalado con círculo). Todos los miembros vestían a la usanza militar en virtud de que su director quiso replicar parte de su formación en los cuarteles sobre la agrupación, a pesar de que la mayoría eran civiles. Los personajes sentados y al frente, al parecer de mayor edad que los miembros restantes parados y detrás de ellos, pudieran ser los de mayor experiencia o jerarquía en el grupo. Fuente: *Archivo personal de Antonio Rivera Maciel, ca.1938*.

La incorporación de la agrupación como elemento propio de la localidad a través del nombre otorgado, reflejó un sentido de identidad en los pobladores que la escucharon -dando

¹⁸⁶ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 8 de septiembre 2016.

evidencia del agrado por ella y por los músicos que la conformaron-,¹⁸⁷ así como la invistió para ser un componente diferenciador del pueblo con respecto a otras localidades de la región que probablemente también debieron contar con agrupaciones similares.

La vida de la familia Rivera osciló entonces entre los oficios adquiridos y la música de las diversas agrupaciones en las que participaron, cuando los eventos sociales o las festividades locales lo ameritaron. Se atendieron bodas, bautizos y hasta sepelios, incluidos los efectuados a los niños, llamados *velorios de angelitos*, y que por entonces resultaban parte de la cotidianidad -dada la falta de conocimiento médico o la carencia de infraestructura hospitalaria se “convivía” más con la muerte-, en donde los Rivera Maciel tocaban los habituales *minuetes*, repertorio fúnebre especial que ha caído en desuso o en el olvido en algunas comunidades de la zona, pero que es compartido por diversas regiones del occidente mexicano.¹⁸⁸

La adolescencia de Antonio envuelta entre sus actividades musicales en las diferentes fiestas y eventos del pueblo y sus jornadas laborales en el taller de talabartería aprendiendo y ejerciendo el oficio -que todavía años después reconocería como ocupación ante las autoridades civiles en la capital mexicana-,¹⁸⁹ cubrieron los años previos a la decisión de probar suerte con el trío en la capital del país. En el pueblo de manera intermitente llegaron a tocar con el trío para la gente ajena a la comunidad, la cual rara vez llegaba a preguntar por algún músico que supiera canciones que estuvieran de moda, en lugar del repertorio local

¹⁸⁷ A decir de Simon Frith, dicha situación pudiera explicarse porque según propone, la experiencia de la música es una experiencia de identidad: “al responder a una canción concertamos caprichosamente alianzas emocionales con los interpretes” y con los demás escuchas; a lo largo de la vida se absorbe música que obedece a ciertas lógicas culturales más o menos conocidas, que de algún modo tienen un efecto que no siempre se puede explicar, pero que refieren a elementos compartidos que generan identidad colectivamente. Simon Frith, “Música e identidad” en Stuart Hall y Paul du Gay(comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003, p. 206.

¹⁸⁸ Sobre los minuetes como repertorio utilizado en territorio michoacano y especializado en la ritualidad mortuoria puede consultarse Daniel Gutiérrez Rojas, “El minuete mariachero de la costa de Michoacán, un producto de la transculturación musical”, en Luis Ku (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi: Aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2014, pp. 91-110 y Jesús Jáuregui, *La plegaria musical del mariachi. Volumen II. Velada de minuetes (2010 y 2011)*, México, INAH, Testimonio musical de México número 57, 2012, 144 págs.

¹⁸⁹ "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", database with images, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG42-XWWJ> : 20 February 2021), Eloisa Maciel in entry for Juan Rivera Maciel and Guadalupe Amador Silva, 1948.

tocado por grupos de Arpa grande, no tan conocido para ellos. La idea de regresar a la ciudad de México ya conformado el trio, se hizo cada vez más imperiosa dado que en Aguililla -al menos en ese momento- todavía no había un gusto arraigado por los tríos, aunque seguramente ya se empezaban a escuchar con mayor insistencia en la frecuencia radial.

Esta nueva salida del joven Antonio y sus hermanos si bien implicó su buena dosis de incertidumbre, ya contaba con la experiencia del propio Antonio quien dé inicio, se dirigió a una población cercana a Apatzingán llamada Acahuato, en donde aprovechando las fiestas por la Virgen de la Candelaria -patrona del lugar-, él y sus hermanos lograron dar algunas tocadas y juntar algunos pesos para seguir su marcha. Enseguida pasarían a Uruapan en donde un amigo locutor de nombre Manuel Flores les dio oportunidad de presentarse por primera vez como trio en el Cine Tariacuri de la localidad con el nombre de “Hermanos Rivera”.¹⁹⁰

Pronto continuarían su marcha, aunque decidiendo no dirigirse directamente a la capital del país como inicialmente lo pensaron, encaminándose a un punto que por entonces se estaba convirtiendo en un referente turístico y al que previamente Rivera ya había visitado en gira con mariachis de Garibaldi: el puerto de Acapulco. Habrá que decir que para ese momento la red de carreteras que los gobiernos posrevolucionarios estaban impulsando, ya contaba con una que enlazaba la metrópolis capitalina con el puerto guerrerense, al menos desde 1927.¹⁹¹ La transformación de dicha localidad en lo que sería un moderno puerto turístico se concretó en relativamente poco tiempo, dado que las circunstancias internas del país tanto como las externas, así lo facilitaron. Internamente, el turismo comenzó a fomentarse desde el Estado mexicano vinculado con el folclor e indigenismo consecuencia del nacionalismo imperante, a fin de atraer a los viajeros –todavía no turistas- con el objeto de que “descubrieran” -más bien constataran- la belleza del país aludida y mostrada en postales, revistas especializadas y vistas cinematográficas.¹⁹² Acapulco por décadas había pasado desapercibido de la mirada gubernamental debido en buena parte a que la región en

¹⁹⁰ Contreras Cervantes, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹¹ Ernesto Valenzuela Valdivieso y Atlántida Coll-Hurtado, “La construcción y evolución del espacio turístico de Acapulco(México)”, en *Anales de Geografía*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 30, número 1, 2010, p. 167.

¹⁹² Jorge Amós Martínez Ayala, “Bailar para el turismo. “La danza de los viejitos” de Jarácuaro como artesanía” en Georgina Flores Mercado y Fernando Nava López (coords.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2016, p. 146-147.

donde se encuentra era de un acceso complicado. La Sierra Madre del Sur, así como lo irregular del territorio guerrerense, hacían difícil la entrada al puerto que en tiempos virreinales y solo en cierta temporada del año, se veía acometido por comerciantes y habitantes de regiones circunvecinas que ansiosos de comerciar se instalaban provisionalmente en el sitio y esperaban el arribo de la famosa “Nao de China” con todas las mercaderías traídas del lejano Oriente.

Sería hasta principios de siglo XX pasado el conflicto revolucionario, que el interés por el puerto se renovaría tras la visita de algunos barcos extranjeros, los cuales resaltaron las bondades del lugar. Pronto las autoridades locales viendo la conveniencia de crear un polo turístico en la región, tras despojos, ventas y expropiaciones de terrenos ejidales por “causa de utilidad pública”, cedieron lotes en la zona a capitales privados con la condición de que se establecieran primordialmente hoteles. Vino una planeación urbana para la localidad de Acapulco durante la presidencia de Pascual Ortiz Rubio quien después, junto con algunos funcionarios locales y federales, participaron de la Compañía Impulsora de Acapulco(CIA)¹⁹³ a fin de invertir en el puerto, obteniendo ganancias de la compra de terrenos en cantidades irrisorias a los ejidatarios, y revendiéndolos a particulares y nuevos inversionistas los cuales, pronto llamarían la atención de noveles y acaudalados compradores como el propio dueño de la XEW, Emilio Azcárraga Vidaurreta -quien especuló y a veces regaló terrenos a funcionarios y amigos en la zona-¹⁹⁴ o el polémico empresario estadounidense William Jenkins de quien hablaremos un poco más adelante.¹⁹⁵

El puerto estuvo fuertemente promovido en los medios masivos de comunicación de entonces, incluso siendo captado con algunas tomas en ciertas películas tanto nacionales como extranjeras, por ejemplo la producida por la compañía Disney “*Los tres*

¹⁹³ Valenzuela y Coll-Hurtado, *op. cit.*, p. 172.

¹⁹⁴ *Ídem.*

¹⁹⁵ Andrew Paxman, *En Busca del señor Jenkins. Dinero poder y gringofobia en México*, México, CIDE-Debate, 2016, pp. 352-353.

caballeros”(1944)¹⁹⁶ o “*La Perla*”(1945)¹⁹⁷ -que aunque la narración se ubica en Baja California, se ocuparon locaciones en Acapulco- destacándolo como un destino atractivo que para ese momento aunque todavía tenía espacios vírgenes, ya contaba con una infraestructura turística solvente, algunos lujosos hoteles y una convocatoria de muchos visitantes tanto nacionales como extranjeros -particularmente estadounidenses-. Externamente, debido al conflicto bélico en Europa (Segunda Guerra Mundial), los emergentes turistas norteamericanos buscaban nuevos sitios a donde vacacionar, siendo Acapulco un lugar novedoso, de clima agradable y desde luego, no tan distante como lo era cualquier playa o ciudad europea. La erección de Acapulco como una atracción turística no pasó desapercibida para muchos músicos y mariachis que no perdieron la oportunidad de acudir al lugar y tocar sus canciones a los vacacionistas y nuevos residentes. La idea de arribar a Acapulco por parte de Rivera Maciel no desagradó a sus hermanos, puesto que era un lugar que seguramente les brindaría algunos recursos -pues seguramente los que traían ya se les estaban terminando- para no llegar con las manos vacías a la capital; llegados al puerto, los hermanos Rivera comenzaron a buscar donde tocar logrando ganar lo suficiente en la naciente costera, gracias a que su repertorio ya era medianamente versátil para agradar a una clientela diversa habida de divertirse y recrearse. Sería en una de estas tocadas cuando el azar irrumpiría nuevamente en su trayectoria. Una persona se les acercó para escucharlos y entablar conversación; Maciel lo narra de la siguiente manera:

...cuando fuimos a Acapulco los tres a *quintear*, nos encontramos en Hornos a un señor que era de Morelia, y tocaba también algo. Nos llevó un señor a tocar ahí, -esto es antes de toda la areca de ir al norte-. Nos llevaron ahí, y él vivía ahí en frente de la playa ahí en los bungalós; y yo tocaba “El Cascabel” en el violín y salía todo bonito, pues el señor como era músico, oyó el violín y ya en la noche como a las once o doce, se cruzó en la costera y llegó allá con nosotros. Dice el señor:

¹⁹⁶ Filme producido por la Compañía *Walt Disney Pictures* y estrenada en México en 1944. Combina escenas reales y animadas donde se da cuenta de segmentos que destacan la riqueza cultural de América Latina a través de la imaginación y fantasías que tiene el Pato Donald después de recibir un regalo de cumpleaños por parte de amigos del sur del continente americano. La película retoma vistas de algunos lugares de México ya entonces reconocidos como turísticos: Acapulco, Pátzcuaro y Veracruz. Para más detalles del filme puede verse <https://www.imdb.com/title/tt0038166/>, consulta del 12 de mayo de 2022.

¹⁹⁷ Filme dirigido por Emilio “el indio” Fernández y primera película mexicana en ser premiada con un *Globo de Oro*.

-Oigan ¿ustedes son los que están tocando con el violín??

- Sí, somos nosotros

- Nombre!! Yo soy fulano de tal. ¡A ver tóquense algo, me interesa!!

Y entonces ahí platicando, él cantó unas canciones con la guitarra, muy bonito, un huapango.

-Miren yo tengo un hermano que es contador de la “W”.

-Cuando me dijo “W”, ¡yo dije orales!!!

- Se llama Pancho Torres Campos, les voy a dar mi tarjeta vayan a verlo ahora que lleguen a México, y él les va dar una mano para que entren a la “W”.

-Yo pensé: ¡Ándale pues!!¹⁹⁸

Suscitada esta incidencia y con la recomendación a la “W” bajo el brazo, los hermanos Rivera continuaron su camino hacia la capital donde la Tía Micaela nuevamente abriría su morada para recibir a Antonio y compañía. La ciudad de México para entonces ya se perfilaba como una metrópoli de mayor dimensión. La migración del interior del país a la capital estaba en pleno auge,¹⁹⁹ algunas avenidas se ensancharon desde la última vez que el ahora joven Antonio la había visitado, nuevos enclaves poblacionales de carácter popular surgieron en derredor de la añeja traza de la ciudad, el ruido de los carros y fábricas, y el ritmo frenético que implicaba -e implica- vivir en la urbe, se estaba incrementando cada día más en función de la acelerada industrialización que los gobiernos posrevolucionarios privilegiaron en aquellos años.²⁰⁰

Por supuesto, la situación de los músicos recién llegados en las calles se hizo más difícil. En Garibaldi, por ejemplo, el crecimiento de mariachis existentes a principios de la década de los cuarenta hizo entre otras cosas que las autoridades fueran más duras en su trato con ellos, al grado de que estos para evitar mayores abusos -principalmente de miembros

¹⁹⁸ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

¹⁹⁹ Hacia la década de 1940, la población del entonces Distrito Federal era de 1 757 530 personas de las que 820 000 eran originarias del interior del país. *Estadísticas históricas de México*, México, INEGI, 1985, p. 2.

²⁰⁰ María Eugenia Herrera, “Introducción” en María Eugenia Herrera (coord.) *El territorio excluido. Historia y patrimonio cultural de las colonias al norte del río de La Piedad*, México, Palabra de Clío, 2015, p. 9.

policiacos- decidieran optar por agruparse en lo que a partir de 1943 se dio a llamar la “Unión Mexicana de Mariachis”, a fin de fortalecerse como gremio y establecer canales de comunicación con las autoridades locales, o como dijera entonces el mariachero Yáñez Chico: “*hacer una bolita que nos acercara al gobierno*”.²⁰¹ Y es que si bien, algunos mariachis por aquellos años disfrutaron del favor gubernamental al poco tiempo de arribar a la urbe capitalina -como el propio Mariachi Vargas o el Mariachi de los hermanos Pulido-,²⁰² la realidad es que los demás músicos y agrupaciones debían “remarle” un poco más si querían volverse famosos y reconocidos en los medios masivos de comunicación y/o gozar de la venia de algún político en campaña. Como en todo, algunos lograron obtener el éxito por coincidencia, algunos más a fuerza de insistir y disciplinarse en su hacer, ser “agentes” de sus destinos; otros en cambio, tuvieron que regresarse a su población de origen o establecerse en la ciudad dedicándose a otra cosa. Para cuando los hermanos Rivera Maciel llegaron a la metrópoli capitalina, una generación de músicos inicialmente regionales, ya dominaban el espectro musical en la Radio y el Cine: el Mariachi Tapatío, los Trovadores Tamaulipecos, el Trio Tariacuri, Los Calaveras, Los Chinacos -donde militaron figuras de la música huasteca como Nicandro Castillo y Elpidio Ramírez “El viejo Elpidio”-, el Trio Garnica-Asencio, entre otros, ya eran considerados ídolos por el público mexicano y por los músicos *amateurs* que aspiraban a ser igual de populares que ellos. Entre los concurrentes que al igual que los hermanos Rivera buscaron llegar al *Candelero*, Don Juan Reynoso narra su experiencia:

Quando estuve en México y en la XEW, hace muchos años, me fue muy bien, sentí algo diferente, fue otra experiencia... Todos me trataron bien, conocí a mucha gente, llegué a tocar con mariachi. Los oía me gustaba, me la pasaba con ellos, me juntaba con un grupo de músicos... con un montón de carajos, ¡todos músicos muy buenos! ... fue un tiempo en donde tocaba donde me llamaban, no me acuerdo como se nombraron los lugares. Anduve de vago con mi violín; fue cuando grabé música, mala... para dos películas, una se llamó *El gallero* y otra *El rebozo de Soledad*. Stella Inda con su marido, el doctor Javier López Ferrer y sus tres

²⁰¹ Gavaldón Márquez, *op. cit.*, p. 304.

²⁰² Ambos mariachis fueron agrupaciones musicales adscritas a instituciones gubernamentales: el “Vargas” estuvo como grupo de la jefatura de Policía y el “Pulido” con sus miembros adscritos a la Secretaría de Educación Pública. Miguel Martínez Domínguez, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Dirección General de Culturas Populares-CONACULTA, 2012, p. 47.

hermanos, que eran muy inteligentes, fueron los que me impulsaron. De repente me vi metido en esa bola del cine. A mi nomás me decían, párate aquí, toca esto, haz el otro, era como un bulto. Yo nomas le di al violín, salieron otros representándome. Toqué “El gusto federal” y una malagueña...

A pesar de ya incursionar en el *ambiente*, contando con apoyo y con su propio virtuosismo, Reynoso habla de lo que a su juicio no le ayudó a trascender:

...Por más que me hacia el fuerte, que me echaba mis parranditas con alguien y conocía amigos y lugares diferentes a los de allá, lo que yo quería era estar en Guerrero, con mi gente, donde no me sentía extraño. A la tocada en México no le tenía amor, pensaba: ¿Qué estoy haciendo aquí? Querían que estuviera como quince días seguidos, eso no estaba bien, ¿Cómo dejar a mi mujer sola y tan lejos? Por eso no me hallaba en México, además de que me sentía mal, ¡ya no quería estar allá! No me gustaba, porque era difícil y estaba lejos de todo. Ahora que tengo entendimiento digo: ¡lo que perdí!... Ahí estaba el Viejo Elpidio, uno que se llamaba Juan, el montón de músicos y hasta el Indio Fernández, ¡a todos los conocí! Pero, bueno, ese fue mi destino, no fui pieza para salir del tambo, eso me paso por ¡mensote!²⁰³

¿Sería que la añoranza por el terruño también la sintieron los hermanos Rivera? Muy probablemente. Dejar el hogar, las amistades, las costumbres, los hábitos, la seguridad de lo conocido...seguro que fue -y es- una decisión que no se puede tomar a la ligera, más aún si hacia donde te diriges, es un lugar lleno de incertidumbres, pero a veces el deseo por lograr algo -combinado con la carestía- es más fuerte. El apremio de la necesidad y la insatisfacción por no obtener lo que se desea -recursos económicos y/o popularidad- debieron tener peso en la decisión de no continuar en casos como el de Don Juan, efecto contrario en el caso de los Rivera, los cuales decidieron avanzar.²⁰⁴

Respecto a nuestro joven Antonio, éste tal vez con mayor convicción porque ya tenía consigo las herramientas del conocimiento musical y la experiencia de haber habitado la

²⁰³ Alanís, *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁴ Heller ha destacado el hecho de que el ser humano al estar implicados positiva o negativamente en algo - una idea, un problema, una situación, otro ser humano, etcétera- siempre suscitaran reacciones, respuestas emocionales -sentir deseo, miedo, tristeza-, las cuales en buena medida determinarían las acciones -en este caso las decisiones- a tomar. La *implicación* es el factor constructivo o motivante del actuar. Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Ediciones Coyoacán, 2004, p.16-17.

ciudad, decidió arriesgarse por voluntad propia, aunque esto no implicara la obtención del éxito inmediato. Rivera Maciel al parecer lo tendría muy presente puesto que al ver que llegados a la urbe y a pesar de los esfuerzos no lograban progresos significativos en su condición, el dirigirse al norte pareció una opción sensata si también querían “hacer roncha” y tener recursos para sostenerse y “ajuarearse”, como lo hacían quienes andaban en la escena musical del momento. Aquí su voluntad se pondría a prueba, si mantenían orden y disciplina podría ser que lograran su cometido, ganar experiencia y regresar a “conquistar” la capital.

3.6...Nos pusimos Los Aguilillas

La migración hacia el norte no era cosa extraña entre los mexicanos del pasado y de entonces; en California por citar un ejemplo, el flujo migratorio era constante y añejo, siendo receptor de mucha población del occidente de México desde tiempos virreinales.²⁰⁵ Debido a las complicaciones originadas por la Segunda Guerra Mundial, el vecino del norte tuvo por necesidad el contratar mano de obra mexicana que le permitiera cubrir la fuerza de trabajo que se estaba ocupando en el conflicto bélico en tierras europeas. El llamado programa “Bracero” iniciado durante el sexenio del presidente Ávila Camacho (1942), abrió espacio y facilidades para que muchos mexicanos -que cumplieran con ciertos requisitos- resolvieran ir a probar suerte a Estados Unidos, siendo principalmente ocupados en el sector agrario tras años de contrataciones irregulares, deportaciones y acuerdos fallidos entre autoridades de ambos lados de la frontera.²⁰⁶ La coyuntura originada por la guerra, sentó las condiciones para que el convenio binacional se concretara y legalizara parte del fenómeno migratorio, sin embargo, esto no inhibió el que muchos continuaran cruzando la frontera de manera ilegal o por sus propios medios. Rivera Maciel habla de cómo se dio esa decisión de tomar rumbo al norte:

...No teníamos problema por mantenernos, mientras pudiéramos estar en condiciones de ser más profesionales verdad; sacábamos para comer, le dábamos algo a la tía para que pagara la renta, pagábamos cinco pesos de renta en un cuarto doble en una vecindad y vivía ella sola,

²⁰⁵ Puede verse Álvaro Ochoa Serrano, *La música va a otra parte. Mariachi México-USA*, México, Colegio de Michoacán-Colegio de Jalisco, 2015.

²⁰⁶ Jorge Durand, “El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico”, en *Migración y Desarrollo*, México, Red Internacional de Migración y Desarrollo, núm. 9, segundo semestre, 2007, pp.28-31.

ella nos daba aposento mientras estábamos por aquí. Y salíamos y andábamos por ahí. Pero la inquietud es la que luego llega. Había la inquietud de que no ganábamos lo suficiente, ganábamos para sostenernos, pero no ganábamos lo suficiente para vestirnos bien, comprar un traje de calle, un traje de charro, comprar buenas guitarras todo eso nos costaba mucho dinero, y para sacarlo de las propinas, era muy poco. Pensamos en emigrar, entonces estaba de moda mucho lo de los braceros y no estaba tan difícil ir, todo mundo quería ir y hasta les daban el paso. Entonces vivíamos después de con mi tía Micaela, con un muchacho que era de allá de Aguililla, medio pariente nuestro, Nacho Morfín se llamaba, entonces cuando ya no vivíamos con la tía porque éramos muchos para el mismo cuarto, él nos dio chance de vivir con él, allá por la colonia Estrella, allá por la Villa. Entonces en esas “andanas” de vivir con él, él nos platicaba -porque él fue bracero-, fue y vino varias veces y vino, nos dijo: “¿Y por qué no se van?? no precisamente de braceros, váyanse ustedes a tocar lo mismo que hacen aquí, pero si lo hacen por allá, van a ganar más”. Y luego nos faltaba foguearnos artísticamente, carentes un poco de repertorio, carentes de muchas cosas verdad. Ignorábamos todos los secretos artísticos profesionales, entonces esa gira que hicimos, pues aparte de foguearnos como artistas profesionales, nos ganamos buenos centavos para comprarnos atuendos adecuados para trabajar.

Tomada la decisión, el pariente les indicó como emprendieran la ruta rumbo al norte y así lo hicieron; Rivera Maciel continúa:

Primero cuando hicimos esa gira allá, el muchacho éste nos comentó -con el que vivíamos-, y le preguntamos:

- ¿Cómo le hacemos para llegar??

-nos dijo: váyanse a Laredo, y allá en Laredo van a ganar bien por que los soldados están de moda, y gastan mucho dinero, y hasta van a poder pasar al otro lado con mucha facilidad, están dando pasaportes con muy pocos requisitos.

Entonces nos fuimos de México a Tamazunchale (San Luis Potosí), no sabíamos que ahí en Tamazunchale pues es la mera mata de los huastecos, y como nosotros ya traíamos eso bien ensayado, cuando llegamos a un motelito muy modesto, salimos en la noche a dar la vuelta, y pues Quiobole!! Ahí había una cervecería y entramos y tocamos “Cartas Marcadas” y no

sé cuántas canciones rancheras, “Hace un año” que estaban de moda entonces, y luego hablaron del son huasteco y yo les dije:

-Yo me sé huasteco!!

- ¿Si? ¡A ver tóquese un son huasteco!!

y nos echamos “El gusto”. Y él [que nos preguntó] era músico huapanguero, entonces ahí con los cuatro que estaba gastando, ya se puso a cantar con nosotros y nosotros a tocarle. No pos nos llevamos un gran rato en la noche, nos ganamos como unos cuatrocientos cincuenta pesos a todo dar. No pues vámonos a Laredo, hasta Laredo de un jalón... Ya llegamos a Laredo, ahí nos conseguimos una casa de pensión, una casa de asistencia para que nos dieran barato la comida, y si, salíamos, aunque no teníamos mucha experiencia en las melodías de entonces; pues como no, lo que pedían los soldados era “La cucaracha”, “Allá en el rancho grande” todas esas canciones de entonces...²⁰⁷

Esta vez el repertorio diverso que ya traían los hermanos Rivera les permitió trabajar y poder continuar su marcha. La música huasteca que el joven Antonio había aprendido y escuchado ocasionalmente en Garibaldi, en el radio o en los discos, se consolidó como parte de su acervo musical, y tras esta experiencia en Tamazunchale, seguramente le hizo pensar en que dicho repertorio sería pertinente continuar practicándolo por si se ofrecía en nuevas oportunidades.

Tras la breve estancia en San Luis Potosí, la llegada a Laredo fue como se las proyectó su pariente. El arribo de soldados al lugar no era más que la consecuencia de que en Estados Unidos desde principios de siglo el ejercicio de sus leyes -como la prohibición del alcohol- hicieran de la zona fronteriza mexicana un área de entretenimiento, turismo y negocio para los norteamericanos que no se querían ajustar a las disposiciones de su gobierno o que simplemente querían divertirse. La creación de espacios agrícolas en el sur de Texas también influyó para que el flujo migratorio en la región fuera constante por la demanda de mano de obra. Ciudades fronterizas como el propio Nuevo Laredo o Reynosa en Tamaulipas, lograron un crecimiento y auge importantes en la primera mitad del siglo XX, gracias al comercio fronterizo -legal e ilegal-, al arribo de industrias, a la llegada del ferrocarril, la instalación de puentes internacionales y el establecimiento de lugares de recreación para los visitantes

²⁰⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

mexicanos y principalmente estadounidenses.²⁰⁸ A la par de este progreso económico y material, la música también logró tener un auge importante, acudiendo músicos, grupos y orquestas de ambos lados de la frontera para amenizar a los concurrentes en las distintas cantinas, salones, casinos y restaurantes de la zona, generando un ambiente interesante para el intercambio, adaptación y adopción de estilos y géneros musicales diversos.

A decir de Díaz- Santana, los habitantes de la zona fronteriza llevaron -y llevan- acabo cotidianamente una *negociación identitaria* a fin de sobrevivir en medio de la influencia cultural de dos naciones y aludiendo de manera paralela y a veces implícita, un conflicto centro-periferia que se manifiesta en la música popular entre sonidos locales y los que se presumen como nacionales.²⁰⁹ A este entorno llegaron los hermanos Rivera, a quienes no les resultó tan difícil incluirse en el ambiente musical fronterizo. Esto no pasó desapercibido por un señor que merodeaba la zona y del cual bien se podría decir era digno descendiente del doctor “Merolico”.²¹⁰ Dicho señor contactó a los jóvenes Rivera en Nuevo Laredo para que le ayudaran en su negocio de venta de medicinas “portentosas” que publicitaba entre la población desde la frontera hasta Monterrey y sus alrededores.

Si bien la región fronteriza norestense efectivamente iba en ascenso en cuanto a su industrialización, la realidad es que entre la población permanecían todavía muchas costumbres, maneras y pensamientos vinculados a un mundo ciertamente rural, aunado a ello, los programas oficiales y los servicios de salud eran aún escasos o nulos. De ahí que en ese mundo todavía con relativa quietud (la tenencia de la tierra ya comenzaba a generar incidencias), fuera campo aprovechable para asombrar y seducir a las miembros de las comunidades con “prodigios” de la medicina y la ciencia que solo “medio conocían” por

²⁰⁸ Alfonso Ayala Duarte, “La Nashville de la frontera mexicana. Economía de la música en Reynosa, Tamaulipas, 1920-1970” en José Juan Olvera Gudiño(coord.) *Economías de las músicas nortteñas*, México, CIESAS, 2021, p. 164.

²⁰⁹ Luis Díaz-Santana Garza, *Historia de la música nortteña mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2015, p.66-67.

²¹⁰ Rafael Juan de Meraulyok fue un migrante de origen suizo que llegó a México en 1879, publicitándose como doctor y ganando celebridad principalmente entre la población de la capital del país por vender medicinas que hoy podríamos catalogar como “milagrosas”, además de fungir como dentista y alivio de los menesterosos a los cuales en ocasiones no cobraba la consulta o la sacada de muelas. Considerado más un charlatán que un médico, suscitó cierta polémica al grado de generar discusiones en los círculos políticos de la época sobre quiénes y cómo se debía reglamentar el ejercicio de las profesiones en el país. Para profundizar puede verse Jesús Guzmán Urióstegui, “El doctor Merolico y la libertad de profesiones, 1879-1880”, en *Historias*, México, Dirección de Estudios históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, número 79, mayo-agosto 2011, pp. 49-68.

rumores que les llegaban a decir vecinos migrantes que regresaban a su pueblo o por lo que escuchaban en la aun limitada señal de radio, si es que contaban con el singular aparato de recepción.²¹¹ Durante buena parte del siglo XX, los merolicos fueron personajes pintorescos que con su verborrea rompían con la cotidianidad de los pueblos, comunidades y ciertas urbes a las que llegaban; en la década de los ochenta todavía sobre ellos se comentaba su *modus operandi* :

Los merolicos frecuentan mercados y otros sitios comunes de reunión, como las plazas de los pueblos y los lugares cercanos a las estaciones del metro, pero también se detienen en sitios donde por lo general no hay multitudes. Atraen al público con ventriloquía, “telepatía”, manejo de serpientes, payasadas, “recetas” medicinales y otras actividades que agradan a la gente, y, por último, siempre ofrecen a la venta algún producto medicinal.²¹²

En efecto, se valían de algún tipo de espectáculo que atrajera la atención de los probables clientes, los cuales, después de estar embelesados con la atracción, se veían abordados e persuadidos por la retórica del “doctor” que les vendía el tónico o el preparado medicinal que había traído desde lejanas tierras a la comodidad de su localidad. Rivera Maciel cuenta su andanza con el merolico con el que coincidieron:

Cuando llegamos a Laredo, después de unos quince días de estar ahí, mandando algún dinero a la casa y todo, nos encontramos en una cantina a un señor que nos empezó a escuchar tocar ahí, dice:

-oiga no les interesa trabajar conmigo??

-y en qué??

-Tengo una camioneta de propaganda

-y como vamos a trabajar??

²¹¹ María Zebadúa Serra, “Las comunidades campesinas durante la lucha por la tierra: testimonio oral. La región centro-sur de Nuevo León” en Pilar Gonzalbo (Dir.) *Historia de la vida cotidiana en México, tomo V volumen 1 Siglo XX. Campo y ciudad*, (coordinado por Aurelio De los Reyes), México, Colmex-Fondo de Cultura Económica, 2006, pp.399-447.

²¹² Joseph J. Simoni, Luis Alberto Vargas y Leticia Casillas, “Merolicos y educación de salud” en *Boletín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, Estados Unidos, Organización Panamericana de la Salud, vol. 95, 1983, p. 461.

-Pues es que yo vendo un producto para las reumas y para las cataratas, y salgo a las calles me planto en una esquina con mi parlante me anunció, se junta la gente y empiezo a vender mi producto ahí. Lo que yo quiero es llegar a una esquina y ustedes me tocan ahí en vivo, la gente va estar más interesada con la música en vivo, las guitarras o el violín...

Y así fue, el señor tenía muy buena idea, y era un producto inventado por él, puras mentiras, traía no sé qué era una esencia, pero la historia que el daba, pues convencía a la gente, jajaja ...me acuerdo que luego a veces cuando juntaba mucha gente y anunciaba lo de las reumas y luego lo de los ojos decía:

- “miren aquí esta este muchacho que usa estas gotas para sus ojos y mírenle sus ojos”

me veía la gente a mi pues fresquecito y todo, los ojos míos bien claros...

- “pues deme unos frascos!!! decían

Jajaja después me daba una risa. Pero como quiera que sea nos sirvió, porque nos pagaba creo que nos daba 150 pesos diarios y nos pagaba la vivienda y la comida, no pues a todo dar.²¹³

Las andanzas con el merolico se sucedieron en Monterrey y en pueblos cercanos a esa urbe capitalina. Ya instalados en la Sultana del Norte “*Iban y venían el mismo día*” a dichos pueblos,²¹⁴ y por la noche salían por ahí a los *night clubs* y a otros lugares a *quintear* y seguir ganando algunos pesos para mandar a su casa en Aguililla. La voluntad de los Rivera aquí resulto un motor que incidió en el reconocimiento del lugar y en la ganancia de experiencias que ayudarían en futuras incursiones en otro tipo de escenarios.

En cuanto a la ciudad de Monterrey, en ese momento ya era una urbe puntal de la industrialización en el norte del país. Su ubicación geográfica ya desde el siglo XIX fue considerada relevante por su cercanía con puertos como Matamoros, lo que la constituyó en un eje económico regional que comprendía -y en buena medida comprende- ambos lados de la frontera.²¹⁵ Junto con los estados de Coahuila y Tamaulipas, Nuevo León -en particular

²¹³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

²¹⁴ Muy probablemente se trata de poblaciones que actualmente forman parte del área metropolitana de Monterrey como Escobedo, San Nicolás, Apodaca, San Pedro, Guadalupe y Santa Catarina; y algunas más lejanas, aunque consideradas en la órbita de la capital regia como Santiago, Juárez, Cadereyta y Allende.

²¹⁵ Díaz-Santana, *op. cit.*, p. 59.

Monterrey-, se erigieron como baluartes regionales del noreste mexicano, delimitado espacialmente por el mar (Golfo de México), la montaña (Sierra Madre Oriental) y la frontera (Texas), aunque de influencia económica mayor fuera de sus límites geográficos. El establecimiento del ferrocarril que a fines de siglo XIX se conectó con el que se trazó desde Kansas City y Texas, permitieron enlazar ambos Laredos (el texano y el tamaulipeco, y que antes de 1848 eran uno mismo) detonando económicamente la zona que para mediados de siglo XX ya era un polo atractivo para capitales industriales y migrantes deseosos de trabajar con ellos.²¹⁶ Para cuando los hermanos Rivera visitaron la ciudad regiomontana, industrias como la metalúrgica, la cervecera y la vidriera, comenzaban a florecer al igual que una que les resultaría relevante en el futuro inmediato para los Rivera: la Radio.

Sin duda, el objetivo de adquirir experiencia se estaba cumpliendo para los hermanos, aunque aún faltaban sucesos por ocurrir. Rivera Maciel lo narra de la siguiente manera:

...Entonces les contaba que vivíamos en una casa de asistencia ahí en Monterrey, que vivía una señora que se llamaba Tina, le decían; una señora medio mal hablada, pero tenía un hijo [que se llamaba] Arturo Carranza, descendiente de Venustiano Carranza, era sobrino de aquel e hijo de la señora ésta, y era el cómico estrella de la carpa principal de Monterrey, que era “La Colonial”. Nosotros vivíamos en aquella casa que era de la señora y ahí vivía el señor este, que era el artista; como convivíamos ahí en la comida y en la cena, decía la señora:

-Oye Arturito, ¿Y por qué no llevas a estos cabrones a trabajar allá contigo?

-Pa que, que hacen??

-Pues tocan yo los veo -estábamos arriba en la azotea en un cuartito verdad-, yo los veo que se oye bonito allá arriba ¿Por qué no los llevas??

-Y que, ¿Cómo se llaman o qué?

-Somos los hermanos Rivera. No pasó nada [esa ocasión].²¹⁷

²¹⁶ Manuel Ceballos Ramírez, “El espacio mexicano” en Gisela Von Wobeser (coord.), *Historia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 30.

²¹⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

Si bien no ocurrió nada en ese momento, el hecho de que a los hermanos Rivera los tomaran en cuenta para una posible aparición en una carpa, era una oportunidad nada desdeñable si de verdad querían “hacer tablas” como músicos ante públicos populares. Las carpas eran espacios de entretenimiento popular itinerantes muy comunes en la primera mitad del siglo XX -aunque con presencia desde fines de siglo XIX en México-, donde se presentaban cuadros de escenas teatrales breves (*skecht*) de contenido humorístico y en ocasiones de sátira política, muchos de ellos cargados de lenguaje vulgar y crítica acida a los políticos y celebridades del momento, ejercicio que en los medios masivos -televisión y radio- no se permitió hasta hace poco tiempo.²¹⁸ También se presentaban las famosas “Variedades”, que como su nombre lo indica, mostraban espectáculos de diverso tipo, teniendo a bailarinas, magos, cómicos y músicos en escena.²¹⁹ El joven Antonio algo sabía del movimiento existente en las carpas. En Garibaldi, cuando él estuvo laborando y aprendiendo entre mariachis, las carpas inundaban la zona centro de la capital de la República. Seguramente por alguna charla entre músicos o por propia curiosidad, llegó a preguntar o incluso ver las llamadas “tandas”, las cuales se hacían en esos “jacalones portátiles” que un día estaban en una plaza y otro día en otra, dando diversión y entretenimiento a la gente de recursos diversos dentro de la urbe. El ambiente y el público dentro de la carpa era intenso; Merlín lo describe así:

Al acercarse la hora de la función, un músico o un cómico salía al pórtico de la carpa para llamar la atención de los vecinos y dar la señal de que el espectáculo no tardaría en comenzar. En respuesta al estímulo musical, el público pasaba a la sala para obtener los mejores lugares. Llegado el momento de principiar, la orquesta tocaba un aire conocido y aparecía en escena el director para presentar el programa previamente organizado; la primera tanda la actuaban los principiantes, la segunda y tercera los más experimentados. El público conocía este código y lo aceptaba, pero si en la tercera tanda el programa o los artistas no correspondía a lo prometido, la “palomilla” -la claque popular que aplaudía o chiflaba a los artistas- en su frustración, llegaba al extremo de prender fuego a la carpa. Para calmarlos el director y los

²¹⁸ Socorro Merlín, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México. 1930-1950*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral R. Usigli, 1995, en <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/504>, consulta del 23 de junio de 2022.

²¹⁹ Natalia Bieletto Bueno, “Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900-1930)” en Ana Lidia M. Domínguez Ruiz y Antonio Ziriión Pérez (Coords.), *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Ediciones de Lirio, 2017, p. 57-58.

artistas debían improvisar sobre la marcha; sustituir personajes, contenidos de los *sketchs* o bailes y canciones que no fueran de su gusto. El público de barrio era exigente, sus paradigmas no eran los del Arte con mayúsculas, sino aquellos inspirados por su sensibilidad aunados a los esquemas que podía o deseaba copiar, traducidos a su propio lenguaje.²²⁰

Pronto ese público “severo” sería al que se enfrentarían los hermanos Rivera. Arturo Carranza casi enseguida les llamó para hacer una audición y ver si convencían al dueño de “La Colonial”. Por esos días en lo que se preparaban para su presentación en la carpa, fueron invitados a dar una vuelta por una estación de radio ahí en Monterrey, sin saber que este hecho marcaría su trayectoria y su posterior reconocimiento como trio; Rivera Maciel lo cuenta en los siguientes términos:

Teníamos unos amigos de Guanajuato que tenían programas en la XEMR de Monterrey, nos hicimos amigos y un día nos invitaron a su programa donde los oímos cantar y todo muy bonito. Nos presentaron al señor Serna que era el dueño de la radiodifusora.²²¹

Ellos le dijeron: ¡Le presento a nuestros amigos!!

- Y ¿Cómo se llaman??

-Los hermanos Rivera

-Y ustedes de donde son??

-De Aguililla

-Y porque no se ponen Los Aguilillas??

Empezamos a parar oreja, y dijimos ¡deveras!! Pues hermanos hay muchos, los hermanos Flores, los hermanos Bustos, pues vamos a ponernos *Los Aguilillas*... nos tocó medio feicito,

²²⁰ Merlín, *loc. cit.*

²²¹ Enrique Serna Martínez -hermano de Clemente Serna Martínez, socio y colaborador cercano de Emilio Azcárraga Vidaurreta-, fue presidente del Consejo Nacional de la Industria de la Radiodifusión, propietario de la estación de radio XEMR -y otras en Tamaulipas-, recibiendo su primera concesión en diciembre de 1940, con capacidad para transmitir al área metropolitana de Monterrey, inicialmente desde el número 1055 de la calle de Galeana de la misma urbe. Al parecer dicha concesión fue de carácter provisional hasta que apareció una notificación para su otorgamiento definitivo en el Diario Oficial de la Federación a principios de 1947. *Diario Oficial de la Federación*, martes 18 de febrero de 1947.

pero como estábamos bien flacos, pues parecíamos más gavilanes, jejeje, nos pusimos *Los Aguilillas*, y entonces, fue de ahí donde nació ya nuestra buena suerte...²²²

El nombre del trío era original sin duda. Era un mote que los identificaba con su pueblo natal, y que, además, ya los amigos y conocidos en Monterrey usaban para identificarlos cuando no recordaban sus nombres propios, más a manera de apodo.²²³ La elección del nombre parecía acertada y al final les convenció. Curiosamente en dicha estación fue locutor por un par de años Eulalio González “Piporro”²²⁴ de quien años después se dijo que habría sido quien bautizó a los hermanos Rivera como “Aguilillas” durante un programa radiofónico,²²⁵ el cual por el testimonio de Rivera Maciel aparentemente no sucedió, aunque es probable que llegaran a coincidir en la estación. Por otro lado, la audición en “La Colonial” estaba en puerta. Ya tenían nombre, pero no vestuario, sin embargo, eso pronto se solucionó según cuenta Rivera Maciel:

- [Dijo Carranza] Oigan ya hable con el dueño del teatro y quiere oírlos, para que vayan a pasar una audición, tienen ropa??

-Pues no tenemos más que un trajecito...

Mi hermano había hecho unos pantalones de charro improvisados. Él era sastre, pero faltaban las chaquetillas y faltaba el sombrero; pero como ganábamos bien ahí en Monterrey con la propaganda aquella [con el merolico] y en las calles, pues entonces dice mi hermano: “pues podemos comprar tela y me hago completos los trajes de charro”. Y había un señor con la señora que venía de Saltillo: “váyanse al Saltillo yo les recomiendo donde venden sarapes de Saltillo bien baratos, con un sarape de Saltillo y el traje ya salen”. Entonces que le decimos al señor Carranza:

-Pues mire para tal día ya tenemos ropa para presentarnos...

- “Pues bueno yo le digo al señor, y ¿Cómo los anuncio??”

- Como “Los Aguilillas”!!!

²²² Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

²²³ Francisco Rivera Maciel, *La bella época. Antonio Maciel y Trío Aguilillas*, México, 1988, [video casero], min. 16:43.

²²⁴ Eulalio González Ramírez, *Autobiogr...ajua y anecdo...taconario*, México, Editorial Diana, 1999, p. 36-37.

²²⁵ Contreras Cervantes, *op. cit.*, p. 85.

Pero yo pensé que lo iba a tomar a la ligera y no pasaba nada. Fuimos a pasar la audición con tan buena suerte que el público se nos caía de los aplausos en la carpa, una carpa modesta de artistas-modelos, pero en ella se hicieron muchos artistas famosos: José Jaso estaba en esa carpa, Borolas se crio en esa carpa, este otro, Clavillazo se hizo en esa carpa, muchos artistas famosos cruzaron por ahí.²²⁶

Las carpas ciertamente fueron un semillero de artistas que, si lograban ser detectados ahí, muchos pasaban a figurar en los teatros e incluso dar el salto a la Radio y al Cine, aunque por supuesto no todos lo lograron.²²⁷ En el caso de los Rivera Maciel ahora ya nombrados como “Los Aguilillas”, de inmediato llamaron la atención del dueño de “La Colonial” queriéndolos contratar para ser parte de su elenco, cosa que no ocurrió porque Arturo Carranza intervino según cuenta Rivera diciendo: “*no no espérate!! los muchachos son mis huéspedes y te vas a arreglar conmigo*”.²²⁸ En efecto, así sucedió. Carranza los administró en esas primeras actuaciones en la carpa, donde los hermanos por primera vez se vieron anunciados en las calles de la ciudad regia, lo que les permitió incluso una contratación de 15 días en un cabaret de Nuevo Laredo a donde fueron y regresaron. A la vuelta, Carranza figura de “La Colonial” formalizó su compromiso matrimonial con otra artista de la carpa llamada Gloria Berrones, bailarina y cantante que era acompañada de tres jovencitas conocidas como “Las Quisinguas”-según Rivera, son aves parecidas a las codornices-; con las quisinguas Carranza y Berrones aprovechando que harían su viaje de luna de miel del otro lado de la frontera -San Antonio, Texas-, querían trabajar en algunos lugares y que el viaje no solo fuera de placer. El azar nuevamente jugo a favor de los Rivera en forma de afortunada casualidad debido a que los planes para dicho viaje se modificaron porque a *las quisinguas* al ser menores de edad no les permitieron salir a la travesía, fue entonces que la madre de Carranza se le ocurrió sugerirle llevarse a Antonio y sus hermanos, cosa que les pareció sorpresiva en un momento pero que aceptaron con entusiasmo pues cumplirían con su

²²⁶ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

²²⁷ Mario Moreno “Cantinflas” fue uno de aquellos que logró ascender desde la carpa hasta el cine, pasando por el teatro de revista, llegando a trabajar en el cine-teatro “Garibaldi”. Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, México, Editorial Universo, 1984, p. 120.

²²⁸ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

propósito de conocer el ambiente entre los paisanos del otro lado, allegarse dinero -ésta vez en dólares-, y alcanzar la posibilidad de finalmente tentar a la suerte en la “W”, o al menos eso proyectaban.

En Texas -como esbozamos un tanto líneas atrás-, la necesidad de mano de obra era mucha dada la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial además de que en la zona los espacios agrícolas demandaban la presencia de migrantes que ayudaran a “la pisca” y otros enseres agropecuarios. Dichos trabajadores, después de sus jornadas laborales, demandaban entretenimiento y diversión en sus ratos de descanso, lo que generó que algunos músicos llegaran desde México para tocarles en los pequeños teatros existentes en la zona y en los cines a donde también llegaban algunas películas de las que se estaban produciendo y distribuyendo en ese momento en nuestro país, y que el trío llegó a amenizar en los intermedios durante las funciones.²²⁹

La presencia de películas producidas en México ya tenían algunos años en Estados Unidos, principalmente en los estados donde existían enclaves relevantes de población hispanoparlante y donde distribuidores como José U. Calderón con su empresa de distribución “Azteca Films” surtían el mercado estadounidense,²³⁰ a través de sucursales en Nueva York, Denver, Los Ángeles, San Antonio, Chicago y El Paso (Texas), los filmes se movían con buen éxito incluso constituyendo una red de salas que se conoció como “Circuito Alcázar”.²³¹ Películas como “Santa”, “La Zandunga” o “Ay Jalisco no te rajes”, así como artistas de la talla de Esperanza Iris, la pareja cómica de Manolin y Shilinsky²³² o el propio Pedro Infante,²³³ se volvieron baluartes para la consolidación de una imagen identitaria de la mexicanidad fuera del país, consumidas por los mexicanos “de afuera” que de algún modo

²²⁹ Esta fórmula de entretenimiento (películas y espectáculos en el intermedio de las funciones) resultó ser tan exitosa que todavía en los años sesenta se seguía realizando de la misma forma a lo largo del sur de Estados Unidos. *El Sol*, (Phoenix) Arizona, 19 de febrero de 1960.

²³⁰ En lugares como Phoenix, Arizona se volvió cotidiana durante muchos años la presencia de películas y artistas mexicanos apoyados por “Azteca Films” que en ocasiones ocupaban indistintamente cines y teatros para exhibir filmes. *El mensajero*, (Phoenix) Arizona, 16 de enero de 1937; *El Sol*, (Phoenix) Arizona, 16 de junio de 1944.

²³¹ Silvana Flores, “El cine mexicano más allá de las fronteras: Aproximación a las actividades de José U. Calderón” en *European Review of Artistic Studies*, Portugal, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), 2018, vol.9, n.2, p. 25-26.

²³² *El Sol*, (Phoenix) Arizona, 13 de octubre de 1950.

²³³ González Ramírez, *op. cit.*, p. 53.

veían solventada su nostalgia por la patria lejana en las idas a los circuitos de cines establecidos para ese tiempo.²³⁴ Ya existía pues un mercado que demandaba la presencia artística mexicana, por ello, cruzar la frontera ya para entonces era un hecho más que cotidiano, de ahí que se diera con rapidez la llegada de “Los Aguilillas” gracias a Carranza y sus contactos; según cuenta Rivera:

[Carranza y Berrones] hicieron su plan para irse, estuvimos en la boda de ellos y todo, porque estábamos en la casa de la señora mamá de Arturo. Entonces a la hora de la hora, las muchachas no pudieron ir, que porque no las dejaron ir, que por que eran menores de edad y que quien sabe que, y si es cierto, estaban muy jovencitas y bonitas, muy de familia.

-“Y ahora que hacemos”, dijo Arturo.

Su Mamá le dijo: “pues llévate a estos cabrones”, -era muy mal hablada la señora-

- “pues de veras, ustedes se animan a irse con nosotros a E.U.??”

- Pues no tenemos papeles ni pasaporte!!

- No pues aquí Salome fulano de tal, es mi compadre y es el presidente municipal de aquí. El mismo día, ah pues luego luego, entonces estaba muy fácil eso de los papeles para pasar, no le hace que fueran menores de edad y fue exactamente en la Segunda Guerra Mundial que estaba en su apogeo, no daban permiso así tan fácilmente, sino había dado uno el servicio militar, entonces era un requisito, pero eso nos lo pasaron. ¡Y ahí vamos a Estados Unidos!! No pues a todo dar. Yo le hacía al “serio” en su rutina al señor Arturo de cómico, hacíamos nuestra presentación, la muchacha, su esposa, la acompañábamos con el trio cantando ranchero, ella cantaba muy bonito. Entonces hicimos el espectáculo chiquito para cubrir el intermedio de las películas, hicimos toda la gira en el sur de Texas en teatritos así modestos, pero se llenaban, por allá había mucha lana..²³⁵

Efectivamente, había mucha lana y en dólares, pero esta no fluyó como los Rivera hubieran querido en ese momento. Carranza como organizador del viaje solo les pagaba una fracción

²³⁴ La exhibición de películas por parte de Calderón en la zona fronteriza data de finales de la década de 1910, cuando comenzó a adquirir salas de cine, primero en Chihuahua y después en otras urbes como Ciudad Juárez y El Paso, Texas. *Ídem*, p.27.

²³⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

de lo ganado, situación que los hermanos tal vez un poco por su juventud e inexperiencia, lo toleraron durante algún tiempo, hasta que Antonio propuso a sus hermanos la separación de Carranza, cosa que aceptaron a fin de poner generar más recursos, pero esta vez solo para ellos. Su voluntad aquí nuevamente salió a relucir. Rivera lo cuenta así:

Nosotros viajábamos en camión a nuestras presentaciones, pero como a la semana el señor se compró su carro con lo que estaba ganando, cumplimos. Me acuerdo que traía la cartera llena de dólares pues le iba muy bien, y a nosotros nos daba 70 dólares a la semana a los tres, y de ahí había que pagar hotel y comida, fíjate nomas nos quedaba poco. De al tiro nosotros veníamos “con el cerro encima”, no nos sabíamos defender verdad, y como él nos había descubierto, nos había ayudado y como su mamá nos quería tanto, pues hacíamos lo que él quería. Pues hicimos como seis meses de gira y él hizo un dineral, nosotros apenas un sueldo normal, y luego aparte de eso en ese entonces, sobraba trabajo en los bares y en las cantinas había mucho soldado que se iban a esos lugares, y nosotros no lo podíamos agarrar porque andábamos trabajando comprometidos con este señor. Pero llegó el día en que acordamos terminar con la gira, ya se habían terminado todos los pueblos del programa... entonces le dije a mis hermanos: mira ahora que se vaya don Arturo, le decimos que no nos vamos, porque él creía que nos íbamos a ir con él otra vez con su Mamá a Monterrey; le decimos que nos vamos a quedar unos días más para comprar unas cosas y llevárnoslas a mis papás. Y sí, ellos se fueron, y nosotros nos quedamos ahí, pero entonces dije ahora vamos a agarrar chamba por nosotros. Me acuerdo que había una cantina que estaba a la vuelta del hotel donde vivíamos, se llamaba “La Bohemian”, se llenaba de soldados... Era en San Antonio, entonces ya estábamos libres nosotros podíamos hacer lo que quisiéramos y luego luego me fui a la cantina en la noche y me acuerdo que el dueño se llamaba Arturo Velázquez, estaba medio cogito de un pie, era un cantante también de los antiguos y estaba la cantina llena.

Y le dije: ¡Oiga!! somos un trio no le interesaría que le viniéramos a cantarle aquí por lo que nos dé, nomás para agarrar, ¿nos permite el *kiri*? -osea la propina-

El señor dijo: ¡ah cómo no!! ¡Vénganse!!

Y la primera noche que llegamos ahí a trabajar, ¡uta!! todo mundo les gustó como trabajábamos, y nos echaron de puras propinas como 80 dólares sacamos en un día, para 70 dólares que nos pagaban a la semana. No, dije, ¡aquí está la Papá!! le dije a mis hermanos. Y una noche y otra, alcanzamos a sacar casi mil dólares. Era un dineral. Pero, había una cosa,

que ahí en esa cantina era exclusiva para trabajar Lydia Mendoza,²³⁶ ella fue una cantante que cantaba con bajo sexto, pero como ella estaba de gira en los pueblos de Texas, entraron sus hermanas que también cantaban ahí, ²³⁷pero ellas a veces iban y a veces no, entonces al señor le gustó estar con nosotros, tenernos de planta y luego cuando él quería cantar ...[decía] ¡aquí mis muchachitos estos!! y nosotros bien chavos, mi hermano mayor tenía 18 años, fíjate tu...²³⁸

La voluntad de Antonio por querer desatarse de la “tutela” de Carranza les permitió tener autonomía y generar recursos que hasta el momento no habían tenido. Aunque ello no resultó tan simple dado que al lugar donde pidieron chance de tocar, ya existían artistas de planta - las hermanas de la solista Lydia Mendoza-. A pesar de ello, se adaptaron al espacio que les concedieron, vieron “peces en el río” y decidieron pescarlos por su cuenta mientras pudieron. El proceso de aprendizaje y experiencias que desde Aguililla persiguieron pareció germinar dando un vuelco en esta ocasión, cuando Antonio y sus hermanos ya con la confianza y “las tablas” suficientes optaron por “agarrar la chamba” por ellos mismos en Texas.

Su estancia provisional en “La Bohemian” -dado que las hermanas de Lydia Mendoza se aparecían de vez en vez-, de alguna manera refrendó su seguridad, lo que a la postre consolidó su deseo de querer regresar a la Ciudad de México e intentar su ingreso a la “W”. A decir de Gueniffey, “*los hombres cambian con los conjuntos normativos que los subyugan*”,²³⁹ en nuestro caso, la administración de Carranza sobre los hermanos Rivera Maciel jugo como uno de esos subyugantes, que, aunado al deseo, las vivencias, fogueos y desengaños -muchos o pocos- en estos últimos, incidieron para querer que su condición cambiara. La agencia generada como actores de su derrotero, fue en buena medida alimentada

²³⁶ Lydia Mendoza conocida como la “Alondra de la Frontera” fue una cantante y guitarrista norteamericana de padres mexicanos nacida en Houston, Texas, que se volvió muy popular a partir de la década de los treinta. Realizó más de mil grabaciones a lo largo de casi 50 años de carrera y es considerada pionera de la música popular México-estadounidense. <https://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2017/07/biograf%C3%ADa-de-artista-lydia-mendoza-la-alondra-de-la-frontera>, consulta del 29 de junio de 2022.

²³⁷ Las hermanas Mendoza eran un dueto que procuraron hacer carrera al igual que su hermana Lydia, incluso a veces actuando dentro de la compañía de variedades que esta última constituyó y que tuvo éxito en los estados fronterizos estadounidenses. *El Sol*, (Phoenix) Arizona, 6 de junio de 1947.

²³⁸ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

²³⁹ Gueniffey, *op. cit.*, p.

por la voluntad de Rivera y sus hermanos siendo ésta su principal motor durante estos primeros años en donde no siempre las condiciones para sobresalir como cantantes fue favorable. Veremos en el siguiente capítulo como los Rivera Maciel ya nombrados como “Los Aguilillas”, se introducen en los medios masivos de comunicación de su tiempo y como a diferencia de lo que generalmente se piensa, no siempre resultaron ser simples “víctimas” o “receptores” del sistema en el que les toco “moverse” -en su sentido más literal- y subsistir en la competencia musical comercial.



Imagen 7. Publicidad de Lydia Mendoza (centro) y su compañía de variedades -incluidas sus hermanas-, para una presentación en el Teatro Azteca en Phoenix, Arizona. Fuente: *El Sol*, (Arizona), 13 de junio de 1947.

Capítulo 4

Música en hitos II

El presente capítulo busca mostrar la inserción de Rivera Maciel y sus hermanos en las llamadas industrias culturales²⁴⁰ y cómo es que navegaron en estas mismas dentro de un ambiente inicialmente marcado por el impacto que significó la Segunda Guerra Mundial y la impronta nacionalista que el Estado mexicano promovió desde la década de los veinte, viviendo su periodo más álgido a mediados del siglo XX, siendo la Ciudad de México uno de los baluartes de dicha actividad estatal y donde las citadas industrias sentaron sus reales. Terminando con el itinerario de Rivera, en medio de transformaciones de las propias industrias y adaptaciones que tuvo que generar para poder continuar con su carrera musical. Todo ello como hemos hecho en el capítulo previo, a través del rescate de algunos momentos que consideramos relevantes en la trayectoria vital de Rivera para analizar y dilucidar algunas de sus decisiones y sus espacios de actuación e interacción como músico.

4.1 Guerra, nación, industria y masificación

La aparición de la Segunda Guerra Mundial en el horizonte internacional además de los evidentes cambios y transformaciones geográficas y políticas que dejó tras su culminación, también tuvo implicaciones económicas y sociales relevantes al interior de los países que se abstuvieron de ella o que participaron de manera secundaria en sus momentos finales. México por supuesto, no pudo abstraerse de estos impactos causados por la guerra además de los problemas domésticos con los que estaba lidiando tras la conclusión de su conflicto revolucionario. Lázaro Cárdenas como presidente trató de apaciguar las exigencias de tierra por parte de los campesinos, impulsando una reforma que entregara en forma de ejidos muchas propiedades del Estado o de los grandes propietarios. Si bien no logró un cambio

²⁴⁰ Dichas industrias -a reserva de ser tratadas con mayor ahínco en sucesivas líneas- inicialmente diríamos que son entendidas como aquellos medios que producen contenidos y servicios culturales para ser consumidos y circulados a escala masiva. Frédéric Martel, *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Madrid, Taurus, 2011, p.17.

total en la posesión de tierra, al menos benefició a cerca de un millón de campesinos que se volvieron ejidatarios y que comenzaron a trabajar contando algunos con créditos para ello.²⁴¹

La nacionalización de la industria petrolera -otra de las problemáticas internas-, fue la culminación de una serie de conflictos por parte de líderes sindicales con las compañías extranjeras que se negaron a acatar un laudo en el que se señalaba debían pagar una deuda millonaria con los trabajadores del sector; el gobierno reaccionó con la expropiación -la cual ya se venía sopesando desde tiempo atrás-, situación que hizo que las empresas de inmediato exigieran una indemnización a través de sus representantes diplomáticos ante la imposibilidad de revertir la decisión gubernamental mexicana. El bloqueo momentáneo que sufrió el país por parte de las compañías inglesas y norteamericanas a causa de esta acción, traducido en el embargo de refacciones, incapacidad técnica para la extracción del crudo o la escasez de combustible, puso mucha presión sobre el gobierno mexicano.²⁴² Esto orilló al gobierno de Cárdenas a buscar nuevos clientes -entre ellos Alemania e Italia, potencias del eje- a quienes vender el hidrocarburo. Algunas de las compañías petroleras -en particular las norteamericanas- tuvieron aparentemente que resignarse ante la medida expropiatoria del gobierno mexicano, debido a que sus autoridades estaban privilegiando una política de unión y buena vecindad con los países del sur del continente en función del contexto de potencial guerra que se estaba viviendo en ese momento, siendo el petróleo bajo estas circunstancias un recurso primordial del que no se podían privar; el permitir que alemanes o italianos tuvieran algún tipo de influencia o contacto comercial -por medio de la compra de petróleo, por ejemplo- con países cercanos a Estados Unidos, fue considerado como una latente amenaza para su zona de influencia geopolítica.²⁴³

La política de tolerancia del gobierno estadounidense respecto a las acciones del mexicano no solo se daría en temas como el petrolero. Vendrían algunos acuerdos que momentáneamente beneficiaron el crecimiento de industrias en México y mantuvieron la

²⁴¹ Si bien para algunos la reforma agraria de Cárdenas resultó una salida del atraso en el que el campo mexicano se encontraba en aquel momento, para otros significó solo un paliativo que no tuvo los alcances esperados y mantuvo el rezago y la miseria de la mayoría de campesinos del país. Ricardo Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, México, Debate, tomo 2, 2019, p. 177.

²⁴² *Ibidem*, p. 195-196.

²⁴³ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 95.

influencia estadounidense sobre su vecino sureño, entre ellas la cinematográfica en la que incursionaría Rivera Maciel. Los acuerdos se dieron en diversos ámbitos como lo fue el migratorio -esbozado en párrafos anteriores- reglamentando la contratación temporal de trabajadores agrícolas, de alianza militar, en la compra-venta de productos considerados estratégicos, entre otros.²⁴⁴ En México tras dichos acuerdos incluso se colaboró en la investigación de ciudadanos residentes de origen alemán, italiano y japonés “*de los que se sospechaba realizaban actividades sediciosas y ponían en riesgo la seguridad del país*”.²⁴⁵ Al interior de la nación la industrialización fue un proceso cada vez más notorio dado que se debía cubrir el déficit dejado por los productos que no se producían en el territorio nacional y que, detonada la guerra, se encarecieron o fueron más difíciles de importar. Según Garza Villareal varias fueron las determinantes de este crecimiento industrial, entre ellas:

...(la) participación creciente del estado en materia de infraestructura básica sin la cual la reproducción del capital industrial no sería posible; aumento considerable del crédito externo, que pasó de 6.7% de la inversión bruta fija estatal entre 1942-1946 a 30% entre 1959-1962; fomento y captación de ahorro interno por medio de un conjunto de instituciones financieras oficiales (entre la que destaca Nacional Financiera S.A. creada desde 1934 con objeto de financiar la inversión privada); estricta protección arancelaria para estimular el desarrollo de la industria de país; expansión de la capacidad de importar por el aumento del turismo internacional; absorción productiva de parte de la creciente población urbana y rural que ensancho el mercado interno nacional elevando la demanda agregada; mayor inversión extranjera directa en la industria; aumento de la demanda externa durante la segunda guerra mundial y la guerra de Corea; establecimiento de una política fiscal favorable a los sectores industriales; inversión creciente del Estado en empresas manufactureras; establecimiento de un conjunto de estímulos a la industrialización a través de exenciones fiscales, tasas de interés preferenciales...²⁴⁶

Dicho crecimiento en parte fue alimentado por la necesidad de recursos que el vecino del norte requería tras su inserción en la guerra, así como por la urgencia que el gobierno mexicano tenía por mostrar avances en su política económica, la cual poco a poco iba

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 99.

²⁴⁵ Claudia Verónica Sánchez Bernal, “Reportes del espionaje nazi en México”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, AGN, 6ta época, Octubre–diciembre 2008, número 22, pp. 66-84.

²⁴⁶ Gustavo Garza Villareal, *El proceso de industrialización en la Ciudad de México (1821-1970)*, México, Colegio de México, 1985, p. 157.

abandonando a los campesinos y sus demandas, cooptándolos en el limbo de las centrales campesinas y obreras afiliadas al partido oficial.²⁴⁷ En buena medida, dicha situación contribuyó a la migración de muchos campesinos a los espacios urbanos donde tarde o temprano se volverían obreros en las fábricas de reciente aparición. Aunado a esto, también existía cierta preocupación por mostrar una imagen distinta por parte del recién electo presidente Ávila Camacho, quien tomó el cargo tras unos comicios electorales por demás complicados con el candidato de la oposición Juan Andrew Almazán y que tuvieron momentos de violencia, con fuertes rumores de fraudulentos.²⁴⁸ Y es que incluso desde su elección como candidato presidencial del ya entonces Partido de la Revolución Mexicana (PRM), Ávila Camacho ya había generado discrepancias dentro del mismo, donde muchos creyeron que el general Francisco J. Múgica podía ser el elegido por los vínculos y radicalidad compartidos con el presidente Cárdenas.²⁴⁹ No obstante esta creencia, y tomando en cuenta el contexto bélico que se avecinaba, la maquinaria política se inclinó finalmente por el candidato Ávila Camacho al que sus operadores políticos endilgaron el lema de “Unidad nacional” el cual trató de refrendar durante su campaña y a lo largo de su gobierno, vistas las potenciales problemáticas que podrían surgir interna y externamente.²⁵⁰

Si bien la impronta nacionalista y de unidad ya venía siendo explotada desde la década de los veinte por los gobiernos posrevolucionarios ante un país fragmentado por el conflicto intestino, en el sexenio avilacamachista esto no sería la excepción, en función de que en tiempos de guerra suele ser habitual invocar elementos de identidad nacional que motiven a

²⁴⁷ Por ejemplo, la Confederación Nacional Campesina (CNC) fundada en agosto de 1938 o la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) fundada en 1936.

²⁴⁸ Juan Andrew Almazán, tuvo el respaldo de militantes del PRM que no simpatizaron con la candidatura de Ávila Camacho, algunos miembros de la clase media (entre comerciantes, obreros y empresarios), además de agrupaciones de derecha como los Sinarquistas y demás opositores a las políticas cardenistas, que constituyeron el fugaz Partido Revolucionario de Unificación Nacional (PRUN). La hostilidad por parte de perremistas contra los adherentes de la candidatura de Almazán, fue denunciada al presidente Cárdenas desde semanas antes de la elección, demostrándose después -por noticieros norteamericanos- que muchas casillas tuvieron episodios de violencia y robo de urnas. Pérez Montfort, *Lázaro Cárdenas, tomo 2...op. cit.*, p. 354-355, 361, 363.

²⁴⁹ Si se quiere profundizar sobre Múgica puede verse *Dos aproximaciones a la figura Francisco J. Múgica*, México, INEHRM, colección Memorias y Testimonios, (edición facsimilar), 2004.

²⁵⁰ En 1942 incluso se declaró el 15 de septiembre como el día de la “Unidad Nacional”, quedando como estampa de dicho momento, la convocatoria que el presidente Ávila Camacho hizo para contar con la presencia de sus antecesores en el cargo en las fiestas patrias de ese año -incluidos Cárdenas y Calles de sabidas diferencias- a fin de proyectar en la población la multicitada “unidad” en favor del país.

la población a defender estos mismos ante algún “extraño enemigo”.²⁵¹ Más aún, si el extraño enemigo “hunde” tus barcos y los acuerdos con el vecino del norte te orillan a declarar la guerra.²⁵²

Pero para internizar mensajes de invocación de lo nacional a la población, que mejores canales que el de las llamadas “industrias sin chimeneas” o *industrias culturales* -radio y cine en ese momento-, las cuales vivían momentos de plenitud y desarrollo desde fines de la década de los treinta en México; dichas industrias en el país -como en muchas partes del mundo- por entonces comenzaban a funcionar vinculándose entre sí, constantemente bombardeando a través de las pantallas y los aparatos radiales a los individuos en cualquier momento del día: el radio abriendo brecha a esta nueva forma de mostrar y transmitir contenidos masificados, cooptando audiencias bajo una dictatorial programación²⁵³ sosteniendo emisoras dirigidas o mantenidas por intereses -empresariales o de Estado-, los cuales hicieron -y hacen- lo imposible por reproducir mensajes particulares que a fuerza de una reincidencia replicativa, inclinaron o persuadieron a los oyentes/espectadores -no sin diversas formas de resistencia y adaptación- en la configuración de sus gustos “personales” por determinado contenido informativo o musical. El Cine mecanizando su lenguaje, aspirando a una “naturaleza” que lo presentara como si fueran reales las ficciones que exhibía; forjando sus públicos entre las clases populares a través de la constitución de géneros fílmicos donde las historias aunque se repitieran y se consagraran al cliché y lo absurdo -como algunos de sus elementos orgánicos-, resolvieran narraciones imposibles si estas se dieran en la vida real.²⁵⁴ Las historias de amor, los cuentos de hadas, las relaciones del rico con el pobre, el triunfo del deportista/héroe que tenía todo para perder y que al final triunfa, alentaban e “inspiraban” al espectador que en los momentos de “tiempo libre” consumía dichas fantasías e ilusiones -por las que incluso pagaba un boleto- para darse ánimos al volver a su vida cotidiana, siguiendo adelante en espera de que un día la fortuna le

²⁵¹ Anderson considera al nacionalismo como un artefacto cultural de una clase particular -sobre otras- que a lo largo del tiempo ha sido implantado y trasplantado o mezclado con diversas corrientes ideológicas y políticas, y que actualmente tiene una legitimidad emocional, generando apegos profundos. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 21.

²⁵² La declaración de guerra a las potencias del eje se dio el 28 de mayo de 1942 tras los ataques de submarinos alemanes a los buques petroleros el “Potrero del Llano” y el “Faja de oro” en aguas del océano Atlántico.

²⁵³ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Editorial Trotta, 1998, p. 167.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 182.

favoreciera a él, y su vida pudiera dar un vuelco como la o él bienaventurado protagonista de la película que miró o la radionovela que escuchó.

Esta realidad enajenante denunciada por los estudiosos europeos ya era observable en México en los años 40, cuando en la Radio el mariachi ya estaba perfilado como la música que el Estado etiquetó años antes como *nacional* y en el Cine los *charros cantores* eran los continuos protagonistas de *comedias rancheras* las cuales al mismo tiempo que hacían reír al público, nutrían una nostalgia por un México idealizado de corte campirano de campesinos felices y hacendados paternos, los cuales difícilmente existieron en la vida real de muchas regiones olvidadas de la pujante nación mexicana. Estos contenidos ciertamente consumidos en las urbes por un público que se iba gestando en las coordenadas del placer, el entretenimiento y la diversión, pasaron por un proceso de “formateo” que los fue definiendo de a poco, aunque con gran eficiencia, generando una *cultura de masas* que las industrias culturales produjeron abarcando consumidores cada vez más diversos y al mismo tiempo estandarizando el producto ofrecido.

Ahora bien, debo de señalar que ciertamente lo que se llegó a percibir por *cultura de masas* y más precisamente por *masificación* de contenidos, estaba en buena medida entendido como solamente los contenidos -con mensajes o intereses específicos- producidos por las industrias culturales, más que una forma difusiva e incluso un lenguaje persuasivo orientados al consumo y a constituir ciertos comportamientos y formas de ser en los grupos sociales expuestos a éste. En realidad, dicho término engloba todos esos elementos y aun otros más como es el caso de la propia tecnología, a la que estas industrias desarrollaron a la par de la sofisticación y alcance de la transmisión del contenido o producto que buscaron difundir. Con respecto a la concepción sobre la *masificación* Martín-Barbero resulta muy luminoso. Y es que especificando el caso latinoamericano que él estudió, no se puede dejar de notar las similitudes y paralelismos que México comparte con sus vecinos continentales con respecto al actuar de estas *industrias creativas*²⁵⁵ y el contexto político y social en que éstas se desarrollaron. Este fenómeno que ciertamente se volvió global, en Latinoamérica -como bien apunta Barbero-, se canalizó a través de lo que él llama “discontinuidad simultánea” y que fue aterrizada en tres planos:

²⁵⁵ Otra denominación que se le da a las industrias culturales actualmente.

...En el destiempo entre Estado y Nación -algunos estados se hacen naciones mucho después y algunas naciones tardarán en consolidarse como estados-; en el modo desviado como las clases populares se incorporan al sistema político y al proceso de formación de los estados nacionales, -más como fruto de una crisis general del sistema que las enfrenta al Estado que por el desarrollo autónomo de sus organizaciones-, y en el papel político y no sólo ideológico que los medios de comunicación desempeñan en la nacionalización de las masas populares.²⁵⁶

Dichos rasgos en el caso mexicano me parece que lograron manifestarse tanto por la hegemonía que el Estado ejerció en esos primeros años tras el conflicto revolucionario de 1910, como por la forma en que se encauzó la aparición de las clases populares en los ambientes urbanos -particularmente en la Ciudad de México, como capital del país- y sobre todo por la forma en que los medios de comunicación -especialmente el radio y el cine en nuestro caso- lograron inicialmente “nacionalizar” a las masas populares con repertorio musical -regional en sus inicios-, y películas de corte campirano evocativo y nostálgico, que generalmente se refugiaron en el pasado para idealizarlo y modificarlo a placer. Por otro lado, parece muy pertinente lo señalado por Martin-Barbero con respecto a la forma en que se dio el choque -más bien impacto- que *la masa* generó en su momento, dentro del espacio pretendidamente “civilizado” que la recibió y que la miraba prejuiciosamente como caótica y poco refinada; Barbero la define así:

La masa fue durante un tiempo marginal. Era lo heterogéneo y lo mestizo frente a la sociedad normalizada. Al complejo de extraños que sufre no únicamente pero sí especialmente la gente venida del campo —“fue necesario aprender a tomar un bus, a conocer las calles, a gestionar un documento de identidad”—, responderá la vieja sociedad con el desprecio en que se oculta más aún que el asco el miedo. La masa más que un ataque era la imposibilidad de seguir manteniendo la rígida organización de diferencias y jerarquías que armaban a la sociedad. Por eso la agresividad de las masas aparecía más blanda pero también peligrosa, no era el levantamiento de una clase sino la liberación de una energía incontrolable. Era “un proletariado de formación aluvial” que no encontraba su lugar político ni en los partidos ni

²⁵⁶ Jesús Martin-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 165.

en las organizaciones tradicionales de la clase obrera, pero cuyas expresiones de violencia dejaban ver la fuerza de que era capaz.²⁵⁷

Dicha definición podría aclarar en buena medida el cómo las industrias creativas le han “hablado” desde entonces -y nos siguen hablando en cierto sentido- a quienes fueron y son actuales consumidores de sus productos; Barbero lo reitera puntualizando algunas características que *lo masivo* tenía inicialmente ya como una cultura establecida en la sociedad:

La nueva cultura, la *cultura de masa*, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas (se) encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo...Lo masivo es hibridación de lo nacional y lo extranjero, del patetismo popular y la preocupación burguesa por el ascenso... Una cultura, en fin, esencialmente urbana, que "corrige" su marcado materialismo —lo que importa, lo que tiene valor es lo económico y lo que significa ascenso social— con el desborde de lo sentimental y lo pasional.²⁵⁸

Finalmente entendiendo estos rasgos de la masividad, no se puede perder de vista que particularmente en México y sobre todo en esos años posrevolucionarios, el papel de los medios masivos fue preponderante para aculturizar la impronta nacionalista de la que ciertamente Rivera Maciel formó parte -a veces como receptor de ésta, y a veces como difusor de ella- a través de la música que ejecutó tanto en programas de entretenimiento radial -inicialmente- como después en filmes, emisiones televisivas y eventos oficiales de Estado. Como bien indica Barbero:

el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. Interpelación que venía del Estado pero que sólo fue eficaz en la

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 172.

²⁵⁸ *Ibid*, p. 173.

medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión. En la resemantización de esas demandas y esas expresiones residió el oficio de los caudillos y la función de los medios.²⁵⁹

La mediación -literal- de los medios, innegablemente facilitó la masificación de la idea de Nación en la sociedad mexicana -así como en la latinoamericana-, *traduciendo* el sentir popular y además sofisticando conforme fue pasando el tiempo, las formas de cultivar los mensajes que primero el Estado y después los capitales económicos trataron de transmitir de acuerdo a conveniencias momentáneas. Rivera Maciel probablemente al momento, no reflexionó demasiado sobre estos procesos de masificación, aunque los “padeció” o se “benefició” conforme se fue insertando en los medios de comunicación que le fueron exigiendo o condicionando ciertas maneras de ejecutar la música, las cuales hasta cierto punto ejerciendo su agencia, negoció, adaptó y adoptó según conviniera a sus intereses según iremos viendo en párrafos sucesivos.

4.2.- Pues vámonos para México!!

Una de las urbes donde más se concentró el crecimiento industrial en el país hacia la década de los cuarenta del siglo XX fue la Ciudad de México. El influjo político que conlleva ser la capital de un país centralizado, derivaría en la concentración de intereses capitalistas y consecuentemente en la atracción de migrantes en busca de mejores condiciones de vida además de una problemática urbanística que sería un tema persistente en la segunda mitad de siglo XX.²⁶⁰ A esta ciudad volverían los Rivera Maciel tras dejar su chamba en la “Bohemian” cuando las hermanas de Lydia Mendoza reclamaron su lugar al dueño de dicho establecimiento allá en Texas. Pero la vuelta a la ciudad que “es chinampa en un lago escondido”, ya tenía un objetivo fijo: la postergada tentativa de ingreso a la “W”. Pero ¿Por qué la “W”? la estación radial en los años cuarenta gozaba de un éxito sin precedentes gracias al elenco que tuvo entre sus filas: desde María Victoria, el Mariachi Tapatío, Agustín Lara, Pedro Vargas, Toña “La Negra”, Francisco Gabilondo Soler “Cri-cri”, entre otros. Sin embargo, este prestigio y hegemonía en el medio además de tener en su alineación a

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 178-179.

²⁶⁰ Garza Villarreal, *op. cit.*, p. 162.

semejantes figuras del espectáculo, si bien se debía al olfato empresarial que Emilio Azcárraga Vidaurreta tuvo para crear dicha estación, surgió en función del interés comercial que tenía detrás de sí, siendo la *RCA Víctor* su respaldo primordial, la cual buscaba tener presencia en territorio mexicano. Azcárraga inicialmente, fue operador de una franquicia de la empresa “Víctor” -la cual solo vendía fonógrafos y discos originalmente-; en 1927 “Víctor” se fusionó con la empresa radiofónica estadounidense “RCA” para crear un ente empresarial de mayor alcance, ocupando a Azcárraga que era representante de la *México Music Co.* (división de la misma compañía) para distribuir productos de la empresa -entre ellos aparatos radiales- y que buscara talentos a los cuales grabar.²⁶¹ A decir de Amalia Gómez Zepeda -colaborada cercana de Azcárraga en aquellos años- éste en un momento de sinceridad, le comentó: “*cómo podemos vender radios sino hay buenas estaciones, mejor vamos a poner una buena estación para vender los radios*”.²⁶²

Por entonces no existían estaciones de radio en la Ciudad de México de la calidad que Azcárraga esperaba encontrar. El número de estaciones de radio si bien iba en crecimiento en la década de los veinte, no respondían totalmente al criterio comercial con el que después se caracterizarían. La Radio en el país ya tenía una trayectoria importante desde tiempos porfirianos cuando se construyeron las primeras estaciones en Sonora y Baja California bajo asesoría alemana; durante los años revolucionarios telegrafistas y “señaleros” pertenecientes a las milicias en pugna, operarían algunas estaciones fijas y portátiles por diversas regiones del país. Vendrían después las primeras estaciones privadas que tras diversos experimentos en sus transmisiones -puesto que todavía era irregular el flujo de electricidad que las alimentaba-, comenzaron a ser operadas con fines periodísticos y de entretenimiento como la del “Doctor Gómez” en la Ciudad de México, la cual solo transmitió durante los últimos meses de 1921 y los primeros días de 1922.²⁶³ Una de las primeras en implementar técnicas publicitarias sería la XEB, “la estación del Buen Tono”, financiada por la fábrica de cigarrillos del mismo nombre en la urbe capitalina. Esfuerzos de esta y otras estaciones de

²⁶¹ Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México, Editorial Grijalbo, 2000, p. 39.

²⁶² Editorial Clío, Documental “*La Radio mexicana. Primera parte*” en <https://www.youtube.com/watch?v=2LLUAKOXIAM>, consulta del 9 de julio de 2022.

²⁶³ Las transmisiones de la estación del “Doctor Gómez”, solo fueron los fines de semana y con muy poco alcance de escuchas. Roberto Ornelas Herrera, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930)”, en Gonzalbo, *op. cit.*, p.146.

particulares se conjuntaron para crear un organismo en el cual siguieron compartiendo sus experiencias: la Liga Mexicana de la Radio. Constituida ésta, al poco tiempo se formuló un evento que generó mayor interés por el fenómeno radial: la primera Feria Nacional de la Radio (1923). Dicho evento inaugurado por el entonces presidente Álvaro Obregón en el Palacio de Minería, involucró al gobierno que poco tiempo después pondría en operación estaciones de radio para la Secretaría de Relaciones Exteriores, para la Marina (1923) y la Secretaría de Educación Pública -el antecedente de lo que ahora es Radio Educación- (1924). Dichas estaciones junto con la televisión -años después-, se volverían baluartes imprescindibles de difusión ideológica para la configuración del Estado mexicano por parte de los gobernantes en turno.²⁶⁴ Incluso las estaciones de capitales privados años más tarde, muchas veces auxiliarían para dichos cometidos propagando ideas de tinte nacionalista y colaborativo con el vecino del norte a través de sus contenidos transmitidos a regiones recónditas del país y del resto de Latinoamérica. Figuras de la cultura popular de aquel entonces como Emilio Tuero, las Hermanas Águila, Amparo Montes, el propio Jorge Negrete, entre muchas más, cantaban canciones excitando el nacionalismo de los escuchas e internizando mensajes de sacrificio por la patria, como la hecha por Pedro Galindo que decía:

Soy puro mexicano
Por eso estoy dispuesto
Si México lo quiere
Que tenga que pelear

Mi vida se la ofrezco
Al cabo el me la ha dado
Y como buen soldado
Yo se la quiero dar

¡Viva México! (¡viva!)
¡Viva América! (¡viva!)
Oh, tierra bendita de Dios

²⁶⁴ Gabriel Sosa Plata, *Días de radio. Historias de la radio en México*, México, Tintable-Secretaría de Cultura, 2016, p.14-15.

¡Viva México! (¡viva!)
¡Viva América! (¡viva!)
Mi sangre por ti daré yo²⁶⁵

Volviendo al caso de la “W”, su vertiginoso crecimiento desde su fundación el 18 de septiembre de 1930 gracias a las favorables condiciones que el gobierno estableció para el desarrollo de la Radio comercial en general, convirtió a la emisora en “La voz de la América Latina desde México”. Su capacidad de transmisión (50 mil watts de potencia), ²⁶⁶ permitió que sus contenidos fueran escuchados por miles de personas en el continente, y en México hizo que muchas estaciones de menor capacidad y recursos retransmitieran los programas hechos por la “W”, que por sí mismas no podían producir. Para 1938, la XEW tuvo que ampliar a su elenco de músicos y artistas con otra estación igual de memorable: la XEQ. Dicha estación a una cuadra de la “W”, resultó ser un acierto dado que los anunciantes que requerían espacio para su publicidad y que ya no tenían sitios hacia donde crecer en la estación de la calle de Ayuntamiento, se movieron a la de la calle José María Marroquí # 11,²⁶⁷ en donde también surgieron figuras del espectáculo y la música, orquestados por memorables directores artísticos.²⁶⁸

Uno de esos casos de figuras emergentes fue precisamente el de José Alfredo Jiménez, compositor al que en sus inicios no se le dio la oportunidad de mostrar sus canciones en la “W”. Como en la XEQ no había tanta gente como en la “W”, quienes operaban la estación dejaban pasar al público a las instalaciones donde podían ver en las antecámaras a los artistas que entrarían en acción en los programas. José Alfredo era uno de esos asistentes que diariamente iba a la estación con la esperanza de que algún grupo o artista pudiera tomarle en cuenta alguna de sus composiciones. Según Miguel Martínez, trompetista del Mariachi

²⁶⁵ Fragmento de la Letra de *Viva México*, Fuente: Musixmatch, Compositor: Pedro Galindo Galarza (1942).

²⁶⁶ Inicialmente operó con cinco mil watts de potencia y en poca más de cuatro años lo aumentó a 50 mil, lo que la hizo hegemónica en el cuadrante.

²⁶⁷ Ambas en el primer cuadro de la Ciudad de México.

²⁶⁸ Los directores artísticos eran quienes se encargaban de seleccionar quienes formarían parte del elenco de las emisoras. Uno de los más célebres por lo estricto que era con los candidatos fue Amado Guzmán, director artístico en la “W”.

Vargas, sería en la “Q” donde le cambiaría la suerte al oriundo de Dolores Hidalgo, narrándolo de la siguiente forma:

En la XEQ transmitía programas en vivo el conjunto jarocho de Andrés Huesca y sus Costeños. Después de cada programa, Los Costeños se quedaban ensayando nuevos números con el fin de tener más repertorio. Por los pasillos paseaba José Alfredo con su carpeta de canciones, esperando una oportunidad. Llevaba como quince días viendo a diario a Huesca y sus Costeños ensayar, a través de aquel grueso cristal que separaba el público del estudio. ¿Pero cuándo le iban a escuchar sus canciones? Un día – oh milagro del destino- que les pregunta Huesca a sus compañeros:

-Oigan. Ese joven que siempre anda ahí afuera, ¿Quién es? ¿Qué quiere? ¿lo conocen? ¡Hasta parece un fantasma!

- Dicen que es compositor, Andrés, pero no hemos visto ni escuchado ninguna de sus canciones.

-Pues pásenlo –dice Huesca-. Vamos a escucharlo. A lo mejor trae algo bueno.

La primera que escucharon fue “Yo”: Una gitana leyó mi mano, que con el tiempo me olvidarás...

Les encantó y le dijeron: esa parece buena. Te la vamos a montar. Vente mañana y sigue viniendo a los ensayos hasta que la oigas bien, luego te la vamos a cantar en un programa. Luego nos enseñas otra, ¿no?, pero ahorita nomas esta. Bueno ya nos vamos porque van a ocupar el estudio.²⁶⁹

Dado que la mayoría de personas acudía a la “W” por su fama y porque siempre tenía programas y elencos estelares -se podían ver a veces a los artistas del momento dar autógrafos en la entrada, si no llevaban mucha prisa por llegar-, no siempre volteaban a ver a la “Q”, que, a pesar de ello, también tenía buenos elementos y programas, surgiendo ocasiones en que se alternaba el trabajo de músicos, locutores y artistas entre ambas estaciones²⁷⁰ con

²⁶⁹ Miguel Martínez, *op. cit.*, p. 138.

²⁷⁰ Según Eulalio González “Piporro”, era muy cotidiano que se trabajara en ambas estaciones. Para quienes no eran trabajadores de planta -como él- y laboraban como “eventuales” o “freelancers”, les llamaban “pescadores”. González Ramírez, *op. cit.*, p. 75.

auspicio de los anunciantes de la época, patrocinando emisiones tanto en la “W” como en la “Q”, como se observa en la siguiente imagen publicitaria:



Imagen 8. Patrocinio de una refresquera para programas de la “W” y la “Q”. Fuente: *La prensa*, 25 de octubre de 1945.

La frecuencia radial conforme fue creciendo en horarios, programación y estaciones también lo hizo en menciones publicitarias, sofisticándose éstas últimas de manera cada vez más persuasiva -o agresiva según se vea- conforme se iba llegando a mayores audiencias:

A medida que la actividad radiofónica adquirió proporciones industriales y sentó sus fueros para las siguientes décadas, el oficio de producir anuncios paulatinamente dio origen al de colocarlos, es decir, conseguir los espacios en los medios donde mejor se pudieran ver u oír. De esta manera fueron adquiriendo fuerza las agencias, que combinaban el arte de la persuasión en la buena factura de sus anuncios, con la habilidad para el convencimiento en la comercialización de los mismos. El negocio de la publicidad creaba fuentes de empleo cada vez más variadas que la volvieron más progresivamente incisiva e ingeniosa.²⁷¹

Los programas por ese tiempo en su mayoría eran en vivo, comenzando desde las seis y media de la mañana y hasta pasadita la media noche cuando se cerraban las transmisiones. Algunos de estos programas se hacían en cabinas aisladas donde las menciones comerciales se hacían a lo largo de la emisión, habiendo otros que generalmente contaban con público en

²⁷¹ Fernando García Ramírez(Coord.), *Crónica de la Publicidad en México 1901-2001*, México, Editorial Clío-Asociación Mexicana de Agencias de Publicidad, 2002, p. 91.

el teatro-salón donde se transmitían -casi siempre los de horario vespertino-, destacándose las radionovelas como una garantía de entretenimiento para los escuchas de ese tiempo, siendo “Ahí viene Martín Corona” uno de los ejemplos más ilustres realizados en la XEQ, donde Eulalio González “Piporro” y Pedro Infante se consagraron en el género, además de ser un impulso en sus propias carreras artísticas.²⁷²

Pues bien, este era el ambiente que se vivía cuando los Rivera decidieron intentar ingresar a la “W”. Tras dar las gracias en “la Bohemian”, ya con algunos dólares en las bolsas, los hermanos decidieron comprarse unos trajes y adquirir guitarras nuevas, probablemente como se dice en el habla popular: para “apantallar” cuando llegaran. Desde Texas cruzaron la frontera, pero ya sin hacer escala en Monterrey, sino directamente a la capital a donde llegaron con la confianza del camino y experiencias adquiridas. Rivera Maciel narra al respecto:

...Pues vámonos para México!! Con esta lana [que juntamos] llegamos hasta allá [a la capital], compramos ropa, compramos guitarras buenas, nuevas, finas. Una guitarra fina te costaba 200 pesos, buena guitarra... Total que llegamos a México, llegamos a vivir en un hotel que estaba enfrente a la alameda me acuerdo, muy modesto el hotel, se llama el hotel “Mex”²⁷³ y por ser céntrico, nos quedaba bien quedar ahí, muy cerca de la “W” y cerca de la XEQ, y entonces llegamos y por ser hotel barato y de ratos, salía creo que en 15 pesos diarios por los tres. Y entonces llegamos y nos dice el señor [que atendía]:

- “No pues, no tengo cuartos... bueno!! pero allá en la azotea hay un cuarto que se los puedo rentar, solo que el baño tienen que salir afuera”.

Nosotros dijimos: “No como sea, queremos vivir aquí que es el punto adecuado para moverse”.

Y sí, era un cuarto bien grande descuidado y eso, pero tenía dos camas y el baño estaba afuera para bañarse, y bien barato, ¡nosotros con los mil dólares nombre!! nos reíamos. Imagínate, compramos guitarras, no nos gastamos ni 500 pesos; yo traía un requinto muy fino, nomás compramos dos guitarras, ¡pero sonaban preciosos!! una nos costó 150 y la otra de 200 pesos,

²⁷² González Ramírez, *op. cit.*, p. 97-98.

²⁷³ Dicho hotel fue captado en el filme “Del rancho a la televisión” (1952), teniendo como protagonistas a Luis Aguilar y María Victoria, en donde se narra la historia de un muchacho de provincia con deseos de triunfar como cantante en la Radio y después en la Televisión, historia curiosamente muy similar a la que vamos narrando sobre los Rivera Maciel.

pero ya eran guitarras para profesionales las “Julve”,²⁷⁴ era la marca, como se vendieron esas guitarras “Julve”, salieron muy buenas, eran de barata hechura, pero de un sonido precioso y todo mundo las compraba, las “Julve”. Pues ya estábamos ajuareados y todo, pues ahora si vámonos a la “W” ...²⁷⁵

Ajuareados y ensayados, lo primero fue tratar de hacer contacto con el hermano de aquel señor que les dio su tarjeta en Acapulco tiempo atrás, a fin de que este pudiera concertarles una audición con el director artístico de la estación. Seguramente los hermanos tuvieron que dar varias vueltas a la “W” hasta que pudieron dar con la persona indicada. Rivera Maciel reseña el momento del contacto y lo que paso en la audición:

Cuando ya estuvimos listos...fuimos y el señor este, hermano del que nos ayudó, Francisco Torres Campos contador de la “W”, nos dijo:

-Y ustedes de donde son??

-Somos de Aguililla

-Ah yo soy de Morelia y qué?

-Vimos a su hermano allá en Acapulco...

-Sí, pues mi hermano también le hace a la tocada... nos dice: Miren les voy a conseguir una prueba el sábado que viene, a tales horas, Voy a hablar con el director artístico -que era Amado Guzmán que tiempo después fue mi representante artístico-.

Total, fuimos, llevamos todos de traje de calle, igual los tres, no teníamos más que dos trajes de calle, pero iguales del mismo color, del mismo estilo. Al vernos llegar vestidos igual y con guitarras en buenos estuches, no pues apantallamos. Llegamos y luego luego que nos pasan a una cabina, nos dice el locutor:

²⁷⁴ Las guitarras “Julve” fueron producidas inicialmente por el laudero español Telesforo Julve (1884-1945), afincado en Valencia(España) llegando a ser muy populares en la primera mitad del siglo XX, siendo exportadas internacionalmente. El negocio que se cree inició en 1909, creció incluso produciendo también cuerdas, pero tras la muerte de Telesforo Julve en 1945, sus hijos continuaron la empresa. En algunos foros se comenta que fueron guitarras baratas, pero de buena hechura y agradable sonido. En la Ciudad de México al parecer fueron comercializadas por la Casa Veerkamp. <https://laguitarrabalea.blogspot.com/2018/12/telesforo-julve.html> y <https://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?3295-Guitarras-Telesforo-Julve>, consulta del 11 de julio de 2022.

²⁷⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre de 2016.

- “Miren, aquí en la cabina cuando suena una chicharra es señal de que tienen que empezar, ustedes al terminar la pieza pueden afinarse y lo que quieran, pero si vuelve a sonar la chicharra se vuelven a arrancar con la melodía que sigue o la que quieran”.

Ya nos dieron las instrucciones y todo... ya nosotros estábamos *bien hachas* para tocar inmediatamente lo que fuera. Me acuerdo que cantamos “Cartas Marcadas” con las guitarras entonces, el señor Amado Guzmán estaba en una cabina privada escuchando, no al aire; entonces tocamos las “Cartas Marcadas” y luego se acabó y agarre el violín y toque “El soldado de Levita” en el violín, pues como terminamos la prueba viene el señor Amado Guzmán y nos dice:

-Oigan!! Los felicito tocan muy bonito, pero miren, desgraciadamente yo no les puedo dar programas aquí porque estoy saturado de tríos y de grupos, pero esta la XEQ, que es de la misma empresa; Miren vamos a hacer una cosa: aquí tengo al conjunto de “Los Plateados”²⁷⁶ que tiene el violín del “Viejo” Elpidio, pero el Viejo Elpidio ya no viene con ellos, se enojaron y ya no va. Y ellos necesitan un violín y usted [volteando a ver a Antonio] en el Viejo Elpidio esta clavado!! y para que no salga esto en vano, los recomiendo para que en la XEQ con el señor Enrique Contell les den programas allá. Con su trio pasan programas allá, y usted toca el violín aquí.

Uchale imagínense!! abarque las dos cosas que yo soñaba!!! Entonces así fue...²⁷⁷

Las audiciones para formar parte del elenco de las estaciones sin duda fueron momentos clave para quienes aspiraban a formar parte del ambiente artístico. Es conocida la que tuvo Pedro Infante con el mismo director que les hizo la prueba a los Aguilillas: Amado Guzmán. Guzmán, así como mandó a Infante a regresarse a su pueblo en un primer intento por ingresar a la “W” -lo que orilló al oriundo de Sinaloa a buscar oportunidad en la XEB donde sí lo aceptaron, aunque tampoco fue al *primer jalón*-,²⁷⁸ también lo hizo con muchos otros, dado

²⁷⁶ “Los Plateados” fueron un conjunto de música huasteca fundado por los hermanos Roque y Nicandro Castillo, oriundos del estado de Hidalgo y quienes ya habían trabajado antes como músicos del grupo “Los Chinacos” junto con Pedro Galindo -quien decidió incursionar después en la industria cinematográfica- a fines de la década de los treinta del siglo XX. La difusión que dieron al son huasteco los catapultó al reconocimiento nacional, siendo sus miembros originales: Nicandro “Ticho” Castillo, Roque (hermano de Nicandro), Trinidad Castillo (sin parentesco con los primeros) y Elpidio Ramírez, más conocido como “el Viejo Elpidio”. Véase “Cumpliría mañana 89 años el “Rey del Huapango” en <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/127603.html>, consulta 9 de junio de 2020.

²⁷⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre de 2016.

²⁷⁸ José Ernesto Infante Quintanilla, *Pedro Infante el ídolo inmortal*, México, Océano Exprés, 2015, p. 56.

que en la “W” solo podían estar personas que garantizaran audiencia y atrajeran los patrocinios comerciales para los programas. Tal vez para algunos casos hubo oportunidad que los músicos y artistas fueran madurando y experimentando conforme crecía la estación, sin embargo, para los años cuarenta ya la exigencia era mayor y era poca la tolerancia para los errores. Se suscitó el caso de las Hermanas Águila, consideradas por entonces “El mejor dueto de América”, quienes también pasaron por el examen de Guzmán. La primera vez, como se dice popularmente *las tronó*; en un segundo intento lograron ser aceptadas, pero nuevamente Guzmán les solicitó cantar una canción más: “*Muchachas por favor canten otra que tengan puesta. ¡No sea que haya sido chiripada!*”²⁷⁹ así eran las cosas en la “W”. Los Rivera pasado el nervio que daba tan significativa prueba, y el que no solo pudieran escucharse en la Radio -aunque momentáneamente fuera en la XEQ y no en la XEW-, sino tocar con algunos de sus admirados ídolos como lo era Nicandro Castillo y su grupo -con el que volveremos más adelante-, había que ir pensando ya en establecerse en la ciudad “*pues era el punto adecuado para moverse*”. Pronto los hermanos decidieron traerse a la familia de Aguililla: don Pedro, doña Eloísa, el joven Francisco y María de los Ángeles, la hermana más pequeña, la cual todavía escuchó a sus hermanos en una presentación en la XEQ en uno de los pocos radios que había en la comunidad, aunque para ello se tuvo que pedir que se encendiera la planta de luz que alimentaba al pueblo, donada algunos años atrás por el político Rafael Sánchez Tapia.²⁸⁰

La ciudad de México como hemos aludido párrafos atrás, vivía una época de expansión y modernización, aunque no de manera equilibrada u organizada. Si se quería vivir en el primer cuadro de la ciudad -lo que hoy llamamos Centro Histórico- viniendo del interior del país, las alternativas iban desde casas de huéspedes, hoteles y vecindades, siendo estas últimas las más numerosas. Mauricio Tenorio describe dichas construcciones que después serían rescatadas y romantizadas como cuadros populares en los filmes de la época:

...La vecindad era fuente de todo tipo de mitos sociales – vinculados al miedo a la enfermedad y a la promiscuidad moral- y también, era el manantial de la creciente cultura popular urbana y masificada. Espacialmente las vecindades seguían tendencias globales; eran ante todo grandes casas coloniales en el centro de la ciudad que, con la gradual mudanza de las elites

²⁷⁹ Martínez Domínguez, *op. cit.*, p. 65.

²⁸⁰ Contreras Cervantes, *op. cit.*, p. 85.

hacia los nuevos barrios, y con la creciente migración interna a la ciudad de México, formaron un *collage* de vecindades llenas de gente y pobreza. A fines del siglo XIX se hizo negocio común rehabilitar viejos edificios coloniales para convertirlos en conjuntos habitacionales formados por apartamentos de una sola habitación. Pero la demanda creciente de vivienda proletaria también estimuló la construcción de muchas nuevas vecindades fuera del centro de la ciudad.²⁸¹

En nuestro caso, como hemos visto los Rivera Maciel llegaron a un hotel, pero con el arribo de los demás integrantes de la familia, la presión por conseguir un espacio más grande se hizo imperativo. Rivera Maciel comenta al respecto:

[mis familiares ya llegaron al] Hotel ese en donde estábamos, al “Mex”, pero ya nos obligó a buscar una casita, allá por la Pensil, por los “7 compadres” que le llamaban, un barrio medio delicado, pero fue lo único que encontramos, en Santa Julia exactamente, allá nos fuimos a meter. Pero no le hace, nosotros ilusionados con todo, ya teníamos a nuestros papás aquí, ya teníamos casa aquí, cuando fuera en camión o en coche, podíamos ir a los programas de radio.²⁸²

Si bien el barrio de Santa Julia era en aquel tiempo una zona de cierta peligrosidad en lo que eran las márgenes de la urbe,²⁸³ también resultaba ser un espacio muy cercano al centro de la ciudad. De hecho, muchas de las personas que laboraron en las estaciones de radio y centros nocturnos procuraron establecerse en zonas aledañas a su lugar de trabajo, siguiendo la tendencia que muchos recién llegados a la ciudad tenían, puesto que era complicado vivir lejos del centro de trabajo y además sin conocimiento de la ciudad, lo que sin duda podría acarrear problemas. Con respecto a gente que comenzaba a trabajar en la “W” sabemos que se ubicaron no muy lejos de ésta en zonas como lo son la colonia Doctores o la colonia Obrera que recién a principios de siglo XX se habían constituido como áreas urbanas.²⁸⁴ El propio

²⁸¹ Mauricio Tenorio Trillo, “*Hablo de la ciudad*”. *Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, (versión digital), 2017, en <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10160251532327495&set=gm.470035858280613&id=419411166676416>, consulta del 26 de agosto de 2022.

²⁸² Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

²⁸³ El barrio de Santa Julia ocupó lo que actualmente es la Colonia Tlaxpana y parte de la Anáhuac, y que antiguamente eran parte de los terrenos de la Hacienda de la Ascensión; dichos terrenos eran colindantes con las famosas colonias Santa María la Rivera y la colonia San Rafael en el poniente de la ciudad.

²⁸⁴ La colonia Doctores (otrora colonia Hidalgo) ubicada al sur de la antigua ciudad colonial, fueron terrenos ocupados como potreros que serían fraccionados a comienzos del siglo XX; debe su nombre originalmente a

Pedro Infante, cuando llegó a la ciudad se instaló por algunos días en la misma calle de Ayuntamiento en donde estaba la XEW, y no muy lejos de la XEB;²⁸⁵ el Mariachi Vargas en sus inicios vivió en una vecindad en la calle de Doctor Liceaga en la Colonia Doctores;²⁸⁶ Los Aguillillas en este caso no serían la excepción. Tal vez pensando que todo les quedara más cerca y no hacer tanto tiempo en traslados desde San Julia, por algunos años la familia se ubicó en la calle de Doctor Olvera esquina con Niño Perdido -hoy Eje central Lázaro Cárdenas-, según se declaró en el acta de Juan Rivera Maciel cuando éste efectuó su matrimonio civil,²⁸⁷ dirección donde incluso don Pedro Rivera (padre) pudo instalar una peluquería.²⁸⁸ En la zona también se instalaron muchos centros nocturnos y los populares *cabarets* en donde el trío también realizó actuaciones cotidianamente combinándolas con los programas que les daban en la Radio. A decir de Rivera Maciel de repente si se *malpasaban* porque la Radio se volvió una herramienta publicitaria para el trío y a veces tenían días con horarios de trabajo complicados:

...Nos dijeron: Miren aquí tenemos mientras, pasen un programa cada tercer día, lunes, miércoles y viernes a las 8:45 de la mañana. A veces trabajábamos en *Night Clubs* y bien desvelados llegábamos ahí, pero nos levantábamos muy tempranito, mi mamá nos hacía cafecito para que se nos abriera la voz y vámonos. Le pusimos empeño y no pues...²⁸⁹

que en la zona se estableció el Hospital General, lo que motivó a que sus calles adoptaran los nombres de médicos eminentes o celebres alrededor de la segunda década del siglo XX. La colonia Obrera (conocida antes como "Colonia del Cuartelito" porque alguna vez hubo un fortín militar en dichos terrenos) por su parte, está ubicada a un costado de la Doctores, también al sur del primer cuadro de la ciudad, siendo el Eje central Lázaro Cárdenas el límite entre ambas colonias. Su urbanización se dio plenamente hasta los años 30 cuando se legalizó la venta de terrenos a gente de escasos recursos económicos tras complicaciones con la autoridad que no autorizaba dicho fraccionamiento de terrenos, por tanto, también se retrasó la instalación de servicios e infraestructura urbana. Marco Fabrizio Ramírez Padilla, "Colonia Doctores" y Leslie Teresa Mercado Revilla, "Colonia Obrera" en María Eugenia Herrera, *op. cit.*, p. 143-145 y 167-169 respectivamente.

²⁸⁵ Infante Quintanilla, *op. cit.*, p. 55.

²⁸⁶ Martínez Domínguez, *op. cit.*, p. 42-43.

²⁸⁷ La ceremonia por el matrimonio civil de Juan Rivera Maciel (el hermano mayor de los Rivera) se llevó acabo el siete de julio de 1948, firmando como testigo del enlace el propio Antonio, su hermano. "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005." Database with images. FamilySearch. <https://FamilySearch.org> : 22 October 2021. Archivo de Registro Civil de Distrito Federal (Civil Registry Archives), Federal District.

²⁸⁸ Tiempo después los padres de los Rivera Maciel, se avecindaron en la calle Torquemada numero 6 a unas cuadras de Doctor Olvera, pero del lado de la colonia Obrera.

²⁸⁹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

Tal vez por la juventud, pudieron sobrellevar esa situación por algún tiempo mientras encontraban mejores oportunidades de trabajo, por lo pronto en sus inicios esto los mantuvo a flote. Tiempo después lograron también pasar programas en la “W” como trío, mientras Antonio siguió trabajando como violinista con “Los Plateados” en donde pudo profundizar los conocimientos que tenía sobre la música huasteca que por supuesto después ocupó con el trío. Probablemente por ser nuevos en la programación, los horarios que les tocaban en la estación eran muy temprano; al paso del tiempo les fueron dejando horarios más cómodos como se observa en la imagen:



Imagen 9. Programación de un domingo en la XEQ, donde figuran “Los Aguillillas”. Fuente: *Excelsior*, (Ciudad de México), 27 de septiembre de 1953.

Como líneas antes hemos comentado, el establecer su domicilio cerca de la estación radial también les benefició para poder moverse en los centros nocturnos y *cabarets* que por entonces había en la ciudad. De hecho, algunas estaciones a imitación de sus similares estadounidenses, hacían controles remotos desde ciertos cabarets donde se podía escuchar en vivo a orquestas reforzadas por cantantes invitados.²⁹⁰ Si bien se trató de inhibir o evitar la instalación de estos negocios de vida nocturna en el “primer cuadro” de la ciudad -cosa poco menos que imposible en la década de los cuarenta-, sí lo hicieron teniendo una presencia más fuerte en derredor de este, ocupando espacios en avenidas como el Paseo de la Reforma, locales en calles de la colonia Doctores y la Obrera²⁹¹ o en la zona de Garibaldi, por citar algunos ejemplos. Dichos establecimientos crecieron conforme la ciudad lo hacía gracias al flujo migrante que llegaba a la urbe en busca de mejorar sus condiciones de vida, quienes

²⁹⁰ Gustavo García, *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante 1*, México, Editorial Clío, 1994, p. 24.

²⁹¹ Herrera, *op. cit.*, p. 149, 184-185.

además de trabajar, en sus pocos momentos de ocio, podían asistir a estos locales de esparcimiento de los que había para todos los bolsillos.

En aquel tiempo la denominación de “centro nocturno” era asignada a cualquier lugar de recreación y vida nocturna, los reglamentos no distinguían entre *cabaret* y *centro nocturno*, aunque en lo cotidiano tenían sus diferencias. Según Medina Caracheo, los primeros por lo regular eran sitios donde el hombre acudía en busca de compañía femenina; los segundos eran lugares donde los hombres iban acompañados de mujeres. La insistencia en el uso de la designación “centro nocturno” por parte de algunos locales parece partir de la pretensión por darle mayor categoría al establecimiento o equipararse con los llamados *Night Clubs*, designación norteamericana pretendidamente “modernizadora” para sitios similares.²⁹² A diferencia de otros establecimientos de convivencia como las pulquerías o las cervecerías en donde la presencia de la música estaba sujeta a restricciones como horarios preestablecidos o el uso de aparatos mecánicos para su reproducción, en los cabarets inicialmente la música podía ser tocada en vivo por orquestas y demás espectáculos de variedad, siempre y cuando el ruido y bullicio producido en el local no trascendiera a la vía pública y molestara a los vecinos.²⁹³ Generalmente los *cabarets* contaban con servicio de restaurante, venta de bebidas alcohólicas, orquesta, espectáculo de variedades y un espacio para que bailara la concurrencia. La presencia femenina en estos lugares fue característica de la cotidianidad en estos sitios, ya fuera como meseras, “ficheras” o ejerciendo la prostitución, siendo esta última actividad una de las que causaría más problemas a propietarios y autoridades por considerarse fuera de la ley.²⁹⁴

Dichos establecimientos vivían por entonces su “época dorada”, a pesar de las restricciones y algunas prohibiciones que la autoridad de la ciudad emitió al respecto del funcionamiento de estos, que en la realidad pocas veces se cumplieron. Surgieron así ocasiones para la extorsión, el soborno y la corrupción, generando un *modus vivendi* entre ciertas autoridades y algunos miembros de establecimientos de este tipo.²⁹⁵ Nombres como *El Bagdad*, *el Brehme*, *el Tabaris* o *el Leda*, eran referentes para los habitantes de la ciudad

²⁹² Carlos Medina Caracheo, *El club de medianoche Waikiki: un cabaret de “época” en la Ciudad de México, 1935-1954*, México, UNAM, (tesis de maestría), p.17.

²⁹³ Rojas Sosa, *op. cit.*, p. 286.

²⁹⁴ Medina Caracheo, *op. cit.*, p. 36.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 18.

que buscaban diversiones nocturnas y en donde Los Aguilillas llegaron a incursionar; sobre Paseo de la Reforma se establecieron algunos otros centros nocturnos destacándose entre ellos el *Ciro`s* del Hotel Reforma, el *Capri* del Hotel Regis y por supuesto el famoso *Waikikí*, en el número 13 de dicha avenida, cabaret donde por cierto Pedro Infante llegó a trabajar como *crooner*²⁹⁶ de la orquesta que amenizaba en el lugar y donde Los Aguilillas hicieron presentaciones por dos años continuos como estelares.²⁹⁷ La concurrencia a estos sitios era muy variada, distinguiéndose la presencia de militares y generales a los que sí “les hizo justicia la revolución”, y quienes fueron de los asistentes que contribuyeron al gusto por la música ranchera en estos sitios,²⁹⁸ lo que devendría en la presencia de agrupaciones de música mexicana, entre los que había tríos rancheros y mariachis en donde las orquestas habitualmente tenían una presencia mayoritaria.²⁹⁹ La imagen siguiente constata la presencia de los Rivera Maciel en la marquesina del cabaret *Waikikí*:



Imagen 10. El trío Aguilillas anunciados como atracción principal del *Waikikí*. Fuente: Francisco Rivera Maciel (Dir.), *La bella época. Antonio Maciel y Trío Aguilillas*, México, 1988, [video casero], 2:57:08.

²⁹⁶ La palabra *crooner* deriva del inglés *croon*, que se ha interpretado como tararear o canturrear. El crooner era un cantante que era acompañado por las orquestas y que su tesitura de voz era suave y murmurante, no lanza toda su voz, la modula de acuerdo a la instrumentación de la orquesta siendo incluso anunciado en la publicidad de la agrupación de los centros nocturnos donde actuaban. García, *op. cit.*, p. 28.

²⁹⁷ Francisco Rivera Maciel(Dir.), *La bella época. Antonio Maciel y Trío Aguilillas*, México, 1988, [video casero], min. 24:04.

²⁹⁸ Medina Caracheo, *op. cit.*, p. 26.

²⁹⁹ En la ciudad de Guadalajara todavía en la década de los 60 incluso se habló de un “cabaret folclórico”, el llamado “Nopal”, donde Vicente Fernández llegó a dar algunas presentaciones como *amateur* antes que la fama le llegara. Víctor Manuel Ramos Wilchis, “Los cabaretes en Guadalajara” en Luis Antonio González Rubio (Comp.), *Encuentro sociales y diversiones*, México, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005, p. 139.

Será a mediados de la década de los cincuenta cuando comience el declive de muchos de estos lugares de recreación debido al endurecimiento de medidas y abierta censura que el gobierno en turno comenzó a ejercer, basado en un discurso moralista liderado en la ciudad por el entonces regente Ernesto P. Uruchurtu, quien se mantuvo en el cargo desde 1952 hasta 1966. Si bien algunos sitios como *El Patio* o el *Terraza Casino* sobrevivieron varios años más a las medidas gubernamentales restrictivas transformando sus espacios y programación, la realidad es que muchos de esos centros nocturnos en la ciudad no superaron el embate de otro elemento que por entonces surgió como fuente de entretenimiento y que literalmente se comenzó a consumir masivamente y a domicilio: me refiero por supuesto a la Televisión.

Aunado a la impronta televisiva, la cual hizo que muchos clientes prefirieran quedarse en casa para consumir la novedosa programación, se sumaron la llegada de nuevos géneros musicales como el *rock and roll* en detrimento de la música que hasta entonces se tocaba en los cabarets, como la propia música ranchera, la orquestal -como el jazz-³⁰⁰ y ritmos afrocaribeños como el mambo y el danzón. El bloqueo estadounidense a la isla de Cuba, también contribuyó a que los cabarets perdieran fuerza al dificultarse la llegada de músicos de la isla quienes nutrían muchas de las orquestas que, junto con varios mexicanos, tocaban en estos sitios.³⁰¹ Los Aguilillas ante las circunstancias, mantuvieron su agencia procurando en la medida de lo posible diversificar sus campos de acción, si bien los cabarets y centros nocturnos fueron una de sus fuentes iniciales y primordiales de trabajo, continuaron moviéndose a nuevos espacios que conforme fueron alcanzando reconocimiento, comenzaron a figurar en otra industria que por entonces vivía sus mejores momentos: el Cine.

4.3 ...Andaban buscando violinistas para que doblaran a Pedro en la película

Siempre que se revisa o se lee sobre el Cine mexicano, se recuerda con cierta dosis de nostalgia aquellos años en que la industria cinematográfica en México era pujante y creciente,

³⁰⁰ Héctor Peña, *La ruta del jazz. Itinerario del jazz en Michoacán durante el siglo XX*, México, Proyecto editorial Jazztival, tomo 1, 2019, p. 95-96.

³⁰¹ Yabin Silva, "Al son de la noche, vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1980", en Áurea Maya Alcántara(coord.), *Miradas a lo cotidiano en el México de los siglos XIX Y XX*, México, Palabra de Clío, México, 2007, p. 126-127.

incluso llegando a exportar sus producciones en el mercado latinoamericano.³⁰² Y aunque efectivamente esto era un logro para un país como México que se venía levantando de años de conflictos internos, dicha industria involucró más elementos externos de los que nuestra idealizada visión nos ha permitido observar.

El cine en México apareció en tiempos porfirianos impactando de inmediato en la sociedad de la época. El propio presidente Díaz figuraría como primer estelar en las filmaciones prístinas que se hicieron en la capital del país. Los tiempos revolucionarios no detendrían la marcha de la cinematografía que incluso hizo suyos muchos eventos de la contienda intestina, filmando acciones bélicas y encuentros entre los caudillos que dan testimonio de aquellos tiempos aciagos de contraste, violencia y necesidad.³⁰³

Para la década de los veinte, muchos mexicanos insertos en las producciones silentes que ya se hacían en el país -aunque de forma *artesanal*, por lo precario de las circunstancias en la producción en el momento-, decidieron emigrar al vecino país del norte a fin de -salvar la vida algunos-, y entender y aprender nuevas maneras de hacer cine; casos como el de futuros personajes de la industria como los hermanos Rodríguez, Alejandro Galindo o Emilio “indio” Fernández, dan cuenta de cómo algunos connacionales se enrolaron en las producciones norteamericanas desempeñando diversos oficios en la industria, pasando por ser personal de limpieza de laboratorios fotográficos en la Metro Golden Mayer como le sucedería a Galindo,³⁰⁴ operadores de sonido como los Rodríguez³⁰⁵ o de extra como le pasó a Fernández.³⁰⁶ Hollywood, la segunda sede cinematográfica estadounidense -la primera fue

³⁰² Lugares como Colombia o Chile, fueron receptores de las producciones mexicanas con las que se llegaron a identificar más que con las cintas estadounidenses, dado el idioma y ciertas temáticas sociales reflejadas en las pantallas, las cuales se asemejaban a las realidades vividas en aquellas latitudes.

³⁰³ La proyección de algunas escenas donde aparecían los caudillos, en ocasiones suscitaron reacciones diversas en los espectadores que generalmente terminaban en murmullos, rechiflas, escandalo y hasta balazos en la manta donde se veía lo proyectado. John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Colombia, Tercer mundo editores, 1994, p.20-21.

³⁰⁴ Lucio Jiménez González, *Doña Perfecta, una mirada al aspecto religioso*, México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México, (Tesina), 2008, p. 8.

³⁰⁵ De hecho, lograron inventar un sistema de sonido -del que presumían era más liviano que otros utilizados en la industria de aquel momento- que incluso les permitió sonorizar un medimetroraje en California de nombre “Sangre mexicana” en mayo de 1931. Rosario Vidal Bonifaz, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)”, en *Revista del Centro de Investigación*, Universidad La Salle, México, vol. 8, núm. 29, enero-junio, 2008, p. 21.

³⁰⁶ Adriana García García, *Emilio “el indio” Fernández: Cine, mito y realidad*, México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México, (tesis de licenciatura), 2004, p. 24.

Nueva York-, pronto albergó a mucha gente del espectáculo y personal técnico que nutrieron las primeras grandes producciones del cine norteamericano y donde los mexicanos inmiscuidos acumularían experiencias y conocimientos que después aplicarían a su regreso al país. El retorno de aquellos connacionales en buena parte fue obligado debido a que el cine norteamericano no pudo abstraerse a los efectos de la crisis económica que tuvo su culmen en 1929. A pesar de que se siguieron produciendo películas en Estados Unidos y que la industria estaba transformándose en función de la llegada del sonido como innovación, aquella coyuntura económica hizo que muchos de quienes laboraban en las compañías productoras -primordialmente latinos, aunque hubiese de otros lados del orbe- tuviesen que regresar a sus lugares de origen.

La despedida de la industria cinematográfica norteamericana para muchos fue el fin de una aventura, pero para otros como Emilio Fernández fue un comienzo: se dice que tuvo una conversación con el expresidente Adolfo de la Huerta, quien por entonces se encontraba exiliado en California. Huerta le comentó a Fernández que debía regresar a México donde su labor cinematográfica sería un arma de expresión muy poderosa que llegaría a muchas personas, en un país cansado de conflictos. Así ocurrió. Fernández regreso al país para convertirse en director tiempo después, poniendo un acento -para algunos obsesivo- en la educación de los espectadores, postulando según Tuñón: *“crear un cine mexicano con una función social, hacer películas que propicien la reflexión y aún la práctica transgresora, que ayuden a construir otro México”*.³⁰⁷ A decir de Monsiváis, el modelo de cine a imitar por parte de los mexicanos era inevitablemente el de Hollywood, aunque con rasgos propios:

De Hollywood se importan los géneros, las convenciones estilísticas, el juego hipócrita con la censura y el escamoteo predilecto: mediante el juego de imágenes contradecir los llamados al arrepentimiento, apostarle a las virtudes económicas del “escandalo” y diluir el escándalo con moralina. Y de Hollywood se copian como se puede, las técnicas publicitarias, el uso del *suspense*, la manipulación de la música, el desdén por la calidad histriónica, la improvisación de directores y actores ...Sí, conviene acatar la práctica internacional: que semblantes, paisajes, tramas, modos de hablar y costumbres sean intensamente localistas ...pero en cuanto

³⁰⁷ Julia Tuñón Pablos, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio "indio" Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia Mexicana*, México, Colmex, Vol. 48, Núm. 2, octubre-diciembre 1998, p. 439.

a los escenarios y sonidos familiares, que no se abandone lo ya conocido, la mecánica de los chantajes sentimentales, de los esquemas repetidos hasta el fastidio...³⁰⁸

Ya en México, las producciones cinematográficas comenzaron a transformarse, si bien no con la velocidad que se trabajaba en el vecino del norte, sí con cierto ímpetu, aunque con mucho de improvisación, apareciendo en 1931 la primera película con sonido: “Santa”. Los productores en México venían de filmar muchos de los episodios que el conflicto revolucionario les pudo proporcionar, vertiéndolos en documentales y en narraciones ficcionales que en ocasiones ocupó imágenes de la vida real -empleadas previamente en los documentales- para evitar los costos de una puesta en escena.³⁰⁹ En ocasiones también se tuvo que experimentar por desconocimiento de muchas cosas técnicas, lo que generó que se tuviesen que traer algunos colaboradores del extranjero. Para la producción de los primeros filmes realizados en México, el director Fernando de Fuentes ante la falta de información o de experiencia según se vea, tendía -como muchos en ese momento- a improvisar en la técnica cinematográfica “*sin más preparación que su intuición y su cultura*”.³¹⁰ Citado por Aurelio de los Reyes, a decir del fotógrafo Gabriel Figueroa, se vivían momentos de experimentación:

Casi no había nada en México...porque no teníamos expertos en ninguna especie, y solamente se contaba con alguna gente que tenía cierta practica adquirida en Hollywood, como casi todos los que empezaron aquí. Vino Antonio Moreno, el actor español que había gozado de buen éxito en Hollywood, a dirigir la primera película sonora que fue Santa. A partir de ahí vinieron todos los mexicanos que trabajaban como extras en el cine a adquirir conocimientos. Arrancaron entonces como asistentes de director, jefes de producción, directores.³¹¹

³⁰⁸ Carlos Monsiváis, “Función corrida” en José Manuel Valenzuela Arce (coord.) *Los estudios culturales en México*, México, Conaculta-Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 266-267.

³⁰⁹ Trabajos como *El automóvil gris (1919)* y *La sombra de Pancho Villa (1932)* dan cuenta de esta circunstancia. David J. Wood, “El documental de la revolución y su resignificación”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *Miradas al cine mexicano volumen 1*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, p.77.

³¹⁰ Aurelio de los Reyes, “De nobleza baturra a El charro. Desintegración de la comedia ranchera” en De los Reyes, *op. cit.*, p.243.

³¹¹ *Ídem*.

La llegada de extranjeros ayudó en buena medida a que pudiera ser más profesional la labor de algunos técnicos en las producciones, algunos de estos se quedaron y otros solo tuvieron una presencia efímera, aunque permitieron que los nacionales se desarrollaran y aprendieran tanto en la cuestión técnica como en la argumental los conocimientos adquiridos de estos. Para lo que sería el primer éxito comercial de las producciones –ya con sonido- en México, la impronta extranjera tuvo un influjo importante: “*Allá en el rancho grande*” (1936), película dirigida por Fernando de Fuentes, abrevó de lo que años antes se había realizado con filmes de temática nacionalista, melodramática y estética. El trabajo del ruso Sergei Eisenstein en *¡Que viva México!* (1932) –que en su momento se truncó por desacuerdos contractuales entre el propio realizador y sus inversores norteamericanos- legó una influencia plástica que sería retomada en producciones posteriores como *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Curiel, y *Janitzio* (del mismo año que *Redes*) donde la fotografía del paisaje autóctono y la solemnidad del rostro indígena serían de sus elementos más destacados.³¹²

Por otro lado, también la incipiente industria en México se vio influenciada por una pauta foránea en sus formas de promover el cine mediante la figura de los actores, lo que es conocido como *Star system*. Si bien dicho sistema no fue una patente estadounidense –en la cinematografía italiana ya existía esta forma de impulsar sus filmes a través de las llamadas *Divas*, particularmente en sus melodramas-, sería Hollywood el que terminaría por implementarlo y dominarlo en sus propias producciones, “contagiando” a quienes en México comenzaban a realizar filmes de tinte comercial. El caso más emblemático en Estados Unidos lo suscitó Rodolfo Valentino, actor italiano que se inmortalizó como *latin lover*, una figura que cautivó al público a pesar de no ser norteamericano, y digo a pesar de, puesto que allá en el vecino del norte los papeles protagónicos siempre los ocupaban actores estadounidenses, mientras a los actores de otras nacionalidades se les asignaban roles antagonistas o de villanos en las narrativas de los filmes. A Valentino después de hacer de villano muchas ocasiones, le llegaría la oportunidad de un protagónico en la película –todavía de cine silente- *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) que no se permitió desperdiciar, explotando su carisma

³¹² Francisco Sánchez, *La luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, México, Conaculta-Cineteca Nacional, 2002, p. 47.

en algunas escenas donde participó de la atmosfera del tango.³¹³ Vendrían algunas producciones más en donde su fama se incrementó y en donde el *star system* se fue cuajando teniendo como aliado al propio público, el cual ya reclamaba una figura que como señala González Marín: “...*paulatinamente transitó de la interpretación de un papel a la encarnación de un personaje dentro y fuera de la pantalla*”.³¹⁴ El magnetismo y carisma de un actor muchas veces rebasó el desempeño de un papel actoral en una película –por muy mala que fuera-, situación que los productores no desaprovecharían como gancho mediático para la venta de sus filmes a unos espectadores que con solo ver el nombre de su actor preferido en el cartel o la marquesina, pocas veces se cuestionaron si la historia narrada en la película era en realidad de buena calidad. Y es que inicialmente, los actores no aparecían ni siquiera en los créditos de las producciones, pero ante la necesidad de las compañías cinematográficas por diferenciar sus películas de las de la competencia, utilizar como marca la imagen de los actores resultó en una estrategia bastante redituable, más aún con la respuesta que los propios espectadores estaban teniendo con respecto a los actores, los que en su momento solo eran reconocidos como “el que salió de vagabundo”, “la que se vistió de princesa”, “la pequeña hija”, “el banquero tal”, etcétera.³¹⁵

Otra de las influencias que los cineastas mexicanos recibieron en los inicios de las producciones en México, tienen que ver con los formatos de las propias películas. La llamada “comedia ranchera” que se ha presumido como un producto meramente nacional, si bien cuenta con elementos forjados en el imaginario mexicano, tuvo un precedente importante en lo que en los años veinte se denominó como *Género chico* –“hijo menor” de las zarzuelas grandes, de ahí su nombre- una fórmula teatral española conocida después en México, en donde se alternaban recitaciones y canciones, siendo éstas últimas no siempre coincidentes con el argumento; inicialmente el *género chico* retrataba los vicios y costumbres de las clases populares, además de ser acompañado por lenguajes coloquiales y música considerada callejera. Dicha fórmula se iría refinando siendo implementada en la producción de *Nobleza*

³¹³ Ernesto Lechner, “Valentino, el primer *Latin lover*. Un ícono del cine mudo que cambió la historia del séptimo arte.” En <https://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/expertos/ernesto-lechner/info-2015/rodolfo-valentino-latin-lover.html>, consulta del 23 de julio de 2022.

³¹⁴ Daniel González Marín, “¿Es que no sabes que eres un hombre? *Star system* y masculinidades en cinco actores del cine mexicano”, en De los Reyes, *op. cit.*, p. 370.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 371.

Baturra, filme español estrenado a inicios de 1936 -dirigido por Florián Rey y estelarizado por Imperio Argentina-, y de la que Fernando de Fuentes se vería influenciado para la producción de *Allá en el rancho grande*. En *Nobleza Baturra* además de los elementos mencionados, se destacan también algunos momentos graciosos y de enredos, así como los vinculados al sentido del honor; la presencia de ornamentos que se podrían considerar como parte del folclor español, fueron agregados en las escenografías destacando la indumentaria regional, la cerámica en la cocina, además de la alfarería y cestería nacionales.

En *Allá en el rancho grande* la fórmula se adaptaría a elementos considerados característicos de lo nacional y a ciertas tendencias que ya se venían dibujando en algunas producciones silentes anteriores: se tuvo el interés porque las locaciones se hicieran en escenarios naturales –cuando el presupuesto lo permitió-, hubo un afán por retratar la vida de las haciendas, las costumbres, la jerarquía y la movilidad social, con una carga palpablemente idealizada sobre éstas -ubicadas cronológicamente en tiempos porfirianos-, proyectándose en pantalla peones y capataces satisfechos con el lugar social y la vida que tenían, hacendados benévolo y paternales con sus dependientes³¹⁶ y el empleo de un lenguaje coloquial y plebeyo que fue desterrando el ceceo y las zetas que muchos actores habían adoptado -por su formación teatral de raigambre hispana- en aquella época.

Elementos que se volverían canon para producciones posteriores y que aparecieron en este primigenio filme, lo fueron las locaciones en palenques, cantinas, cascos de hacienda o “casas grandes” -donde habita el hacendado con su familia-, coleaderos, patios, tiendas;³¹⁷ todos estos componentes insertos en los filmes, ciertamente pregonaron una visión tradicional de un México idealizado, pero, al mismo tiempo una imagen conservadora del campo nacional que ahora sabemos que no fue gratuita en las comedias rancheras: muchos de los productores, realizadores y actores que laboraron en ellas, eran parte de grupos y asociaciones que habían sido afectados por las políticas y actitud reformadora del régimen cardenista. Las películas, aunque efectivamente buscaron reivindicar la imagen del país y de los mexicanos, al mismo tiempo servían de canal para expresar las críticas al gobierno en

³¹⁶ Aurelio de los Reyes, “De nobleza baturra...”, *op. cit.*, p. 249-253.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 252-253.

turno, haciendo lo del sistema de haciendas -porfirianas- y de sus guardianes del orden: los rurales.³¹⁸

Serán esos vigilantes de la ley en los que se sentará parte de la base para la creación del estereotipo³¹⁹ del *Charro cantor*, figura que aparecerá en sucesivas producciones como el principal icono de las comedias rancheras. Dicha efigie ciertamente encajaba con la idea que desde Hollywood se tenía respecto a la presencia de un personaje de carácter típico en la industria que representara la esencia nacional en los filmes. Para ellos, los vaqueros o *cowboys* encarnaban la sustancia e identidad del espíritu norteamericano: de piel blanca, valientes, honrados, individualistas, buenos jinetes, diestros en la ganadería y en las armas (como rancheros trabajadores o forajidos), paladines de la justicia (sheriff)³²⁰ y hasta cantantes avezados; las producciones con la presencia de Roy Rogers y Gene Autry dan cuenta de este último aspecto que les permitió lograr un fuerte reconocimiento como *cowboys* cantantes de la cinematografía estadounidense a partir de la tercer década del siglo XX, y que ciertamente influirían en el modelaje de una figura similar -El Charro- en la cinematografía hecha en México.³²¹

Habrá que decir que la figura del Charro si bien pudo ser planteado a partir de modelo norteamericano del *cowboy* dentro de la cinematografía, por sí mismo ya tenía un camino recorrido incluso más antiguo que su similar estadounidense. El charro de México tiene sus míticos orígenes en el charro español, concretamente en la figura campirana proveniente de la zona de Salamanca, aunque su devenir histórico se bifurcaría cuando este fue trasplantado al continente americano donde adquirió otros rasgos que lo fueron diferenciando y particularizando de su antecesor europeo. La conformación de estados nacionales en el siglo

³¹⁸ Ricardo Pérez Montfort, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937", en *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, Ciesas, 1994, p. 126-127.

³¹⁹ Como destaca Pérez Montfort: "El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva". *Ibidem*, p.131.

³²⁰ José Félix Sánchez González, "Héroes, antihéroes y villanos en el western español", en *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/01_Gonzalez_M78.pdf, consulta del 26 de septiembre de 2022.

³²¹ King, *op. cit.*, p. 76.

XIX y su posterior establecimiento, necesitó de imaginarios que permitieran vincular a los grupos sociales que habitaban las regiones que desde entonces estuvieron contenidas en el llamado territorio nacional. La construcción del estereotipo de habitante típico en México recayó en la figura de jinete rural que hoy conocemos como Charro, el cual pasó por una serie de transformaciones en la percepción de las elites que primero lo tildaron de un personaje pintoresco pero rustico -e incluso vinculado en algún momento a la delincuencia y al quebranto de la ley-, transitando después como caballero rural e “hidalgo campirano” reconocido por emperadores efímeros, terminando como guardián del orden -cuerpo de rurales- y figura cinematográfica ya en pleno siglo XX.³²² Ya como icono cinematográfico, el charro retomó algunos rasgos de su primo estadounidense: resultó ser también de tez blanca³²³ aunque con cabello oscuro y bigote³²⁴ -tal vez heredado este último, de la imagen

³²² Carlos Flores Claudio, “Del misterio del charro al charro del misterio. Peripecias de un jinete rural en la tradición mariachera”, en Samaniega, Francisco (coord.), *Mariachi: entre la tradición y la innovación, Memorias del Coloquio del XVIII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2020, pp. 191-207.

³²³ Dicha preferencia por la tez clara o blanca parece provenir de la asociación que se hizo de ésta con un comportamiento humano ideal que la vida y la organización capitalista pide o demanda en la era moderna. Una práctica ética de entrega al trabajo, de conducta moderada y virtuosa, de racionalidad productiva y cuidado de la riqueza que la vida le ha confiado al individuo, práctica que el cristianismo protestante del siglo XVIII asumió como la adecuada para llegar a una santidad “económico-religiosa” la cual debe además ser visible y manifiesta, que necesita una imagen o apariencia que permita distinguirla. Dicha santidad pronto fue acompañada con rasgos visibles de apariencia física corporal limpia y ordenada, propiedad en el lenguaje y mesura en actitud gestos y movimientos fue incluida en los atributos que una identidad nacional ya en el siglo XIX debía tener como rasgo distintivo, una “blanquitud”. Dicha blanquitud o apariencia blanca fue heredada de aquellas poblaciones del noroeste europeo donde surgieron los mecanismos de una vida económica moderna puritana que se confundió con la “santidad” ya citada y que pronto se asumió y difundió entre los requisitos para identificarse como “moderno” y en muchos casos “civilizado”. Situación que pronto padecerían las poblaciones de tez diferente, -en nuestro caso las poblaciones indígenas o de origen africano- que al erigirse los estados nación fueron marginadas -junto con sus tradiciones y prácticas culturales concebidas como incivilizadas o atrasadas- al postularse una identidad nacional que incluía la condición de blancura como aspiración de modernidad y civilización. De ahí que el habitante “típico” de las distintas naciones en el siglo XIX tuviese entre sus atributos, la condición de blancura -que su población nacional en su mayoría no compartía- y que se vio reflejada en los estereotipos cinematográficos ya entrado el siglo XX. Bolívar Echeverría, “Imágenes de la blanquitud” en Diego Lizarazo, *et. al., Sociedades icónicas. Historia ideología y cultura en la imagen*, México, Siglo XXI, 2007 (versión digital) Puede verse en http://bolivare.unam.mx/ensayos/imagenes_de_la_blanquitud, consulta del 2 de abril de 2021.

³²⁴ Si bien podría considerarse al bigote como un ornamento facial que actualmente se luce de acuerdo al capricho de quien lo porta, en otros tiempos dicha exhibición pilosa estuvo acotada en función de designios sociales o colectivos acordes a una identidad establecida. Tener bigote o barba por mucho tiempo estuvo vinculado a lo que se ha llamado *formas hegemónicas de masculinidad* de ahí que en algunos lugares el que un hombre careciera de pelo facial lo mostraba públicamente como un sujeto incompleto. En otros casos, el bigote fue parte primordial del aspecto que debía tener un hombre como parte de cuerpos militares, pero también como símbolo de rebeldía ante la ola de decoro y orden que persuadió a muchos a rasurarse el rostro a principios del siglo XIX. Lo que parece mantenerse como una constante a través del tiempo es el laso

no tan lejana de los soldados revolucionarios que recién deponían las armas, y más “acorde” al fenotipo creado de habitante de la región del mítico Bajío mexicano- , viril, macho, arrogante, valiente, de valores religiosos y morales -que podríamos llamar conservadores- y también cantador, requisito que se volvió indispensable para actuar en las comedias rancheras. Su vestimenta en algunos casos ostentosa, también sería uno de sus distintivos.

Si bien pudiéramos pensar que al principio los productores e inversionistas de las comedias rancheras -miembros de asociaciones de charros muchos de ellos- aprobarían el uso del atuendo charro en las cintas, pronto se darían cuenta que ésta, ya fuera por motivos estéticos o por necesidades prácticas de las producciones, se tuvieron que modificar para dar mayor distinción y atractivo a quienes lo portaban. Colores, tallas, cortes y accesorios pronto tuvieron que responder a las necesidades de las pantallas, rompiendo con los reglamentos que los propios charros crearon en sus asociaciones para no desvirtuar su tradicional porte, situación que se pudo controlar en sus entidades charras, pero que no se pudo detener y que incluso se hizo más atrevida cuando las agrupaciones rancheras -mariachis, tríos, duetos y demás cantantes- se subieron a los escenarios en busca de espectadores y escuchas.³²⁵ Tito Guízar ha sido considerado como el primer Charro cantor cinematográfico -más tirado a un *latin lover* vernáculo que a un *cowboy* cantante-, aunque parece ser que quien acabó por unirse mejor en dicha investidura años después sería Jorge Negrete,³²⁶ que se volvería modelo a imitar para actores y músicos tanto contemporáneos como posteriores, personajes con los que Rivera Maciel convivió y en buena medida fue influido ya estando incorporado

existente entre el bigote y valores como la determinación, la templanza, la fortaleza y sobretodo la virilidad, elementos que por largos periodos han alimentado el o los estereotipos que se tienen sobre lo masculino, y en nuestro caso, sobre la figura del charro. Roy Hora, “Identidad política, clase y masculinidad: El bigote en Argentina, de Rosas a Yrigoyen” en *Anuario IEHS*, Buenos Aires, Instituto de Estudios histórico sociales, Instituto de Estudios Histórico-Sociales «Prof. Juan Carlos Grosso» (Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina), Vol. 36, N. 1, 2021, pp.86-90.

³²⁵ Con respecto a cómo debe usarse el atuendo charro, las instituciones hasta la actualidad han mantenido disposiciones al respecto: “...la Federación Mexicana de Charrería ha reglamentado el uso de los diferentes tipos de trajes, como el de *faena*, que es usual para las competencias; el de *media gala*, que es más ornamentado y también se puede utilizar para las competencias; el *traje de gala*, que, aunque puede usarse a caballo, no se utiliza para la ejecución de faenas, y el de *etiqueta o ceremonia*, que es el más elegante y se usa en ocasiones muy especiales pero nunca se porta a caballo.” Como comentario al margen señalar que el que utilizan los mariachis en realidad es más parecido al de *Ceremonia* que propiamente al de *Gala*. Octavio Chávez, *La charrería. Breviario del deporte nacional*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014, p. 75.

³²⁶ Jáuregui, *El mariachi...op. cit.*, p. 114.

a la industria. Mostramos enseguida una foto de Rivera Maciel enfundado en vestimenta ranchera de la época:



Imagen 11. Retrato de Antonio Rivera Maciel enfundado en un vestuario ranchero. Fuente: Archivo personal de Antonio Rivera Maciel. (ca.1950)

La imagen nos da algunos detalles interesantes. El vestuario resulta peculiar dado que combina lo que creemos es una cuera tamaulipeca junto con un sombrero de charro -lo que seguramente los miembros de las asociaciones de charrería reprobarían-. La mezcla de estos elementos que entendemos provienen de distintas regiones del país -la cuera fue portada en su mayoría por músicos huastecos y algunos nortños, el sombrero galoneado por mariachis y tríos rancheros- pareciera proyectar la versatilidad que tanto Rivera Maciel como sus hermanos profesaron al ser ejecutantes de distintas músicas regionales de México, materializándolo en la vestimenta, aunque ésta fuera una imprecisión para quienes eran originarios de dichas regiones. El foco de luz nos permite observar un rostro más resaltado en comparación al resto de la imagen, rostro con una mirada serena pero confiada que hace pensar en su juventud pero al mismo tiempo en cierta gallardía; como señala Flores: “*la imagen corporal suscita respuestas que ante todo se apoyan en un conjunto de expectativas, fundamentadas o ilusorias, que se crean a partir de la observación de las posturas*”.³²⁷ Postura la de Maciel, muy probablemente influida por las imágenes de los charros cantores

³²⁷ Roberto Flores, “Postura y porte (ensayo de semiótica lexicográfica)” en *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, México, INAH, número 87, p. 78. Recuperado a partir de <https://revistatest.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2819>, consulta del 3 de mayo de 2021.

de la época al igual que su bigote, que no es abundante sino recortado, pero que parece fungió o funge como un elemento inherente a la masculinidad que se buscó proyectar en estos “caballeros campiranos” en los escenarios donde se presentaban. Bigote que no dejó de ser un accesorio recurrente para quienes se desempeñaron como cantantes de la música ranchera internamente, así como para los representantes de la música mexicana en el exterior, como lo sería después el propio Rivera Maciel.

Volviendo a la cuestión de los charros y la música, al tener que cantar en las comedias rancheras, se vieron en la necesidad de ser acompañados por músicos, ya fuese con grupos en escena o con grabaciones preparadas previamente para ser interpretadas en la película por esos mismos grupos. La convivencia de músicos con las películas no era nueva. Desde los primeros tiempos del cine sonoro e incluso antes, en el cine silente, los músicos ya estaban trabajando de la mano de los exhibidores y cineastas para musicalizar proyecciones en teatros y salones.³²⁸ Concertistas -de piano-, orquestas típicas, bandas militares y después mariachis, tríos, duetos y cantantes solistas, trabajarían en la exhibición amenizando los intermedios de las funciones, como ya líneas arriba aludimos en el caso de los hermanos Rivera Maciel en su vuelta por la frontera norte. Los músicos pronto aparecerían en pantalla conviviendo con las escenografías y con los actores, como lo haría el Mariachi Coculense de Cirilo Marmolejo en la película “*Santa*” ya mencionada párrafos atrás o el Trio Calaveras y el Mariachi Vargas en la película “*Así es mi tierra*” (1937). Pronto los charros cantores ya acompañados de las agrupaciones mencionadas serían manejados por directores musicales y compositores para dirigir y configurar los repertorios que cada película demandaba de acuerdo a la temática que se requiriera.

Hacia la década de los cuarenta, el cine hecho en México tendría un desarrollo que ni antes ni después experimentaría, -tal vez la llamada “Época de oro” coincida con esa década, dada la coyuntura que la Segunda Guerra Mundial ofreció-,³²⁹ en donde la disminución de

³²⁸ José María Serralde Ruiz, “Música, músicos y cine en México. Miradas hacia una historia posible” en De los Reyes, *op. cit.*, p. 222.

³²⁹ Aludiendo al estudioso del cine García Riera, Monsiváis coincide en que dicho periodo suele recordarse más “con nostalgia que precisión cronológica”, sin embargo, para él, dicho periodo –que ubica entre 1932 en el arranque del cine sonoro en el país, y 1955- más allá de los apoyos y el desarrollo que la industria tuvo, percibe en el periodo una constante integración entre el cine y sus espectadores los cuales no parecen criticar lo que ven, sino solo lo tratan de entender. Esto caracterizó al cine de la época con fines más sociológicos que artísticos, aunque estos últimos en algún momento también los logró tener. Monsiváis, *op. cit.*, pp. 261-263.

producciones en Estados Unidos y su política panamericanista de buena vecindad permitiría el crecimiento de las producciones en México que además recibirían apoyos oficiales y tecnológicos a través de la Oficina de Asuntos Interamericanos -a cargo de Nelson Rockefeller-, instituciones con apoyo del Estado -Banco Cinematográfico(1942)-, y personal -técnicos especializados de productoras norteamericanas-. Según Peredo Castro, las invasiones de las potencias del Eje en Europa y Oriente, dejó sin esos mercados a los países aliados -ingleses y estadounidenses principalmente-, lo que hizo de Latinoamérica el campo en el que se concentrarían las luchas ideológicas contra el Eje y las disputas por ese mercado cinematográfico.³³⁰ Ese espacio en disputa sería aprovechado por las casas productoras recién erigidas en México -con la venia y apoyos norteamericanos, particularmente en la distribución-, para internacionalizarse y llevar sus producciones a muchos rincones del continente con buena aceptación de éstas, que en algunos casos, fueron adoptadas como propias dado el parentesco cultural y de idioma con aquellas naciones del sur.

La inclinación norteamericana por México respondía en buena medida a cuestiones políticas o de filiación ideológica puesto que otros países de la región como Argentina o Brasil estuvieron impedidos para ser aliados por otras circunstancias. España, que también desarrollaba una cinematografía que podría disputar el mercado latinoamericano, ideológicamente era afín a las potencias del Eje -el franquismo estaba vigente en la península, situación intolerable para los estadounidenses-; Argentina era acechada por la sombra inglesa y Brasil no tenía el suficiente peso en la región, además de estar limitado en sus alcances por la barrera del portugués como idioma. México, por cercanía, filiación política e idioma - Estados Unidos necesitaba un aliado que hablara español para incidir en el mercado regional- resultó ser la mejor inversión para mantener la influencia fílmica y de propaganda en Latinoamérica.³³¹ En México mientras tanto, se llevaba a cabo una reforma constitucional que le daba a la cinematografía la misma importancia que otras industrias como la energética; al condenar y oponerse al fascismo, el gobierno mexicano generó mayor confianza en su similar estadounidense para que éste finalmente concretara un convenio de colaboración entre la ya citada Oficina de Asuntos Interamericanos y el gobierno y la industria de cine mexicanos, circunstancia que ya se venía proyectando desde el Departamento de Estado

³³⁰ Peredo Castro, *op. cit.*, p. 118-119.

³³¹ *Ibidem*, p. 75.

norteamericano, como parte de su plan por construir y mantener su hegemonía en la región latinoamericana y la seguridad continental en el marco del conflicto mundial de ese momento.³³²

Bajo este contexto las producciones cinematográficas en México comenzaron a incrementarse y en algunos casos a incluir colaboración o apoyo norteamericano durante buena parte de la década de los cuarenta. Un ejemplo que nos conviene citar, dado que en él trabajó como músico Rivera Maciel, es el caso del filme *La Perla* (1945). Dicha película fue una coproducción mexicano-estadounidense (Águila Films y la R.K.O. de Hollywood) que narra una historia ambientada en México de la autoría de John Steinbeck, -novelista estadounidense que tuvo algunas estancias en el país, donde se interesó por los contrastes económicos marcados en la sociedad mexicana, a pesar de vivir en un territorio abundante en recursos naturales-. El filme se realizó en colaboración con Emilio “indio” Fernández, quien ya como director reconocido habría solicitado a Steinbeck alguna historia para ser filmada.³³³ El novelista le compartió una leyenda que a su vez le fue contada por habitantes de las costas de Baja California, concerniente al hallazgo por parte de un pescador humilde -encarnado en la película por Pedro Armendáriz- de una perla que se vuelve objeto de la codicia de muchos en el pueblo donde habita el pescador. En la película, dicha codicia es encarnada por un médico quien aparentemente por prejuicios raciales, habría decidido no atender al pescador, quien le llevaba a su hijo para que lo socorriera tras ser picado por un alacrán. Kino el pescador y su esposa Juana -interpretada en el filme por María Elena Marqués-, sopesan que hacer con la perla hallada, mientras tantean a potenciales compradores en el pueblo. Juana piensa que la posesión de la perla les puede traer dificultades, mientras Kino fantasea sobre lo que obtendrá cuando logre venderla. Dichas fantasías son materializadas en el filme, apareciendo un par de números musicales en donde incursionan Andrés Huesca y sus Costeños y Nicandro Castillo con su grupo “Los Plateados”.

En párrafos anteriores comentamos que cuando los hermanos Rivera Maciel ingresaron a la Radio para hacer programas, a sugerencia de Amado Guzmán, director

³³² *Ídem.*

³³³ Reyes Bercini, *Poética del instinto: La perla, de John Steinbeck y Emilio Fernández*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, 2013, p.47.

artístico de la XEW, Antonio fue incluido en la agrupación de Castillo para suplir al violinista Elpidio Ramírez. Pues bien, Antonio según nuestras pesquisas no solo trabajó en el radio con Castillo y su grupo, sino también en el cine, siendo *La perla* una de sus primeras apariciones como músico en la pantalla grande. A continuación, mostramos imágenes de su presencia en la película:



Imágenes 12,13 y 14. imágenes donde aparece Antonio Rivera Maciel como violinista junto a Nicandro Castillo (guitarra) con Los plateados y demás músicos y actores, en un número musical del filme “La perla” (1945). <https://www.youtube.com/watch?v=v14E2zBWbFA>, consulta del 28 de agosto de 2021.

De hecho, en el primer número musical, podemos corroborar su presencia irrumpiendo en la pantalla tocando el violín para dar inicio al tema de “El gusto” (imagen 12), el cual fue modificado para presentar una letra acorde con el argumento de la película, en este caso aludiendo precisamente a la perla. En un par de tomas del filme se puede apreciar el trabajo del fotógrafo Gabriel Figueroa donde Antonio Rivera se percibe como inexperto ante la cámara con un rostro que transmite cierta confusión, lo que nos puede indicar su falta de interacción con la lente. A pesar de lo anterior y de que además se observa su incomodidad por el bigote postizo que porta, su ejecución del violín bajo la cámara es agradable, aunque creemos que fue pregrabada. Dicho filme permitiría a Rivera Maciel estar en contacto con Andrés Huesca, figura del son jarocho -repertorio en el cual también incursionara posteriormente- y del que considera uno de sus maestros en la ejecución del arpa, aunque hayan coincidido con él esporádicamente tanto en radio como en cine. *La perla* fue ambientada en un pueblo costero, lo que pudiera hacer lógico la presencia de la música jarocho en escena -otro de los números musicales de la película-, en cambio, resulta extraño

que también apareciera la música huasteca, situación que solo podríamos atribuir a la fama que en ese momento tenía la agrupación de Nicandro Castillo, de la que provisionalmente formaba parte Rivera Maciel.

Al parecer la “magia” del cine podía cubrir u omitir las contradicciones que pudieran surgir en las historias llevadas a la pantalla. Si la leyenda que inspiró la película habla de un pueblo costero en Baja California, para la producción de *La perla* resultó más práctico hacer algunas locaciones en Acapulco, que ya por entonces era un puerto de referencia para el turismo y podía cumplir con el ambiente playero que necesitaba el filme. Probablemente al no existir música que identificara la región bajacaliforniana, resultó más fácil poder incluir a la música jarocho para cubrir ese vacío al igual que con la música huasteca por muy forzada que fuera su inserción, aunque como recién señalamos líneas arriba, para el espectador esto no era su preocupación principal el preguntarse por ello cuando llegó a ver la película, la que por cierto logró recoger diversos premios de reconocimiento internacional.³³⁴

Según el propio Rivera Maciel, sus participaciones en el cine rondarían en poco más de 40 producciones -en un periodo aproximado que va de 1945 a 1962-, sin embargo, debido a que no todas fueron a cuadro, y cuando se revisa información a veces se le confunde con otros músicos, el rastreo de sus participaciones resultó ser más complejo, pero esto no detuvo nuestra tentativa de al menos poder esbozar su presencia y actividad en la industria, que es lo que mostraremos en las siguientes líneas. Las incursiones cinematográficas de Rivera Maciel se podrían dividir al menos en tres momentos: inicialmente acompañando a Nicandro Castillo y su grupo, en un segundo momento, manteniendo presencia a cuadro con el Trio y finalmente, como protagonista en sus últimas apariciones fílmicas. Como violinista en sus primeras apariciones a cuadro con Los Plateados, sabemos de por lo menos dos de estas participaciones -conscientes de que pueden ser más-: la ya citada en la producción de *La*

³³⁴ Entre los reconocimientos obtenidos por la película figuró el de mejor fotografía (Gabriel Figueroa) en los Globos de Oro de 1949; en ese mismo año Mejor fotografía en el Festival de Cine de Madrid; en 1948, Ariel de oro por mejor película, Ariel de plata por mejor dirección (Emilio Fernández), por Mejor actuación masculina (Pedro Armendáriz), mejor cuadro masculino (Julián García) y mejor fotografía (Gabriel Figueroa); Mejor fotografía y mención especial por actuación a Pedro Armendáriz en el Festival de Venecia en 1947. Centro de Documentación de la Cineteca Nacional (en adelante CDCN), expediente número A-00129, “*La Perla*”, f.2.

Perla, y otra de nombre *¡Ay que rechulo es Puebla!* (1946) de la que presentamos las siguientes imágenes:



Imágenes 15 y 16. Cartela de créditos de la película *¡Ay que rechulo es Puebla!* donde aparecen “Los Plateados” como cancioneros del filme y escena donde Rivera Maciel acompaña al grupo con su violín en primer plano. <https://www.youtube.com/watch?v=oVQI8hP-fDI>, consulta del 13 de noviembre de 2021.

Con un argumento sencillo *¡Ay que rechulo es Puebla!* Es una comedia ranchera que habla de un charro que se enamora de una muchacha capitalina a la cual defiende de un ladrón de ganado. Es uno de los filmes donde existe una colaboración notoria de una asociación de charros, -en este caso la correspondiente a Puebla- con escenas mostrando algunas suertes charras dentro de un lienzo donde se ven los músicos -incluido Rivera Maciel- tocando sones huastecos, además de la participación del “Mariachi Atotonilco” y “Los trovadores huastecos” de Elpidio Ramírez. Por distintas razones ya sea técnicas o por la propia narración de la historia en el filme, los músicos a cuadro a veces suelen ser efímeros -vistas de unos cuantos segundos- y en otras, son objeto de distintas perspectivas de cámara -con varios minutos de duración-. En el caso de esta película, la aparición de Rivera Maciel apenas es de unos segundos, eso sí, haciéndose notar su destreza al ejecutar la melodía en el violín, circunstancia por la que se le identificó mucho en la industria como músico huasteco, imagen que aparentemente trascendió al tiempo y algunas generaciones que lo tuvieron de referente musical posteriormente.³³⁵ Vendría enseguida, un segundo momento en su trayectoria cinematográfica donde se presentó en distintas producciones con sus hermanos ya como el

³³⁵ Hace algunos años el Mariachi Sol de México en uno de sus discos por su 35 aniversario, realizó tributos a distintos músicos a través de popurrís con canciones con las que se identifica al homenajeado en turno, siendo el popurrí dedicado a Antonio Rivera Maciel nutrido por los sones “el brinco”, “fiesta huasteca” y “el mastuerzo”. Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=700hFG2ZbW8>, consulta del 20 de octubre de 2020.

Trio Aguilillas; Este periodo podría ser el más dilatado y más diverso en su itinerario frente a la lente cinematográfica; hasta donde nuestras pesquisas nos permitieron observar, la gran mayoría de sus participaciones se realizaron en filmes de temática ranchera o de ambiente rural -incluido el ambiente costero-, acompañando a charros cantores o teniendo números musicales propios de acuerdo a la narrativa de la producción en turno. Uno de los momentos que puede ilustrarnos con respecto a su actividad en las producciones cinematográficas tuvo que ver con su participación en el largometraje *“Los tres huastecos”* (1948). Dicho filme dirigido por Ismael Rodríguez y protagonizado por Pedro Infante, se volvió un clásico de la cinematografía en México, tanto por la actuación de Pedro Infante en tres papeles distintos (tres hermanos de apellido Andrade que se criaron en distintas huastecas -la potosina, la veracruzana y la tamaulipeca- tomando caminos en la vida diferentes), como por el reparto de actores -destacándose Blanca Estela Pavón, Fernando Soto “Mantequilla” y la carismática niña María Eugenia Llamas “Tucita”- y de músicos convocados: *Andrés Huesca y sus costeños, los cuatro del Trio Cantarrecio, Los Trovadores Huastecos de Elpidio Ramírez* y por supuesto *el Trio Aguilillas* que en los créditos fueron nombrados como “Conjunto Rivera”. El rodaje inició el 26 de febrero de 1948 para ser estrenada el 5 de agosto del mismo año.³³⁶ Las grabaciones se realizaron en los Estudios Tepeyac y en locaciones en la comunidad de Cuauhtepac (alcaldía de Gustavo A. Madero, en el norte de la Ciudad de México), particularmente en la iglesia de la Preciosa Sangre de Cristo, que todavía hoy se puede visitar a pesar de la mancha urbana que existe a su alrededor, pero que entonces guardaba un aire rural que la hizo merecedora para recrear a una de las “huastecas” en el filme. Retomaremos el testimonio de Rivera Maciel para conocer cómo se dio su convocatoria y su actividad en dicha producción, la cual según sus propias palabras resultó ser un trampolín importante en su carrera:

...ahí en la XEQ fue donde salió la selección para escoger violinistas para la película de “Los tres huastecos” de Pedro Infante. De ahí salió la idea, andaban buscando violinistas huastecos para que doblaran a Pedro en la película. En la XEQ estaban “Los Gavilanes” que tenían violín, pero ese violín era un violín excéntrico, no era real ni era típico...Fueron con el “Viejo” Elpidio y pues si lo encontraron, y nos reunieron a todos en los Estudios Tepeyac, y a varios tríos y pues nosotros éramos los únicos nuevos, porque todos los demás eran

³³⁶ CDCN, expediente número A-01950, *“Los Tres Huastecos”*, f.1.

conocidos y ya famosos. Entonces Ismael Rodríguez nos enseñó a cada quien lo que tenía que cantar. Pero luego nos juntaron para una fiesta donde bailaron Pedro Infante y Blanca Estela Pavón. Nos juntaron y hicimos una rueda y un micrófono en medio. Cantamos una canción de los Cuates Castilla, que sirvió de tema para la película. Nos dice Ismael: “ahora necesito un violinista – y yo empiezo a parar oreja- que me haga un arreglo”, [era] una presentación de violín sin límite, un improvisado, un adorno de violín improvisado pero huasteco. Todos empezaron a decir: - “Toño Santillán”; yo sabía que Toño Santillán no era huasteco; empezó Toño Santillán y Ismael dijo: - “No”, -él estaba dando órdenes desde la cabina-. Y luego yo empecé a parar oreja por que dije: “ahora si con el Viejo Elpidio seguramente si”; el Viejo Elpidio estaba nervioso y fumaba. “No pues a este no” “Ah pues ahí está el Viejo Elpidio” dijeron, “ese si” “que se las come verdes” “que quien sabe cuánto”, pues nada mano!! pues a la hora de la hora se entumeció y ya no, ya no pudo tocar, le empezó a no hallar el fondo y jalar, había que improvisar. Y yo empecé a pensar, antes de que me llamaran dije: “si estos no pasan, de seguro me van a llamar a mí”, y yo empecé a pensar como iniciar el adorno de violín en la ejecución, para que no se me acabara el repertorio. Porque decía Ismael: “Usted le sigue, y yo cuando le diga si, le corta, pero mientras no le haga así, usted sígale y sígale..” Agarre mentalmente el tema de “Cielito Lindo” para empezar, para agarrarla como base en que seguir la idea. No pues se acabó con aquellos, y empezaron a decir: “Ahí está el Aguililla”, “que lo pasen”. - “Pues a ver pásenmelo”, dijo Ismael ya muy desilusionado, si ya habían pasado los mejores, yo que ni conocido era pasé. No pues ya me dijo como hacerle, “si como no”, y que empiezo, pues rájale y rájale, y todo mundo con unos ojotes así. Que me dice “si”, le corte. “Perfecto” dijo Ismael: “Muy bien”. Todos los demás se dieron cuenta que les había ganado la partida. Pero luego Ismael me sale con otra mamarrachada: “Mire, otra cosa le voy a pedir, exactamente lo que me hizo bien hecho, hágamelo mal hecho, porque necesito yo lo mal hecho para que “Mantequilla” lo toque mal tocado, lo mismo pero mal tocado, porque Pedro va a tocar lo bien tocado”; y entonces, como Pedro mi hermano el todo lo que yo podía hacer lo hacía mal, desafinado y destemplado todo, se me ocurrió, le dije a Ismael: “Pues mire hacerlo mal me cuesta trabajo, porque no puedo inventarla desafinada, pero aquí está mi hermano que también lo hace y lo va hacer mal”, “Ah sí” dijo Ismael; llame a mi hermano “A ver, Pedro ven”, le di mi violín y nombre!! tocó bien destemplado... (eso era lo que iba a tocar Mantequilla)... Ismael Rodríguez paraba las patas ahí tirado en la alfombra, “que barbaros, jajajaj”. Entonces ese momento fue el que nos aguantó a nosotros. Al día siguiente en la XEQ y en la “W”, empezaron a decir “no pus los Aguilillas bañaron a Huesca”, “Bañaron al Viejo Elpidio”, “Bañaron a los Gavilanes”,

“Bañaron a los Cantarrecio”, “a todos los tríos se los llevaron”. Ahí empezó nuestra fama. Nos empezaron a dar programas con público, empezaron a darnos programas más tarde y todo; ahí llovieron las giras y por supuesto las grabaciones también...³³⁷

Más allá de la anécdota que podemos reconocer como un tesoro del que por cierto se han hecho diversos videos en la plataforma *youtube* para acumular “vistas” y “me gusta” en cuentas de aficionados al cine, resulta aleccionadora porque nos permite mirar las entrañas de la producción y cómo era la interacción entre los músicos y el director de la cinta.

Destaquemos el hecho de como a veces la emoción puede dominar a las personas que terminan por no realizar las tareas que se les encomiendan en momentos determinados a pesar de estar perfectamente capacitados para realizarlas. El miedo o el temor momentáneo a equivocarse por parte de los músicos ante la encomienda del director, surgió como una emoción de choque que se manifestó en la pérdida de control y de concentración cuando tuvieron ante sí la oportunidad de ejecutar su instrumento. A decir de Pilar Gonzalbo, el miedo o el temor se relaciona con lo que deseamos y rechazamos, con lo probable y con lo dudoso.³³⁸ Probablemente ese temor individual se generalizó conforme los músicos fallaban en sus intentos por cumplir la orden del director; efecto contrario fue el que tuvo Rivera Maciel al ser proactivo ante la posibilidad de poder tocar, de la que suponemos también pudo tener presión o temor de fallar. La previsión y por supuesto la habilidad al ejecutar el instrumento por parte de Rivera en el momento adecuado, además de la rapidez de pensamiento para incluir a su hermano en el requerimiento de Rodríguez para ejecutar deficientemente el violín, tendrían su recompensa al ser grabados en la cinta tanto a cuadro como en el sonido, aunado a los beneficios laborales que generó el rumor entre los colaboradores de la producción y el ambiente artístico por lograr “desbancar” a quienes supuestamente eran más competentes que él para efectuar la encomienda del director.³³⁹ Por

³³⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

³³⁸ Pilar Gonzalbo Aizpuru, Anna Staples y Valentina Torres Septién(eds.), *Una historia de los usos del miedo*, México, Colmex-Universidad Iberoamericana, 2009, p. 21.

³³⁹ Retomando lo señalado por Giddens en cuanto a los rasgos que caracterizan al actor/agente, aquí Rivera al menos cumple con la de actuar/obrar porque tiene la capacidad de hacerlo, y así cumplir con lo mandado por el director, pero en cierto modo *inconsciente* ante los efectos que generó su actuación, es decir, opacar a sus colegas con su ejecución. Giddens, *op. cit.*, p. 46.

cierto que dicha escena de la tocada del violín, por mucho tiempo se creyó como ejecución propia de Pedro Infante, que de hecho sí sabía tocarlo. Lo que menos se sabía era que incluso en la parte que le toca ejecutar desafinado a “Mantequilla” también había sido grabada previamente. Mostramos enseguida un par de tomas de dicha escena:



Imágenes 17 y 18. Dos tomas de la misma secuencia. La primera cuando Cuco (Mantequilla) toca “desafinado” la grabación de Pedro Rivera. La segunda, los Aguilillas acompañando al Padre Andrade -el potosino- (Pedro Infante), interpretando la peculiar ejecución del violín grabada por Antonio Rivera. <https://www.youtube.com/watch?v=sFilPXqjv8> , consulta del 19 de mayo del 2021.

En la primera imagen donde Cuco (“Mantequilla”) toca destemplado el violín, los hermanos Rivera manifiestan su rechazo al escucharlo tocar por medio de gestos desaprobatorios: moviendo la cabeza expresando negación, encogiendo los hombros y con una sonrisa nerviosa; segundos después, el ánimo se transforma cuando el Padre (Pedro Infante) ejecuta el violín virtuosamente, aquí los hermanos Rivera manifiestan otra gesticulación: rostros alegres, admiración expresada en miradas atentas al ejecutante y de complicidad entre ellos, e intensidad al tocar los instrumentos que ellos mismos traen . Como señala Knapp -basado en el trabajo de Mehbarian-:

...[se] demuestra que el gusto se distingue del disgusto en que las inclinaciones son más pronunciadas hacia adelante, la proximidad es mayor, la mirada más intensa, los brazos y el cuerpo están más abiertos, la orientación del cuerpo es más directa, hay más conducta táctil más relajación en la postura y expresiones faciales y vocales más positivas.³⁴⁰

³⁴⁰ Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal. El Cuerpo y el entorno*, México, Paidós Comunicación, [1982] 2009, p. 194.

No es difícil imaginar al director Rodríguez decirles a los Rivera: “hagan caras de que no les gusta lo que toca Mantequilla”, “exageren sus gestos para se vea que no les agrada como se oye”, y a la inversa cuando “toca” Pedro Infante. Antonio y sus hermanos sin tener una formación actoral, logran transmitir su agrado y desagrado por lo que escuchan. Sin duda estas experiencias les darían crédito para posteriores trabajos en donde poco a poco se desenvolverían de manera más natural ante la pantalla.

4.4.-En un tiempo hubo mucha producción...

En algunos casos Antonio y sus hermanos también lograron apariciones en películas de temática urbana demostrando su versatilidad al ejecutar repertorio diferente al que generalmente tocaba con sus hermanos -primordialmente sonos de mariachi, huasteco y jarocho, y muy ocasionalmente de su región de origen, calentanos-. Como ejemplos de producciones ambientadas en la urbe podemos citar *El Suavecito*(1950), dirigida por Fernando Méndez, producción que ha sido considerada de los clásicos del cine hecho en México por lo elaborado de la figura del protagonista -interpretado por Víctor Parra- en medio de una modernidad que como influencia social se muestra negativa en contraste con la pobreza de la que hace apología (pobres pero felices); filme también que hace algunos años fue restaurado para preservarlo como patrimonio cinematográfico del país.³⁴¹ La película narra el regreso de Roberto “el Suavecito” a la casa de su madre en la capital, donde reencuentra a Lupita, una vecina que le atrae y que tiene a su padre paralítico; Roberto es un padrote que ha regresado de Acapulco después de explotar personas y ahora está metido con mafiosos en la capital, lo que finalmente le trae complicaciones a él y a la gente que le rodea. En una de las escenas -que se volvería emblemáticas de la película-, Roberto queriendo festejar el cumpleaños de su madre, le lleva un trio (Los Aguilillas) en donde se luce al bailar un danzón con beneplácito de los invitados. La escena resultó emblemática tanto por el baile como por la música. Aquí Rivera Maciel demuestra su capacidad al poder tocar el danzón con el arpa, sin embargo, no es posible apreciar toda su ejecución debido que el foco de las

³⁴¹ “Fernanda Solórzano comentará la cinta El Suavecito de Fernando Méndez” en <https://inba.gob.mx/prensa/4110/bol-1540-fernanda-sol-oacuterzano-comentar-aacute-la-cinta-el-suavecito-de-fernando-m-eacutendez>, consulta del 29 de octubre de 2021.

cámaras está en el baile. A pesar de ello dicha ejecución del arpa resulta singular dado que la música generalmente implica otra instrumentación. Además del danzón (La negra), el trio toca el “Cielito lindo huasteco” en donde Antonio también ejecuta el violín cuando irrumpen en escena.

Otra de las producciones en las que participaron los Rivera Maciel es *Radio patrulla* (1951) historia con aspiraciones de *thriller* policiaco urbano protagonizado por David Silva y dirigida por Ernesto Cortázar,³⁴² donde su participación se da en un número musical dentro de un *night club*, esta vez tocando un son jarocho y vestidos como músicos de esa región según el estereotipo en boga, teniendo como director musical a Manuel Esperón compositor y arreglista de reconocimiento en la industria. Igualmente, en *Yo fui una callejera* (1952), una historia de arrabal ambientada entre telones de una Carpa -de las existentes por entonces en la urbe capitalina- y protagonizada por Meche Barba, Antonio Aguilar -en su primer aparición cinematográfica- y Abel Salazar; la presencia de los Aguilillas se da en medio de las variedades que se muestran en la carpa donde fluye la historia de superación de Elena (Meche Barba) como bailarina del local. Aquí los Aguilillas -tal vez evocando cuando llegaron a tocar en un lugar como ese-, interpretan un número musical vestidos a la usanza ranchera y sombrero galoneado, pero tocando un tema jarocho del repertorio de Andrés Huesca: *La media bamba*,³⁴³ con la que Antonio Rivera luce sus habilidades para tocar el arpa ante un público diverso que va desde los más humildes hasta dos o tres *alzados*.

La inclusión de números musicales de tema jarocho tanto en *Radiopatrulla* como en *Yo fui una callejera*, -los cuales pudieron ser de cualquier otro género dado que eso no alteraba las historias donde aparecieron-, tal vez respondan al empuje que por entonces en los medios tuvo esa música regional en tiempos de la presidencia de Miguel Alemán Valdés, oriundo de Veracruz y aficionado a esta.³⁴⁴ En contraste a lo anterior, curiosamente en la

³⁴² CDCN, expediente número A-04887, “Radiopatrulla”, f.1.

³⁴³ La media bamba es atribuida a Nicandro Castillo aunque se piensa que es un son más antiguo empleado para tiempos de carnaval; La versión de Huesca puede escucharse en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=nZ5MTjLXeUk>, consulta del 7 de marzo de 2022.

³⁴⁴ Se sabe incluso que “La bamba” se utilizó como propaganda de apoyo durante la campaña presidencial de Alemán Valdés. El despegue del son jarocho si bien no fue de la magnitud de otras músicas regionales, si hubo la intención de promoverlo en distintos sectores y medios como el propio cine y el turismo. Randall Ch. Kohl, *Ecos de La bamba. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro-sur de Veracruz, 1946 -1959*, México, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, (Tesis de Doctorado), 2004, p. 47-48 y 82.

película *El mar y tu* (1951), dirigida por Emilio Fernández y con la fotografía de Gabriel Figueroa, -ambientada en un pueblo costero veracruzano a donde regresa un pescador tras años de estar en la guerra para buscar a su novia, se da cuenta que muchas cosas han cambiado en el lugar ocasionando distintos traspies-; ³⁴⁵ el número musical que identifica el filme no es un son jarocho sino una *zamba*, repertorio reconocido como de origen calentano -aunque también hubo números del repertorio jarocho-,³⁴⁶ la cual según lo visto en pantalla, podríamos decir que se “jarochiza” para cumplir su cometido como música local. Presentamos a continuación una fotografía de dicha escena:

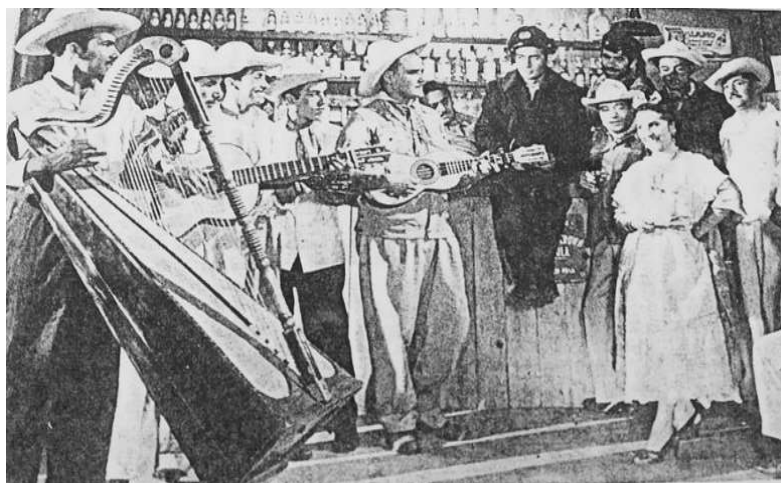


Imagen 19. Fotografía del momento en que se da el número musical de la *zamba rumbera* “jarochizada” en la película “el Mar y tu” donde se aprecia a Antonio Rivera (con el arpa) y sus hermanos junto a parte del elenco. Fuente: CDCN, expediente número A-00143, “El mar y tu”, f.6.

La imagen da cuenta de un momento en el filme donde Marcial Ortega (interpretado por Jorge Mistral, vestido de negro), entra a la cantina del pueblo para tomar una copa y al reencontrarse con algunos conocidos, se ve envuelto por la música y el baile que se están dando en el lugar. Las piezas que están tocando los Aguilillas junto con el músico Rutilo Parroquín -requintista veracruzano reconocido-³⁴⁷ y Marina Orantes -bailadora destacada de

³⁴⁵ CDCN, expediente número A-00143, “El mar y tu”, f.1-2.

³⁴⁶ Los otros temas musicales en la película son “El siquisirí”, un “Jarabe veracruzano” y “Pensamiento” de Ricardo Palmerín.

³⁴⁷ Rafael Figueroa Hernández, *Rutilo Parroquín*, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 2005, p. 13.

jarocho, que algún tiempo trabajó con los Aguilillas³⁴⁸ son “El Siquisiri” y “la Zamba rumbera”.

La zamba si bien es de un repertorio costeño, pertenece a la costa del océano pacífico -de la que es parte la costa-sierra del sur michoacano, uno de sus enclaves sede³⁴⁹ y no la ubicamos en el repertorio tradicional que se toca en la región veracruzana. Sin embargo, parece ser que fue una sugerencia hecha por los Rivera Maciel -sin duda, una adaptación del agente a la estructura imperante, en términos de Giddens- probablemente por algún tipo de parecido con los sones jarochos tocados en la película, situación que hasta donde sabemos no se cuestionó por los propios productores o el director musical Antonio Díaz Conde después, aunado a que la propia Marina Orantes zapatea la zamba de forma similar a como lo hizo con “El Siquisiri” unos instantes antes en el mismo espacio. Suponemos también que dicha filtración por parte de los Rivera no tenía otro cometido que dar a conocer repertorio de su región de origen en el filme -repertorio del que por entonces había pocas grabaciones-; dicha inclusión musical resultó en una licencia permitida por el director, el cual creemos tampoco se cuestionó el hecho de que, en dicha zamba como parte de la instrumentación, se *cacheteara* el arpa como se acostumbra en tierras michoacanas. Tal vez ante la circunstancia de que el número musical en la pantalla lucía como algo típico, a él o la producción le permitía cumplir con el requerimiento musical de la escena, aunque se cayera en una impresión musical y cultural. En las siguientes imágenes retomamos dicha escena donde se ejecuta la zamba, y donde se puede apreciar que incluso en la ejecución de dicho tema, aunque el vestuario y el baile son acordes al estereotipo de lo que se quería dar a conocer

³⁴⁸ Rivera Maciel, Francisco, (Dir.), *La bella época...op. cit.*, min. 2:52:56.

³⁴⁹ La zamba es una música compartida y circundante desde al menos el siglo XVIII por la costa pacífica desde tierras sudamericanas (chilenas y peruanas) hasta la Tierra Caliente y la costa sureña michoacana y en parte guerrerenses donde pudo arraigar. La categorización que se hace de la zamba ha variado durante el tiempo a veces imponiéndole términos creados a partir de referencias literarias indirectas nombrándola “zamba cueca” o “zamba chilena” por personas o profesores interesados en ella, muchas veces gente de fuera de la región que ignoró las designaciones y formas de bailar locales para esta. Otro factor de desconocimiento ciertamente lo jugó la imposición de una música nacional como el mariachi, que minimizó y eclipsó muchas de las músicas locales de diversas regiones del país. Jorge Amos Martínez Ayala, “Los bailes de paño de tres vueltas de la tierra caliente central: el tiempo de los expertos” en Luis Ku, (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi: Danzas y contextos*. XIV Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2016, pp.155-174.

como “jarocho”, los Rivera Maciel mantienen el cacheteo del arpa característico de su región de origen (calentana):



Imágenes 20, 21 y 22. Tres perspectivas de la Zamba rumbera ejecutada por los Aguilillas y Rutilo Parroquín, donde se observa cuando se está cacheteando el arpa (20 y 21, izquierda y centro) -golpeando la tapa superior del arpa rítmicamente-, mientras Marina Orantes (22, derecha) zapatea ante la mirada de los concurrentes en la cantina recreada en la película “El mar y tu” (1951). <https://www.youtube.com/watch?v=nEO4oRPOWf8>, consulta del 20 de octubre de 2021.

A pesar de que hubo una imposición de una música nacional como lo fue el mariachi, y de que éste apareció en buena parte de espacios radiofónicos y cinematográficos respaldado por las instituciones gubernamentales y algunas privadas, esto no impidió que otras músicas regionales pudieran salir a cuadro, aunque fuera en pocas ocasiones y que además reprodujeran sus propias estereotipaciones derivadas de los productores que las concebían.

La presencia de los Aguilillas en producciones que hicieran referencia a la Tierra Caliente pudo darse, aunque como hemos dicho antes, en contadas oportunidades. No obstante esta situación, dichas producciones se ubican entre las más recordadas de la época, comenzando por la realizada en 1952 de nombre *El rebozo de Soledad*, película dirigida por Roberto Gavaldón contando también con la fotografía de Gabriel Figueroa y las actuaciones estelares de Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Stella Inda, Domingo Soler y Carlos López Moctezuma; dicha cinta narra un drama rural sobre la actividad de un médico en un pueblo de la región calentana en donde tiene que luchar contra las ideas supersticiosas y la ignorancia de sus habitantes, en medio de relaciones conflictivas entre el propio médico (Arturo de Córdova) y una mujer que le auxilia en quehaceres domésticos y médicos (Soledad, interpretada por Stella Inda) y gente a su alrededor.³⁵⁰ La película fue producida

³⁵⁰ CDCN, expediente número A-01563, “El rebozo de Soledad”, f.1.

por un joven Miguel Alemán Velasco, hijo del presidente en turno y con argumento de Xavier López Ferrer, hijo de terratenientes en la zona calentana y además novelista. De hecho “El rebozo de Soledad” en realidad es una adaptación cinematográfica de una de sus novelas. A decir de Mino García dicha novela “*es un acercamiento teleológico al campo mexicano y a sus habitantes prototípicos, vistos a través del ojo civilizado de un médico, alter ego del propio autor*”;³⁵¹ es decir, en el filme se reproduce como en la mayoría de la cinematografía hecha en el país, una estereotipación del mundo rural y sus pobladores, en este caso de la región calentana de la que el propio López Ferrer es originario y en la que fungió como miembro acomodado.³⁵²

Uno de esos estereotipos más marcados en la película es precisamente en el personaje femenino de Soledad (interpretado por Stella Inda, esposa del propio López Ferrer), quien se observa como una figura subordinada a los hombres de la historia y al entorno en general. El propio rebozo funge como un vínculo con lo tradicional y en el que incluso se simboliza la virginidad de la mujer, que nos enteramos ha sido mancillada al mirar a cuadro el propio rebozo roto y sucio.³⁵³ En cuanto al lenguaje utilizado, los diálogos emplean algunos localismos como “huacha” o “huache”-para nombrar a la mujer o a los niños-, sin faltar los “manque”, “ansina”, “jallar”, “deveras”, “ta gueno”, “creiba”, “millo”, etcetera, español de dicción diferente, que en general se adjudica al hablar de la gente humilde y de algunas partes del interior del país. En el ámbito musical, la película parece ser coherente con el repertorio regional presentado, al retratarlo en un festín por un matrimonio en el pueblo donde se recrea la historia, y donde efímeramente aparecen en la pantalla un conjunto de músicos con tamborita³⁵⁴ tocando para unos bailadores sobre una tabla sembrada en el piso, y a los

³⁵¹Fernando Mino García, “La dialéctica ciudad campo en la obra de José Revueltas. El caso de El rebozo de Soledad” en https://www.academia.edu/42983712/La_dial%C3%A9ctica_ciudad_campo_en_la_obra_de_Jos%C3%A9_Revueltas_el_caso_de_El_rebozo_de_Soledad, consulta del 1 de septiembre de 2021.

³⁵² Sobre la vida de Xavier López Ferrer en la región calentana puede revisarse a Viliulfo Gaspar Avellaneda, *Un sanluquense ilustre: Xavier López Ferrer*, México, Editorial Garabato, 2002, 82 págs.

³⁵³ Julia Tuñón Pablos, “Entre lo natural y lo monstruoso: violencia y violación en el cine mexicano, en *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, México, Universidad de Colima-Centro Universitario de Estudios de Género-Asociación Colimense de Universitarias, Año 4, No.12 (junio,1997), p. 65.

³⁵⁴ La Tamborita es un instrumento de percusión libre que es parte de la dotación instrumental que ejecuta repertorio musical de la tierra caliente oriental (contemplada desde la zona de Tacámbaro y Churumuco en Michoacán, pasando por parte del hoy Estado de México y hasta los confines de Teloloapan en el actual estado de Guerrero). Jorge Amós Martínez Ayala, “Las músicas de la Tierra Caliente de México” en Omar Cerrillo

Aguilillas, tocando un par de piezas (una es “El gusto”, y la otra suponemos que es del repertorio calentano pero como esta superpuesta a un dialogo, es difícil distinguirla) que fungen más como música ambiental que propiamente un número musical, pero donde se alcanza a percibir la ejecución del arpa y del violín por parte de Antonio Rivera como lo muestran las siguientes imágenes:



Imágenes 23 y 24. Los Aguilillas a cuadro tocando un par de temas durante la escenificación de una “boda calentana” en la película “El Rebozo de Soledad”. Rivera -señalado con círculos- tocando el arpa y el violín respectivamente. <https://www.youtube.com/watch?v=S3OJNhXB0fE>, consulta del 20 de septiembre de 2021.

La escena pretende recrear un cuadro de la vida cotidiana de la región calentana de inicios de siglo XX, acorde a las intenciones de los productores y el novelista López Ferrer por exaltar la tierra de donde este último es originario, aunque por supuesto desde su perspectiva de clase, ya que aunque la gente a cuadro se muestra humilde, parece ser que viven muy felices en esa condición, y más si la música los acompaña mientras arrearan el ganado y muelen el metate o se ponen a bailar espontáneamente cuando ya está “plantada” la tabla -sobre un hoyo donde se deposita una olla para generar un sonido particular- en la que zapatearan; detalles que son característicos de la vida en la zona, pero que no necesariamente son así de armoniosos ni se efectúan en cualquier circunstancia o momento.

Las imprecisiones también surgieron en otra de las producciones donde López Ferrer tuvo influjo: *El Gallero* (1948). Dicha cinta dirigida por Emilio Gómez Curiel e interpretada por Tito Guízar, Rita Macedo, Ernesto Alonso y Carlos López Moctezuma como protagonistas, narra una historia de tinte costumbrista -inspirada en la novela del mismo

Garnica (coord.) *Cardinales musicales. Música para amar a México*, México, Plaza y Valdés Editores-Tecnológico de Monterrey, 2018, p.122.

nombre, también de autoría de López Ferrer-, desarrollada en la región calentana donde el conflicto se desenvuelve entre un gallero enamorado y un cacique que quiere a la mujer del gallero haciéndole complicada la existencia y en donde parece que la vida del pueblo no se mueve sin la anuencia y caprichos del cacique.

En el filme los números musicales son composiciones de Guty Cárdenas -célebre compositor yucateco fallecido muy joven-: “Distancia”, “Peregrina de amor”, “Tienen tus ojos un raro encanto” y “Quisiera”; y tres temas considerados para el filme, de repertorio calentano: “El gusto federal”, “el son del pañuelo” y “la Comadre Juana”; los Aguilillas aparecen en escena primeramente interpretando “el son del pañuelo” en medio de la concurrencia en el palenque del pueblo mientras ocurren las peleas de gallos, y de hecho, van vestidos como se considera que “típicamente” se visten los habitantes de aquella región: sombrero calentano, calzón y camisa de manta con cuello y puño y paliacate al cuello. En otra escena en casa del gallero, se les vuelve a ver mientras interpretan “El gusto federal” y “El gusto de la Comadre Juana” al mismo tiempo que se observa a los bailarines -más bien bailarines folclóricos- dar sus pasos en parejas encima de varias tablas puestas en el piso, cosa que no era habitual en los fandangos de la zona, ya que en ellos solo se zapatea en una sola tabla o tarima puesto que se considera el centro de la festividad, a diferencia de como se muestra en el filme.³⁵⁵ En referencia a esta situación, a continuación presentamos algunas imágenes donde aparecen las mencionadas tarimas sobre las que bailan los que suponemos son bailarines folclóricos -dada la sincronía y estilización de sus pasos, algo que no pasa con bailarines de tradición-, y Los Aguilillas, ataviados con el vestuario “típico” e interpretando el repertorio musical ya referido en dos de las escenas del filme:

³⁵⁵ El nombre de *Fandango* era la designación usual en la región de Tierra Caliente para la fiesta con música, poesía y danza tradicional llevándose a cabo bajo la sombra de un árbol grande (tamarindo, higuera, parota) o bajo una estructura de madera improvisada con ramas de árboles u hojas de palma, de ahí que también se le llame enramada; Si bien la tabla, tarima o artesa es un instrumento de percusión con el pie -usual en la zona-, cuando se llevaba a cabo un fandango había que plantarla -colocarla sobre un hoyo para que genere un buen sonido, el cual debe ser aprobado por los buenos bailarines quienes hacen redobles y pasos sobre ella hasta dejarla a su satisfacción-, dicha práctica solo se hace con una tabla, dado que esta es el espacio coreográfico y artístico de los bailarines y el centro de la fiesta. Jorge Amos Martínez Ayala, “El sistema festivo del fandango de Tierra Caliente” en Camacho Becerra, Arturo (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi y la música tradicional de México. De la Tradición a la Innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2011, p. 158.



Imágenes 25, 26 y 27. Presencia de los Aguilillas tanto en el palenque (25, izquierda) como en el fandango en la casa del gallero (27, derecha), siendo en esta misma donde se observa a los bailarores sobre varias tablas puestas en el piso colocadas unas junto a otras, cosa inusual en los fandangos de la región (26, centro). <https://www.youtube.com/watch?v=WefIsVMzSSY>, consulta del 2 de mayo de 2021.

Otra de las situaciones que eran usuales dentro de las producciones, como lo destacamos cuando hablamos de la “ejecución” del violín de Pedro Infante en “Los tres huastecos”, era que la música en ocasiones fuese grabada previamente para ser reinterpretada a cuadro por alguien más, no siendo el mismo músico que la grabó inicialmente. Para el caso de las dos últimas películas que hemos mencionado, el violinista Juan Reynoso da su versión sobre ese rubro:

Fue un tiempo en que tocaba donde me llamaban, no me acuerdo como se nombraron esos lugares. Anduve de vago con mi violín; fue cuando grabé música, mala... para dos películas, una se llamó *El gallero*, y otra *El rebozo de Soledad*. Stella Inda con su marido Javier López Ferrer y sus tres hermanos, que eran muy inteligentes, fueron los que me impulsaron. De repente me vi metido en esa bola del cine. A mí no más me decían párate aquí, toca esto, haz lo otro, era como un bulto. Yo nomas le di al violín, salieron otros representándome. Toque “El gusto federal” y una malagueña...³⁵⁶

Acaso esos otros que representaron a Reynoso ¿eran los Aguilillas? Muy probablemente, tal vez en esta ocasión, la juventud y el porte jugaron a favor de los Rivera Maciel para que salieran a cuadro, aunque no necesariamente fuera requisito para estar en pantalla, al menos en el caso de los músicos. A veces se necesita ocupar todos los recursos que se tengan a la mano para afrontar las circunstancias por venir.

³⁵⁶ Alanís, *op. cit.*, p. 39.

Una película que también merece mención es *La diosa de Tahití* (1952) en donde los Aguilillas tienen una presencia significativa dado que son varios los números que ejecutan durante el filme. *La diosa de Tahití* fue dirigida por Juan Orol y protagonizada por Rosa Carmina (Paula), Marco de Carlo (Alfredo) y Arturo Martínez (Silvestre); la trama se da en una imaginaria isla en mares del sur donde una banda de contrabandistas liderados por Silvestre y conocidos como “los chacales” establece su dominio, mientras la hermana del líder es una bailarina exótica que trabaja en un cabaret, a donde llega un hombre presuntamente prófugo que se enamora de la bailarina, pero que secretamente busca capturar al líder de la banda infiltrándose en su organización, con las consabidas consecuencias y riesgos tanto personales como del colectivo a donde llega.³⁵⁷ Los números musicales están a cargo del Cuarteto Armónico y del Trio Aguilillas donde ejecutan “el gusto planeco”, un son huasteco, y un joropo llamado “La Josefina”, repertorio tradicional de Venezuela.

La inserción de un tema sudamericano en esta película resulta interesante debido a que muchas de las veces no se toma en cuenta que si bien la música mexicana fue exportada a otras latitudes -especialmente a países latinoamericanos como Colombia³⁵⁸ o Venezuela,³⁵⁹ también recibimos de éstos mismos diversas influencias musicales, aunque no siempre con todo el poderío mediático que entonces tenía la música mexicana. Sabemos que Rivera Maciel y el trio llegaron a grabar piezas sudamericanas -cosa que trataremos más adelante- sin embargo, no nos habíamos encontrado con esta peculiaridad en su trayectoria cinematográfica, además de que es de los pocos filmes donde se puede ver a Antonio Rivera ejecutando tres instrumentos diferentes: el arpa, el violín y la guitarra sexta, como se observa en las siguientes imágenes:

³⁵⁷ CDCN, expediente número A-01860, “La diosa de Tahití”, f.6.

³⁵⁸ Luis Omar Montoya Arias, “La presencia del mariachi en Colombia” en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi y la música tradicional de México. De la Tradición a la Innovación*. IX Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2010, p. 283.

³⁵⁹ Eduardo Martínez Muñoz, “De la internacionalización del mariachi a la apropiación del mismo: el caso venezolano” en Samaniega, *op. cit.*, pp. 47-61.



Imágenes 28, 29 y 30. Presencia musical del trio Aguilillas en el filme “La diosa de Tahití” (1952), donde Antonio Rivera aparece ejecutando tres instrumentos distintos: guitarra sexta (28, izquierda) violín (29, centro) y arpa (30, derecha). <https://www.youtube.com/watch?v=1MTq3555p1o>, consulta del 3 de marzo de 2021.

Géneros como el joropo venezolano aparentemente no resultaron tan extraños para los músicos mexicanos que en alguna forma le vieron similitudes con los jarabes que se tocaban en el país. Dicha emparentamiento tampoco resulta extraño si joropo y jarabe parecen compartir un mismo pasado etimológico en la región.³⁶⁰ La recepción de joropos, vales peruanos o tangos desde Sudamérica entre los músicos e intérpretes mexicanos, resultó ser una constante a partir de los años cincuenta cuando ya habían realizado diversas giras por aquellos lares del continente. Parece lógico y probable que muchos intérpretes quisieran cantar ese tipo de repertorio ya fuera por imitación, por gusto o porque las disqueras a las que pertenecían se los solicitara a fin de introducirse de mejor manera en los mercados de cada país. El cine -y antes la radio-, por tanto, fueron una expresión de ese movimiento de ida y vuelta con ese repertorio, buscando la aceptación de públicos cada vez más transnacionales -aunque sin renunciar del todo a sus repertorios locales- en donde la circulación de música ya era un fenómeno creciente y constante entre las ciudades de la región que generalmente eran las sedes de los cines y de las industrias culturales.³⁶¹ En el

³⁶⁰ Aunque es una convención el que jarabe y joropo provienen de un mismo vocablo *xarab*, (en árabe, que se interpreta como “mezcla de hierbas”) también se ha contemplado un origen quechua a partir del vocablo *jurupi*, que designa un árbol del que sus semillas eran aprovechadas por los indígenas para construir maracas; la costumbre hizo que las “u” fueran sustituidas por “o”, lo que transformó *jurupi* al paso del tiempo en *joropo*. Véase “El origen de la palabra joropo” en <http://grupolipo.blogspot.com/2017/01/el-origen-de-la-palabra-joropo.html>, consulta del 4 de octubre de 2022.

³⁶¹Hugo Andrei Buitrago-Trujillo, “La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono” en *Signo y pensamiento*, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana, Volumen 38, número 74, enero-junio 2019, en

caso de los Rivera Maciel, fue plausible que la ejecución de repertorio sudamericano en la pantalla grande les proveyera llamados y presentaciones en el cono sur, cosa que efectivamente ocurrió tiempo después.

Otro paso que sin duda les generó reconocimiento y celebridad fue la adopción que Jorge Negrete hizo por el trio. Resulta llamativo que en los trabajos dedicados a la vida del llamado “Charro cantor” no se mencione a los Aguilillas como acompañantes musicales y cinematográficos de Negrete.³⁶² Probablemente esto se deba a que dicho vínculo no duró mucho tiempo debido al fallecimiento prematuro de este último. Más allá de haber sido una relación perdurable o no, para los Aguilillas esto representaría una coyuntura significativa para su trayectoria hacia el futuro. De inicio diríamos que entre los Rivera Maciel y Negrete la relación resultó sorpresiva para muchos en el medio artístico debido a que Negrete venía trabajando de muchos años con el Trio Calaveras. Con dicho trio realizó buena parte de sus presentaciones tanto en el país como en el extranjero, destacándose incluso una salida a Cuba -país de mucho aprecio por el Charro Cantor- para asistir y apoyar a la isla tras un desastre natural. La rumorología señaló que el rompimiento del vínculo entre el trio y el cantante se debió a que uno de los Calaveras (Raúl Prado) tuvo una relación con María Félix previa a la de Jorge Negrete. Se sabe que Los Calaveras incluso asistieron a la ceremonia matrimonial de la pareja, lo que nos hace sospechar que tal vez hubo otros motivos que pudieran causar el término de sus colaboraciones, pasando probablemente por lo económico debido a que Negrete por entonces tuvo una agenda muy ocupada entre sus compromisos cinematográficos y sus funciones como líder sindical en la Asociación Nacional de Actores (ANDA) a la que hizo progresar notoriamente, aunque con una gestión llena de obstáculos y sinsabores que seguro contribuyeron en buena medida a empeorar su estado de salud. Haya sido como haya sido, el cambio de acompañantes artísticos de Negrete se concretó, y los Aguilillas comenzaron a acompañar al *Charro Cantor* a sus presentaciones y a algunas películas que ya un tanto enfermo Negrete todavía pudo realizar. Rivera Maciel recuerda algunos momentos al respecto:

[https://www.academia.edu/40650928/La movilidad de las m%C3%BAsicas populares en Am%C3%A9rica Latina en los a%C3%B1os 30 del siglo XX Las voces al un%C3%ADsono](https://www.academia.edu/40650928/La_movilidad_de_las_m%C3%BAsicas_populares_en_Am%C3%A9rica_Latina_en_los_a%C3%B1os_30_del_siglo_XX_Las_voces_al_un%C3%ADsono), consulta del 22 de agosto de 2021.

³⁶² Trabajos sobre Jorge Negrete como el de Diana Negrete o el de Enrique Serna, nunca mencionan la presencia de los Rivera Maciel en la trayectoria del Charro Cantor.

Las giras que hacíamos con él, nosotros parecíamos los patitos que acompañan al pato Donald, a donde iba él, íbamos nosotros. Hicimos varias giras, fuimos en una de ellas a La Habana. Lo invitaron a La Habana para hacer eventos para los niños pobres de allá, sin cobrar un centavo fue y fuimos, y desde el Rancho Boyeros hasta La Habana había una fila de gente, de niños de escuela y todo, con flores, esperando ver a Jorge pasar; en La Habana hay un teatro que se llama “Jorge Negrete” en el Paseo del Prado, por ese detalle que tuvo con aquella gente. Esos eran los detalles de Jorge...

Previamente con el trio Calaveras, Negrete ya había acudido a la isla para auxiliar a los habitantes tras un desastre natural que afectó económicamente a la población. Negrete y el trio dieron algunas presentaciones regalando las ganancias para aportarlas como ayuda, de ahí que la población le reconociera como su benefactor expresándose afectuosamente en sus visitas.³⁶³ Como hemos dicho antes, Negrete con los Rivera Maciel ya no pudieron hacer muchos trabajos, sin embargo, tenemos testimonio de su relación en pantalla con la película *Siempre tuya* (1952) historia dirigida por Emilio “indio” Fernández, con la fotografía de Gabriel Figueroa y la dirección musical de Antonio Díaz Conde; la cinta narra la migración de una pareja del interior del país a la capital en busca de fortuna tras un presente incierto en su pueblo; llegados a la ciudad, y después de distintos contrastes y problemáticas se logran establecer, sucediendo enseguida que el protagonista Ramón García (interpretado por Negrete) decida participar en un concurso de aficionados en la XEW como cantante, donde precisamente es acompañado por el Trio Aguilillas y el Mariachi México de Pepe Villa para interpretar “México lindo y querido” como se muestra en las imágenes:



Imágenes 31 y 32. Jorge Negrete en su papel de “Ramón García” se dirige al público presente para cantar “México Lindo y querido” acompañado por el Trio Aguilillas (ubicados atrás del locutor -de brazos cruzados- que funge como anfitrión del programa) y el Mariachi México de Pepe Villa. https://www.youtube.com/watch?v=.0vG_z1d9eg, consulta del 15 de febrero de 2022.

³⁶³ Negrete, *op. cit.*, pp. 164-170.

Además del “México lindo y querido”, la película ofrece un número musical más: “Acuarela potosina”, en donde vuelve a ser acompañado por los Aguilillas y el Mariachi México. En ambos números es distinguible la participación de Antonio Rivera en el violín que incluso en alguna toma es captado por la cámara, aunque sin mostrar su rostro:



Imágenes 33, 34 y 35. Algunas tomas del número musical de “Acuarela potosina” en la película “Siempre tuya” donde Rivera Maciel se distingue por su ejecución en el violín. https://www.youtube.com/watch?v=_0vG_z1d9eg, consulta del 15 de febrero de 2022.

Al igual que en *Los tres huastecos*, en *Siempre Tuya* Rivera Maciel es ocupado para hacer unos breves “solos” de violín para darle “sabor huasteco” a las canciones presentadas. Al parecer en lo que correspondió a la imagen del trio, éste durante mucho tiempo no pudo modificar esa etiqueta de trio huasteco, a pesar de poder tocar otros repertorios; probablemente esta percepción se transformaría hasta que les permitieron grabar temas que no fueran de esa región, cosa que sucedió algún tiempo después. En lo que respecta al fin de la relación laboral entre los Aguilillas y Jorge Negrete, ésta tristemente terminaría con la muerte de éste último en California, cuando con el trio iban a cumplir con algunas presentaciones en el famoso teatro *One Million Dollar*, recinto que presumía de ser el escaparate de los músicos y artistas como la “Catedral del Espectáculo Latino en Los Angeles”, propiedad de Frank Fouse, con quien todavía Negrete pudo encontrarse y convivir previo a su ingreso hospitalario en el hospital Cedros de Líbano donde finalmente murió. Según Martín Becerra, presentador del *One Million Dollar*, Negrete ya tenía una condición delicada cuando llegó a California:

Cuando por fin Negrete iba a trabajar en el *Million Dollar* venía precedido de una publicidad muy fuerte pues se acababa de casar con María Félix. Era la “pareja del momento”, como se dice en el ambiente artístico. Recuerdo que era un domingo y el señor Fouse llegó al teatro como a las cuatro de la tarde y me dijo:

-Martín, váyase al aeropuerto por Jorge Negrete.

Así que yo me fui por él y como a eso de la cinco y media, una hora y media después, lo estaba dejando en el lobby del teatro, donde ya lo esperaba el señor Fouse...

-Oye Pancho (así le decía él), no me estoy sintiendo muy bien. ¿Qué puedo hacer? ... ¿No hay por aquí una farmacia adonde pueda ir?

- ¡No, no, no! A ti te tiene que atender un médico.

Entonces el señor Fouse le dijo a su chofer que llevara a Jorge Negrete a un hospital y este lo llevo al Cedros de Líbano (actualmente Cedar Sinaí). Pero Jorge Negrete ya no salió de ahí con vida pues falleció a las doce y minutos de esa noche, justo en la madrugada del lunes en que debutaría en el teatro *One Million Dollar*...³⁶⁴

Rivera Maciel al respecto señala que “*Cuando él murió, nosotros lo estábamos acompañando allá en la gira (en California), ya nos tocó presentarnos solos en el teatro One Million Dollar...*”,³⁶⁵ Jorge Negrete murió el 5 de diciembre de 1953 a causa de una cirrosis hepática. Tras el deceso, el trio cumplió con el compromiso en el citado teatro, para después poder regresar y estar presentes en las honras fúnebres del Charro Cantor en México, en donde grabaron un tema de homenaje al cantante y otrora líder sindical, junto con diversos artistas del momento.³⁶⁶ El fallecimiento de Negrete sin duda fue muy sentido por los miembros de la farándula, para los Aguilillas a pesar de ser un evento negativo, su reconocimiento y celebridad como trio se consolidaron, siendo a partir de entonces

³⁶⁴ Mary Escamilla(comp.) *Memorias del teatro Million Dollar y... ¡secretos de los más famosos!*, Estados Unidos, Palibrio LLC, 2014, p. 35.

³⁶⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 11 de agosto de 2016.

³⁶⁶ La canción puede verse en la siguiente dirección <https://www.youtube.com/watch?v=bsZWjCfcFn4>, consulta del 5 de abril de 2022.

requeridos con mayor insistencia por las industrias. La relación con Negrete a pesar de todo rindió frutos. He aquí un par de testimonios fotográficos de dicho vínculo:



Imágenes 36 y 37. Un par de fotos donde Los Aguillillas acompañan a Jorge Negrete. La primera (36, izquierda) en alguna de las pocas presentaciones que tuvieron en algún teatro en el país, y la segunda (37, derecha), cuando iban a subir al avión que los llevaría a California para presentarse en el *One Million Dollar*, una de las últimas fotos de Negrete. Fuentes: <https://www.facebook.com/2148086215446408/photos/pb.100050570195889.-2207520000./3108329806088706/?type=3>, consulta del 6 de junio de 2022 y Francisco Rivera Maciel (Dir.), *La bella época. Antonio Maciel y Trío Aguillillas*, México, 1988, [video casero], 2:58:06 min.

Habrá que decir que dicha relación laboral se dio en medio de momentos de turbulencia para la industria cinematográfica hecha en el país. Tras concluir los conflictos por la Segunda Guerra Mundial, Hollywood comenzaría a retomar sus actividades de manera más consistente, lo que significó el retiro de varios apoyos para los cineastas mexicanos, consecuentando un desarrollo desigual de la industria, la cual con tal de mantenerse competitiva y con presencia en el mercado, optó por la producción acelerada de películas. Pero el principio de esta decadencia no solo respondió a la reestructuración del cine estadounidense. Internamente ya estaban sembradas ciertas condiciones que contribuyeron a ese decaimiento. El hecho de que durante algún tiempo las películas mexicanas lograran reconocimiento y éxitos tanto nacional como internacionalmente, aparentemente provocó cierta confianza en que la industria saldría a flote en el periodo de posguerra. La realidad es que esto no resultó tan simple. Poco a poco empezaron a incidir y afectar algunos vicios que

no se habían atendido de buena manera antes, como el hecho de que las exhibiciones de películas mexicanas estuvieran en manos de pocos. Según Paxman:

El principal beneficiario de cada peso de las taquillas era el dueño del cine, quien normalmente se quedaba con la mitad, mientras que los gobiernos estatales y municipales se quedaban hasta con el 15 por ciento en impuestos. De los 35 centavos restantes, la empresa distribuidora podía quedarse con 20. Eso dejaba como máximo, una sexta parte del precio del boleto a los productores. Obligadas a competir con la línea de producción de Hollywood y sus redes de distribución las películas mexicanas rara vez generaban utilidades; la mayoría dependía de subvenciones estatales.³⁶⁷

Las ganancias entonces se quedaban en las cajas fuertes de los exhibidores como lo fue William O. Jenkins, personaje de nacionalidad norteamericana que irrumpió en el mercado cinematográfico plenamente en los años cuarenta y cincuenta con anuencia gubernamental. Inicialmente acumuló fortuna a partir de un ingenio azucarero y una fábrica textil en la zona de Puebla. La presión por el activismo sindical en la región hizo que las autoridades en turno cedieran algunas victorias a los obreros de dichas empresas, sin embargo, como compensación, se permitió que Jenkins tuviese algunos privilegios y exenciones de impuestos que favorecieron su crecimiento en el monopolio de la exhibición local de películas.³⁶⁸ El apoyo político y económico que Jenkins tuvo para la campaña local de Maximino Ávila Camacho como gobernador, así como la de su hermano Manuel en su carrera por la silla presidencial, lograron que el norteamericano extendiera sus alcances a nivel nacional. Si bien construía y modernizaba muchas salas de cine y en buena medida financiaba muchas de las películas que proyectaba, la realidad es que su creciente participación y hegemonía en la industria no fue bien vista por todo el gremio cinematográfico que conforme paso el tiempo, fue cada vez más insistente en solicitar la intervención gubernamental para romper lo que se creyó estaba volviéndose un monopolio en la exhibición dado que después se supo, Jenkins fungía como acreedor o asociado -nunca como titular- en las empresas de exhibición de Manuel Espinosa Yglesias y Gabriel Alarcón

³⁶⁷ Paxman, *op. cit.*, p. 317.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 315.

empresarios “rivales” de cines en Puebla y estados circunvecinos.³⁶⁹ Miguel Contreras Torres, un director y productor mexicano, fue uno de los más acérrimos críticos de Jenkins, llevando a cabo toda una campaña mediática en contra de las acciones del empresario norteamericano y a favor de la búsqueda de soluciones para que la industria no cayera en decadencia. He aquí uno de sus desplegados publicados en la prensa de la época:



Imagen 38. Desplegado de Miguel Contreras Torres dirigido al entonces secretario de Gobernación Ángel Carvajal sobre el tema del monopolio en la exhibición del cine y los alcances del llamado “Plan Garduño”. Fuente: *Excélsior*, (Ciudad de México), 2 de diciembre de 1953.

Una de las soluciones propuestas desde la esfera gubernamental fue el llamado “Plan Garduño”, proposición del entonces director Eduardo Garduño del Banco Cinematográfico, que por entonces se refundó a fin de otorgar mayores recursos a las producciones y para ello -según Mino García- hubo de:

...ampliar su capital e integrar a los productores cinematográficos como accionistas de las distribuidoras que reorganizó o constituyó para comercializar las películas nacionales en México, Latinoamérica y el resto del mundo; estas distribuidoras concentraron el dinero fresco que se dirigía a la producción bajo el concepto de “anticipos” por las películas. La

³⁶⁹ Paxman, *op. cit.*, p. 323.

política del llamado “Plan Garduño” planteaba otorgar los anticipos más sustanciosos -hasta 85% del costo de la película- a las cintas consideradas de mayor “calidad artística”.³⁷⁰

La “calidad artística” fue un criterio demasiado amplio de interpretar, de ahí que fuera manejado a conveniencia para obtener recursos. Otro de los problemas fue que muchas de las producciones no se llegaban a estrenar y se enlataban, lo que ocasionaba el temor de inversionistas en futuros proyectos. Aunado a esto, en ocasiones los productores especulaban con los créditos concedidos del Banco cinematográfico, abaratando sus producciones e invirtiendo recursos en otros negocios.³⁷¹ Según King el Plan Garduño:

...centralizaba toda la distribución bajo la dirección del Banco cinematográfico. Los créditos estatales desde ese momento, serían otorgados por las compañías de distribución. Lo anterior significó que estos serían otorgados a los productores más poderosos dentro de la red de distribución (los mayores monopolios, como el consorcio Jenkins, tenían intereses tanto en la producción como en la distribución). El capital estatal apoyo a la inversión privada de ciertos productores dedicados a la comercialización rápida de los *churros* (películas de rápido consumo llamadas así por la analogía con la rapidez con que se consumía este alimento). El Estado se haría cargo de las pérdidas, y así mantendría en su lugar a una mafia de directores, actores, técnicos y trabajadores de estudio...los niveles de producción se mantuvieron, pero la calidad se vio afectada. Los exitosos directores de los cuarenta no mantuvieron los niveles previos, y unos sindicatos cerrados impidieron el acceso al talento nuevo.³⁷²

Finalmente, la industria se convirtió en un monopolio estatal, que mantuvo formulas basadas en estereotipos que con el paso del tiempo se desgastaron y se volvieron cada vez menos creíbles -entre ellas las comedias rancheras-, al mismo tiempo que se perdía cada vez más el mercado ganado a nivel internacional. Esto, hasta cierto punto, explica el que por algún

³⁷⁰ Fernando Mino García, “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de producciones Calderón” en *Historia Mexicana*, México, Colmex, vol. 69, no.1, jul./sep. 2019, p. 60.

³⁷¹ Enrique Martínez de la Rosa, *Modernización, reutilización, abandono o extinción: las salas cinematográficas y la exhibición en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, (Tesis de licenciatura), 2011, p. 39.

³⁷² King, *op. cit.*, p. 186.

tiempo muchas de las producciones se inclinaron temáticamente por un cine que retratara el ambiente urbano y la vida nocturna de la ciudad, -lo que después se llamaría “cine de rumberas”- , melodramas ubicados en centros nocturnos y cabaretes con historias cotidianas envueltas en el misterio, la fechoría y el contraste entre la pobreza y la riqueza derrochadora, con una fuerte dosis de música tropical afrocaribeña; producciones que en su mayoría se hicieron en estudio, economizando recursos en la producción.

Al igual que como se actuó contra los nazis realizando propaganda en su contra en tiempos de la guerra, muchos de los países aliados -en especial Estados Unidos- erigieron una nueva campaña, pero ahora en contra de todo lo que oliera a comunismo, argumentando que en los países donde dominaba dicha ideología se estaba en contra de la religión.³⁷³ Pronto en Hollywood surgieron superproducciones de temas bíblicos enarbolándose como “defensor” de valores religiosos y morales con los que el cine de rumberas no pudo competir, tanto por presupuesto -en los cines locales se pagaba una entrada al mismo precio para ver “Los diez mandamientos” y para ver “La diosa de Tahití”- como por la censura que se comenzó a cernir sobre estas últimas que se empezaron a etiquetar como un elemento que daría mala imagen al país, por lo que no deberían comercializarse en el mercado exterior. Sería esta misma tendencia a la censura la que actuó en contra de muchos de los establecimientos nocturnos en la capital del país y demás urbes, que, como mencionamos anteriormente, marcó el inicio de su decadencia.

Un elemento que también tuvo una incidencia a largo plazo fue la llegada de la televisión al país; Ante dicha situación, los cineastas como forma de atracción establecieron estrategias como la introducción del empleo de color en las producciones y crearon lo que después se llamó *cinerama* (aumento de tamaño de pantalla al triple) sustituido tiempo después por el *cinemascope* (pantalla curva) más barato que el cinerama que requería de 3 proyectores para su uso;³⁷⁴ recursos que solo fueron signos desesperados por mantener el interés de los espectadores que ya se estaban dispersando hacia producciones extranjeras y otras formas y medios de entretenimiento. Con estas innovaciones tecnológicas a Antonio Rivera y los Aguilillas todavía se les pudo ver en filmes a color como *Con el diablo en el*

³⁷³ Peredo Castro, *op. cit.*, p. 443.

³⁷⁴ Martínez de la Rosa, *op. cit.*, p. 41-42.

cuerpo (1954), *El gran espectáculo* (1958), *El águila negra contra los enmascarados de la muerte* (1958) y *Voy de Gallo* (1961). Rivera Maciel de momento, no pareció concientizar que la industria estaba decayendo. El hecho de que se ganaran mayores sumas que las que obtenía siendo músico y cantante, probablemente lo motivaron a abrirse paso en un cine que ya trastabillaba internamente. De hecho, por recomendación de Negrete, Rivera ingresaría a la academia de arte dramático dirigida por Andrés Soler -vinculada a la ANDA- en un curso de perfeccionamiento durante cinco años para prepararse como actor.³⁷⁵ Esto, además, decantó a Rivera a separarse del trio para volverse solista. En algunas películas ya aparece como solista colaborando junto al trio -el cual ya contaba con su sustituto-, por ejemplo, *El gran espectáculo* (1958) o *Una cita de amor* (1958). En *Una cita de amor* protagonizada por Silvia Pinal y Jaime Fernández -dirigida también por Emilio Fernández-, aparece Antonio Rivera tocando el violín y uno de sus hermanos ya tocando el arpa como se muestra en las imágenes:



Imágenes 39 y 40. Presencia de los Rivera Maciel tocando “El gusto” en la película “Una cita de amor”. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=uh2oh3EMGLw> , consulta del 25 de febrero de 2022.

En el caso de esta película, Rivera Maciel nos hace notar una situación que pasaba en muchos filmes de la época de forma recurrente:

...Por ejemplo yo trabajé con Jaime Fernández trabajamos en una película que se llamó “*El bramadero*”, se supone dónde están las vacas, y a la hora de la hora salió con el nombre de

³⁷⁵ Creada a instancias de los hermanos Soler, Jorge Negrete y Rodolfo Landa en 1951, actualmente la escuela pervive con el nombre de “Instituto Andrés Soler”. Lamentablemente debido al sismo de 1985 su primera sede -en una casona en la Colonia Roma- fue derruida, por lo que se perdió buena parte de su documentación original. Hoy sigue funcionando en su actual sede en la calle de Petén, en la colonia Narvarte, alcaldía Benito Juárez, en la Ciudad de México.

“El puño del amo” dirigida por Emilio Fernández, entonces eso del bramadero quien sabe dónde se quedaría, no se usó, pero con ese nombre se hizo. Cuando nosotros trabajamos en esa película se llamó así, y era lo que pasaba muchas veces que cambiaban de ultimas. Han de ver pensado el bramadero no van a entender que es, ni yo siendo mexicano no sabía lo que contenía, ya después supe que era donde se tenía a las vacas...³⁷⁶

El cambio de nombre en las películas resultó ser algo recurrente que atribuimos al hecho de hacer más atractivo comercialmente el largometraje. Si bien por algunos el nombre de “El puño del amo” llegó a ser reconocido para la cinta, de hecho, la película al final terminó por llamarse “Una cita de amor”, título mucho más comercial y abierto a la comprensión y aceptación de los espectadores. Por supuesto que esto para quienes investigan el fenómeno cinematográfico resulta un obstáculo pues algunas producciones se pueden confundir a la hora de buscarlas, sin embargo, esto nos ilustra la necesidad de los productores por tratar de que su producto fuera lo más accesible posible en un mercado que ya se estaba haciendo estrecho. Curiosamente en internet pueden encontrarse carteles de la película en donde aparecen ambos títulos para la película, como los siguientes:



Imágenes 41 y 42. Dos títulos para una misma película que inicialmente se llamó “El bramadero”. Fuentes: <https://www.imdb.com/title/tt0049079/>, y <https://www.benitomovieposter.com/catalog/puo-del-amo-el-p-11694.html>, consulta del 7 de abril de 2022.

³⁷⁶ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 20 de septiembre 2016.

Destaquemos también que los carteles para las películas eran el primer punto de contacto directo entre las producciones y sus potenciales espectadores. Dichas piezas gráficas combinan la necesidad de crear expectación, al mismo tiempo que proporcionan con pocos elementos información sobre el filme que representan.³⁷⁷ En este caso ambos carteles de distinto título, nos muestran una cromática variada que hacen notar contrastes marcados entre las figuras presentes. Los colores cálidos y fríos que cubren a las efigies de los protagonistas nos sugieren que entre ambos existen diferencias por algún problema o motivo. El hecho de que la figura femenina se mire más nítida y colorida en el cartel, permitiría pensar que ella tendrá un papel más importante en la narración. En contraste, la figura masculina se mira de mayor tamaño, aunque con colores fríos, lo que nos supone un papel dominante sobre la otra figura presente, al mismo tiempo que proyecta seriedad, cosa que se constata en su rostro adusto y de mirada severa. En la parte baja con una coloración diferente a las efigies citadas, se miran un grupo de jinetes encabezados por un charro que rompe un tanto con las figuras superiores del cartel al mirarse inclinado en el plano sugiriendo movimiento, lo que podríamos interpretar como un elemento que trastocara la relación de los personajes en la historia. La cromática de las letras es de contraste al igual que los distintos tamaños de estas, destacándose el de los títulos de la película ubicados a un costado de las figuras ya citadas. El cartel también muestra la jerarquía de los participantes en la cinta, pasando de un tamaño más grande a uno más pequeño de las letras en la lista de protagonistas ubicada en la parte superior e intermedia de la imagen, solo interrumpido por el título de la película. En la parte inferior se mira un maguey de color verde intenso que nos insinúa la idea de que la historia estaría ambientada en un área campirana o rural. Finalmente, apartado del resto de nombres enlistados, hasta abajo de las imágenes -como probable signo de distinción entre los participantes-, se observan los nombres del responsable de la fotografía (Gabriel Figueroa) y el director (Emilio Fernández). Los carteles no solo son muestras de la publicidad de la cinta, también muestran quien era quien en la producción de la misma.

La industria mientras tanto siguió produciendo películas, aunque con las condiciones que hemos enumerado anteriormente. Será en este marco cuando Rivera logré realizar

³⁷⁷ Irene Sánchez de Lucas, "Análisis de la comunicación visual del cartel cinematográfico. Estudio de caso de la productora Universal Pictures" en *Gráfica: documentos de diseño gráfico*, España, Universidad Rey Juan Carlos, volumen 6, número 12, 2018, p. 68.

papeles protagónicos en al menos tres filmes: *Por ti aprendí a querer* (1957), *Las memorias de mi general* (1960), y *Voy de Gallo* (1961). *Por ti aprendí a querer* se trata de un largometraje biográfico que narra la trayectoria del compositor Lorenzo Barcelata y su ascenso a la fama, así como su prematura muerte (1943). Según cuenta el propio Rivera Maciel, se estaba concretando la producción para dicha película habiendo mucha competencia para conseguir el protagónico, -la cual por cierto unos años antes se pretendía fuera interpretada por el propio Pedro Infante situación que no ocurrió por la muerte del oriundo de Sinaloa-. Rivera Maciel comenta como se dio su reclutamiento:

...Convocaron a varios elementos, actores, músicos y cantantes para ver quién era quien podía ser o encarnar la vida de Lorenzo Barcelata en el cine, entre ellos ya pude ir yo. Y sí, por lo menos eran 40 o 50 elementos en aquel entonces, nada más que volvemos a lo mismo, cuando empezaron a probar personas, para ver quién podía cantar, tocar y actuar, resulta que el que era buen actor, no cantaba, y el que cantaba no tocaba, y el que tocaba no hablaba. Ahí fue donde pude colarme, porque aparte de la experiencia de cinco años estudiando arte dramático pues ya lo que era tocar y cantar, eso era para mí pan comido. Entonces me acuerdo que me citaron y ante una expectación de varios compañeros...ya me llamaron ...ya habían probado a diez, doce o quince elementos, y me dicen:

-oiga usted ¿conoce a Barcelata?

-Yo no lo conocí, pero conozco sus canciones

-A ver toque usted algo así como lo que él hacía

Me acuerdo que me dieron “La paula”, un huapango, empecé a cantar. Yo de chiquillo había visto en el cine a Lorenzo Barcelata y se me revelo como lo había visto, entonces empecé a cantar huapangueando eso y pues perfecto. Entonces directores, productores, el escritor, todos, coincidieron que yo era la persona que andaban buscando porque yo tocaba y cantaba. Y me acuerdo que el señor Díaz Morales, el que dirigió la película dijo:

-bueno el señor toca y canta muy bien, pero ahora de actuación que vamos a hacer...

Le dije: Mire lo que le puedo decir es que como experiencia dentro de la actuación tengo cinco años estudiando en la academia de arte dramático del maestro Andrés Soler

-ah sí es así, háganle el contrato de una vez

En ese momento, ante la expectación de todos los demás, salí yo con mi contrato, mi libreto el guion debajo del brazo y ya ...esa fue mi primera película estelar...³⁷⁸

El haberse quedado con el papel protagónico también ocasionó que tuviera que cambiar de nombre artístico. Según Antonio, había muchos “riveras” en el medio, situación que hizo que cambiara el apellido paterno por el materno, siendo en adelante conocido como “Antonio Maciel” como hasta hoy lo recuerdan las páginas de internet y los estudiosos y admiradores de su figura. Así aparecería en los carteles de las películas que protagonizó:



Imágenes 43,44 y 45. Carteles de las tres películas en las Antonio Maciel interpretó papeles protagónicos. *Voy de Gallo* (1961) (43, izquierda); *Por ti aprendí a querer* (1957) (44, centro) y *Las memorias de mi general* (1960) (45, derecha). Fuente: <https://www.imdb.com/name/nm0532777/>, consulta del 8 de septiembre de 2022.

Dichas producciones si bien le concedieron buenos salarios como protagonista y mayor reconocimiento por parte del público a Rivera Maciel, a nivel industria ya fueron películas donde la fórmula del melodrama ranchero daba visos de anquilosamiento en un país que ya estaba siendo asediado por superproducciones hollywoodenses e historias urbanas y temáticas juveniles llenas de rock and roll y romanticismo. Las cintas donde figuraron los charros se siguieron haciendo algunos años más, aunque con producciones de poca calidad, cada vez más carentes de recursos y con menos tiempo para su realización. Rivera Maciel lo comenta de la siguiente manera:

³⁷⁸ Rivera Maciel, Francisco, (Dir.), *La bella época...op. cit.*, min. 27:10.

En un tiempo hubo mucha producción y poco artista. Ahí surgió Pedro Infante y esos, sin estar preparados ni con arte dramático ni nada, hasta les doblaron la voz y todo. Tuvieron tiempo de hacerse, ellos mismos se propusieron y tuvieron la oportunidad. A mí por ejemplo me decían, a mi lo que me faltó es que hubiera trabajo, cuando yo llegue el cine mexicano ya iba decayendo, de bajada. Para mí no importo esto, porque yo no necesitaba el cine para vivir, pues como músico. Pero el que espera una persona como Infante, como Luis Aguilar, como Tito Guízar, todos esos que se hicieron a la necesidad de los artistas, es muy diferente, después y aunque yo fuera mejor, ya no se podía... Me preparé, cuando vi que ya me hicieron el favor de darme una película estelar, me interesó más y preparé, pero mientras me preparaba la producción iba para abajo. Y no es que fuera para abajo, lo que pasa es que se abarató el pago. Yo cuando hice mis primeras películas estelares me pagaron 150,000 pesos por película estelar, era mucho dinero, algo muy bien pagado, pero al último me daban 25, 000 pesos por un estelar y tenía que comprarme la ropa de ahí, ya no... agarré mi arpa y mejor me fui a otro lado a ganar más...³⁷⁹

Ante la necesidad de sobrevivir y/o permanecer vigentes, muchos cantantes, actores e intérpretes -incluido el propio Maciel- tocaron la puerta de la televisión que comenzó a forjar su reinado al mismo tiempo que el cine hecho en el país empezaba un periodo de estancamiento del cual no ha podido salir a pesar de que en el inter se realizaron algunas producciones de mérito, *garbanzos de a libra* por los que se obtuvo algún reconocimiento aislado.³⁸⁰ Lamentablemente la folclorización, la exotización y el conflicto entre lo rural y urbano, fueron fórmulas que de tanto repetirse terminaron por desgastar a la industria de la que no había visos de renovación; la selección de lo que se quiere ver y no se quiere ver, que tan natural o no natural era el paisaje, la estereotipación continua y el uso político de la imagen, congeló al cine hecho en el país cuando el Estado dejó de verlo como instrumento de fomento de la identidad, del nacionalismo y el control y educación de las masas, inhibiendo su creatividad, prefiriendo la ganancia garantizada, el éxito inmediato con producciones de bajo costo y alterando la calidad de los filmes.

³⁷⁹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 15 de noviembre de 2016.

³⁸⁰ Películas como "Macario" (1960) de Roberto Gavaldón o "El Ángel Exterminador" (1962) de Luis Buñuel, son ejemplos de ello.

4.5.- Oye Pascual y ¿No te gustaría grabar discos?

Durante mucho tiempo el disco ha sido una de las evidencias más tangibles y representativas de la existencia de la música. Quien no ha atesorado alguno de ellos por el placer que se tiene por escucharlos, y más cuando se puede repetir una melodía que nos vincula a recuerdos y momentos gratos -e ingratos- de la vida. Por supuesto, esto no siempre fue así. Tuvieron que transcurrir muchos años e incluso siglos para que la música se depositara en ese artefacto y que pudiéramos escucharlo de manera individual e íntima e incluso emitiendo un juicio sobre ella.

Cuando la música pudo zafarse de la tutela religiosa y gubernamental para juzgar que música era la adecuada o estéticamente apropiada, la otrora muchedumbre incivilizada e invisibilizada -categorizada así durante mucho tiempo-, tomó el turno como juez respecto a que le era agradable o desagradable. Poco a poco las canciones y composiciones musicales fueron abandonando las temáticas religiosas para adoptar temas más profanos y cercanos a la realidad de los oyentes.³⁸¹ Es así como la música se fue adaptando a los dictados de una estética basada en las preferencias de los públicos, aunque ahora con la tutela -a veces velada y a veces explícita- de productores y empresarios de las industrias culturales acompañados -cuando el contexto lo exige- de estructuras gubernamentales y/o eclesiásticas.

Para cuando los Rivera Maciel se insertaron en la industria del disco, la estructura estatal todavía era quien mantenía cierto influjo sobre las compañías disqueras, manteniéndolas muchas veces como asistentes en sus cometidos nacionalistas y delimitando el mercado comercial de la música en el país. Las empresas -generalmente de capital extranjero- se adaptaron al mercado mexicano promocionando las músicas regionales procurando cubrir un mercado local, para después irlo desplazando a mercados más amplios internacionalizando dichas músicas, particularmente en Latinoamérica, aunque más por preocupaciones estéticas y de negocio.³⁸²

³⁸¹ Ted Gioia, *La música. Una historia subversiva*, Madrid, Turner Publicaciones, 2020, en https://www.academia.edu/48985609/La_m%C3%BAsica_Una_historia_subversiva_Ted_Gioia, consulta del 1 de agosto de 2021.

³⁸² Pablo Palomino, *La invención de la música latinoamericana. Una historia trasnacional*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021, p. 104.

La industria disquera tiene sus antecedentes en la invención de cilindros de cera grabados a fines de siglo XIX en un mercado que disputaban desde Estados Unidos Thomas Alva Edison -quien patentó dichos cilindros y después crearía la empresa *Edison Records*- y Emile Berliner quien junto a Eldridge Reeves Johnson comenzaron a comercializar el gramófono, aparato que reprodujo el disco horizontal, invención de Berliner. A inicios de siglo XX, Johnson crea la empresa “*Víctor Talking Machine Company*” por la que continúa la venta de discos y gramófonos. Fue entonces que a sus productos se les empezó a reconocer como “productos Víctor” y a los reproductores ya más elaborados -como muebles de casa- “victrolas”, nombre genérico que se volvió de uso popular desde el sur de Estados Unidos, México y hasta el resto de Latinoamérica.³⁸³

Pronto se expendieron en todo el continente americano tanto los cilindros de cera como el disco horizontal, formatos para la reproducción de sonido por parte de las compañías discográficas existentes en los primeros años del siglo XX, en particular la compañía *Columbia* -inicialmente distribuidora de los cilindros y fonógrafos producidos por Edison- y la “Víctor”. En México entre los primeros en ser grabados fue el actor Julio Ayala narrando episodios históricos nacionales,³⁸⁴ las Orquestas típicas, destacándose la de Carlos Curti,³⁸⁵ la banda de artillería de México y el llamado “Cuarteto Coculense”, un conjunto de mariachi grabado entre fines de 1908 y principios de 1909.³⁸⁶ Los avances en los sistemas de grabación permitieron llegar a la grabación eléctrica por medio del uso de micrófonos de bobina, logrando mejorar la calidad de sonido, situación que consolidó el uso de discos en detrimento de los cilindros que se volverían ya para mediados de la década de los veinte, solo un recuerdo. En México, la presencia de las empresas disqueras perdería vigor en función del conflicto revolucionario iniciado en 1910, sin embargo, para mantener vigencia y clientela, estas mismas procuraron contratar artistas avecindados en Estados Unidos y el norte de

³⁸³ Dueñas y Flores y Escalante, *op. cit.*, pp. 13-19.

³⁸⁴ *Semanario Literario Ilustrado*, 3 de noviembre de 1902.

³⁸⁵ Medrano, *Las Orquestas...op. cit.*, p. 187.

³⁸⁶ Se tiene registro de que Carl Lumholtz –viajero noruego- ya había grabado algunos sones mariacheros de la tradición huichola en 1898; y en 1906-07, el antropólogo berlinés Konrad Theodor Preuss 15 piezas más en cilindros de cera y transcritas otras 20 de carácter profano; ambas grabaciones aparentemente con fines investigativos más que comerciales. Jáuregui, *El mariachi...op. cit.*, p. 56-57.

México, o costeaban viajes a Nueva York de cantantes provenientes de la Ciudad de México para seguir grabando.³⁸⁷ En el caso de las grabaciones según Contreras Soto:

Si bien se ha grabado música popular mexicana desde los inicios de los registros sonoros, en las primeras décadas del siglo XX estas grabaciones se hicieron fuera de México por compañías establecidas sobre todo en los Estados Unidos, o bien dentro de la república, pero por gente con equipos portátiles de grabación -como lo fueron todos hasta que la tecnología los hizo gradualmente complejos-. No hubo grabaciones de estudio en México hasta 1927, y todavía entre esa fecha y 1940 el grueso de la producción importante de música popular urbana se produjo por igual dentro y fuera del país, hasta que ya en la segunda mitad del siglo se hicieron predominantes las grabaciones locales.³⁸⁸

De ahí que se apruebe que las grabaciones de cantantes y agrupaciones mexicanas fuera del país, se consideren como antecedentes agregados a la historia de la música en México. Y es que como antes hemos comentado, la difusión de música si bien no era imposible, se volvió por algún momento compleja dado que apenas se estaba creando la infraestructura adecuada para su difusión, circunstancia que el fonógrafo y después la Radio vendrían a cambiar y subsanar socializando los repertorios musicales -e incluso la cultura política del momento- para quienes ante la falta de educación formal, a través del oído pudieron recibir los contenidos de los discos;³⁸⁹ sería precisamente con el influjo de una de las empresas disqueras de importancia en aquellos años la *RCA Víctor*, que la circulación tomaría otros vuelos.

En líneas anteriores ponderamos la presencia de la *RCA Víctor* como uno de los respaldos en los que el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta se apoyaría para la erección de la XEW. Pues bien, dicha estación se volvió uno de los canales por el que algunos de los cantantes y agrupaciones del elenco radial comenzarían a grabar material para la *RCA*, ejerciendo cierta hegemonía en el mercado de discos de fines de los veinte y principios de

³⁸⁷ Dueñas y Flores y Escalante, *op. cit.*, p. 23.

³⁸⁸ Eduardo Contreras Soto, "Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana", en Aurelio Tello(coord.) *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, p. 308.

³⁸⁹ Jaddiel Díaz Frene, "A las palabras ya no se las lleva el viento: Apuntes para una historia cultural del Fonógrafo en México (1876-1924)" en *Historia Mexicana*, México, Colegio de México, vol. 66, número 1, 2016, p. 258.

los treinta. Agrupaciones como la Orquesta Típica Torreblanca, la Orquesta Típica Infantil -fundada a instancias de José Vasconcelos-, el Mariachi Coculense Rodríguez o la soprano María Teresa Santillán, fueron parte del reparto inicial contratado por la “Víctor” para conformar un repertorio impregnado de tintes nacionalistas como los gobiernos posrevolucionarios postulaban por aquellos años en un país fragmentado por el torbellino revolucionario.³⁹⁰ Por su parte, la competencia encarnada por la Columbia, también hizo lo posible por grabar cantantes en Nueva York que fortalecieran su catálogo en español. Uno de sus primeros referentes musicales sería el yucateco Guty Cárdenas con registros hechos entre 1928 y 1931.³⁹¹

Ya en la década de los treinta el mercado mexicano fue disputado por las empresas disqueras comenzando a tener algunas operaciones comerciales en el país, aunque aún sin llegar a establecerse localmente de manera definitiva. La excepción sería *Peerless*, una empresa hecha en México -fundada por el alemán Gustavo Klinkwort y el venezolano Eduardo C. Baptista Covarrubias, quienes ya venían haciendo labor en la industria desde los años veinte- comenzaron a grabar algunos artistas como Pedro Vargas, Agustín Lara y Alfonso Ortiz Tirado, aprovechando que las trasnacionales aún no se establecían de forma consolidada.³⁹² Haciendo eco del nacionalismo imperante de aquellos años posrevolucionarios postulado por los gobiernos en turno, -los que ya venían haciendo recopilaciones de repertorio local en el interior del territorio nacional, pagando a profesores para realizarlas³⁹³ a fin de ser insertados en el sistema educativo como patrimonio con el cual comenzar a inspirar sentimientos de pertenencia e identidad entre la población estudiantil-; algunas de las recopilaciones pronto fueron publicadas en función del interés por mostrar que había algo de peculiar o “especial” que distinguía a la expresión cancionera en México de la del resto del mundo. Dicha expresión como señala Pérez Montfort:

³⁹⁰ Dueñas y Flores y Escalante, *op. cit.*, p. 26.

³⁹¹ Contreras Soto, *op. cit.*, p. 314.

³⁹² <https://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2019/09/la-discograf%C3%ADa-peerless-una-obra-de-amor>, consulta del 17 de agosto de 2022.

³⁹³ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Instrucción Pública y Bellas Artes*, Distrito Federal, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Ministración a Manuel M. Ponce por la cantidad de doscientos cincuenta pesos mensuales, para recoger música popular mexicana y composición de diversos estilos, año 1914, caja 368, exp. 7.

Si bien se le han reconocido sus multiplicidades a partir de estructuras, temáticas, regiones de origen y funciones, tal parece que se trata de un universo cerrado. Por eso se ha llegado a hablar de “la canción mexicana” como si se tratara de una dimensión genérica y ella misma ha sido utilizada como elemento definitorio de la “mexicanidad”. La canción mexicana, no cabe duda fue un componente fundamental de los sentimientos e imaginarios nacionalistas que poblaron el discurso oficial de gran parte del siglo XX en México.³⁹⁴

La llamada “canción mexicana” al creerse emanada de lo popular, pronto tomaría el velo nacionalista cubriendo valeses, boleros, sones, corridos, entre otros géneros, como si pertenecieran a una misma categoría, rompiendo con los criterios cronológicos o estilísticos que las diferenciaban. El nacionalismo posrevolucionario queriendo homologar identitariamente a un país fragmentado luego de años de conflictos, estableció diversos elementos identificados como populares para ser la plataforma de lo que después sería catalogado como “mexicano”. Las disqueras entonces buscarían grabar a artistas locales que ejecutaran músicas de las distintas regiones del país, pero agrupándolas bajo el título de “canción mexicana”, etiqueta que cuando se pudo incursionar en mercados de otras naciones, fue la forma de identificar lo hecho en México, a pesar de saberse que su procedencia tenía ascendencias culturales diversas.

Pronto vendría la individualización del repertorio el cual, si bien era en muchos casos colectivo, en la etiqueta ya comercial, se volvió particular en la propiedad y el derecho de uso. Piezas que se entendían como de autor desconocido, de pertenencia comunitaria y que incluso llegaron a ser reprimidas o censuradas por mucho tiempo, a la llegada de la industria pasarían algunas a ser de propiedad privada, aceptadas por las instituciones oficiales y consumidas masivamente. Esta situación a la postre generaría la creación de derechos y el cobro de regalías por el uso de las mismas en la Radio, el Cine y posteriormente la Televisión; para algunos músicos la oportunidad fue inédita y registraron a su nombre piezas que hoy son consideradas patrimonio cultural de muchas comunidades y regiones, pero que por mucho tiempo tuvieron un apellido y nombres propios para manifestar que, si alguien las

³⁹⁴ Ricardo Pérez Montfort, “Del rancho a la capital”. Notas sobre “lo popular” en el estudio del cancionero mexicano y su relación con los inicios del bolero ranchero” en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Ciesas, 2007, p. 97-98.

usaba, las reproducía o las alteraba de algún modo, tenía que pagar por dichos manejos con la empresa discográfica de por medio.³⁹⁵ Sobre la situación de registrar piezas musicales de producción anónima y colectiva, Nicandro Castillo comenta lo que sucedió con sus compañeros de grupo Los chinacos :

Recuerdo que cuando grabamos los primeros sones huastecos en 1934, en la *RCA Víctor* en las calles de Villagrán, entre Elpidio [Ramírez] y Roque [hermano de Nicandro] se repartieron los sones. Yo era el patito feo. A Roque le toco *La Azucena*, *El zacamandú* y parece que *La rosa*. “El viejo” [Elpidio] como ya tenía registrados los sones, todos fueron para él. A mí me dieron *La malagueña*. Esto lo juro ante Dios. Era una Malagueña como se toca acá en la huasteca. Recuerdo que de gerente de la grabadora RCA Víctor estaba un señor de apellido Barragán. Ignoro si este señor se equivocó o Elpidio se puso abusado y llevo el registro de dicho son, pues en la etiqueta del disco apareció *La Malagueña* siendo su autor Elpidio Ramírez Burgos. Yo no dije absolutamente nada de nada, y así quedaron las cosas. En esos años ni soñaba [con] ser compositor.³⁹⁶

Por supuesto esto no solo ocurrió con los sones huastecos. En otras tradiciones musicales también pasarían circunstancias similares. Por otro lado, también habrá que mencionar que conforme los discos se iban haciendo populares, su configuración se fue transformando, lo que influyó en alguna medida para que las canciones grabadas tuviesen que ajustar su tiempo de duración. Tras ser manufacturados durante algún tiempo con goma laca, los discos se harían de vinilo. Sería la empresa Columbia la que patentaría el disco de vinil a 33 revoluciones por minuto (rpm), obligando a que la competencia tuviera que modificar sus procesos de fabricación en 1948. Un año más tarde llegaría el de 45 rpm por parte de la RCA con una mejora en el audio gracias a la innovación del micro surco. Por entonces los discos Lp (*Long play*) eran fabricados de 7 pulgadas -conteniendo de dos a cuatro canciones-, pasando luego a 10 pulgadas -incrementando su contenido a 8 o 10 canciones-, llegando en la década de los cincuenta a aparecer los de 12 pulgadas, albergando poco más de 12

³⁹⁵ Ana María Fernández Poncela, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*, México, Conaculta-INAH, p.43.

³⁹⁶ Enrique Rivas Paniagua (Comp.), *Nicandro Castillo “el hidalguense”*, México, Conaculta- Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Hidalgo, 2003, p. 31.

canciones.³⁹⁷ Aunado a estas innovaciones, la Radio también contribuiría a determinar el tiempo de una canción grabada, y es que, ante la necesidad de patrocinios comerciales, ciertamente entre más se pasaran canciones en la emisión radial, mayores serían los beneficios económicos.

Otro factor pudo ser el hecho de la misma estructura de la canción (Estrofa – Coro – Estrofa – Coro – Puente – Coro), la cual podía cumplirse en poco más de tres minutos y medio, tiempo promedio que aun hoy todavía se maneja en algunas producciones y en la que algunos compositores se ciñen para crear una canción nueva. Todos estos elementos seguramente impactaron en la forma de presentar la música regional del país ante los escuchas y consumidores en las urbes. Sones, polkas, corridos y demás géneros tuvieron que ser recortados y a veces alterados en el orden de sus letras y estrofas a fin de cuadrar con los formatos de presentación y programación radial, para mantener la atención del público y que no le cambiaran de estación. A veces dichas variaciones provenían de tiempo atrás y por otros motivos: en ocasiones un son podría tener varias versiones debido a que podía ser parte de un repertorio compartido por distintas regiones, en unas siendo tocado con mayor rapidez o lentitud, en otras con ligeras diferencias en sus estrofas, etcétera.³⁹⁸ Las sutiles diferencias tanto en las letras como en las melodías posteriormente generarían conflictos entre los compositores y entre quienes se apoderaron de repertorio tradicional a la hora de acreditar una propiedad intelectual en la industria musical, circunstancia que aun hoy provoca polémicas y conflictos legales no siempre resueltos.

A fines de la década de los cuarenta, ya las grabaciones en México eran cosa recurrente. RCA Víctor y Peerless, ya eran empresas consolidadas, por su parte Columbia, establecería su filial en México en 1947, teniendo en su haber grabaciones de artistas mexicanos en Estados Unidos como Las Hermanas Padilla, el Trio Los Panchos y Luis Pérez Meza,³⁹⁹ quien resultará relevante en el camino de Los Aguilillas. Bajo las condiciones antes mencionadas, el arribo de Rivera Maciel y sus hermanos a la industria disquera se da tras su

³⁹⁷ Dueñas y Flores y Escalante, *op. cit.*, p. 42-43.

³⁹⁸ El son de la Negra resulta ser un ejemplo esclarecedor de esta situación. De hecho, sus distintas versiones fueron consignadas por quienes recopilaron repertorio regional a inicios de siglo XX, siendo grabado por diversos grupos a lo largo del siglo. Jáuregui, *El son mariachero...op. cit.*, p.37-40.

³⁹⁹ Contreras Soto, *op. cit.*, p. 314.

aparición en el espectro radial. Será precisamente Antonio a quien le hagan el ofrecimiento de entrarle a la grabada de disco; él lo comenta en los siguientes términos:

[Luis Pérez Meza] y yo teníamos un programa en la XEQ que se llamaba “El Rancho del Edén”, era una historia de él de un rancho, en el que había que cantar el violín y una guitarra, y yo era el que tocaba el violín y el tema, y luego había diálogos y era famoso ese programa, estaba muy bonito. Y Luis Pérez Meza tenía ese programa y como yo estaba tocando me dice:

- ¿Oye Pascual -yo me llamaba así en el programa, era un personaje- y no te gustaría grabar discos?

-Como no Luisito!!! ¡Claro que sí!!

-Pues porque no vamos para presentarte al señor Felipe Valdez Leal -que era gerente y director artístico-

- pues ándale!!!

Y fui, y me presentó, le interesó mucho al señor:

- ¿Son un trio?

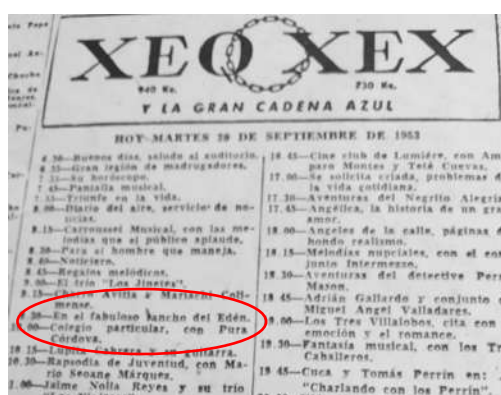
-Si somos un trio

Él estaba carente en la empresa de alguien que le grabara canción norteña, pero en corrido. Él había tenido a “Los Madrugadores”, un dueto que hubo de guitarras, de bajo sexto y eso, cantando mucho corrido y muy bonito, pero nunca pudo encontrar quien hiciera lo mismo, se murieron o no sé qué pasó. El andaba buscando gente, que cantara corridos norteños, pero con el arpa; cuando nos dio la idea, ¡pues cantamos los corridos con arpa y se escuchaban preciosos y se vendían como pan caliente!!⁴⁰⁰

Si del cielo te caen limones...dice aquel viejo refrán. Seguramente para Los Aguilillas no fue el comienzo ideal en la industria del disco, pero ante la oportunidad de grabar y tener otra fuente de reconocimiento y recursos, su versatilidad y capacidad de adaptación valió para ello. Como antes hemos dicho la estructura a veces condiciona, pero también motiva y

⁴⁰⁰ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

persuade. Rivera y sus hermanos se acoplaron inicialmente a las circunstancias, sin renunciar a la posibilidad de que pudiesen grabar algo más a su gusto, de momento, los corridos como el de “Quirino Navarro”⁴⁰¹ o el de “Clicerio Reyes” resultaron ser un éxito en la versión de Los Aguilillas, logrando primeros lugares en ventas para la Columbia. Dicha situación justificó a Antonio Rivera para que se decidiera sugerir a Valdez Leal la posibilidad de grabar sonos huastecos, repertorio con el que en ese momento estaban más identificados ante el público. Tal vez no muy convencido Valdez Leal, permitió a Los Aguilillas grabar sonos huastecos y huapangos, repertorio que tenían más dominado y que a la postre también les reeditaría en ventas y reconocimiento.



Imágenes 46 y 47. Programación de la XEQ que incluye el programa “El fabuloso rancho de El Edén” (señalado con la elipse), espacio donde coincidieron Antonio Rivera y Luis Pérez Meza (46, izquierda) y Etiqueta del disco con el corrido de “Quirino Navarro” grabado por el trio Aguilillas para Discos Columbia (47, derecha). Fuentes: *Excelsior*, (Ciudad de México), 29 de septiembre de 1953 y <https://www.youtube.com/watch?v=z4LBHC4Bcu8>, consulta del 22 de febrero de 2022.

Pronto las grabaciones que hicieron con la Columbia se diversificaron permitiéndoles grabar repertorio de sonos michoacanos,⁴⁰² huastecos,⁴⁰³ jarocho,⁴⁰⁴ de Jalisco e incluso repertorio de Sudamérica. Este último se daría de una forma peculiar dadas las giras que el trio realizó por aquellas tierras. En una de ellas realizada en Colombia, fueron invitados a un convite

⁴⁰¹ Puede escucharse la versión de Los Aguilillas en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=d-rLAzizNAk>, consulta del 22 de febrero de 2022.

⁴⁰² Un ejemplo de ello es “El dos”. Puede escucharse en el siguiente vínculo: <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/el-dos-0>, consulta del 22 de febrero de 2022.

⁴⁰³ Una muestra de son huasteco grabado por el trio es “La viuda” que puede escucharse en : <https://www.youtube.com/watch?v=t5Z0eBNAJo8>, consulta del 18 de septiembre de 2022.

⁴⁰⁴ “María Achuchena” es unos de los sonos jarochos grabados por el trio, puede escucharse en la siguiente dirección: <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/maria-achuchena>, consulta del 11 de abril de 2021.

organizado por músicos del país, en dicha reunión la versatilidad y capacidad musical de Rivera saldría a flote para adoptar nuevo repertorio; Rivera lo destaca así:

En un viaje que hice a Colombia, allá el sindicato de cancioneros colombianos en Medellín nos hicieron un convivio para intercambiar ideas y todo eso. Ahí conocimos el tiple colombiano con cinco ordenes de tres cuerdas juntitas, son quince cuerdas.⁴⁰⁵ Nos enseñaron el instrumento precioso, con un sonido aceradito (sic) y brillante, pura cuerda de alambre delgadita. Después de platicar y comer, nos dicen: este es nuestro instrumento típico de nosotros, que lo agarro que lo agarro y que era la misma afinación de la guitarra de golpe, ni más ni menos, por casualidad. Que se me ocurre echarme mis piececitas, y lo toque con tal familiaridad que les asombró el asunto. ¿Cómo le sabes? ¡Pues es la primera vez que lo veo!! Y sí, no lo conocía, pero lo que no sabían es que era la misma afinación con la guitarra de golpe. Nos pidieron de favor que en la gira que íbamos a hacer de mes y medio intercaláramos dos melodías con el tiple colombiano en el trio, no pues eso se volvió un éxito... Grabamos dos melodías con el tiple colombiano una que se llama “Chiquinquirá” (en Colombia se llama “El Cuchipe”) y una que se llamó “el sombrero” (probablemente “agache el sombrero”). Y era especial para el requinto. Como grabábamos para la Columbia, les platicamos la innovación que traíamos, les gustó la idea. Y en las grabaciones de nosotros intercalaron los números colombianos.⁴⁰⁶

En México dichos temas serían grabados, aunque haciéndoles adaptaciones. Primero y tal vez por la cuestión de pago de derechos, les fueron cambiados los títulos. Al menos en el caso de “El Cuchipe”, en México fue conocida como “De Chiquinquirá” y además presentada como huapango.⁴⁰⁷ En la grabación hecha por los Aguilillas, se percibe que sí incluyeron el

⁴⁰⁵ El tiple colombiano en realidad cuenta con cuatro órdenes de tres cuerdas metálicas, teniendo un parecido en su aspecto exterior a la guitarra de golpe. Si bien el tiple fue un instrumento que inicialmente se usaba solo como acompañamiento, distintos procesos lo transformarían en un instrumento que también pudieron ejecutar solistas dado lo brillante de su sonido, siendo considerado uno de los símbolos musicales nacionales colombianos. Al respecto puede consultarse Hugo Alonso Urrego Arias, *El tiple “instrumento musical acompañante”. La invención de una nación, un caso de memoria visual de lo popular en Colombia, 1886-1910*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, (Tesis de Maestría), 2020, 182 págs.

⁴⁰⁶ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 2 de noviembre 2016.

⁴⁰⁷ En Colombia la pieza “El Cuchipe” es parte de un género local llamado “remolino” y está comprendido dentro del patrimonio musical de la zona andina colombiana. Puede escucharse una de sus primeras versiones en el vínculo <https://www.youtube.com/watch?v=teHqAR09AxI>, consulta del 20 de mayo de 2021.

tiple entre los instrumentos usualmente utilizados por el trio, lo que suponemos que le da mayor naturalidad a la pieza musical, seguramente pensando en que se comercializara tanto en México como en Colombia.⁴⁰⁸

Volviendo a los sones engendrados en el país, entre los sones mariacheros, por ejemplo, el multicitado *Son de la Negra*, también fue registrado como composición de Silvestre Vargas y Rubén Fuentes, miembros del Mariachi Vargas de Tecalitlán. Miguel Martínez, trompetista del Mariachi Vargas de quien en líneas anteriores hemos hecho mención -citado por Jáuregui- señala que incluso antes de haber sido *La negra* registrada por Fuentes y Vargas, ya se la estaban disputando para ser patentada por otro célebre compositor de aquel entonces:

[Silvestre] Vargas siempre fue muy apasionado de los sones y le daba mucha preferencia a *La Negra*. Silvestre decía que ese son de *La negra* se lo enseñó don Gaspar -su padre-: Gracias a mi padre. Al maestro Tata Nacho [Ignacio Fernández Esperón (1894-1968)] y al maestro Lerdo de Tejada [1869-1941] les encantaba ese son de *La Negra*. Tata Nacho quería quitárselo ese son [al Mariachi Vargas] para irlo a registrar él en la Sociedad de Autores y Compositores. Ya le dijo Silvestre Vargas que “Ese son es casi de nosotros, nosotros lo hemos andado tocando”. Se quedó disgustado Tata Nacho...⁴⁰⁹

La Negra fue grabada por el Mariachi Vargas en 1941, -previo incluso a la llegada de Rubén Fuentes a la agrupación en 1944-; aparentemente Fuentes y Vargas la registrarían como suya tiempo después. Debido a dicho registro, quienes optaron por grabarla posteriormente tuvieron que pagar regalías y dar el crédito “correspondiente” a Fuentes y Vargas. Será el caso que Antonio Rivera ya como Antonio Maciel -su nombre de solista-, por cuestiones de producción requirió grabar *La Negra* para uno de sus discos junto con el Mariachi México y el Trio Aguillillas. En la grabación realizada por Maciel este le hizo un arreglo a *La Negra*, a modo de distinguirla de otras grabaciones ya hechas, circunstancia que implicó el reclamo de Vargas cuando éste vio la aparición de dicho tema; Rivera lo reseña de la siguiente forma:

⁴⁰⁸ La versión de los Aguillillas de “De Chiquinquirá” puede escucharse en la siguiente dirección: <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/de-chiquinquirá>, consulta 17 de mayo de 2021.

⁴⁰⁹ Jáuregui, *El son mariachero...op. cit.*, p.59.

...sí, con un pequeño cambio que le hacían ya tenían derecho a registrarlo. Que fue lo que yo hice, yo registré el arreglo, no la melodía. Entonces cuando a mi Vargas me reclamó le dije: no maestro, yo no quiero abusar de algo que no es mío, como ustedes, lo que usted hizo, los sones de Jalisco no son ni de usted ni de Rubén Fuentes. Ustedes les pusieron porque ustedes los interpretan, como interpretes es una cosa y lo otro... y yo para poder ponerle este a mi nombre algo, pues de un arreglo sin quitarle sus regalías, y yo cobrando las mías. Entonces por eso fue todo eso.⁴¹⁰

Según el propio Rivera, el arreglo que hizo provenía de la forma en que *La Negra* era tocada en tierras michoacanas, al ser *La Negra* un son compartido por varias regiones, varias serían las formas en que se ejecutaba, optando Rivera por la michoacana y adaptándola a la versión estandarizada que Vargas y Fuentes ya habían establecido. Finalmente, hubo que adecuar las inscripciones en las etiquetas del disco producido por el sello Musart⁴¹¹ -donde Rivera Maciel grabó como solista- quedando fijado el crédito de Vargas y Fuentes como “compositores” y modificando el de Rivera como arreglista junto al de Rafael Carrión, director artístico de dicho disco. Las siguientes imágenes dan cuenta de ello:



Imágenes 48 y 49. Etiquetas del disco “Sones Mexicanos” donde está incluido el tema de “La Negra” como primer número, siendo modificados los créditos por los reclamos de Vargas a Rivera. En el disco de la izquierda (48) la etiqueta consigna a Antonio Maciel y Rafael Carrión como arreglistas; en el disco de la derecha (49) la etiqueta ya muestra a Fuentes y a Vargas como autores de “La Negra”. Fuente: https://quelite32.rssing.com/chan-11472207/all_p3.html, consulta del 23 de junio de 2018.

⁴¹⁰ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 19 de diciembre de 2017.

⁴¹¹ *Musart* fue uno de los sellos de la empresa Panamericana de Discos, fundada en 1948 con la participación de Eduardo C. Bautista tras dejar sus labores en *Peerless*. La empresa fue generada a partir de capital mexicano y entre su elenco logró tener a intérpretes como Eulalio González “Piporro”, Antonio Aguilar, Paquita la del Barrio o Lucha Villa. Llegó a colaborar con el INBA para la producción de discos con música de concierto, además de representar a distintas empresas y sellos extranjeros como EMI o el sello español Zafiro, por el cual se difundió a María Dolores Pradera y Joan Manuel Serrat en México. Contreras Soto, *op. cit.*, p. 314-315.

Será precisamente este disco donde se incluyó a *La negra*, una de las producciones más emblemáticas por las que se recuerde a Antonio Rivera Maciel -ya reconocido como Antonio Maciel- y a los Aguilillas. En 1958, *Musart* pensó en un disco que pudiera incluir música de distintas regiones del país dejando en manos de Rafael Carrión la dirigencia artística de este proyecto. Carrión quien ya había trabajado previamente con Maciel y con los Aguilillas en la música de varias producciones fílmicas, aparentemente no dudo en llamarlos al igual que al Mariachi México de Pepe Villa con quienes ya también habían coincidido con el trio en algunas cintas.⁴¹² El disco constó en total de 12 temas, los cuales enlisto a continuación: *La Negra* (con arreglo de Maciel y Carrión), *La Malagueña*, *El Siquisirí*, *Pena Huasteca*, *El Maracumbé*, *Les vengo a cantar aquí* (Lado A); *Las Olas*, *Lucerito*, *El Cascabel*, *El Pañuelo* (con arreglo de Antonio Maciel), *El Gusto*, *El Pájaro Cú* (con arreglo de Maciel y Carrión) (Lado B). El disco se hizo meritorio para varias reediciones tanto para el sello *Musart*, el sello hermano *Trébol*, y *Capitol Records*, que comercializó el disco fuera de México.

La adición de instrumentos como las flautas transversales, dan la impresión de que los arreglos en algunos temas parecen orientar la producción hacia un esbozo de lo que ahora sonaría como *mariachi sinfónico*, circunstancia que consideramos consecuencia del trabajo previo de Carrión en la industria cinematográfica en donde la música orquestal resulta predominante a pesar de la presencia de tríos, mariachis y demás conjuntos considerados típicos a los que a veces llegan a suplir en los filmes. El hecho que “Sones mexicanos” haya sido un disco comercializado fuera de México facilitó que otros oídos -culturalmente hablando- pudieran escucharlo. La inclusión de uno de los números grabados en el disco, en un proyecto de la NASA -como parte de la música más representativa del mundo-, parece que constata la buena factura y popularidad de dicha producción.⁴¹³ El tema de “El Cascabel” de la autoría de Lorenzo Barcelata ⁴¹⁴ grabado por Rivera Maciel, resultó ser bien recibido por los colaboradores del proyecto de la sonda *Voyager* (lanzada al espacio en 1977) -

⁴¹² Entre las cintas que pude sondear y en donde convergen tanto Los Aguilillas como el Mariachi México, se encuentran: “*Tu recuerdo y yo*” (1953), “*Ay pena, penita, pena*” (1953), “*Con el diablo en el cuerpo*” (1954), y “*El águila negra contra los enmascarados de la muerte*” (1956).

⁴¹³ De hecho, *Musart* ante tal éxito, decidió hacer un segundo disco similar con el propio Rivera Maciel, aunque este resultó ser de menor impacto que el primero.

⁴¹⁴ Se cree que en realidad es un son del repertorio jarocho más antiguo que el registro que hizo de ella Barcelata, probablemente como muchas otras piezas fue apropiada por dicho compositor ante las dinámicas impuestas por la industria disquera.

liderado por Carl Sagan-, quienes emitieron sus razones de porque se le incluyó en uno de los discos de oro que serían enviados al espacio sideral como mensaje de la humanidad a probables habitantes interestelares; cito:

Esta ejecución a ritmo trepidante de una vieja canción mejicana la interpreta Lorenzo Barcelata y el mariachi mejicano. Barcelata nació en Michoacán, un estado de la costa del Pacífico, en México, cuya población negra ha influido en la música de la región. El intercambio de solos es característicamente mediterráneo, pero la rapidez del arreglo y el encadenamiento es de procedencia africana. También es característico del jazz americano y de los blues. Su efecto en el Cascabel es intenso. La orquesta mariachi de Barcelata, a pesar de su impresionante tamaño y de la cantidad de tonos parece tan ágil como un banco de peces voladores. Después de establecer el tema como una obertura de floreo con violines y trompas, Barcelata canta con bravura hispánica. La canción se basa en un equívoco (« que cascabel tan bonito, querida. ¿Quién te lo dio? ...si me lo quieres vender te daré un beso») pero la letra, familiar para la mayoría de los mexicanos, tiene solo una importancia secundaria. La voz de Barcelata cede el paso rápidamente a un glissando⁴¹⁵ ascendente de violín lleno de variaciones rítmicas y punteado de trompetas. Les llega el turno a los vocalistas secundarios acompañados con flautas. Entonces aparece un conjunto oscilante de violines en un glissando descendente. Guitarras y guitarrones bombean el ritmo con la misma energía con que vaciaron a paletadas el carbón de un buque para que no se hundiese. Cornetas y violines se unen en un intercambio rápido. Las voces todas masculinas, finalizan con un corte brusco en la figura descendente descrita por los violines y las trompetas. Parece que todo se ha acabado tan deprisa como empezó. ⁴¹⁶

Reparemos un poco en lo dicho por los colaboradores de Sagan. En efecto, la música mexicana y en particular dicho son tiene una profunda influencia de la población africana que llegó a estas tierras. Hablan también de una influencia europea tanto en la instrumentación como en el canto del vocalista. Sobre el ritmo trepidante del tema, si bien el

⁴¹⁵ Término que indica el deslizamiento continuo de una nota a otra. No es una palabra genuinamente italiana sino la italianización del verbo francés glisser, que significa “resbalar”, “deslizar”. En los instrumentos de arco y en la voz, el glissando recorre un infinito número de microtonos. <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/glissando/>, consulta del 24 de agosto de 2021.

⁴¹⁶ Carl Sagan, et. al., *Murmullos de la tierra. El mensaje interestelar del Voyager*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978, p. 181.

son jarocho se considera de los sones con mayor dinámica en su ejecución, me parece que dicha rapidez estuvo más influenciada por versiones del mismo tema realizadas con mariachi que con conjunto jarocho,⁴¹⁷ sin embargo, sobre la que hablamos, tiene mayor protagonismo el arpa, las flautas transversales y los violines.⁴¹⁸ Sabemos también que quien interpreta la canción es Rivera Maciel, y que el “compositor” es Barcelata, resultando curioso que se retome el nombre de este último para suplantar al primero, situación que después ocasionaría el olvido parcial de Rivera Maciel como interprete y del trio Los Aguilillas, a quienes se les mimetiza con los demás músicos de mariachi.

Con respecto a la producción de “Sones Mexicanos”, será precisamente en la portada del disco que un joven se haga presente como nuevo integrante de Los Aguilillas, además - por supuesto- de Antonio Rivera. En líneas anteriores ya habíamos comentado la situación de que el trio tendría que buscar un sustituto de Antonio dada la incursión de éste como actor de cine y su transformación como solista. Pues bien, el sondeo por un posible candidato para ser parte del trio pareció ser un tanto complicada ¿Cuánto tiempo le llevaría adaptarse? ¿Podría aprender el repertorio tan vasto y diverso que tenía el trio? Aparentemente primero los Rivera Maciel buscaron músicos con los que convivían, entre ellos el propio Juan Reynoso, quien destacó sus sensaciones en el momento en que tuvo que desistir de la oferta:

Vivir en México me fue trabajoso, me sentía extraño, en otro mundo. Todos me trataron bien, conocí a mucha gente, llegué a tocar con mariachi. Los oía, me gustaba, me la pasaba con ellos, me juntaba con un grupo de músicos, con el señor Antonio Santellanos; con un montón de carajos, ¡Todos músicos y muy buenos! Como el trio Costeño, Los Aguilillas, que eran ¡buenísimos! Uno de ellos me invitó para que me fuera a tocar con ellos, pero le dije que no, podía más en mí el recuerdo de mi tierra, soy un hombre más hecho a machete, “de corral y moco”.⁴¹⁹

¿Acaso el recuerdo de su tierra por parte de Reynoso encubría la sensación de no sentirse capaz de asumir el papel que le ofrecían? ¿Sería que le avergonzaría no estar al nivel de los demás músicos a los que considera muy buenos en lo que hacen? A decir de Mancini, “...la

⁴¹⁷ Una versión con conjunto jarocho es la hecha por Andrés Huesca que se puede escuchar en el siguiente vínculo: <https://www.youtube.com/watch?v=VFtovbttwIQ>, consulta del 30 de marzo de 2020.

⁴¹⁸ La versión cantada por Rivera Maciel en Sones Mexicanos puede escucharse en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=1puYprEvB4U>, consulta del 24 de febrero de 2020.

⁴¹⁹ Alanís, *op. cit.*, p.37.

*vergüenza es una emoción sumamente costosa en la medida que implica un esfuerzo permanente por reconocer como nos ven los demás, como estos juzgan esa imagen y como evaluamos nosotros mismos esa doble mirada”.*⁴²⁰ Es probable que Reynoso sintiera el peso de ese doble juicio. El hecho de considerar a sus colegas muy buenos en lo que hacían -y al parecer él no tanto-, sería lo que lo determinaría a declinar la invitación de Los Aguillillas. Ante la negativa, los Rivera tuvieron que seguir buscando algún sustituto ya si no bueno como ejecutante, al menos que pudiera adaptarse a su manera y modo de trabajar.

Desconocemos que tanto tiempo tuvo que pasar para encontrar a alguien más, lo que sí sabemos es que la búsqueda terminó cuando alguien los buscó a ellos. Esta nueva incidencia afortunada se daría en uno de los programas que el trio daba en la XEW, paisanos venidos de tierra michoacana fueron a verlos a dicho programa.⁴²¹ El encuentro lo cuenta el que fungió como sustituto de Antonio, Jesús Rincón.⁴²² Rincón -en entrevista con el locutor Gustavo Alvite- señala que al emigrar a la ciudad lo primero que tuvo que hacer era buscar trabajo y junto con un hermano salían a dar la vuelta a ver que “pescaban”, en una de esas vueltas se fueron a la W a ver a los artistas en sus programas y ahí encontró a Rivera Maciel:

Jesús Rincón (JR):...nos quedaba caminando la W, nos íbamos a ver los programas, que era como ir a ver un programa de televisión, entonces para que te dieran los pases -esto lo debes

⁴²⁰ Fiorella Mancini, “Emociones en riesgo. Miedo, vergüenza y culpa en tiempos de incertidumbre laboral”, en Marina Ariza(coord.) *Emociones, afectos y sociología: diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2016, p.198.

⁴²¹ Dentro de los procesos migratorios es común que surjan redes de comunicación y ayuda entre oriundos de un mismo lugar cuando se encuentran en otro espacio ajeno a ellos. Estos contactos permiten no solo el fortalecimiento de una identidad en común, sino que también se expresan en la confianza de unos y otros a la hora de emprender un trabajo o negocio, de cuidar a la familia o de socorrer en casos de extrema necesidad. En el caso de la ciudad de México, la migración si bien en muchos sentidos llegó a ser masiva puesto que arribó mucha gente de distintos puntos del país, cuando se habla de la migración de un estado o provincia en particular, parece ser que ésta se da a partir de *cadena* y *redes parentales*. Las *cadena*s son mecanismo que se definen como “el conjunto de contactos personales, comunicaciones y favores entre familias, amigos y paisanos en ambas sociedades: la emisora y receptora; las *redes* son las *cadena*s que no siempre son unidireccionales y que presentan dos o tres puntos de destino que establecen relaciones también entre sí.” Baldomero Estrada Turra, “Urbanización e inmigración española en Chile a comienzos del siglo XX” en *Anuario americanista europeo*, España, Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina-Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina, número 3, 2005, p. 25.

⁴²² Jesús Rincón Cárdenas, mejor conocido como “Chucho” Rincón, nació en Ciudad Juárez Chihuahua, pero por decisión de su familia se avecindó en Apatzingán, Michoacán. Su ingreso al trio de Los Aguillillas se da en 1956, tras tener algunas aventuras con grupos musicales en territorio michoacano y en la Ciudad de México. Es reconocido como productor, director artístico y editor de muchos artistas mexicanos como Chico Che, Joan Sebastian y Los socios del Ritmo, entre otros. <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/10301>, consulta del 25 de mayo de 2021.

de saber tu- tenías que comprarle dulces a la señora de la entrada. Le comprabas ahí golosinas y te daba pases para el programa de quien fuera. Y entonces entramos mi hermano y yo a presenciar un programa de radio donde actuaban los Aguilillas, el Trio los Aguilillas, de Aguililla Michoacán. Entonces resulta que mi hermano había estudiado en la normal, de Apatzingán se había ido a Aguililla a estudiar allá en la normal, años atrás. Bueno, nos quedamos al programa era esplendoroso aquello en los estudios Azul y plata y todo eso, estábamos flotando. Y cuando salimos vimos salir a los Aguilillas, a Antonio Maciel,

Gustavo Alvite(GA): Toño Maciel tocaba el arpa

JR: Toño Maciel era la primera voz con sus hermanos del trio, y entonces mi hermano Ramón en paz descanse, muy aventado le dice:

-Toño te podemos saludar??

Y Toño, que es buena onda, -creo que todavía vive-, dijo: Si como no, ¿tú quién eres?

Le dijo mi hermano: si yo te digo quien soy no me vas a reconocer, pero si yo te hablo de Marina -una chica de allá-

Dijo Toño: ¡ah condenado!! tú fuiste el que me bajaste la novia!!

Mi hermano le había bajado la novia al músico de ahí de Aguililla, que era muy jovencito. Y entonces se acordó muy bien; y nos dice:

-Que andan haciendo??

- Pues buscando trabajo y mi hermano -yo- quiere ser cantante. Toño me recomendó con su maestro de canto y dijo: vamos a seguirmos viendo.⁴²³

Rincón logró conseguir trabajo en breve en el Banco de México como *office boy*, y al mismo tiempo, comenzó a estudiar en la Academia de Andrés Soler actuación y canto con el maestro Roberto Stanley Ortega, logrando enrolarse poco a poco en el medio, para llegar a ser extra en algunas producciones en televisión. En un momento de pasatiempo, volvieron él y su hermano a la W para ver al trio y ahí se da su ingreso como el mismo lo reseña:

⁴²³ "Gustavo Alvite entrevista al maestro Chucho Rincón" <https://www.youtube.com/watch?v=kDfmXz4nPq4>, consulta del 25 de septiembre de 2017.

Y entonces ahí vamos al programa. Nuevamente terminó el programa y en los pasillos de la W -de la que después fui director artístico ahí en Capitol, era el mismo edificio-. Y ya Toño con confianza nos dice:

-Oigan vengan. Me dice: tú sabes hacer voces

-Yo creo que sí

- “A ver” -nos metimos a un estudio, me dieron la guitarra-. Dijo: “haz primera voz en la malagueña, no se cual...ranchera no”; dijo: “oye está bien, a ver otra canción”. Y yo siguiendo lo que me pedían. “A ver haz segunda voz en tal”, y yo le di, dice: “bien”.

-Le digo: ¿oye que pasa?

-Me dice: ¿te gustaría ser primera voz de los Aguilillas y entrar en mi lugar?

¡Tú te imaginaras!! Pues ya me desmayaba. ¿Primera voz de los Aguilillas yo?? Le digo: ¡pero como no!!⁴²⁴

Finalmente “Chucho” Rincón -como después fue conocido- se integró al trio para que Antonio Rivera pudiera incursionar en el cine con más convicción, aunque siguiendo su carrera musical como solista. Con Chucho trabajaron en los centros nocturnos de moda como “El Patio” y el “Terraza Casino” citados anteriormente; lograron grabar películas como “*Dos Gallos de Palenque*” (1960) estelarizada por Eulalio González “Piporro”; dieron algunas giras nacionales -con la llamada Caravana Corona- e internacionales, salvo una, que fue el motivo por el que Rincón dejaría al trio; el mismo lo explica:

CR: Deje el trio porque nos contrataron de la embajada de la Unión Soviética para ir a dar concierto para toda la unión

GA: Que eso era muy frecuente ...

CR: No, íbamos a ser los primeros

GA: ¿Entonces fueron los “Cuates Castilla” después?

CR: No, los Mexicanos, el trio “Los Mexicanos”. Ellos los de la embajada nos contrataron y entonces montamos el espectáculo mexicano de dos horas que íbamos a hacer. Iba a ser una gira de seis meses pagándonos un dineral, me acuerdo que de aquel tiempo eran unos

⁴²⁴ *Ídem.*

doscientos mil pesos a la semana lo que nos iban a pagar, pero en rublos. El rublo no tenía valor fuera de la Unión Soviética, pero de todas maneras nos dijeron : “ustedes de allá pueden traer productos, además cuando vayan a la parte de a China comunista, ahí hay mercado negro, ahí pueden comprar dólares”; y yo estaba súper emocionado, nos aprendimos una canción en ruso, con esa íbamos a cerrar “Noche de los alrededores de Moscú” que es “polmoscov puyaverchera”, ya la cantábamos en ruso y todo, y este, en un programa que fuimos con Paco Malgesto, Paco le dijo a Toño: “como van a hacer esa gira, es una gira exótica!!” “no los van dejar entrar a E. U. después de eso, no vayan”. Y aquellos después se desilusionaron y dijeron “no no vamos”. Entonces a mí me sentó muy mal, porque yo me hacía castillos en el aire, les decía: “pero hombre, tan solo podemos comprar de las líneas aéreas de Rusia compramos con rublos para darle la vuelta al mundo!! Imagínense, la primera escala va a ser en Paris, pues nos quedamos en Francia un tiempo” y yo me imaginaba a las rusas y a las checoslovacas, era chavalillo, era un paraíso pensaba. “No no vamos a ir” dijeron, entonces “yo dejo el trio”, y deje el trio.⁴²⁵

En un mundo bipolar, ciertamente era complicado viajar entre países alineados hacia uno u otro polo, cuando aún persistían las sospechas y asechanzas entre los antiguos bandos. Seguramente durante los años cincuenta todavía resultaba difícil viajar en un mundo que apenas se estaba recuperando de una guerra mundial que afectó de distintos modos su dinámica. A pesar de ello, los acercamientos entre naciones se fueron dando gracias a eventos deportivos, como los juegos olímpicos y los mundiales de futbol; y culturales, como las ferias y exposiciones mundiales, no obstante que aún en estos eventos se dieran operaciones de propaganda cultural por parte de las potencias hegemónicas del momento, particularmente de Estados Unidos hacia Europa Occidental.⁴²⁶ Tal vez por ello, Malgesto pensaba que era una mala idea el que Los Aguilillas fueran a la entonces URSS, puesto que podría interpretarse como un gesto de amistad con el “enemigo” y dado que en México las industrias culturales estaban muy vinculadas al vecino del norte, la gira podría implicar la marginación

⁴²⁵ *Ídem.*

⁴²⁶ Dafne Cruz Porchini, *et. al., Diplomacia Cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas, 1946-1968*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Dirección General de Acervo Histórico Diplomático, 2021, p. 14.

del trio en los espacios de dichas industrias. Tras perder como elemento del trio a Rincón, el nuevo sustituto sería Refugio “Cuco” Calderón del que Rivera Maciel comenta al respecto:

...Pues ahí vamos a agarrar otro entonces entró con mis hermanos Cuco Calderón, él era de un grupo de Valles (San Luis Potosí), que se llamaban “Los Hermanos Calderón”. Tocaba muy bonito el violín, no tocaba mucho la guitarra...pero tocaba muy bonito el violín. Se adaptó con mis hermanos, le hablaron bien y se juntó. Y era medio pariente de nosotros, era Calderón Rivera y nosotros Rivera Maciel. Nada más que le gustaba mucho el trago eso sí, cuando salían de gira pues mis hermanos sufrían porque se perdía por ahí ya llegaba bien cuete, pero nunca quedo mal.⁴²⁷

Calderón al igual que Rincón, logró hacer giras y presentarse con el trio en películas como la ya mencionada “Una cita de amor” y “El gran espectáculo” en donde pudo salir a cuadro junto a los Rivera Maciel. Mostramos un par de imágenes con los elementos que sustituyeron a Antonio Rivera en el trio:



Imágenes 50 y 51. La primera (50, izquierda) es una de las portadas que se usaron para ilustrar la producción “Sones mexicanos” donde aparecen los Rivera Maciel y Jesús “Chucho” Rincón con una guitarra; la segunda (51, derecha), una toma de la película “Una cita de amor” donde aparece a cuadro Refugio “Cuco” Calderón alternando en el violín con Antonio Rivera en el número musical “El gusto”. Fuentes: https://quelite32.rssing.com/chan-11472207/all_p3.html, consulta del 23 de junio de 2018 y <https://www.youtube.com/watch?v=uh2oh3EMGLw>, consulta del 25 de febrero de 2022.

Antonio Rivera siguió su carrera como solista y el trio Aguilillas continuó con modificaciones en su alineación por distintos motivos. A raíz de problemas de disciplina con Calderón se da el ingreso de Francisco Rivera Maciel, el hermano menor de la familia, con

⁴²⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

el que se dan también presentaciones en giras internacionales destacándose la realizada en Holanda donde coincidieron con Antonio para cantarles a los reyes de la casa gobernante en Países Bajos acompañando a la esposa del presidente López Mateos, Eva Sámano. Con ella asistieron a un aniversario de una universidad de Holanda siendo hospedados en el castillo del príncipe Bernardo, gran aficionado a la música mexicana.⁴²⁸ Tras algunas giras más a Centro y Sudamérica, Juan Rivera decide dejar al trio para dedicarse a negocios particulares, esto obliga a incluir a un nuevo integrante, decidiéndose por Raymundo “negro” Pantoja, oriundo de Celaya, Guanajuato.⁴²⁹ Tras distintas giras en Europa y Norteamérica con prolongadas ausencias del país, como consecuencia de ello, el trio comenzó a perder mucho terreno y popularidad a nivel nacional. Un golpe mortal al trio lo daría la muerte de Pedro Rivera a los 45 años producto de un desequilibrio hidroelectrolítico,⁴³⁰ situación que determina la conclusión del trio tras poco más de 25 años de actividad.⁴³¹

En lo que respecta a Antonio Rivera como compositor, es celebre la pieza llamada el *Son de Aguililla* dedicado al pueblo que considera como su tierra natal, pieza musical la cual, por cierto, nació como son huasteco y es tocado hasta la actualidad por agrupaciones de esta tradición musical, pasando por alto que se trata de una comunidad michoacana.⁴³² Dicho son fue compuesto a raíz de una de las visitas del trio a Aguililla a su tierra natal cuando ya eran reconocidos como una agrupación exitosa. Otra de sus composiciones fue una realizada en Chicago siéndole solicitada para un mariachi por los festejos de Santa Cecilia que se llevan

⁴²⁸ Sobre la afición del príncipe Bernardo a la música mexicana puede verse Rudolf M. Buitelaar, “La cantante y el príncipe” en Rudolf Buitelaar *et. al.*, *María de Lourdes. Homenaje a una cantante mexicana sin fronteras*, México, Agua Escondida Ediciones, 2022, pp.112-120.

⁴²⁹ Hubo algunos integrantes más con duración efímera en el trio, pero para los Rivera Maciel al parecer no fueron significativos por lo fugaz de su presencia. Uno de ellos fue Beto Laguna, guitarrista y arpista veracruzano emigrado a Estados Unidos en la década de los 70, y considerado uno de los pioneros del son jarocho en Chicago. Juan Díes, “México en Chicago: convergencia cultural” en *La Manta y la raya*, México, Época 1, número 2, junio 2016, p. 34 en https://tiochejere.files.wordpress.com/2016/10/la-manta-y-la-raya-2-jun_2016-v-2-1-0.pdf, consulta del 25 de septiembre de 2020.

⁴³⁰ "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", database with images, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGHM-6TG3> : 20 February 2021), Eloisa Maciel in entry for Pedro Rivera Maciel, 1973.

⁴³¹ Contreras Cervantes, *op. cit.*, p. 86-87.

⁴³² La versión grabada del son de Aguililla por el Trio Aguilillas puede escucharse en el siguiente vínculo: <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/aguililla-1>; una versión del mismo son, de las muchas que se han hecho puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=TFFy_3nM49Y, consulta del 22 de agosto de 2021.

a cabo en aquella urbe estadounidense, pieza de la que hacemos la transcripción de algunos fragmentos de su letra:

Ruegos y plegarias

Venimos cantando

Hoy día de tu santo

Con gran devoción

Virgencita linda

Oh Santa Cecilia

Cubre con tu manto siii

A nuestra nación.

Los músicos todos

Como una familia

Hasta aquí venimos

Llenos de fervor

Para festejarte

Oh Santa Cecilia

Para venerarte siii

Delante de Dios...⁴³³

Anteriormente hemos descrito la circunstancia de que en la industria antiguos sones y demás repertorio regional era individualizado poniéndoles nombre y apellidos, pues bien, Antonio Rivera también entró en esta dinámica, al menos dentro del mundo cinematográfico cuando en la película “El mar y tu”, el tema de la *Samba rumbera* fue anunciado a su nombre en los créditos de la película como se muestra a continuación:

⁴³³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 22 de noviembre de 2016.

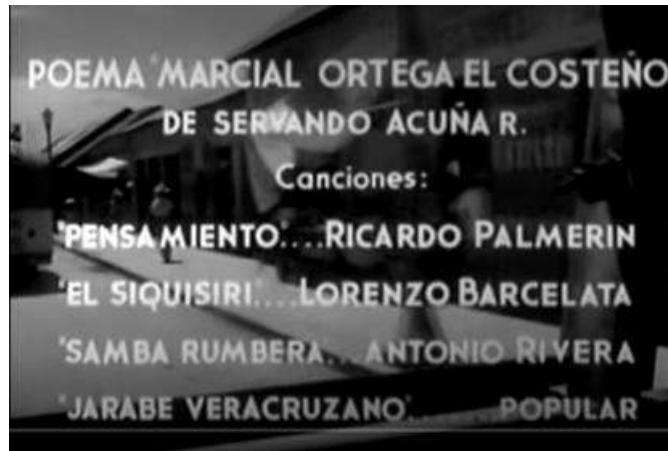


Imagen 52. Créditos del contenido musical de la película “El mar y tú” (1952) en donde aparece Antonio Rivera como autor de la “Samba Rumbera”, pieza del repertorio tradicional de la costa-sierra michoacana. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=nEO4oRPOWf8>, consulta del 20 de octubre de 2021.

Las regalías que implica ser autor en México son pagadas si el autor está registrado en la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), institución fundada el 15 de enero de 1945. Al parecer la coyuntura de la guerra fue campo fértil para que los músicos reclamaran sus derechos de pago cuando las empresas grabadoras anteriormente no los tomaban en cuenta.

En Estados Unidos a raíz de este problema, se dio una huelga en el gremio de músicos pertenecientes a la Federación Americana de Músicos de los Estados Unidos (AFM, por sus siglas en inglés) que se negó a grabar discos -salvo las grabaciones que eran destinadas a la tropa en el frente de batalla durante la guerra-,⁴³⁴ muy probablemente esto influyó para que en México se tomaran cartas en el asunto. El conflicto llegó a afectar a las radiodifusoras en las que se llegaban a presentar discos grabados con locutor (estilo California) puesto que después de un tiempo no pudieron ofrecer novedades a sus escuchas, no así, los programas en vivo donde los músicos podían tocar sin problemas. Nuevas dificultades vendrían cuando con el crecimiento de la industria cinematográfica y la Televisión, surgieron nuevos reclamos por las regalías, esta vez por la interpretación musical en los filmes y en los programas televisivos, situación que en México tuvo que gestionar tanto la ANDA, como la ANDI

⁴³⁴ “1942-1944 huelga de músicos” en https://hmong.es/wiki/1942%E2%80%931944_musicians%27_strike, consulta del 1 de agosto de 2022.

(Asociación Nacional de Interpretes)⁴³⁵ ambas instituciones donde Antonio Rivera fue agremiado. Dichas gestiones ya se pudieron realizar en el marco del decreto de la Ley Federal de Derechos de Autor, siendo publicada en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1956.⁴³⁶ Según el propio Rivera, sus regalías eran controladas por una promotora de música de nombre “Brambila” que supervisaba sus giras, películas, programas de televisión y discos. Cuando decidió retirarse de sus actividades musicales, no estaba informado -por distintas razones- de que podía cobrar regalías en la ANDI, como el mismo comenta:

Lo que no pude cobrar fue regalías en la ANDI, es otro lugar donde puedes cobrar regalías; yo coticé 35 años para la ANDA y automáticamente cotizabas para la ANDI, entonces yo nunca supe que había esas regalías, hasta que me dijeron el trio ese de “Los Indianos”:

-Oye y tú no vas a la ANDI??

-No la verdad no

-Cuanto tienes??

-No pues ya un rato

-Nombre!! Pues habías de ir, ¡has de tener mucho dinero!!

Pues hay voy yo, me salieron con que si habían llegado mis regalías: “... pero como usted no vino a reclamarlas en el tiempo adecuado, estas las remitimos a la ANDA, para que la ANDA las administrara” entonces me quede... cuando le platique este asunto a Antonio “Verdun” que es el subdirector de aquí, me dijo:

-no te han dado nada!!

-no nada

- no pues déjame a mí, yo voy a ver si reclamo, a ver que se puede hacer

⁴³⁵ La Asociación Nacional de Interpretes(ANDI) fue fundada en 1957 a iniciativa del actor Rodolfo Landa -que por entonces fungía como diputado en el congreso- y el también diputado Juan José Osorio Palacios. La ANDI es una sociedad de gestión y es el único órgano nacional que recauda el pago de regalías por las repeticiones de programas, telenovelas, películas y fonogramas, tanto en la televisión, como en radiodifusoras, hoteles, moteles, restaurantes, centros nocturnos, bares, autotransportes, etc. <https://www.andi.org.mx/historia.html>, consulta del 10 de diciembre de 2021.

⁴³⁶ *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1956.

- pues has lo que puedas⁴³⁷

A pesar de no lograr rescatar las regalías de la ANDI, las generadas en la ANDA le permitieron su acceso como actor y músico retirado a la Casa del Actor,⁴³⁸ residencia de descanso y cuidados para los actores agremiados que se han retirado de su vida activa en el espectáculo.

Como ya hemos comentado previamente, su ingreso a la industria disquera se dio a la empresa Columbia -después identificada con las siglas CBS-,⁴³⁹ comenzando con un disco de corridos. Ya también hemos destacado su deseo por querer grabar otros géneros con los que se encontraba el trio mucho más identificado. Si bien esta oportunidad se dio dentro de la disquera que los contrató -aunque no de manera inmediata-, aparentemente esta posibilidad se logró primero por otro camino. En esta necesidad por demostrar la riqueza cultural del país bajo la lógica del discurso nacionalista manejado por el Estado mexicano, como en algunas líneas arriba hemos comentado, surgió la necesidad de recopilar repertorios musicales de regiones del interior de territorio nacional. Hacia la década de los treinta y principios de los cuarenta, en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) existía un Departamento de Música dentro del cual se realizaba investigación, se transcribía y se grababa música de diversas regiones del país; en dicho departamento laboraba como investigador José Raúl Hellmer,⁴⁴⁰ estadounidense que fue contratado por su experiencia como grabador e investigador, para hacer acopio de material musical del país y del que por cierto se cuenta actualmente con un fondo de grabaciones en la Fonoteca del Instituto

⁴³⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 20 de septiembre de 2016.

⁴³⁸ La “Casa del Actor” es una casa de descanso para actores retirados de la tercera edad agremiados a la ANDA. La casa fue fundada en 1944 siendo secretario general Mario Moreno “Cantinflas”, habiéndose hecho gestiones desde años anteriores por el exsecretario de la asociación Jorge Mondragón. Se habilitó la casa gracias a las gestiones del secretario Mario Moreno y donaciones de distintas personas y funcionarios gubernamentales, constituyéndose un patronato que rigiera dicha casa, formulándose estatutos para la misma. <https://laanda.org.mx/la-voz-del-actor/la-historia-de-la-casa-del-actor/>, consulta del 26 de octubre de 2021.

⁴³⁹ Actualmente el catálogo de la Columbia -al igual que el de la RCA Víctor- forma parte de la empresa Sony Music.

⁴⁴⁰ José Raoul Hellmer (1913-1971) fue un investigador estadounidense de la música mexicana. destacándose como recopilador de repertorio de música autóctona. Laboro durante muchos años en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde pudo grabar música de distintas regiones del país haciendo discos para su difusión, por ejemplo: “Folclore mexicano” y “Folclore mexicano II”; también tuvo participaciones en estaciones de radio a fin de difundir la música que iba recopilando,

Nacional de Antropología e Historia. En una de sus búsquedas por material, Hellmer se topó con una agrupación que por entonces comenzaba a consolidarse en el ambiente artístico del país y particularmente en el ambiente radial de ese tiempo en la urbe capitalina. El Trio Aguilillas llamó vigorosamente la atención de Hellmer, sobre todo al distinguirse por su versatilidad al tocar repertorio de distintas tradiciones musicales, además de ejecutar múltiples instrumentos de cuerda, mutabilidad que hemos esbozado, fue forjada tras su travesía como músicos callejeros y estar en contacto con músicos de otras regiones, además de su experiencia en su propia tradición, arraigada en el repertorio de la llamada Tierra Caliente michoacana. Pues bien, se dio el encuentro con dicho investigador según cuenta Rivera Maciel, en los siguientes términos:

A nosotros nos habló un señor Hellmer que trabajaba ahí en el INBA, en Bellas Artes. Él quería hacernos grabaciones para archivarlos ahí en sus papeles. Nos dijo: “Yo no les puedo pagar mucho”. Pero a nosotros nos hablaban de grabación y encantados de la vida, lo que queríamos era oírnos y vendernos. Y fuimos a Bellas Artes, y empezamos a grabar de jarocho con el arpa, y luego de huasteco con el violín, y con el violín y la guitarra de golpe que yo tocaba ya, empezamos a tocar de Michoacán, “El brinco”, “El ratón”, “La perdiz”, esos los grabe ahí.⁴⁴¹

La grabación de algunos sonos fue consignada en un disco producido por *Folkways Records* que se tituló “Sones de México” (1950) donde se incluyeron solo seis piezas, aunque ciertamente variadas en cuanto a la región de origen: *La Petenera* (Son Huasteco), *La Media Calandria* (Son Michoacano), *El Gusto Planeco* (Son Michoacano), *La Malagueña Guerrerense* (Son Guerrerense), *El Cascabel* (Son Jarocho) y *Engaño* (Son Moderno). Al parecer dicha producción no resultó de mucho éxito comercial en México, siendo en Estados Unidos donde aparentemente tuvo una mejor acogida. Con los que sí tuvieron un éxito palpable poco tiempo después, fue con las grabaciones que se derivaron de un encuentro fortuito con una bailarina que por entonces había sido parte de la escuela de danza del mismo INBA donde laboraba Hellmer: Amalia Hernández.

⁴⁴¹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

Del seno de estas instituciones alentadoras del nacionalismo se encontraba para la década de 1940 la llamada Academia de Danza Mexicana, -institución que era dependiente del novel INBA-, y de la que formó parte como bailarina, maestra y coreógrafa Amalia Hernández.⁴⁴² Hacia 1949, Hernández presentó un primer trabajo de acorde al nacionalismo imperante llamado *Sinfonía India*, basado en la obra musical de Carlos Chávez, ensayo inicial que seguramente la motivó a generar proyectos que contemplaran espectáculos teatralizados de tinte folclórico congruentes al ambiente que se estaba viviendo por aquel tiempo. Pero para este tipo de emprendimientos necesariamente tuvo que generar vínculos con personas y/o instituciones que tuvieran intereses más o menos similares, para que le auxiliaran en consolidar el propósito que finalmente concretó: un ballet folclórico. En esta necesidad por mostrar el patrimonio cultural del país bajo la lógica del discurso nacionalista mexicano, en el ámbito de la danza, se empezó a experimentar, a buscar formas y técnicas que en conjunto a los bailes y danzas tradicionales -estudiados y recopilados por investigadores, alumnos de instituciones gubernamentales y elementos de las llamadas “misiones culturales”- comenzaron a consolidar trabajos donde se procuró “rescatar” lo fundamental de la tradición bajo formas artísticas modernas, las cuales pudieran conseguir la atención de públicos locales e ir fortaleciendo una identidad nacional que distinguiera a México frente a sus similares en el ámbito internacional. Amalia Hernández bajo este contexto, al parecer intuyó el potencial que Los Aguillillas le podrían dar en su cometido; tras grabar con Hellmer, Antonio Rivera destaca su encuentro con Amalia:

...Amalia Hernández que todavía no pensaba en el ballet, andaba por ahí quien sabe qué hacía, pero nos oyó, nos dijo:

- “Oigan a ver, a ver, ¿Y ustedes son un trio?? estaba oyendo que tocan aires de Michoacán y de Guerrero, el toro rabón...

- sí, nosotros tocamos de todo!!

-Pues ando yo con la idea de hacer un ballet, pero yo necesito alguien que colabore conmigo con música de aquí y de allá...

⁴⁴² Aguirre Cristiani, Gabriela, “El Ballet y su creadora”, Gabriela Aguirre Cristiani y Felipe Segura Escalona, *El ballet folklórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 2006, p. 20.

- no pues, nosotros estamos a la hora que quiera...⁴⁴³

Se dio un buen entendimiento entre Maciel y Hernández pasando a colaborar al poco tiempo. Según Rivera Maciel, lo primero que hicieron fue empezar a grabar repertorio de su propia región para el ballet, siendo “Sones antiguos michoacanos” el primer número dancístico articulado por Hernández, con fragmentos de piezas proporcionadas por Don Antonio quien, dada su versatilidad y capacidad de ejecución del repertorio michoacano, los adecuó al parecer y gusto de la coreógrafa. Hacia 1952, con el respaldo musical de Maciel y sus hermanos, y el asesoramiento de Raúl Hellmer y Luis Herrera de la Fuente -ambos miembros del mencionado departamento de música del INBA- junto a unos pocos bailarines, Hernández resolvió crear de manera independiente una compañía de nombre *Ballet Moderno de México*(BMM); ese mismo año se presentaría la compañía en el Palacio de Bellas Artes con “Sones antiguos michoacanos” número que a la larga se volvería referencial, y pronto sería reproducido por otros ballets folclóricos a partir entonces.⁴⁴⁴

En cuanto al Trio Aguilillas, este seguiría grabando música de otras regiones (sones huastecos, sones jarochos, sones jaliscienses, entre otras) conforme la propia Hernández lo solicitaba, a fin de adaptarla a los cuadros que iban ensamblando.⁴⁴⁵ Rivera junto con sus hermanos además de grabar para el ballet, ensayó con el grupo de bailarines -sesiones diarias de alrededor de cuatro horas aproximadamente, tal vez un poco más- y los acompañó tocando en vivo en las funciones que éste comenzó a presentar tanto en compromisos locales como en el naciente, aunque cada vez más creciente espacio televisivo. Si bien Amalia fungió desde entonces como *matriarca* de los ballets folclóricos, creemos que no podríamos negarle paternidad a Rivera Maciel, dada su colaboración musical en el ensamble de esos primeros números dancísticos.

⁴⁴³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio y Eduardo Martínez Muñoz, Mixcoac, Ciudad de México, 16 de septiembre 2016.

⁴⁴⁴ Enrique Jiménez López, “Una aproximación a la música y los músicos en el Ballet Folklórico de México”, en Varios autores, *Homenaje Una vida en la danza. Amalia Hernández*, México, Secretaría de Cultura-INBA-CENIDI, 2017, p. 174.

⁴⁴⁵ La música que ocupaba el ballet fue editada para varios discos. El primero fue titulado “Ballet Folklórico de México” (1963) con buen éxito comercial dado que ese disco y los que aparecieron posteriormente, normalmente eran consumidos por maestros de educación básica, para montar bailables en sus respectivos centros educativos, evocando las coreografías de Amalia y sus bailarines. Salazar Rosales, *et. al., op. cit.*, 228.

4.6.- Entre más le dé variedad uno, es mejor...

Al consolidarse la empresa *Telesistema mexicano* -antecesora de lo que hoy es *Televisa*- con tres canales de televisión (2,4 y 5) generó una oportunidad para que el ballet ocupara algún espacio en la programación de dichos canales que la propia Amalia Hernández solicitó al dueño de la empresa Emilio Azcárraga Vidaurreta, conocido del padre de la coreógrafa; inicialmente, éste le concedió espacios en un programa de revista de la televisora. Pronto, se concretó un espacio especial para el ballet a través de un programa que tuvo por nombre “Función de gala”⁴⁴⁶ propósito gestado a iniciativa del propio Azcárraga y que dio inicio a mediados de 1956, siendo participantes en la parte musical el propio Trio Aguilillas, el grupo Tierra Blanca, el Mariachi Vargas y Antonio Maciel como solista. *Función de gala* tuvo poco más de 60 emisiones al aire, lo que le permitió tener un influjo bastante importante entre el público y algunos funcionarios oficiales que se interesaron pronto por su labor, siendo posteriormente la oficina de Turismo -dependiente de Gobernación- la que incluso le costearía algunos viajes al extranjero al ballet como emisario cultural del país.⁴⁴⁷

Para 1959, el BMM fue invitado a participar como representante cultural de México en los Juegos Panamericanos de Chicago, siendo en esa gira donde se decide cambiar el nombre de *Ballet Moderno de México* por el de *Ballet Folklórico de México (BFM)*. En dicho evento las coreografías presentadas fueron las siguientes: “Los Hijos del Sol”, “Sones antiguos de Michoacán”, “El Cupidito”, “Fiesta Veracruzana”, “Los Quetzales”, “Danza del Venado” y “Navidad en Jalisco”.⁴⁴⁸ Como se puede observar, las distintas tradiciones musicales ya están presentes en las coreografías del ballet. Las recomendaciones musicales de parte de don Antonio y sus hermanos gracias a su conocimiento de repertorio, cayó como anillo al dedo a la dinámica que Hernández pretendía estampar al ballet al procurar afianzar diversas coreografías que encarnaran “lo esencial” de las danzas tradicionales que se pretendían representar.

Conforme el trabajo se comenzó a incrementar, fue necesario emplear a una mayor cantidad de personas para montar nuevos números y eficientar la logística de las

⁴⁴⁶ Editorial Clío, Documental. “Amalia Hernández, el espectáculo de la danza”, (2006), <https://www.youtube.com/watch?v=vi0NhafXrbw>, consulta del 3 de septiembre de 2020.

⁴⁴⁷ *El Informador*, (Guadalajara), 20 de febrero de 1966.

⁴⁴⁸ Jiménez López, *op. cit.*, p. 181.

presentaciones. Dicho crecimiento implicó la contratación de nuevos bailarines y por supuesto nuevos músicos, aunque casi siempre no eran permanentes. Rivera y el trio Aguilillas se volverían parte esencial en este crecimiento al orientar y asesorar a los músicos y grupos que se iban adhiriendo al ballet. Para la presentación en Chicago, el ballet no solo contó con el Trio Aguilillas, sino también con el grupo “Tierra Blanca” y el “Mariachi de Miguel Díaz”.

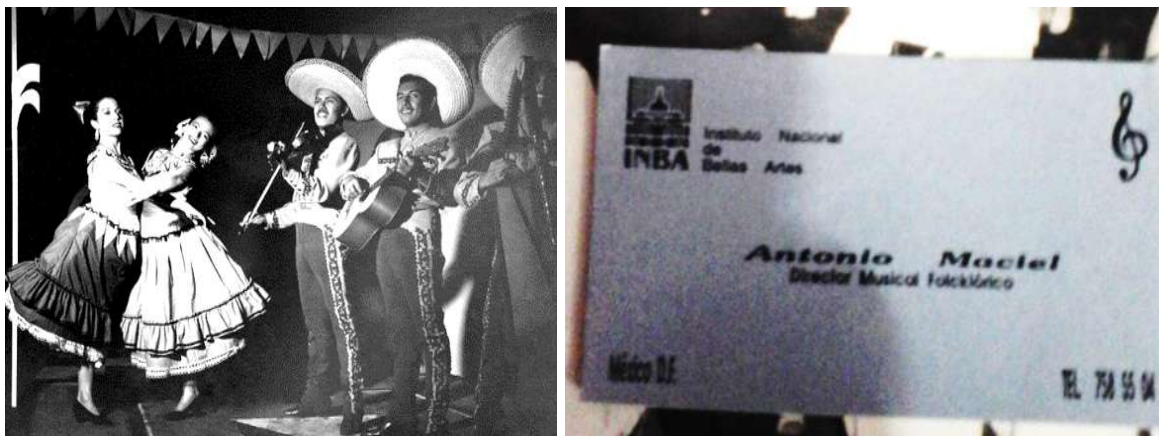
Con excepción del Trio Aguilillas -quienes por su versatilidad manejaron todos los géneros musicales necesarios para Hernández- la mayoría de los agrupaciones que se unían, difícilmente duraban mucho tiempo, ya fuera porque dominaban un solo estilo o tradición musical -lo que resultaba oneroso al ballet ya que había que contratar a más grupos - o porque los ingresos que tenían cuando el ballet atendía compromisos locales -por ejemplo sus temporadas en el Palacio de Bellas Artes- eran menores a los que se generaban en las giras internacionales.⁴⁴⁹

Tanto el trio Aguilillas como Antonio Maciel -ya como solista- siguieron colaborando con el ballet a través de los años, aunque ya de manera alterna y discontinua, a veces como ejecutantes de la música para ciertos eventos o como asesores de los músicos que el ballet contrataba para ciertas giras. Rivera Maciel por entonces fue reconocido como director musical ante el INBA, aunque no siempre como inicial colaborador del ballet, en el que pocos o casi nadie recuerda su presencia y esto tal vez tenga que ver con el hecho de que Amalia Hernández casi siempre fue la cara pública del ballet; inicialmente ella hizo las gestiones y tratos para consolidar a la compañía y ella era la que disponía que hacer y que no, de ahí que resultara difícil que sus colaboradores tuviesen algún tipo de reconocimiento por muy disciplinados, afanosos o necesarios que fueran.⁴⁵⁰ Es por ello que resulta relevante el ponderar el papel desempeñado por Rivera, puesto que sin él y sus hermanos la suerte del ballet hubiese sido diferente. Aquí lo azaroso terminó siendo significativo para la

⁴⁴⁹ De ahí que la misma Amalia Hernández tuviese que condicionar a los músicos de que si querían trabajar en gira internacional debían atender los eventos nacionales por igual, algo que no todas las agrupaciones estuvieron dispuestas a aceptar.

⁴⁵⁰ En un homenaje realizado a Amalia Hernández por el centenario de su natalicio (19 de septiembre de 2017) se realizaron una serie de actividades en su recuerdo en las instalaciones de la Escuela del ballet en la calle de Violeta, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. De entre las actividades citadas se organizaron algunas mesas de diálogo y ponencias sobre la actividad del ballet. Baste decir que en ninguna de las ponencias y charlas se hizo mención del Trio Aguilillas o de Antonio Rivera.

constitución del ballet, siendo probable que sin la incursión del trio, el proceso de consolidación de la compañía dancística -al menos en materia musical- pudo haber sido más lento.



Imágenes 53 y 54. Foto (53, derecha) de una de las primeras presentaciones del ballet con el Trio Aguilillas y Amalia Hernández en sus inicios y (54, izquierda) tarjeta de presentación de Antonio Rivera Maciel, identificado como director musical folclórico del INBA. Fuentes: <https://www.facebook.com/BalletFolkloricoDeMexico/photos/1255287344524652>, Consulta del 20 de agosto de 2021 y *Archivo personal de Antonio Rivera Maciel*.

Tras esas primeras apariciones en el programa “Función de gala”, la presencia de Rivera Maciel en la televisión se daría en otro formato de programa en la misma empresa. Dicha compañía propiedad de Azcárraga, cuando comenzó a programar espacios en su señal, lo hizo bajo un sistema de operación privado después de haberse realizado un estudio por parte de las autoridades mexicanas sobre las conveniencias de adoptar un modelo estatal como el inglés (la BBC) o comercial como el estadounidense en la televisión en el país.⁴⁵¹ Se optaría por el sistema comercial entre otras cosas, por diversas presiones por parte de una asociación de nombre “Televisión Asociada” conformada por algunos propietarios de estaciones radiales en Latinoamérica, -liderada por el propio Azcárraga Vidaurreta- a fin de que los gobiernos de la región se declinaran a favor de la opción comercial.⁴⁵²

⁴⁵¹ Luis Alfonso Guadarrama Rico, “Géneros televisivos en México. Un paseo por la geografía de cuatro décadas” en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, vol.6, número 19, mayo-agosto 1999, p. 179.

⁴⁵² Fernando Mejía Barquera, “50 años de televisión comercial en México (1934-1984) Cronología” en Raúl Trejo Delarbre, *et. al.*, *Televisa, El quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, [1985] 1989, p. 21.

Aunque pudiéramos decir que la Radio y la Televisión fueron concebidos más o menos en los mismos años, la Televisión tuvo un crecimiento más lento. Ya en los años treinta en México se estaba experimentando con equipo y programas para desarrollar la Televisión, entendida como un signo de modernidad para el país. Será por esos años en los que Guillermo González Camarena esté trabajando en su sistema de televisión a colores llamado tricromático (basado en los colores verde, rojo y azul).⁴⁵³ González Camarena sería después uno de los candidatos elegidos para ser de los primeros concesionarios en operar un canal de televisión, al igual que Emilio Azcárraga Vidaurreta y Rómulo O`Farrill, este último, empresario distribuidor de autos en Puebla y amigo del presidente Miguel Alemán, de quien se sospechó sobre un posible interés por entrarle al naciente negocio televisivo que ya en Estados Unidos sugería ganancias lucrativas.⁴⁵⁴

Curiosamente a O`Farrill se le concedió primero la licencia de televisión (1949) y año y medio después a Azcárraga, quien ya estaba capacitando desde tiempo atrás a sus empleados en la operación de un canal de televisión. Aunque no fue la estación de Azcárraga la primera en realizar una transmisión sino la XHTV(canal 4) de O`Farrill,⁴⁵⁵ la XEW-TV (canal 2) estación de Azcárraga, tendría un crecimiento más consolidado al ocupar parte de la cartera de anunciantes que ya poseía en su programación de la Radio, los cuales financiarían la nueva programación televisiva. Otro factor a favor, fue que tuvo a disposición el extenso y diverso elenco de sus estaciones de radio, el cual poco a poco fue ocupando conforme construía los programas del canal. Inicialmente los costos para producción televisiva fueron altos debido a que -como años antes paso con la Radio- eran pocas las personas las que tenían o podían comprar un televisor, por tanto, tampoco la audiencia era muy numerosa. Ante las costosas inversiones que hicieron los concesionarios en sus respectivos canales al iniciar transmisiones y ver que el mercado televisivo no crecía a la velocidad que esperaban, la fusión entre los concesionarios en una sola entidad pareció una salida lógica que beneficiaría a todas las partes. Fue entonces que dicha fusión dió como resultado la creación de *Telesistema Mexicano (1955)*, empresa que en el discurso siguió respetando a los concesionarios de cada canal en derechos y obligaciones, pero que en la

⁴⁵³ García Ramírez, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵⁴ Fernández y Paxman, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁴⁵⁵ La primera transmisión televisiva en México fue el cuarto informe de gobierno del presidente Miguel Alemán.

realidad era más parecido a un monopolio, con la anuencia de las autoridades gubernamentales en turno.⁴⁵⁶

Había entonces que trabajar en contenidos que atrajeran espectadores y para ello Azcárraga -ya con el liderazgo adquirido al volverse presidente y gerente general de *Telesistema Mexicano*- contrató a personal que trabajara en ello. Entre sus colaboradores para realizar estas tareas estuvo Luis de Llano Palmer, exiliado español quien fungió como director artístico y productor, supervisando muchos de los programas que por entonces se fueron consolidando en el gusto de las audiencias. La programación se fue sofisticando al grado de perfilar el contenido de acuerdo a géneros que se fueron definiendo en la medida que los programas presentados se dirigieron a públicos cada vez más específicos. Según Guadarrama, para la década de los sesenta los programas ya estaban ubicados en diversos perfiles identificables: cómicos, musicales, telenovelas e incipientes noticiarios.⁴⁵⁷

Dentro del género musical surgieron varios programas que se fueron haciendo memorables en función de las figuras que aglutinaron en sus elencos. De entre los programas que se pueden recordar esta *Revista Musical Nescafé* (1952-1973) programa en vivo con variedades musicales o *Premier Orfeón*, donde concurrieron artistas de distintos ritmos, tanto agrupaciones como solistas, entre ellos la Sonora Santanera, Los Rebeldes del Rock, Javier Solís, María Victoria, Celia Cruz o Enrique Guzmán.⁴⁵⁸ Vendrían a lo largo de los años algunos otros programas similares como “*El Estudio de Pedro Vargas*”, “*Estudio Raleigh*”; “*Mano a mano musical*”, “*Estudio Tv XEW*”, “*Hollywood, Las estrellas y usted*”, el “*Estudio de León Michel*” y el cuasi todopoderoso “*Siempre en Domingo*” con Raúl Velasco, programa que se volvió filtro, plataforma y a veces obstáculo para las carreras de cantantes y grupos en sus aspiraciones por llegar al estrellato al final del siglo XX.

En el caso específico de emisiones dedicadas a la música mexicana, destacaron particularmente los programas “*Así es mi tierra*” y “*Noches Tapatías*”. Ambos programas estaban precedidos por una trayectoria radial importante, al ser de las emisiones con mayor audiencia radiofónica en el país. Con respecto a “*Noches Tapatías*”, este fue un programa

⁴⁵⁶ Fernández y Paxman, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵⁷ Guadarrama Rico, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁵⁸ *Ídem*.

financiado por el Tequila Sauza -en la persona de Francisco Javier Sauza, su director- a fin de poderle cantar “a la provincia mexicana”, como una estrategia publicitaria para promocionar el consumo de su producto, convocando a un elenco de músicos y artistas dirigidos inicialmente por Chucho Monge y los publicistas Eulalio Ferrer Rodríguez y Carlos Sáenz de la Calzada.⁴⁵⁹ El programa comenzó escuchándose en la XEW en septiembre de 1952 aunque también llegó a escucharse en la XEQ y la XEX,⁴⁶⁰ procurando siempre que su contenido musical fuera referente al folclor nacional. Entre su elenco desfilaron muchos intérpretes, grupos y compositores de la canción mexicana como el propio José Alfredo Jiménez, Queta Jiménez “La Prieta Linda”, María De Lourdes, Agustín Lara, Lucha Villa, Las Hermanas Águila, el Mariachi Vargas, el Mariachi Nacional de Arcadio Elías y nuestro personaje Antonio Maciel.

Cuando el programa se trasladó de la Radio a la Televisión, por supuesto se tuvieron que recrear escenarios considerados típicos de la región de Jalisco -y con más razón dado que la tequilera era de allá- y en general de la provincia mexicana. Quioscos, cantinas, cuartos de hacienda, plazas y demás espacios campiranos, fueron escenario de los participantes -tanto cantantes, músicos y actores- que eran ataviados con vestuarios “típicos”-por no decir estereotipados-, apareciendo como charros, charras, chinas y demás personajes entendidos como del mundo rural. Inicialmente el programa llevaba un guion con diálogos cortos en donde casi a la menor provocación los cantantes ofrecían sus números musicales haciendo gala de su voz.

En el caso de Rivera, no solo pudo presumir su voz, sino también la ejecución de instrumentos como antes lo había hecho con el trio y en los distintos filmes donde tuvo participación, recursos que le permitieron mantener una *agencia* importante dentro de los roles asignados en el programa, donde incluso llegó a fungir como anfitrión de la emisión en una nueva adaptación al medio, esta vez en la pantalla chica. Esto también le permitió reforzar y extender su popularidad durante algunos años más, tras el declive de la industria fílmica. Presentamos algunas imágenes que muestran la versatilidad musical de Rivera Maciel ante las cámaras:

⁴⁵⁹ *El Informador*, (Guadalajara), 20 de septiembre de 1953.

⁴⁶⁰ *El informador*, (Guadalajara), 12 de abril de 1954.



Imágenes 55, 56 y 57. Fotografías donde Antonio Maciel se encuentra delante las cámaras en el programa “Noches Tapatías” ejecutando distintos instrumentos: el arpa (55, izquierda), el violín (56, centro) y la guitarra (57, derecha) Fuente: *Archivo personal de Antonio Rivera Maciel.*

Las presentaciones del elenco de “Noches Tapatías” no solo incluyó el programa propiamente. En ocasiones se llegaron a dar controles remotos -transmisiones desde algún lugar a distancia, incluida la propia Casa Sauza, matriz de la tequilera patrocinadora del programa-; en otros casos, hubo presentaciones externas que también eran anunciadas en la prensa del lugar a donde se iban a efectuar, coincidiendo en ocasiones con el elenco del programa “Así es mi tierra” -emisión musical contemporánea, patrocinada por la empresa vitivinícola Casa Madero-, como se observan en los recortes de periódicos que se muestran a continuación:

El Programa Noches Tapatías en la Feria de Jalisco

Estas son las grandes Hermanas De Alba que cantarán hoy en el programa de "NOCHES TAPATÍAS", desde el Auditorio de la Primera Gran Feria de Jalisco.

El mejor programa de ambiente provincial que se transmite actualmente por radio es "Noches Tapatías". Y este programa, que es patrocinado por Tequila Sauza, S. A. de Jalisco, no podía faltar, naturalmente, entre los principales festejos de nuestra Primera Gran Feria de Jalisco.

En el escenario de la Primera Gran Feria de Jalisco, en el escenario de las grandes Hermanas de Alba, el tenor queretano Alfredo Pinde, el cantante de los grandes éxitos Fernando Rosas y el Mariachi Méjico. Con él estará, también, el popular compositor Guabe

VARIEDADES en la CONCHA ACUSTICA

VIERNES 1

PROGRAMA ESPECIAL a las 6.00 p. m.
"ASI ES MI TIERRA" CASA MADERO
 Con PEPE GUIZAR
 AMALIA MENDOZA (LA Tariaturi)
 DAVID ZAIZAR • HERMANAS HUERTA
 MARTIN PLATA
 MARIACHI LOS TECOLOTES

SABADO 2

PROGRAMA ESPECIAL a las 6.00 p. m.
"NOCHES TAPATIAS" TEQUILA SAUZA
 Con LOLA CASANOVA
 MANUEL ESPERON • ANTONIO MACIEL
 HERMANOS SANDOVAL
 CATALINA AGUILERA • JORGE MACIAS
 BAILABLES • MARIACHI SAUZA

Imágenes 58 y 59. Nota (58, izquierda) y publicidad (59, derecha) de eventos externos donde Antonio Maciel y el elenco de “Noches Tapatías” estuvo presente. Fuente: *El Informador*, (Guadalajara), 5 de diciembre de 1953 y 27 de abril de 1964 respectivamente.

El programa en televisión duraba alrededor de media hora, generalmente ubicado en horario nocturno al menos desde la década de los sesenta,⁴⁶¹ a veces se transmitía en la señal del canal 2, y en ocasiones en la señal del canal 4, sobreviviendo con una emisión a la semana en la programación del interior del país, hasta los albores del año 2000.⁴⁶² Rivera Maciel formó parte del elenco del programa durante la década de los sesenta, repartiendo su agenda de compromisos entre presentaciones en televisión en el interior y fuera del país,⁴⁶³ centros nocturnos y teatros en la capital y en los estados. Dicha situación obligaba a estructurar sus presentaciones en el escenario y ser más organizado en sus ensayos practicando un repertorio más consistente acorde a los instrumentos que ejecutaba. Esa organización ya la había impuesto desde su actividad con el trío. Becker a este respecto habla de la necesidad del entrenamiento, como parte de las actividades que se tienen que hacer “...*para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es*”. En el ámbito musical el entrenamiento - ciertamente una actividad colectiva- está vertido en los ensayos que consolidan los aprendizajes musicales de un individuo que busca practicar dicho arte, lo que evidentemente implica un orden a la actividad realizada y en buena medida inhibe reacciones impulsivas en su práctica. Becker señala:

La mayor parte de esas cosas no puede hacerse de forma impulsiva. Exige cierto entrenamiento. La gente tiene que aprender las técnicas del tipo de trabajo que va a realizar, ya se trate de la creación de ideas, de la ejecución, de algunas de las muchas actividades de apoyo, apreciación, respuesta y crítica. De la misma manera, alguien tiene que ocuparse de la educación y el entrenamiento por medio de los cuales se produce ese aprendizaje.⁴⁶⁴

Los Rivera Maciel ya entrados de lleno en la dinámica del espectáculo, procuraron darles orden y variedad a sus propias presentaciones; Antonio Rivera comenta en que consistían:

...En nuestros ensayos vimos como podíamos desarrollarnos trabajando, y como íbamos a empezar, con que instrumento íbamos a comenzar y con cual debíamos seguir. Siempre

⁴⁶¹ *El informador*, (Guadalajara), 27 de marzo de 1961.

⁴⁶² *El informador*, (Guadalajara), 7 de mayo de 1998.

⁴⁶³ *Arizona Republic*, (Arizona), 10 de abril de 1966.

⁴⁶⁴ Howard S. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p. 21.

empezábamos con las guitarras, luego con el violín y al último el Arpa. Porque cuando la gente ya oyó bastante de una cosa, es bueno que oiga a otra. Y cuando ya sentíamos que ya estaba llena de lo mismo, ¡sacaba el Arpa y órale!! les gustaba mucho. Bueno empezábamos primero con requinto y dos guitarras, eran tres o cuatro melodías de esa dotación; luego seguía el violín, con una guitarra y una jarana huasteca; y con el arpa, eran el arpa, una guitarra y una jarana jarocho, o sea estaba muy surtido el programa. Nos dio muy buen resultado eso porque todo mundo hace una sola, puede ser muy buena pero la gente luego no aguanta, entre más le dé variedad uno es mejor...⁴⁶⁵

Generalmente cuando se presentaban, entraban con una rúbrica que decía lo siguiente: “*aquí están los Aguilillas, ahora acaban de llegar, de un rinconcito lejano, de mi lindo Michoacán...*”. Estas rubricas al inicio de las presentaciones nos hacen pensar en la búsqueda que tenían los grupos por distinguirse de los demás, de singularizarse; por supuesto, esto además de ser una señal de que el espectáculo estaba por comenzar, para los espectadores era una apelación a su atención mediante una descarga de energía musical. Algo similar hacia el Mariachi Vargas que cuando comenzaba sus presentaciones siempre lo hacía tocando un son, generalmente alegres y vibrantes.⁴⁶⁶ Cuando Rivera se volvió solista la mecánica fue similar para ejecutar los instrumentos, aunque con ciertos matices, puesto que en ese momento la atención del público ya solo era para él, manejándose de la siguiente forma en el escenario:

...Empezaba a cantar rancheras o corridos o lo que fuera, y luego seguía con el violín, en el violín empezaba a tocar el mariachi un son que yo los alcanzaba con el violín, quitaba a uno de los violinistas cuando estaba con el público trabajando y me dirigía a uno de los violinistas para tocar la parte que me debía, ya tenía ensayado con el mariachi una melodía huasteca, y cuando ya estaba con el violín en el micrófono pues ellos se callaban y yo hacia el solo que hago con Pedro Infante en los tres huastecos, nombre que te digo. Y ya parece que ya sabían que iba terminando, eran dos o tres melodías con el violín, y luego con el arpa y también estaba por ahí, antes estaba previsto un sonido para que el arpa se pudiera oír los trinos y

⁴⁶⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 19 de diciembre de 2017.

⁴⁶⁶ Martínez, *op. cit.*, p. 191.

todo, un sonido que se ponía en el escenario donde no se viera pero que se oyera mucho el arpa...⁴⁶⁷

No es que no se oyera el arpa, pero su sonido en ocasiones debía ajustarse frente a otros instrumentos, dado que por esos años los locales en donde se presentaban los intérpretes de la música popular no eran adecuados para esas músicas; los equipos de sonido, micrófonos y amplificadores ayudaron a ello.

Para Antonio Rivera Maciel individualmente, su manejo del arpa resultó clave en la ejecución de repertorio diverso, y eso parece en parte consecuencia del hecho de que la instrumentación empleada en México, es en buena medida una herencia compartida desde tiempos virreinales por muchas regiones de Latinoamérica. El arpa en particular fue uno de esos instrumentos de uso extendido en el continente, lo que pudo facilitar su adopción y adaptación para tocar repertorios regionales ajenos y propios y es que:

El arpa que se trajo de España en esos primeros tiempos era la distintiva arpa diatónica medieval-renacentista, que se difundió principalmente en nuestro país [Venezuela] y en las repúblicas que hoy se conocen como Perú, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, México, Colombia y Paraguay. La principal característica de esta arpa es que conserva iguales particularidades a la del siglo XVI, aunque haya aumentado el número de cuerdas (de las 24 o 27 originales a las actuales 32, 33, 34 o 37). Además, carece de pedales, de allí que sólo se puedan ejecutar en ella escalas diatónicas, generalmente del modo mayor (TTSTTTS), por lo que los arpistas —antiguos y modernos— se han valido del cambio de afinaciones (alteración), para poder tocar piezas en el modo menor (TSTTSTT).⁴⁶⁸

Por supuesto, no solo implicaba cambiar las afinaciones del arpa para tocar un repertorio en específico. La habilidad para ejecutarlo y tener el instrumento adecuado para ello, también resultaba importante. En esta circularidad de repertorios, también había traslados en instrumentos (compra y venta), adecuaciones en el instrumento para ejecutarlo de acuerdo a la comodidad del ejecutante o a las exigencias de las producciones cinematográficas, radiales

⁴⁶⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 19 de diciembre de 2017.

⁴⁶⁸ Oscar Battaglini Suniaga, *El joropo. Evolución histórica desde el Barroco hispano hasta nuestros días*, Venezuela, Fundación Centro Nacional de Historia, 2014, p.36.

o televisivas del momento. En el caso de Rivera Maciel los ajustes a su arpa le permitieron una ventaja frente a otros músicos y ejecutantes de las distintas tradiciones musicales, tener medios tonos en ella fue la clave para navegar entre repertorios, como el mismo señala:

...Las arpas folclóricas rancheras carecen de tonalidad, haz de cuenta que es un piano con pura tecla blanca sin las negras, entonces un arpa, así como va a poder tocar los tonos, si no tiene los tonos ahí?? Los jarochos siempre andan con acompañamiento porque son los que cubren la necesidad de los medios tonos en las piezas. Una pieza de tres o cuatro partes ya no la toca el arpa, si la acompañan, pero ahí haciéndose tontos, pero ya no. Entonces yo empecé a ver el arpa de concierto es un arpa grande automática tiene siete pedales abajo que hace cambiar los tonos, normalmente es un instrumento para tocar clásico o concierto. Empecé yo con la locura de querer inventar un arpa que tuviera medios tonos.⁴⁶⁹

Ante las condiciones que ponían el Cine y la Radio, las formas del arpa y varios instrumentos más tuvieron que cambiar, en algunos casos incluso, dejarían de usarse. Para el caso del arpa en el mariachi, ésta dejó de usarse como un instrumento que proporcionaba los bajos en las melodías, para ser sustituida por el guitarrón o solo para ejecutarse si se quería adornar alguna pieza musical. Con respecto al son jarocho, el arpa de esta tradición se vería influida por la circulación de instrumentos en el mercado latinoamericano coincidiendo con el arpa paraguaya de la que recibiría cierta injerencia en su estructura. Esa arpa jarocho transformada que ya se podía tocar de pie, fue presentada en público por Andrés Huesca y Nico Sosa, siendo aceptada y adoptada con buenos resultados, de los que evolucionaría el arpa jarocho actual.⁴⁷⁰ En el caso de Rivera, si bien no era constructor de instrumentos, tenía bien definido su requerimiento, siendo éste poder tocar con una misma arpa distintos repertorios, pero para ello, necesitaba quien le pudiera construir las piezas y armar el instrumento que ya traía en la mente. Esto se daría de la siguiente forma:

...En los viajes que hice a Nueva York, una casa de música la *Lyon Healy*, que es la compañía que fabrica las arpas de concierto, ahí en la tienda donde vendían instrumentos, vi que estaban

⁴⁶⁹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 2 de noviembre de 2016.

⁴⁷⁰ Pablo Elías Arboleyda Castro, “Una nueva arpa para el son jarocho: Andrés Alfonso Vergara” en *La manta y la raya*, México, número 2, junio de 2016, p. 38 en lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2020/01/1619-LaMyR-2.1-P.-Arboleyda-cp.pdf, consulta del 7 de septiembre de 2021.

vendiendo un arpa que se llama “*Troubadour harp*”, más chica que las de concierto sin pedales, pero en el diapason con unas aletitas automáticas que dan los medios tonos, entonces con eso ya puedes tocar cualquier pieza que quieras. Entonces una odisea para comprarla. Yo quise comprarla: El arpa costaba 8, 000 dólares, y pus así cuando. Entonces les pregunte “oiga no me pueden vender la pura pieza esta -el diapason- no le hace que me cobren lo que sea”, por mucho que me cobraran la pura pieza, iban a ser 2000 0 3000 dólares. Porque me gustó la idea de que el diapason completo lo podía adaptar a una caja de un arpa típica de aquí. Pues ahora verán, en el primer intento no me la quisieron vender, pero hablamos con un representante de la compañía que quería introducir las arpas de concierto a México, y no tenía contactos. Yo tenía un amigo aquí que era mi compadre en la Casa Veerkamp de música, cuando vine le comenté del asunto: “oye allá la *Lyon Healy* le interesa introducir las arpas acá y no saben cómo”, él me dijo: “yo agarro el contacto”. Así, cuando ya aceptaron el trato de mandar las arpas acá, - son arpas de concierto muy caras, valen 100, 000 pesos-; entonces por ese favor ya me vendieron el diapason, dije “ya chingue”. Entonces me traje el diapason, quité el diapason de dónde venía puesto del arpa pequeña aquella, la recorte, no tenía bajos, no era bueno porque en la música mexicana se usan los bajos en el arpa. Ya la traje, la recorte, me hicieron el arpa de tipo mexicano con las características, nada más con el diapason así. Quería decir que, a la hora de tocar, mientras estas tocando con esta mano dando las melodías, con esta pura mano cambiabas con dos aletitas, dos mellejitas, ya podías cambiar de tono, entonces podías tocar lo que fuera porque ya tenías todos los tonos que necesitabas.⁴⁷¹

A partir de entonces Rivera no dejó esa nueva arpa, la cual lo acompañaría el resto de su vida. Aquí la voluntad por adaptarse, reforzar su versatilidad materialmente adaptando el instrumento por parte de Rivera Maciel es patente. En la manufactura cuando se construyó el arpa, se le colocaron maderas de color michoacanas y partes de metal: el soporte del mástil o columna y una cabeza de caballo que coronó el frente del diapason. La cabeza del caballo incluyó un símil de rienda pequeña que el propio Maciel le hizo de piel, recordando sus tiempos de talabartero. Sin duda una pieza llamativa tanto por su aspecto como por lo que su sonido ofrecería como un instrumento ciertamente híbrido. He aquí una imagen:

⁴⁷¹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 2 de noviembre de 2016.



Imagen 60. Fotografía de Antonio Maciel con el arpa construida ex profeso para él, incluyendo el diapason del modelo de arpa *Troubadour* de la marca *Lyon and Healy*. Fuente: *Archivo personal de Antonio Rivera Maciel*.

Según el propio Maciel, la cabeza de caballo fue hecha de plata vaciada, sin duda un lujo que pocos podían darse. Dicho ornamento lo realizó la misma persona que le hacía las botonaduras y espuelas de su vestuario charro que por lo general, siempre fue elegante y ostentoso. El vestuario dentro de la industria cinematográfica y televisiva era un recurso ineludible si se buscaba destacar. De acuerdo a Chamorro el atuendo -para el caso de quien viste de charro, que en el ámbito musical mexicano generalmente era un mariachi - es solo una parte de la dicotomía que la apariencia signica de un mariachi tiene; el mariachi -o en nuestro caso, un intérprete de canción ranchera-, es un vehículo de significados que posee doble significación en el sentido de identidad: conjunta lo audible y lo icónico, es decir lo que se escucha y lo que se ve, la música y el atuendo, la ejecución del instrumento y la apariencia de quien lo toca, un *representamen* en términos semióticos.⁴⁷² Rivera Maciel sabemos que era ejecutante de instrumentos, pero también su indumentaria lo revelaba, explotada como imagen trasnacional en favor del espectáculo. En una de sus giras a Europa, le toco viajar a España en una comitiva acompañando a la primera dama Eva Sámano -esposa

⁴⁷² Arturo Chamorro, "El conjunto mariachi a partir de su apariencia signica" en Álvaro Ochoa Serrano(Ed.), *De occidente es el mariache y de México...Revista de una tradición*, México, Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura de Jalisco, 2001, P.19.

del presidente López Mateos-, arribaron a Madrid, en donde su atuendo resultó ser significativo para la ocasión:

...Cuando viajamos con la señora de López Mateos a Madrid, íbamos a un evento a la Plaza de Toros de Madrid, yo viajaba en una cosa especial de esa, nos llegamos a Madrid y llegamos a un Hotel que se llamó Castellana Hilton, es uno de los hoteles más bonitos que hay en España, en Madrid, por toda la Calle de la Gran Vía, yo en esa gira tenía una invitación en el bar de Perico Chicote para hacerme una fiesta y cambiar impresiones y todo eso. Les contaba a ustedes que en esa gira me regalaron una guitarra que me robaron en una gira de Estados Unidos. Y desde el Castellana Hilton me hicieron caminar unas cuatro o cinco cuadras, porque yo me quería ir en coche allá al bar que está en la misma Gran Vía también. Y todos me dijeron: a usted le pedimos que vaya caminando para que luzca el traje con la pistola de verdad y la guitarra que yo llevaba. Y caminando iba un bolón de gente detrás de mí, muy raro, pero era por todo eso.⁴⁷³

La exaltación del atuendo de Rivera sin duda movía a la curiosidad y a la expectación de quienes solo habían visto charros mexicanos en las películas que les llegaban. La gala del atuendo para quienes no lo habían visto de cerca o no lo conocían, es un recurso que funciona para dar espectáculo, que como destaca Chamorro tiende a dirigirse más hacia lo exótico que apelar a la tradición, consecuentando a la postre la pérdida o sustitución de lo campirano de su origen, en pro de lo ostentoso asociado a lo urbano y a la dinámica del espectáculo.⁴⁷⁴

Entre más costoso es el atuendo, parece ser que se tiene más aceptación, pero ¿Qué elementos podemos destacar de ese atuendo que fue apreciado en aquel día en Madrid? La pistola se volvió parte del estereotipo con el que el mundo en algunos casos mira al mexicano, en buena medida, gracias a lo que mostraba el cine mexicano por entonces. Pero las pistolas no las puede portar cualquiera. En el caso de México, tal vez por ese influjo mediático, por entonces se concedió que los charros pudieran llevarla, aunque no podían cargarlas de balas,

⁴⁷³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 26 de octubre de 2016.

⁴⁷⁴ Chamorro, *op. cit.*, p. 21-23.

es decir, solo como accesorio complementario de su atuendo.⁴⁷⁵ Según Rivera, en su caso, tenía permisos oficiales para ello, aunque era ciertamente excepcional su condición:

...bueno las que usaba en el traje de charro eran calibre 22 y 38 especial, tenía una 38 especial de cachas de plata y otra calibre 32 especial con cachas de oro, y tenía algunas pistolas que me las regalaban, como estaba en la Defensa, estuve en la Defensa pertenezco a la Defensa por esos días con permiso para cargar pistola...Cuando yo estaba que hice la gira con la señora de López Mateos, era todo eso que me daban en la Defensa, a mí me daban todo lo que quisiera, permisos para traer pistola. Portaba pistola en todos los países que viajaba, con permisos de gobierno a gobierno.⁴⁷⁶

Como se observa, lo ostentoso también estaba impregnado en las armas portadas, las que en buena medida respaldan ese estereotipo de hombría que las industrias cultivaron en la figura del charro. Hablando ya propiamente del traje de Charro, por entonces eran pocos los sastres que confeccionaban dichas prendas, para Rivera Maciel puntualmente eran dos, pero uno resulto ser aprendiz de Juan Rivera, su hermano:

yo se los compraba a un sastre que se llamaba Heberto Torices, que incluso fue padrino mío de matrimonio también, pero él fue el mejor. El que le seguía sus pasos era Samuel Morales, que era el que vestía a Pedro Infante, pero a Samuel Morales lo empezó a enseñar mi hermano Juan a hacer los primeros trajes de charro. A nosotros de recién llegados a México conocimos a este señor Samuel Morales porque hacía trajes de calle de casimir, y nos hizo tres juegos de trajes iguales de calle, y un día le dijo mi hermano:

-Oye Samuel y ¿Nunca te has puesto a hacer un traje de charro?

-no, yo pertenezco a los charros de la Villa, pero nada más pertenezco, pero no

- Y qué tal si te digo yo como -dijo mi hermano-

-De veras!! ¡A ver enséñame!!

⁴⁷⁵ Todavía en la Ley Federal de Armas de fuego y explosivos publicada en el Diario Oficial de la Federación en 1972, en el artículo 10 del capítulo 1, se autorizó la portación de revólveres descargados a quienes eran practicantes de la charrería, siendo la pistola solo parte de su atuendo charro. <http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/3058.htm>, consulta del 11 de agosto de 2022.

⁴⁷⁶ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 26 de octubre de 2016.

Le dio las primeras clases, y empezó, de a poco a poquito, como era socio de la asociación de los charros de la Villa, era muy fácil entre los charros mover su trabajo. Después le funcionó más que lo de los trajes de calle, se agarró del primer traje y empezó a irse para arriba pa´ arriba, ¡pa´ arriba!! tan bueno llegó a ser, que hasta Pedro Infante lo contrató para hacer sus trajes, y lo hizo rico, tenía dos tres casas, nada más de lo que Pedro le pagaba por los trajes.⁴⁷⁷

Y es que como el propio Rivera Maciel señaló, “entre más le dé variedad uno [al público] es mejor”,⁴⁷⁸ y la variedad musical en la industria del espectáculo como hemos esbozado antes, también debía reflejarse en el atuendo. Gioia a este respecto destaca: “...En la jerga del comercio moderno, la imagen del artista es una especie de marca o logo encarnado de la música que vende.”⁴⁷⁹ Para ello, también la fotografía resultó ser un recurso que ayudaría a reforzar la imagen de los artistas y los estereotipos forjados por las industrias encarnados en ellos. Bajo el *star system* que se implantó en México, las postales, la prensa (revistas, periódicos, cancioneros) y a veces los discos, repitieron imágenes de una misma figura favoreciendo su aura de mito y perfección. La iluminación, el maquillaje, y hasta el material del que estaba hecha la imagen, sin duda contribuyeron para la idealización de la persona retratada. La versatilidad musical de Rivera Maciel hizo que fuera necesario hasta cierto punto, el que se sacaran fotos de su persona con distintas indumentarias representativas de las tradiciones musicales postuladas en los medios.

De entre las fotografías que resultaron ser las más difundidas sobre la persona de Rivera Maciel, se encuentran las realizadas por el estudio SEMO,⁴⁸⁰ lugar dirigido por Simon Flechine (también conocido como Senya Flechine) y su esposa Mollie Steimer, antiguos militantes rusos del anarquismo internacional, que encontraron asilo en nuestro país en los años cuarenta,⁴⁸¹ y quienes establecieron un estudio fotográfico en la calle Artes número 17

⁴⁷⁷ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 26 de octubre de 2016.

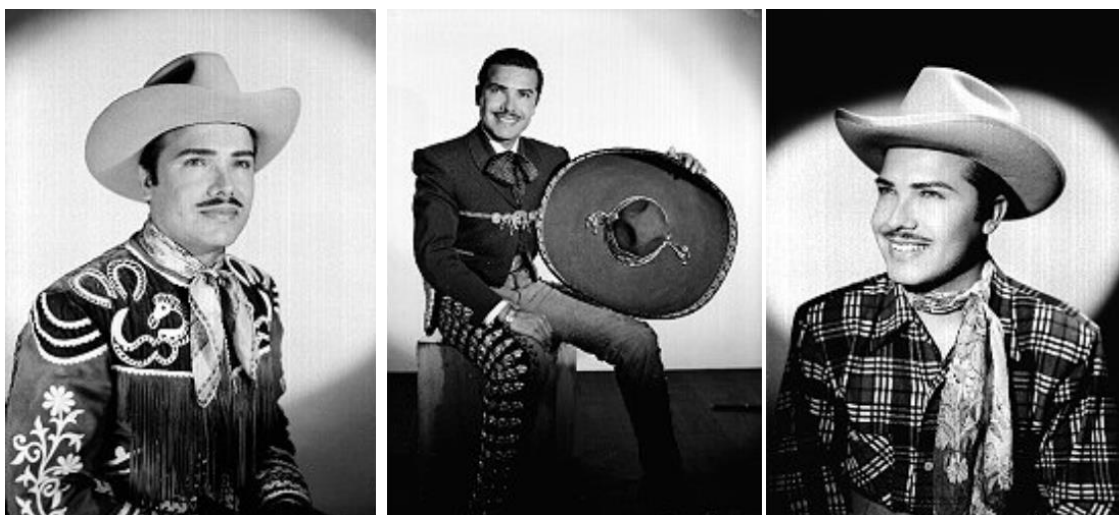
⁴⁷⁸ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 19 de diciembre de 2017.

⁴⁷⁹ Gioia, *op. cit.*, s/p.

⁴⁸⁰ Dichas siglas son las primeras letras de los nombres de Flechine y Steimer.

⁴⁸¹ Anna Ribera Carbó, “La utopía anarquista a través de la lente de Simon Flechine y Mollie Steimer” en <https://www.ub.edu/geocrit/xiv-coloquio/AnnaRibera.pdf>, consulta del 1 de octubre de 2022.

(hoy calle Alfonso Caso, en la Colonia San Rafael) en el poniente de la Ciudad de México. Dicho estudio tuvo la fortuna de ser vecino de las oficinas de cineastas como el guionista Mauricio de la Serna y el director Fernando de Fuentes, incluso, de compartir edificio con la Unión de Crédito Fílmico.⁴⁸² Además de ello, sus trabajos fotografiando miembros del ballet de Amalia Hernández en el Palacio de Bellas Artes y a Carlos Chávez de la Sinfónica Nacional, se hicieron celebres. Es así como se entiende que desfilaran por sus cámaras muchas de las figuras del ambiente artístico nacional y del cine mexicano de aquellos años. Tanto Antonio Maciel como los Aguilillas,⁴⁸³ fueron de los afortunados retratados en el estudio SEMO con varias tomas que hoy se preservan en la Fototeca Nacional⁴⁸⁴ y de las que mostramos algunas de ellas:



Imágenes 61, 62 y 63. Fotografías de Antonio Rivera Maciel con distintos atuendos referentes a diversas tradiciones musicales ejecutadas durante su carrera, realizadas en el estudio de fotografía SEMO. Es probable que debido a la sonrisa “natural” que viste el rostro en el retrato donde Rivera aparece como norteamericano (63, derecha), haya sido factor para que dicha imagen fuera una de las más reproducidas cuando se aludía a su persona, ya fuera en portadas de disco o prensa de la época. Fuente: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(antonio%20maciel\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(antonio%20maciel)), consulta del 20 de enero de 2021.

⁴⁸² Elisa Lozano, “SEMO fotógrafo de estrellas” en *Alquimia*, México, Sistema Nacional de Fototecas-INAH, año 18, número 52, septiembre-diciembre de 2014, p. 34.

⁴⁸³ Las fotos hechas por Flechine al trio, comprenden a los sustitutos de Rivera en el trio: Jesús “Chucho” Rincón y Refugio “Cuco” Calderón; pueden verse en la siguiente dirección: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(trio%20aguillillas\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(trio%20aguillillas)), consulta del 4 de noviembre de 2021.

⁴⁸⁴ Flechine al retirarse decidió donar su archivo de poco más de veinticinco mil negativos al INAH constituyendo la base de los fondos de la Fototeca Nacional, hoy ubicada en Pachuca, Hidalgo.

Las fotografías tienen una temporalidad cercana al año de 1950. Las imágenes presentadas son parte de una serie de retratos (alrededor de 20 aproximadamente), del mismo Rivera retratado con diferentes atuendos vernáculos y un par de trajes formales posando en diversas posiciones corporales que presumiblemente, fueron tomados en una misma sesión fotográfica, tal vez dos. Las imágenes inicialmente nos presentan a un individuo adulto joven en posición sedente, el cual porta trajes típicos que entendemos como los que se han atribuido a la región huasteca, a la usanza charra de gala, y al habitante del norte del país; en el caso del traje de charro, este es bastante ornamentado particularmente en la parte del sombrero y del pantalón, según se puede apreciar en una de las extremidades por su lado exterior. En el caso del atuendo huasteco, la chaqueta denominada tamaulipeca, muestra bordados y cortes que nos hace pensar en que es una pieza de elaboración más compleja y por tanto más onerosa en costo; pañuelo en cuello y sombrero son el complemento sobrio del atuendo. Con respecto a la indumentaria norteña, parece ser austera al solo verse con una camisa de cuadros, un pañuelo o mascada al cuello y el sombrero. Observamos las imágenes en un juego de contraste en gama claroscuro, primero entre Rivera en un primer plano y el fondo (oscuro-claro). La tonalidad si bien pudiera referirnos a cierta antigüedad de las fotografías, no nos parece que sea el caso, dado que sabemos que el fotógrafo (Flechine) trabajó con esa tonalidad originalmente,⁴⁸⁵ por lo que podemos suponer que su intención no fue la de hacer ver “añejas” las piezas, sino referirse a cierta sobriedad y elegancia que el negro y el blanco nos ofrecen cuando se combinan. Con respecto a la luz, esta se muestra enfocada en particular a la parte superior de la persona retratada, lo que permite resaltar tanto el rostro -sonriente en dos de las imágenes- como los accesorios de sus trajes. La luminosidad del fondo admite que la figura de Rivera resalte y de algún modo la proyecte hacia adelante, asumiendo dentro de las imágenes el primer plano.

Esta preminencia que el cuerpo de Rivera asume, sin duda absorbe la mirada del espectador generando una tensión con el retratado que este último parece soportar, y tal vez más que soportar, disfrutar dada la confianza que refleja su rostro sereno y “maquillado” por una sonrisa en dos de las imágenes. Dorra a este respecto menciona: “*El cuerpo siempre es*

⁴⁸⁵ Según Iván Trujillo, los efectos de luz y sombra y los posteriores retoques que hacía Flechine en los retratos, eran técnicas aprendidas en el famoso estudio Harcourt de París. Anasella Acosta Nieto, “Recupera Semo, fotógrafo imágenes de una rica etapa de la cultura mexicana” en <https://www.jornada.com.mx/2002/03/31/03an1cul.php?printver=1>, consulta del 2 de abril de 2021.

el centro de una tensión, una organización del esfuerzo destinada a componer u objeto suficientemente resistente como para soportar el peso que la mirada del otro pone sobre él. Soportar y aun triunfar.”⁴⁸⁶

Asumiendo que el retratado se sabe observado, en las fotografías mostradas parece que éste invita al observador a mirar sin tapujos su imagen. Él primero se muestra apacible, aunque firme en la imagen, sosteniendo la caída natural de los hombros que paralelos, enmarcan su cabeza, la que ligeramente gira a un costado, con un gesto amigable en la cara como queriendo saludar a alguien -familiar o amigo- que ha visto a lo lejos. Dorra apunta al respecto:

El sujeto sabe que su cuerpo “hace” figura, se vuelve espectáculo para la mirada pero también sabe que el por la posición que ocupa, siendo al mismo tiempo el más interesado en presenciar ese espectáculo, en medir que efecto produce el estilo de tensión que ha impuesto a su cuerpo, es, por definición, el único que no puede contemplarlo...por ello si quiere saber algo de ese espectáculo que su cuerpo difunde no podrá sino recuperarlo en la mirada que se posa sobre él, inferirlo a partir de las reacciones del otro, sobre el cual, su propio cuerpo se estampa y se continua.⁴⁸⁷

Tal vez esta “retroalimentación” convocativa de las miradas, sí se finque en la realidad. Al igual que los retratos que se hacían de las estrellas de Hollywood, la mayoría de fotos como las mostradas, generalmente eran utilizadas para ocuparse como portadas de discos, revistas, postales o para carteles publicitarios de alguna función, ya fuera de teatro o de cine. Algunas más, eran obtenidas en las tiendas de discos y en los puestos de periódicos, compradas o adquiridas por las y los admiradores del personaje en cuestión, en donde podrían a nivel más personal e íntimo, recrear esa tensión de miradas que se cruzan entre la propia imagen y el espectador, construyendo significaciones de las que difícilmente el retratado se enterara que tanto impacto generaron, a menos que en algún momento llegue a existir una coincidencia que ponga frente a frente a los dos, ya sea una presentación, un concierto o un encuentro fortuito, que haga que el primero contraste la vista idílica del retrato con la apariencia real

⁴⁸⁶ Raúl Dorra, “El cuerpo que hace figura” en *La retórica como arte de la mirada*, México, Plaza y Valdés-BUAP, 2002, p. 21.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 24.

del retratado. En términos de Thompson se da una “*casi-interacción mediática*” que se extiende a través del espacio y del tiempo, hace posible una forma de intimidad con otros que no comparten las mismas coordenadas; en otras palabras, hace posible lo que ha sido acertadamente descrito como «*intimidad a distancia*».⁴⁸⁸ Esa intimidad a distancia en ocasiones, llevó a más de un admirador o admiradora dotado de confianza, a querer palpar o tocar el cuerpo del retratado para constatar si lo que había visto en la foto, el cartel, el cine o la televisión era real. Solo por citar un ejemplo, sucedió que la cantante y actriz María Victoria iba de paseo en Veracruz -antes de una función en la Caravana Corona-, cuando ocurrió lo sorprendente:

...Íbamos Toña “La Negra” y yo cuando de repente sentí que me picaron las pompis. ¡Ahhh caray! Al voltear, pregunte quien había sido y una mujer me respondió que ella: “pa’ ver si eran de verdad”. Claro que me reí, pero Toña le contestó que fuera a picarle las pompis a ya se imaginan quien”. Y si, esas dudas solo podían resolverse en persona y en las caravanas, al llevar a los artistas a los sitios más inimaginables, eran el escaparate de la verdad.⁴⁸⁹

La sacralización de estos nuevos héroes que son los actores y cantantes por influjo de las industrias culturales, muchas veces llevaron a estos episodios en donde los admiradores emocionalmente incitados actuaban de formas por demás espontaneas o impulsivas a fin de comprobar sus creencias y expectativas, o generar algún tipo de vínculo más cercano y tangible con su figura admirada. En otros casos, como si fueran el cuerpo milagroso de un santo, el personaje celebre si se le tenía cerca podía ser objeto de roces, tocamientos y hasta de robo, ya sea de sus ropas y/o accesorios (instrumentos musicales por ejemplo); en casos menos osados, se le piden fotos y autógrafos los cuales se conservan igual que una reliquia religiosa, y si por alguna razón -en ciertos casos la muerte-⁴⁹⁰ la fama del artista se acrecienta,

⁴⁸⁸ J. B. Thompson, *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 283-284.

⁴⁸⁹ Guillermo Chao Ebergenyi (coord.), *La caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*, México, Imprenta Madero, 1995, p 183.

⁴⁹⁰ Muchas veces la muerte de la celebridad no implica el final de su historia. Su muerte se comprende como un acontecimiento de su vida en un sentido extendido, como un suceso que separa dos etapas de la agencia vital: la vida como tal y cierta suerte de vida póstuma, donde su recuerdo sigue impactando y trastocando la vida de variadas formas. Sergio Ospina Romero, “El final que nunca acaba, o la vida póstuma de los músicos” en *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, Vol. 22 Núm. 1, 2021, p. 81.

como reflejo de esta, dichos objetos pueden alcanzar cifras estratosféricas en las casas de subastas donde son las delicias de fanáticos y de coleccionistas, perpetuando o construyendo un mito de la celebridad en cuestión a través de esos recuerdos materiales.

En el caso de Rivera Maciel, si bien fue celebre y reconocido por algún tiempo, el hecho de que el auge nacionalista decayera, las industrias culturales vigentes se transformaran y viraran hacia otros géneros musicales,⁴⁹¹ determinó que los espacios para él y otros intérpretes de la música mexicana comenzaran a limitarse, teniendo que optar por ceñirse solo a lugares específicos donde esas tradiciones musicales pudieran subsistir, en algunos casos, sitios fuera de México donde se mantenía la imagen estereotipada del país - generalmente orientados al turismo extranjero o a la diplomacia- o donde población de origen mexicano con añoranza y nostalgia por su tierra de origen, insistía -e insiste- en mantener el gusto por la música mexicana. Sobre el aprecio de la música mexicana en tierras extranjeras, Rivera comenta:

...Tomé parte de un evento que se llamaba algo así como la Semana popular del artista, muchos países mandaron un elemento en su representación a ese evento donde íbamos a competir unos con otros. Lo primero que me extrañó fue una cosa, yo por ejemplo, para empezar mis actuaciones en el teatro yo empezaba con el arpa algo muy alegre la bamba o el zapateado veracruzano, y eso mismo hice en la Scala de Milano, yo llevaba mi arpa y mi violín sin acompañamiento, me ponía mis partituras, en la orquesta me acompañaban con algunas partecitas que no les costara trabajo, para darme fuerza a mí, cuando yo me presente e hice mis primeros acordes en el arpa, la gente se levantaba, se paraba y me aplaudía, casi duraba un minuto la aplaudida, entonces no podía seguir tocando hasta que guardaran silencio, al final todo fue un éxito. En otra ocasión viajé a Nashville Tennessee, en Estados Unidos, a otro evento de comentarista de discos. Ahí iba yo con el trio, todos habían ido ahí del folclore de Estados Unidos, los texanos, los que tocaban el banjo, tocaban el violín, country, puro folclore, y nosotros cuando nos presentamos todo mundo cuando se presentaban, solo podían tocar una canción, éramos tantos los que desfilamos, cuando muchos dos. Primero [tocamos] el *Cielito lindo huasteco* y luego *La Malagueña*. Entonces terminamos dos números que nos habían dicho y vino el aplauso, a todos nos aplaudían

⁴⁹¹ La decadencia del cine hecho en México, el arribo de la televisión, el ascenso de géneros como el rock and roll, la música nortea y la canción romántica -entre baladas y boleros- serian factores a considerar en esta coyuntura donde la música mexicana -primordialmente el mariachi- perdió fuerza y presencia en los medios.

muchísimo y todo. Salimos y enfrente había un restaurancito y nos fuimos a tomar un café mientras pasaba el evento, y ahí vienen a avisarnos que todavía la gente estaba aplaudiendo para que regresáramos, ¿Tu sabes lo que es eso? Darle a uno esa importancia, ¡caray!! Ahí nos llevamos todo el espectáculo nosotros, habiendo otros elementos buenísimos. Ahí me acuerdo que nos contrataba el caballista texano aquel Roll Royce⁴⁹² que salía en el cine, nos contrataba para hacer una gira con él. Bueno, desde ahí para adelante, el éxito de los mexicanos, el único. En la calle veías tu pura propaganda de nuestro retrato ahí, subimos en el avión para México y viajamos a Atlanta, y en el avión también nos reconocían, un movimiento tremendo. Pero pues llegas aquí, y haces lo mismo, y ni quien se levante ni menos te aplauda, porque tienen lo suyo aquí, no están raro, allá por ejemplo las presentaciones son a nivel concierto, la gente va allá a cantar ranchero o lo que sea, es a nivel concierto y pues la atención, y a la mejor se piensa que la cultura europea supera a la mexicana, pero no es eso, es que ellos allá, si tienen ahí lo de ellos y va uno como cosa rara, pues tiene uno que tener mucho más éxito.⁴⁹³

Mientras en México iba en detrimento la exposición y el apoyo a la música mexicana en pro de las baladas y los tríos románticos -Rivera decía que los tríos “*se apancharon*”-⁴⁹⁴ a nivel diplomático y cultural, se siguió explotando la imagen estereotipada nacional que las películas mexicanas habían dejado años atrás más allá de nuestras fronteras. De ahí que uno de los elementos que permitió extender la carrera musical de Rivera Maciel, fueran precisamente los ballets folclóricos. Su incursión en el ballet con Amalia Hernández le permitió viajar y preparar músicos para las coreografías de las que hemos hecho mención anteriormente. Esto facilitó que, al surgir grupos similares al de Amalia -con la que ya trabajó intermitentemente al transcurso de los años-, también pudiera laborar con otros ballets haciendo giras y acompañándolos musicalmente. Uno de esos grupos de ballet fue el de Javier

⁴⁹² Roy Rogers, cantante y cowboy norteamericano célebre por sus participaciones en televisión y películas del género western a mediados de siglo XX.

⁴⁹³ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 15 de noviembre de 2016.

⁴⁹⁴ En referencia al Trio “Los Panchos”, quienes se consolidaron como uno de los tríos mexicanos de corte romántico más famosos de la época.

de León, con quien realizó una gira por todo Estados Unidos con un espectáculo nombrado “Fiesta Mexicana”;⁴⁹⁵ Rivera comenta al respecto:

...yo viaje con el ballet de Javier de León que era una segunda parte pero ya como solista, haciendo una gira de costa a costa en Estados Unidos, y luego viajé otra ocasión con Silvia Lozano⁴⁹⁶ y ahí viajé a Cancún, ella allá tenía un ballet, como aquí no tenía donde presentarlos y ella necesitaba mantener al personal, allá puso el ballet y les pagaba muy bien y todo, y cuando necesitaba algo de importancia tenía las personas de acá y las movía para allá, muy buena idea. Carlos Fink⁴⁹⁷ fue otro de los ballets similar al de Amalia, pero este tuvo una característica diferente que después Amalia le siguió: Carlos Fink hizo el ballet, pero todos los bailarines eran cantantes, entonces hizo un coro tipo orfeón, aparte de bailar cantaban, era una cosa preciosa, y Amalia le siguió. Pero no todos cantan, algunos cantan bien y otros no, y para combinar el baile con el canto este cañón, pero Carlos Fink fue el de esa idea.⁴⁹⁸

Además de las giras con los ballets, será en Estados Unidos donde Rivera tendrá estancias más prolongadas fuera de México. Si bien como sabemos, ya había tenido una visita previa a su entrada a la Radio y durante su desarrollo con el trio -incluso siendo parte de un programa en las fiestas patrias celebradas por la comunidad mexicana en Los Ángeles California-,⁴⁹⁹ años después sería contratado en restaurantes típicos de aquellas tierras, lugares como “El Poche Café”(San Gabriel, California),⁵⁰⁰ “Los amigos”(Nueva York), o la “Hacienda del Sol”(Chicago, Illinois), serían algunos de los puntos donde Maciel tuvo varias de sus presentaciones. Dos de los sitios con mayor estancia por parte de Maciel en el vecino del norte fueron California y Nevada como él mismo lo destaca:

...En Beverly Hills estuvimos casi año y medio, en Las Vegas un año también en los casinos, nosotros trabajamos en restaurants pero todos tenían casino, el restaurant se llamaba “Royal

⁴⁹⁵ *El Paso Herald-Post*, 11 de septiembre de 1967 y 16 de septiembre de 1967.

⁴⁹⁶ Silvia Lozano, coreógrafa y fundadora del “Ballet Folclórico Nacional de México”, creó, montó y dirigió el espectáculo “Xcaret México Espectacular”.

⁴⁹⁷ En realidad, Rivera Maciel se refiere a Héctor Fink, bailarín, coreógrafo y fundador del “Ballet Folklórico Danzas y Cantos de México”.

⁴⁹⁸ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 26 de octubre de 2016.

⁴⁹⁹ *Los Angeles times*, California, 15 de septiembre de 1951.

⁵⁰⁰ *Los Angeles times*, California, 20 de agosto de 1961.

Casino Las Vegas” donde estábamos nosotros, ahí duramos también un año, el señor de ahí nos contrataba cinco años más para mandarnos fuera de E.U al Japón a Italia, y todas esas partes, era un empresario muy valioso, pero ya no pudimos, porque nos vino nuestro primer niño había que tenerlo aquí para que después entrara a la escuela porque después de cierta edad ya no los admiten aquí. Y ya nos venimos, seguimos yendo de vez en cuando y eso.⁵⁰¹

De los lugares señalados, la mayoría son de una concentración importante de población mexicana en Estados Unidos, lo que da cuenta que el mercado musical entre los migrantes para Rivera Maciel era fértil, pero las circunstancias familiares lo obligaron a tener que regresar al país, aunque no por ello siguió teniendo voluntad por repetir sus visitas a tierra norteamericana. En México continuó dando giras y en una de ellas conoció a un joven cantante de San Luis Potosí de nombre Antonio Zamora. Zamora es oriundo de Ciudad Valles, en la entidad potosina, a quien Rivera prometió ayuda si alguna vez llegaba a ir a la Ciudad de México. Zamora narra su encuentro:

Lo conocí en Tampico, Tamaulipas, en donde él había sido contratado para la Feria Agrícola y Ganadera y yo andaba buscando una oportunidad de que me escucharan e iba a actuar también, y en el hotel Inglaterra, el capitán del Ejército Enrique Gaytán Orozco, me lo presentó, yo aproveché la oportunidad de decirle que si alguna vez iba a México me podría ayudar, así lo hizo, me metió a grabar a discos Musart cuando yo tenía 12 añitos de edad. El me presentó como su hijo con su esposa poniéndose de acuerdo conmigo, para jugarle una broma ya que nos parecíamos mucho físicamente.⁵⁰²

Así ocurrió, incluso quedándose Zamora algún tiempo en casa del oriundo de Aguililla. Ya estando ahí, Rivera lo llevó a Musart y le presentó al director artístico Guillermo Acosta. Fue contratado y grabó un par de temas: “Soldado de levita” y “El Huerfanito” que se empezaron a escuchar en el radio. Tiempo después fue Lázaro Muñoz, productor artístico y arreglista de Discos Capitol, quien se acercó para mostrarle un tema que pretendía grabar: “Zacazonapan”. Zamora lo grabó logrando ser su primer éxito a nivel nacional, encarrilándose así en su

⁵⁰¹ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 26 de octubre de 2016.

⁵⁰² Entrevista a Antonio Zamora por Carlos Flores Claudio, (vía internet) 4 de diciembre de 2022.

carrera musical.⁵⁰³ Es probable que en algún sentido Rivera se viera reflejado en Zamora, tal vez recordando sus propios inicios en el ámbito musical. Esa empatía generada a partir de un mismo gusto y/o interés por la música, tal vez fue uno de los factores que determinó que Rivera ayudara a Zamora. Y si además del gusto compartido, Rivera vio en Zamora facultades musicales apreciables, no parece extraño que el primero “apadrinara”⁵⁰⁴ al segundo en su tentativa de grabar y ser un artista consolidado. No es raro que entre los gremios y grupos sociales se den estas colaboraciones en las que la empatía, la amistad o el gusto por una misma objetivo o meta fortalezcan los vínculos entre los individuos formando redes que resultan en colaboraciones y beneficios mutuos. Volviendo a Rivera, éste continuó trabajando yendo y viniendo en giras tanto en México como en Estados Unidos, siendo en una visita en Chicago cuando logre agregar una innovación a sus presentaciones ya como solista en sus últimos años:

...yo ya me vi en la necesidad de tocar solo y pues estaba acostumbrado a estar acompañado por mis hermanos, entonces yo cuando me presentaba lo primero que decían después de tocar la guitarra: ¿y el violín onta`?? ¿Y el arpa?? Y empecé a pensar ¿y porque no voy a tocar el violín? En un viaje que hice a Chicago, en un lugar que trabajé, había un piano “Gurwitz” y en el piano tenía integrada una caja de ritmos. Fíjense como empezó la idea. En esa sala, era el comedor del lugar había el piano ese, que era donde recargaba los micrófonos porque no tocaba, debían de tocar, pero nada más de noche, y casi todo el tiempo estaba solo el piano, y empecé a picotear el piano, la curiosidad, y que le encuentro que daba los ritmos, traía una caja de ritmos empotrada en el piano, que a la larga ya la tuvieron integrada todos los órganos o los teclados. ¡Ah caray!! Entonces como yo quería tocar el arpa, que empiezo a ver los ritmos y ya en la noche que yo empecé a tocar el arpa, le moví al piano que estaba atrás de mí, y me daba el ritmo de la bamba y otras. Un éxito eso. Pensé ¿cómo le pondré una caja de ritmos al arpa?? Jajajaj, entonces me fije en la marca de la caja: era de marca “seeworth”. Me

⁵⁰³ <http://grandesdemexico.blogspot.com/2016/05/antonio-tono-zamora.html>, consulta del 10 de enero de 2021.

⁵⁰⁴ El *apadrinamiento* lo podríamos entender como la relación entre dos individuos en donde uno ayuda al otro para que el que se encuentra en una situación menos favorable, pueda obtener algún beneficio que por distintos motivos le ha sido negado. Dicha ayuda no se reduce a un solo tipo de beneficio, ya que este puede ser económico, social, medico, etc. En el ámbito musical nos parece que se puede traducir en el apoyo y guía de un artista o músico experimentado dado a quien se podría considerar como un nuevo valor musical, pero que no ha tenido manera de insertarse en la industria, ya fuera -entre otras cosas- por falta de recursos económicos, por una escasez de vínculos sociales, por pocas o nulas oportunidades de presentarse en los escenarios o espacios generados por las industrias culturales.

fui a una tienda del centro de allá, un italiano amigo mío. Le pregunte: “oiga ustedes no venden una caja de ritmos de marca seeworth??”, tenía japonesas y norteamericanas, pero no de la marca “seeworth”; le dije “yo vi una caja de ritmos así”, me dijo: esas no las venden sueltas, esas las venden allá en Skokie (un condado en los suburbios de Chicago) váyase y allá esta la fábrica, en a las afueras de Chicago, había que ir bien lejos. El día de mi descanso me fui a buscarla, voy llegando en el carro que me llevaba y voy viendo en el aparador que veo las cajas, dije “qué bueno que si las encontré” costaba 800 dólares, con garantía de dos años. Una caja que hasta la descompuse, pero la he compuesto muchas veces, hasta la fecha la sigo usando, tiene 40 años. Pero la situación es que esa caja es la única caja que tiene los ritmos de jarocho y esos. Por pura casualidad hay un ritmo “afro tropical” que da la medida exacta para el son jarocho, ninguna otra caja la tiene y eso que anduve en Japón y estuve preguntando y las cajas tenían ritmos tropicales y eso, y esa era la única que me daba el ritmo. ¡Entonces ya ahí fregué!! compre un amplificador con la caja y empecé a trabajar, fue un exitazo porque fue más novedad donde quiera que me presentaba. Con mi cajita de ritmos tocaba lo que fuera. Hasta la guitarra y el arpa como solista me acompañaba con los ritmos.

505

La caja de ritmos se hizo muy popular a partir de los años setenta, siendo la de la marca “Rolland” una de las más populares;⁵⁰⁶ su capacidad de programar patrones de ritmo de forma cíclica basado en su mayoría en sonidos de percusiones, permitió que géneros como la música electrónica o el hip hop pudieran desarrollarse. Rivera en nuestro caso, buscó tener un respaldo rítmico el cual ajustara con los repertorios de las tradiciones musicales -nacionales y extranjeras- que dominaba y así le permitiera poder ejecutar los instrumentos que necesitaba y que el público le demandaba. Por algún tiempo su esposa Irma le ayudó tocando instrumentos en algunas presentaciones, pero esto solo duró algunas temporadas.⁵⁰⁷ La adquisición de la caja de ritmos le permitió continuar tocando como solista de manera

⁵⁰⁵ Antonio Rivera Maciel. Entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, 2 de noviembre de 2016.

⁵⁰⁶ “Que es y cómo funciona una caja de ritmos” en <https://soundsmarket.com/blog/que-es-y-como-funciona-una-caja-de-ritmos>, consulta del 4 de diciembre de 2021.

⁵⁰⁷ Antonio F. Madriz, entrevista realizada por Carlos Flores Claudio, Ciudad de México, 6 de diciembre de 2021.

independiente en los salones y restaurantes donde se pudo contratar,⁵⁰⁸ cuando por la edad comenzó a tener complicaciones para poder realizar viajes prolongados. Ante la solicitud de que pudiera tocar el violín y cuando la caja de ritmos no era suficiente, Rivera grabada pequeñas pistas para acompañarse, formula que combinada con el uso de la caja de ritmos le facilitó seguirse presentando hasta retirarse, ya rondando los 90 años a la Casa del Actor. Aquí nuevamente la voluntad de Rivera incide para buscar adaptarse a las nuevas circunstancias que la vida le presenta, haciendo útil su conocimiento musical en combinación con la innovación tecnológica descubierta por el propio Rivera para así extender su trayectoria profesional algunos años más antes de su retiro definitivo de las actividades musicales.

Finalmente, hasta aquí hemos podido ver como nuestro personaje tuvo la posibilidad de incursionar en los medios de comunicación con relativo éxito. Su preparación musical - primero como músico tradicional y después como músico urbano-, le permitió un ingreso menos incomodo a la radio, lo que a su vez le habilitó comenzar a enrolarse en nuevos espacios con distintas personas que le permitieron un crecimiento y desarrollo en la industria cinematográfica, la Televisión y el disco. Su capacidad de agencia y su voluntad, si bien en algunos casos le facultó “rebelarse” respecto a las condiciones que fue afrontando en su trayectoria artística -por ejemplo, migrar al norte del país y adquirir recursos y experiencias que en la capital le eran más complejas de conseguir-, ciertamente en otras, tuvo que adaptarse y adoptar rasgos y circunstancias -tocar algún género que no era habitual en su repertorio- que le permitieran subsistir en los medios cuando estos imponían sus condiciones laborales o de formato. Si bien en algunos casos el contexto nos permite explicar al individuo, en el nuestro, la agencia del personaje resulta también crucial para entender cómo es que las condiciones que le tocó vivir en buena medida fueron recibidas y/o modificadas de acuerdo a conveniencias e intereses del propio Rivera (insertándose en el medio televisivo o abandonando la industria cinematográfica, entre otras circunstancias).

⁵⁰⁸ Una muestra de la ejecución del arpa acompañada de la caja de ritmos por parte de Rivera Maciel, puede mirarse en la siguiente dirección electrónica: https://www.youtube.com/watch?v=G7IO_68CMaE, consulta del 3 de agosto de 2020.

Conclusiones

La biografía tiene un rol ambiguo en la historia: puede constituir un instrumento de la investigación social o, al contrario, proponer un medio para huir de ella.

Giovanni Levi⁵⁰⁹

Al parecer, es una lucha que se seguirá perpetuando en un universo de lectores que oscila entre buscar la comprensión del mundo y la evasión del mismo. En nuestro caso, tratamos de optar por la comprensión como una forma de entender lo que *nos* sucede y lo que sucede alrededor. Las biografías en efecto, han logrado ser esa arma de doble filo -a veces con beneplácito de las editoriales que las publican, porque le dan gusto a tirios y troyanos- en la que muchas de las veces el lector inexperto puede adentrarse en el mundo de las letras, navegando al cobijo de un relato que lo interpela directamente y en ocasiones es cercano a sus propias vivencias y experiencias ¡A él le pasó esto, a mí me pasó lo otro! Exclamación que lleva implícito cierto vínculo que a medida que se avanza en la lectura, parece volverse más íntimo entre quién es el protagonista de la lectura y quién está leyendo. Esa intimidad también existe entre quienes se dedican a biografiar un personaje en la disciplina histórica, sin embargo, dicho vínculo rueda por otras veredas, más cercanas al escrutinio de los “cómo” y los “porqués” en las decisiones en una trayectoria vital, y menos al beneplácito, la nostalgia y el aplauso por cómo se cuenta una vida por parte de los literatos. No obstante, tampoco es que estén tan lejanas dichas veredas. A decir de Quintanilla sucede el caso que:

La oposición entre el elemento pasión propio de la biografía literaria frente al de medida de la académica es simple y llanamente una quimera: conozco a colegas más que apasionados, obsesionados por su biografiado, y a escritores profesionales hartos y distantes del personaje cuya biografía les fue encomendada por un editor voraz o por un familiar convencido de que su abuelo o su padre fue un prócer nacional.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Levi, *op. cit.*, p. 141.

⁵¹⁰ Quintanilla, *op. cit.*, s/p.

Pero estas relaciones tampoco fueron siempre así. El género biográfico como hemos podido revisar, a lo largo del tiempo navegó entre el repudio de quienes analizaban la realidad social y la veían más como un género estético lleno de ficciones -y del que la literatura hacía sus delicias-, que como un lente por el cual se podía observar de manera más cercana las complejidades y problemáticas sociales. La irrupción del individuo como elemento digno de ser analizado y a su vez como perspectiva para examinar las problemáticas sociales, arribó con fuerza cuando propuestas de carácter estructuralista como por ejemplo las formuladas a partir de la Escuela de los Anales y la Historia de las Mentalidades favorecieron el análisis de lo colectivo, no pudiendo generar respuestas suficientes a circunstancias que aquejaban al ámbito individual. Este giro hacia la dimensión individual permitió que a partir de los años setenta del siglo XX -y tal vez un poco antes-, la biografía fuese retomada por los investigadores sociales como un instrumento digno y útil para analizar los fenómenos sociales, como un observatorio de la acción particular de los individuos, diluyendo poco a poco el prejuicio que se le tenía por ser un género con inclinaciones a la ficción, acaparado y cultivado por la literatura.

Si bien en el mundo académico occidental ya había esta apertura a la biografía como herramienta de la indagación social, en México su cultivo en el ámbito académico nacional más bien fue lento. Gran parte del siglo XX fue cubierta por las biografías en donde el ensalzamiento y reverencia a los individuos biografiados perduró -y perdura en algunos casos- en la producción editorial nacional. La Edad heroica -en términos de Dosse- de la biografía en México, tardó en ser trascendida hasta casi el fin de siglo, cuando realmente se observa un crecimiento de trabajos biográficos producidos en la academia mexicana como aquí lo pudimos mostrar, al ser en el ámbito universitario donde se comenzó a ponderar de forma creciente los trabajos biográficos de carácter más académico y menos devocional y ficcional. Sin embargo, en lo que respecta a los trabajos biográficos dedicados a personajes vinculados con la música y el espectáculo, este cariz heroico ha pervivido. La producción de trabajos dedicados a este tipo de personajes famosos gracias a su vínculo con las industrias culturales, como también tratamos de demostrar, está en su mayoría en manos de admiradores, familiares, y en algunos casos de promotores de las industrias sin chimenea, más con miras a la comercialización, a reivindicar al personaje y a homenajearlo, que a cuestionar y analizar sus actos. Con el ostentoso título de “biografía”, se han categorizado

muchos de estos trabajos dedicados a individuos celebres, cuando en realidad se trata de compilaciones, memorias o cronologías que solo nos permiten ver y tener una visión parcial del personaje biografiado. Dichos trabajos si bien hablan de una trayectoria vital digna de rescatarse, pocas veces nos facilitan observar la complejidad en la que se vio inmiscuido el biografiado en su andanza vital. Su preocupación por el personaje casi siempre se reduce a construir una visión idílica y teleológica de la figura en cuestión, la que parece casi siempre predestinada a llegar a la cumbre del éxito. Esta preocupación si bien es compartida por muchos de los trabajos aquí revisados, buena parte de estos pudimos ver que de acuerdo a sus propias características no podían ser “echados en un mismo costal” en términos de categorías, y es que su contenido y estructura en varios casos nos permitió observar ciertas sutilezas que los diferenciaban entre sí, de ahí que tuviéramos que clasificarlos de acuerdo a sus propios rasgos, dándonos cuenta que el ejercicio biográfico es variado y que efectivamente no cualquier trabajo que hable de la trayectoria de vida de una persona siempre puede tener el calificativo de *Biografía*, como hemos sugerido a partir de lo señalado por Pujadas.

Para el caso de los trabajos biográficos dedicados a músicos y celebridades de reconocimiento en México, como pudimos observar al esbozar un panorama historiográfico sobre estos, aun son escasos los forjados por miembros de la academia mexicana, y en los pocos casos existentes, todavía muchos de ellos mantienen la impronta heroica, más con afanes divulgativos y en ciertos casos comerciales, que continúan alimentando la curiosidad y a veces el morbo de los lectores habidos de anécdotas curiosas o conmovedoras de sus artistas y músicos favoritos.⁵¹¹ A pesar de ello, ha sido a través de investigaciones vertidas en tesis, artículos, y demás textos académicos en las primeras décadas del siglo XXI -que no por ser poco conocidos o difundidos, dejan de resultar significativos- que la tendencia reverencial y heroica en la labor biográfica en México, poco a poco va dando lugar a trabajos más acordes a la edad modal y hermenéutica delineadas por Dosse.

Hoy sabemos después de lo revisado, que efectivamente el ejercicio biográfico se ha transfigurado en forma y fondo a lo largo de las épocas, y que actualmente conviven los

⁵¹¹ Uno de esos casos es el suscitado por el contenido del libro escrito por la periodista argentina Olga Wornat de nombre “El último Rey”, respecto a la figura de la canción ranchera Vicente Fernández, fallecido en diciembre de 2021.

trabajos biográficos heroicos, modales y hermenéuticos, aunque ya con mayor interés por los dos últimos tipos en detrimento del primero. En lo concerniente a nuestra labor, los empeños se concentraron en generar un ejercicio biográfico que buscó vislumbrar una trayectoria de vida no tan lineal de un músico mexicano, si bien con algún reconocimiento, no del nivel de otros a los que se les considera “ídolos”, procurando alejarnos de una visión teleológica -casi canónica cuando se trata de figuras musicales-, y sí, pretendiendo querer alcanzar a visualizar contrastes más terrenales. A partir de las conversaciones con Rivera es que tratamos de constituir un relato biográfico pretendidamente menos ceñido a lo cronológico, más abierto a contrastes e incertidumbres, además de estar empapado de ciertos toques de cotidianidad, donde creemos que el individuo y su actuar puede permitirnos abonar en la comprensión de ciertos sucesos y problemáticas, complementando las reconstrucciones que generalmente se hacen del contexto en el que transitó nuestro biografiado.

De ahí que posteriormente, acometimos el disertar en torno a la discusión sobre la problemática existente en la mayoría de trabajos biográficos con respecto al tratamiento de la trayectoria vital *per se*, en donde generalmente no se ven inmiscuidos elementos como la agencia, la voluntad, el azar, las estructuras y las emociones como factores determinantes que configuran las decisiones y el actuar del individuo a trabajar. En nuestro caso, buscando reflexionar en el “por qué” una vida no necesariamente resulta tener una trayectoria lineal y gobernada por el destino, decidimos ponderar e incluir estos elementos ya enunciados, precisamente a fin de encontrar matices y divergencias que nos permitieran explicar y analizar de mejor manera actos, decisiones y conductas en momentos determinados de la vida del personaje -que en el trabajo denominamos como *hitos*-, en función de una mejor comprensión sobre su trayectoria y sobre algunas problemáticas en las que tuvo que navegar.

Procuramos en la trayectoria vital de Rivera Maciel, hacer manifiestos varios episodios donde consideramos que la estructura, la agencia, el azar y las emociones hicieron acto de presencia incidiendo en las decisiones, actos y conductas de nuestro biografiado. Fue a partir de la reconstrucción de su actuar respecto a sus entornos y ambientes, en que pudimos esbozar un conocimiento sobre las circunstancias que tuvo que vivir el propio Rivera -tanto en el plano rural como el urbano-, para comprender porque tuvo que adaptar y adoptar ciertas conductas y maneras de manejarse a fin de sobrevivir en ambos entornos, en donde las

emociones -como elementos complementarios de lo racional- y muchas veces el azar investido de fortuna, coincidencia o incidencia, jugaron a favor y en contra de sus objetivos y metas, cambiando una intención o transformándola, desviando un camino o continuándolo. En algunos momentos la voluntad de nuestro personaje también determinó que camino seguir. Siguiendo a Gueniffey, es la voluntad de los mismos hombres la que posibilita el cambio en la realidad, la cual puede modificar desde una vida en particular dándole otro curso, hasta el trajín de una sociedad a nivel económico, social y/o temporal, dando paso a una nueva época en la historia. Gueniffey al respecto señala:

...hay que aceptar que el cambio social es también obra de los actores, que los hombres hacen la historia, según un dicho común, unos hombres cuya libertad de actuar, si no es absoluta ni ilimitada por ser relativa, no deja de ser real. De hecho, existen las normas, pero el error consiste en deducir de su existencia la idea de que forman un todo coherente y fijo. No es así, forman un conjunto contradictorio y dinámico, cuya evolución no es ni abstracta ni impersonal, sino concreta, personal y humana: los actores producen y destruyen las normas para elaborar otras nuevas. Intervienen en los espacios que les deja la cultura política de su tiempo y renuevan sin cesar el discurso con nuevos términos que a su vez producen efectos inesperados, no deseados, con implicaciones no controladas que abren el campo a nuevas acciones.⁵¹²

En efecto, si bien Antonio y sus hermanos en determinados momentos estuvieron supeditados a las circunstancias y estructuras existentes en los lugares que les tocó trabajar como músicos -en Aguililla, en la Ciudad de México, en Nuevo Laredo, en Monterrey, en Texas o en donde fuera-, a veces adaptándose y a veces adoptando la realidad en turno, ciertamente también hubo el momento de oponerse a estas mismas tendencias y estructuras, creando agencia cuando se sintieron capaces de trabajar independientes y a nivel profesional. En ocasiones también las contingencias surgieron, a veces en forma de fortuna y a veces como contrariedades que los obligaron a moverse a otros espacios, cambiando ineludiblemente el curso de su andar.

Empleando el análisis de imágenes es que pudimos describir y descubrir la existencia de elementos de incidencia que regulan y singularizan a nuestro personaje a partir de su

⁵¹² Gueniffey, *op. cit.*, p. 4-5.

corporalidad, sin duda, manifestaciones que entidades de poder y hegemonía como lo son las estructuras gubernamentales o las industrias culturales y creativas, delimitan e influyen a veces de forma sutil y en ocasiones de forma directa, en la manera de presentar o representar una identidad a través de una escena en el cine, o un retrato en el periódico, la duración o la letra de una canción, etcétera. La *mediación* de los medios de comunicación, permitió la *masificación* del nacionalismo propagado por el Estado posrevolucionario en la sociedad de entonces, transcribiendo el sentir popular y además sofisticando las formas de aculturar los mensajes que primero el Estado y después las industrias transmitieron en función de sus intereses. El cuerpo pues -y más el de un individuo que se conduce en la música y el espectáculo- resulta relevante como espacio donde se manifiesta el poder y la mediación, pero también la resistencia a esto, donde converge lo colectivo con lo individual, donde el *actor* se manifiesta, adapta o resiste y se encuentra con la *estructura* que persuade, obliga o adopta. A decir de Martínez Ayala:

El cuerpo es objeto, es deseado, es usado, marcado y moldeado de manera abierta en instituciones del Estado: como el ejército, la escuela, el hospital psiquiátrico y médico, por las profesiones, por la industria; pero también de manera sutil, es modelado, usurpado, idealizado por los diferentes grupos sociales mediante ideas, imágenes, políticas y prácticas. El cuerpo en sí mismo es un espacio de poder y una arena de conflictos; en él se percibe el sometimiento y el control, de la misma manera que la libertad y la revolución.⁵¹³

Es así que elementos como el vestuario resultaron de singular importancia para revelarnos ciertas creencias y estereotipos que casi siempre pesaron sobre los portadores en su identidad y fueron aprovechados por las industrias culturales en pro de la comercialización y el espectáculo, algo a lo que Rivera y sus hermanos no fueron ajenos.

Como músico, también fue ineludible el hablar de los instrumentos que ejecutó Rivera Maciel. Como una vida paralela a la de nuestro personaje, la presencia de los instrumentos musicales fue tema que no pocas veces se trató, ya fuera hablando de su ejecución, de los materiales con los que se fabricaron, o la dificultad para conseguirlos o transportarlos. Y es que como destaca Hernández Vaca: “*Ya de aliento, de percusión o de cuerdas, todas las*

⁵¹³ Jorge Amós Martínez Ayala, *¡Guache cocho! La construcción social del prejuicio sobre los terracalenteños del Balsas*, Morelia, Facultad de Historia-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008, p. 238.

culturas han creado y ejecutado algún tipo de instrumento musical. Podemos aseverar que la música y el instrumento musical son inherentes a toda sociedad y por ende al hombre.”⁵¹⁴

No solo se les ha reducido a una mera herramienta con la que el músico cuenta para hacer su labor musical, a veces también fungen como extensiones corporales del propio músico, con las que logra interpretar y encarnar ideas y mensajes que busca transmitir en sus presentaciones. Pero para ello también debe contar la habilidad y destreza con la que el ejecutante musical maniobra su instrumento. En cuanto a Rivera Maciel, su inicial vocación por tocar un instrumento - “*la música me llamaba*”, me dijo en algún momento- fue su inicial motivación para comenzar a aprender vorazmente las lecciones que inicialmente su padre le daba a uno de sus hermanos, pero que él aprovechó para su beneficio. Esta “hambre” por aprender a tocar, lo llevó a ejecutar no solo la guitarra de golpe -de la que otros músicos según el propio Rivera le envidiaron- sino también el violín, la vihuela, el guitarrón, la guitarra sexta, el tiple colombiano y particularmente el arpa, por la que se distinguiría como intérprete, dando como resultado una versatilidad que muchos de los músicos de su tiempo no tuvieron, lo que a la postre los encasilló en un repertorio específico, no así a Rivera Maciel, que pudo navegar entre jarochos, huastecos, mariachis, norteños y músicos de repertorio sudamericano, sin problemas casi todo el resto de su vida.

Esa misma versatilidad de Rivera sería la que lo volvería un personaje transversal no solo en la música, sino en las propias industrias culturales. Dicha característica sin duda representativa de Rivera, fue también la que nos inclinó a analizar el estado y las condiciones en que se consolidaron las industrias culturales en el México de la primera mitad del siglo XX. De ahí que en los últimos apartados de este texto nos centrábamos a tratar sobre estas industrias, donde pudimos constatar que dichas entidades en diversos casos obligaron a nuestro personaje a tener que adaptarse a ciertas dinámicas y cuestiones de formato, como el hecho de tener que trabajar su imagen en cuanto a vestuario, la ejecución de repertorio, y hasta la autoría de arreglos y composiciones por situaciones de derechos y propiedad intelectual; que la presencia en una industria como la Radio, pudo significar la inserción hacia otra como la cinematográfica o la discográfica y finalmente la televisiva como hasta la actualidad parece seguir ocurriendo; que ciertamente los vínculos entre estas industrias para

⁵¹⁴ Hernández Vaca, Víctor, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la Cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, Colegio de Michoacán, 2008, 273 págs.

esos momentos no resultaron tan casuales cuando observamos que personajes como Azcárraga Vidaurreta, aparece como empresario en más de una, pero que mientras la inserción no ocurría, músicos como los Rivera Maciel -migrados a la urbe capitalina- tuvieron que andar en giras, “agarrar” experiencia, buscar espacios como las carpas, las cantinas y los mercados, y posteriormente los centros nocturnos y los cabarets, para ir “campechaneando” y poder subsistir con ingresos de distintos lados, en un ambiente artístico urbano cada vez más competitivo.

Otro factor que fue constante en la trayectoria de Rivera tuvo que ver con el nacionalismo imperante de los años en que ingresó a las industrias. El Estado mexicano bajo el ambiente bélico mundial que se vivía cuando Rivera y sus hermanos se establecieron en la urbe capitalina e integraron a la Radio, promovió un discurso de unidad nacional ante la latente amenaza de ataques por parte de las potencias del Eje. La posterior alianza con el vecino del norte, permitió que en México floreciera la industria cinematográfica como nunca antes y como nunca después lo haría, tendencia acorde a los objetivos del Estado mexicano en cuanto a propaganda y entretenimiento, y a la que Los Aguilillas y Rivera Maciel pronto se agregarían para respaldo de las producciones que demandaban música y músicos ejecutantes de repertorio de las distintas regiones del país de acuerdo a la temática que tratasen ya fuera un drama urbano o una comedia ranchera, situación que permitió al trio tener una presencia en pantalla si no abundante, si muy variada, apareciendo a veces como ejecutantes de mariachi, música norteña, huasteco, jarocho, calentano y hasta de danzón. Para Antonio Rivera en particular, la incursión en el cine esbozó tres momentos en su trayectoria fílmica: cuando colaboró provisionalmente con el grupo de Nicandro Castillo, quien es el que lo introduce a dicha industria; cuando ya puede trabajar a cuadro con sus hermanos en el Trio y cuando logra realizar papeles protagónicos ya en el declive de la industria cinematográfica nacional. La tendencia nacionalista de aquellos años consecuentaría que el Trio se internacionalizara cuando en México las industrias comenzaron a transformarse y a impulsar nuevos géneros musicales, situación que estrechó los espacios de presentación comenzando a desplazar a los grupos e intérpretes de la canción mexicana fuera de los reflectores y escenarios principales donde se habían desenvuelto durante mucho tiempo.

Nuevamente la versatilidad de Rivera y sus hermanos jugaría a su favor al poder acompañar primero al ballet formado por Amalia Hernández con la que harían giras por diversas partes del orbe, y después con otras agrupaciones similares, explotando el nicho que el Cine y la diplomacia cultural les ofreció como embajadores y representantes de la música mexicana ante públicos extranjeros. Esta situación tanto al trio como al propio Antonio Rivera -ya siendo solista-, les facilitó estancias prolongadas en el ámbito internacional, pero paradójicamente, fue medrando la memoria del público mexicano que ya no los veía actuar tan seguido a nivel nacional, con lo que poco a poco fueron quedando alejados de los grandes escenarios y de las industrias imperantes.

Otra de las circunstancias que pudimos palpar al tratar la trayectoria de Rivera, es el hecho de entender que pesar de que en el ambiente artístico se hable de una sola figura como en algunos casos lo hicimos, también tendremos que ir reflexionando cada vez más el papel y la labor de las personas que concurren alrededor de dicha figura. Howard Becker en este sentido habla de los “mundos del arte” para designar la red que se teje en torno al artista y que lo apoya directa o indirectamente en sus cometidos y es que como ciertamente señala:

La tradición dominante toma al artista y la obra de arte, y no la red de cooperación, como los puntos centrales del análisis del arte como fenómeno social. A la luz de esa diferencia, sería razonable decir que lo que hago aquí no es en absoluto sociología del arte, sino sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico. No me opondría a esa forma de explicarlo.⁵¹⁵

Será por supuesto tarea cada vez más urgente el poder escudriñar en dichas redes de colaboración que nos permitan entender y en algunos casos integrar en las explicaciones, nuevos elementos que nos proporcionen mayor comprensión sobre las formas de trabajo y ayuda en el ambiente del espectáculo: interpretar las labores de los encargados de la logística de un teatro, de los ingenieros de sonido, los camarógrafos, los maquillistas, los fotógrafos, los encargados del vestuario, los sastres, los constructores de instrumentos musicales, los representantes artísticos, las promotoras que supervisan las regalías del artista y hasta el comportamiento de admiradores y clubes de fanáticos. En fin, una cantidad de personas que

⁵¹⁵ Becker, *op. cit.*, p. 11.

particularmente se concentran y colaboran en torno a la celebridad y que nos ayudarían a dimensionar desde otras perspectivas a dichas figuras, situación que en este texto solo advertimos y tocamos de manera alterna.

Otro elemento propuesto por Becker tiene que ver con la cuestión de cómo se percibe al artista y a quien se le otorga tal título. Y es que no ha cualquiera se le puede denominar así, solo a aquellos que tienen “un don” por el trabajo que hacen. Becker comenta sobre esas personas excepcionales:

Nos parece importante saber quién tiene ese don y quien no lo tiene porque acordamos derechos y privilegios a las personas que lo tienen. En un extremo, el mito romántico del artista sugiere que las personas que tienen ese talento no pueden estar sometidas a las limitaciones que se imponen a otros miembros de la sociedad: tenemos que permitirles violar las reglas del decoro, la corrección y el sentido común que todo los demás deben respetar a riesgo de ser castigados. El mito sugiere que, a cambio, la sociedad recibe un trabajo extraordinario y muy valioso. Esa convicción no existe en todas las sociedades, ni siquiera en la mayoría. Puede ser exclusiva de las sociedades europeas occidentales -y las sometidas a su influencia- a partir del Renacimiento.⁵¹⁶

¿Cómo entender dicha excepcionalidad del artista músico? Me parece que para el caso de Rivera Maciel en algún porcentaje podría entenderse como producto del “don” que tuvo para ser versátil en la ejecución de diversos instrumentos. En su época eso significó para él, la posibilidad de tocar diversos géneros de música tradicional y por ende mayor cantidad de trabajo. Pero también dicha excepción incide en el proceso creativo de una obra como pudiera ser un disco, en el cual ciertamente su talento musical es primordial y catalogado como lo “esencialmente artístico”, aunque sepamos que para la concreción de dicho disco, esto haya implicado campañas de publicidad, manufactura de materiales para la constitución del objeto-disco, ir a grabar a un estudio -en donde el trabajo colectivo de ingenieros de audio, microfonistas e incluso otros músicos ejecutantes, hayan sido igual de relevantes que la ejecución musical de la guitarra de golpe o de su arpa por parte de Rivera-, pero como esas

⁵¹⁶ Becker, *op. cit.*, p. 31-32.

actividades son percibidas como actividades de apoyo o secundarias, pues se termina reforzando el mito del artista músico como el protagonista de dicha producción.

Esta misma atribución de excepcionalidad sería la que le permitió en algún momento a Rivera portar pistola, la de darse ciertos lujos en la compra de instrumentos y vestuarios ostentosos, la de apadrinar nuevos valores musicales, la de cobrar sueldos diferentes a los del resto de contemporáneos en un momento determinado, aunque como todo, esto no fue siempre. En estos casos, la mitificación parece tener sus beneficios y sus secuelas: la sacralización de una figura de la farándula le permite a ésta una cuota de dominio sobre sus admiradores, formar parte de una elite que no responde más que a los dictados de la industria y no siempre a la ley o a la moral predominante, lo que a la postre resulta en la falta de crítica a la hora de revisitar su trayectoria y sus actos, porque casi siempre se le idealiza y no se le “baja del pedestal” a menos que eso también funcione para volver a exaltarlo. Como antes hemos comentado, el ejercicio biográfico esbozado sobre la trayectoria de vida de Rivera Maciel no es infalible aunque sí perfectible, y lo que pretendimos fue reflexionar a partir de la ponderación de algunos elementos que pueden dar comprensión a una trayectoria vital, y que dentro de la explicación histórica pueden complementarse y “convivir” la relación de causas determinadas por una fuerza oculta e impersonal (estructuras) o las acciones y decisiones planificadas de un individuo en sus circunstancias (agente/actor); el azar reivindicando la contingencia, lo impreciso, y lo inesperado; y las emociones dándonos norte sobre cómo llegan a tomar decisiones los individuos a cada momento, basados en una combinación entre lo sentimental y lo racional. La biografía en general tiene un porvenir interesante si continúa ascendiendo en nuevas y creativas formas de ejercerla. En México me parece que ya se han dado los pasos hacia ello, aunque siempre habrá cosas por hacer. Con respecto a biografiar a la celebridad, al músico o al intérprete, ya nos hace falta cada vez más el desenfado del sacristán que diario limpia las efigies en los altares, faltándole el respeto al santo -en términos de análisis, crítica, respaldo documental e investigación-, para que nos devuelva a los hombres, sus decisiones y sus circunstancias.

Anexos

Anexo 1

Tabla 5. Muestra de ejercicios biográficos sobre músicos en México					
Título	Autor	Año-editorial	Tipo de biografía	A quien está destinada	Carac. Material
1.-Zitarrosa el cantor de la flor en la boca	Enrique Estrazulas (periodista y literato)	1977, Sedmay ediciones	Biografía de no ficción	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
2.-La versada. Arcadio Hidalgo	Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe (Músicos)	1981, universidad veracruzana	Historia de vida	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
3.-Reina Rumba Celia Cruz	Umberto Valverde	1982, Editorial Universo	Biografía de no ficción	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm)
4.-Placido Domingo. Mis primeros cuarenta años	Placido Domingo (músico cantante)	1984, Planeta	Memorias	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
5.-Jorge Negrete, biografía autorizada	Diana Negrete (familiar [hija])	1987, Editorial Diana	Biografía de no ficción	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
6.-Sortilegio de vivir. La vida de Antonio Badú	Jorge Mejía Prieto (periodista)	1993, Editorial Diana	Relato biográfico (Entrevista)	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif

7.-Vidas paralelas: dos músicos populares	José Guadalupe Ojeda(Promotor cultural)	1996, Instituto zacatecano de cultura	Historia de vida	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
8.-Ricky Martin. La historia verdadera	David de la Orta (Periodista)	1997, Edamex	Memorias	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
9.-Pepe Arévalo. El Gran León	Rafael Figueroa Hernández	1997, Conaculta-Dirección General de Culturas Populares	Biografía comercial	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm)
10.-Don Juan Reynoso un violinista de tierra caliente	Isaías Alanís (cantautor, periodista, escritor y promotor cultural)	1998, Conaculta-Gobierno del Estado de Guerrero	Historia de vida	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
11.-Mozart	Peter Gay (académico)	1999, ABC	Biografía	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
12.-Mi libro verde de apuntes e impresiones	Melesio Morales (músico)	1999, Conaculta	Memorias	Público especializado	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
13.-Se me reventó el barzón: Amparo Ochoa	Julio Bernal	2000, Conaculta, Culturas populares	Biografía de no ficción	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm

					x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
14.-Celio González	Rafael Figueroa Hernández (académico)	2001, Conaculta	Biografía comercial	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
15.- <i>Las canciones con sabor a mí de Álvaro Carrillo</i>	Mario Arturo Ramos (poeta y músico)	2002, Editorial Océano	Compilación biográfica	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
16.-La vuelta al mundo en 80 años. Memorias.	Henrietta Yurchenko (académica)	2002, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas	Memorias	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
17.-Julio del Razo	Rafael Figueroa Hernández	2003, Edición del autor	Biografía comercial	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
18.-La historia inédita de "Tin tán"	Rosalía Valdés Julián (hija)	2003, Planeta	Biografía de no ficción	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
19.-Nicandro Castillo el hidalguense	Enrique Rivas Paniagua (profesor)	2003, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo	Compilación biográfica (narración autobiográfica, repertorio, fotografías)	Público especializado	Tamaño: Formato especial (19cm x 27cm) Tipografía serif
20.-Jorge Negrete	José Alejandro Torres	2004, Grupo Editorial Tomo	Síntesis biográfica	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x

							22cm) Tipografía serif
21.-Juan Manuel Guerrero. El cantor del mundo	Sergio Zepeda Navarro (académico)	2004, Ediciones católicas de Guadalajara	Biografía comercial	Público en general			Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
22.-Rutilo Parroquín	Rafael Figueroa Hernández	2005, Instituto Veracruzano de Cultura	Biografía comercial	Público en general			Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
23.-Benny Moré	Raúl Martínez Rodríguez	2007, Editorial Letras Cubanas	Biografía comercial	Público en general			Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
24.-Pablo Milanés	Clara Díaz	2007, Editorial Letras Cubanas	Biografía comercial	Público en general			Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
25.-Pedro Infante. Nadie como el	Jesús Gabriel González	2008, Editores mexicanos unidos	Síntesis Biográfica	Público en general			Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
26.-La vida misma Fernando Freddy quiñones, un trovador fronterizo	Víctor Alejandro Espinoza Valle (ACADEMICO)	2008, CUCSH-UDG	Historia de vida	Público en general			Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
27.-Adolfo de la Huerta el desconocido	Roberto Guzmán	2009, UAM	Memorias	Público en general			Tamaño: Formato comercial (13cm

	Esparza (alumno)				x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
28.-Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario (1924-1988)	Liliana Rodríguez Sánchez	2011, Editorial Redez	Biografía comercial	Público especializado	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
29.-Eulalio González Piporro Homenaje	Oscar Chávez et. al. (periodista)	2011, La casa de cerillos Ediciones	Compilación biográfica (entrevistas, remembranzas, fotografías)	Público en general	Tamaño: Formato especial (19cm x 27cm) Tipografía sans serif
30.-Toña La Negra	Rafael Figueroa Hernández (académico)	2012, Edición del autor	Biografía	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
31.-Ases de Tierra Caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México, Guerrero, Jalisco y Michoacán	Luis Sandoval Godoy, Isolda Rendón, Alejandro Ostoa, Antolín Orozco Luviano, Helia García Pérez y Alejandro Martínez de	Dirección General de Culturas Populares (DGCP) Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2012	Historia de vida	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif

	la Rosa (académicos)				
32.-Anecdotario mariachero	Lilly Alcántara (académica)	Dirección General de Culturas Populares (DGCP); Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2012	Compilación biográfica	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
33.-Jimi Hendrix empezar de cero	Peter Neal (cineasta)	2013, sexto piso	Historia de vida	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
34.-Evocación vida y obra de Raúl Guerrero Guerrero	Alberto Avilés Cortés (académico y promotor cultural)	2013, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes	Compilación biográfica (ponencias evocativas, memoranzas , listado de obra académica)	Público especializado	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
35.-Dmitri Shostakovich. Genio y Drama	Carlos Prieto (músico)	2013, FCE	Biografía	Público especializado	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
36.-Mi vida, mis viajes y mis vivencias	Miguel Martínez Domínguez (músico)	2013, Conaculta	Memorias	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
37.-A la luz del día ...son arribeño y poesía campesina. Pioquinto Balderas	Pedro Marín Zarate (promotor cultural)	2014, Programa de desarrollo cultural de la	Biografía comercial	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm

Tavera		Huasteca, Museo Histórico de la sierra gorda			x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografías sans serif
38.-Voces Huastecas. Entrevistas, semblanzas y crónicas	Gregorio Martínez Moctezuma (Periodista)	2014, Agua Escondida Ediciones	Compilación biográfica	Público en general	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
39.-Cuco Sánchez. De Altamira Tamaulipas, traigo esta alegre canción	Alina Sánchez De la Vega (hija), et. al.	2014, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes	Biografía Comercial	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
40.-Indígena zapoteco Juan Matías (ca. 1618- 1665) Maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca	Ryszard Rodys (músico organista)	2015, Fonoteca Juan León Mariscal	Biografía	Público especializad o	Tamaño: Formato comercial (13cm x 19cm al 16cm x 22cm) Tipografía serif
41.-Pero sigo siendo el Rey	José Alfredo Jiménez Jr.(familiar)	2017, Booket México	Biografía de no ficción	Público en general	Tamaño: formato pocket (11cm x 17cm al 14cm x 18,5cm) Tipografía serif
42.-Pedro Infante el Ídolo Inmortal	José Ernesto Infante Quintanilla (familiar)	2015, Océano	Biografía comercial	Público en general	Tamaño: formato pocket (11cm x 17cm al 14cm x 18,5cm) Tipografía serif
43.-Con cuerdas y metal...haciendo vereda al cantar	Mario Ángel de Santiago Miranda (músico) y Eduardo	2015, Secretaría de Cultura- Gobierno del	Historia de vida	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif

	Martínez Muñoz(académico)	Estado de Jalisco			
44.-Yo soy de Jalisco!! ¡Soy de Tequila!! Matilde Sánchez la Torcacita	María Alicia Rodríguez Pérez (promotora cultural)	2015, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco	Compilación Biográfica	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif
45.-Dicen que paso la vida soñando. Apuntes sobre la vida de Rubén Fuentes	Alejandro Aquino y Orso Arreola (músico y literato)	2018, Ayuntamiento municipal Ciudad Guzmán, Jalisco	Compilación Biográfica	Público en general	Tamaño: Formato especial (17cm x 27cm) Tipografía serif

Anexo 2

Muestra de entrevista

Entrevista a Antonio Rivera Maciel realizada por Carlos Flores Claudio, Mixcoac, Ciudad de México, (21 de mayo 2017)

Antonio Maciel (AM): Dicen que son los malos resultados de una mala vida que llevaron, de una vida desordenada. A los que se enferman así, ya por ejemplo si toman mucho y fuman mucho y de repente dejan de hacerlo pensando que se van a aliviar, pero ya el mal ya está hecho. Aquí teníamos a un señor se llamaba como el artista Raúl Martínez. Cuando llegue yo el ya aquí estaba, estaba bien, éramos amigos, bromeábamos y ensayábamos y todo eso. Pero se fue consumiendo, lo llevaron un día al hospital y se murió. De estar bien bien, aparentemente...pero le pregunté a su ex esposa -yo le daba clases de guitarra- le dije:

- ¿Y porque se murió Raúl si ya no fumaba?

-Es que un tiempo fumó demasiado y tomo mucho, y ya cuando le paro, ya era tarde

Carlos Flores Claudio (CFC): Pues es que se acostumbran a andar así en el vicio

AM: ya quedan lacrados (marcados), y aunque se mantengan un poco, ya el final les llega

CFC: y si, y eso es en todo, si uno se excede en cualquier cosa, termina mal

AM: A mis hermanos les paso algo así, por ejemplo, uno de ellos murió a los 42 años, de los del trio

CFC: ¿Pedro?

AM: Hey, y Juan se murió de 79, él era mayor que yo, pero tanto uno como el otro. Pedro desde muy temprano agarro el trago y nunca se lo pudimos quitar. Y como nunca faltaba, en el trabajo era muy cumplido, pero siempre andaba oliendo a alcohol. Hasta que llego un día que el páncreas ya no le ayudó

CFC: ¿Y a su otro hermano?

AM: Mi otro hermano. Él era muy glotón, tenía un restaurant con un hijo, y subió mucho de peso. Y una vez bajo de peso, pero bajo una cantidad de kilos, treinta o cuarenta kilos de un jalón, pero el corazón no le aguantó. Y en el segundo intento que quiso hacer lo mismo, ahí quedo. Para bajar de peso, hay que bajarlo despacito y con medida.

CFC: Ve que luego la presión es mucha cuando uno se siente mal y quiere aliviarse de tajo, y pues no es así...

AM: Yo por ejemplo no puedo pedir ya más a mi edad avanzada. Yo por ejemplo en las noches, no duermo bien, me desvelo, porque las ganas de orinar seguidas me levantan, y luego la cama la tengo que dejar a las 5 de la mañana, para sentarme en el sillón porque los hombros no los aguanto. Me acuesto de lado y si me duele, me despierto. Me acuesto del otro lado, si me duermo un poquito dos horas. Solamente sentado en el sillón ahí puedo estar bien, porque todo lo que es la cadera y los hombros no lo aguanto.

CFC: No sería también porque durante mucho tiempo al momento de estar tocando lo hacía de pie y el esfuerzo....

AM: Pues si también. No ya, lo que yo tengo es el mal de la vejez, jejeje como decía el “Che” Reyes, a él le preguntaban:

- ¿Oye que estas malo??

-Estoy malo de la vejez!!

Porque si ya estaba muy grande. Yo por ejemplo si tome, pero no fume. Y tome con medida, no era de los que tomaba y luego se la curaba, no. Yo si me ponía un cuete, al día siguiente no quería ni oler los frascos. Pura leche con plátano me la curaba. Licuado de leche con plátano. Quien sabe que tenía que ver, pero funcionaba

CFC: Oiga y los de su generación así verdad, mucho de los artistas el vicio si termina por consumirlos, el otro día que me platicaba de Luis Aguilar también

él se fue recio. En su época a lo mejor puro alcohol, ya después serían las drogas o no sé ...

AM: Lo bueno es que yo no he sido diabético. Porque eso también afecta. Esas dos enfermedades la hipertensión y la diabetes son afecciones iguales, no se curan, solo se controlan nada más. Si se lleva un régimen pegado hasta el diabético dura mucho, pero el que no, generalmente al diabético le da por tomar y sabe que le hace mal y a tomar. Mi suegro de eso se murió, a los 68 años. Duraba un año sin tomar, muy bien trabajaba muy bien, cantaba muy bonito, pero no olierá el alcohol porque uff

CFC: ¿Cómo se llamaba su suegro??

AM: Se llamaba Armando Topete, es familia de Guadalajara. Allá estaba la mayor parte de familia, entonces

CFC: ¿El que tocaba?

AM: La guitarra, era el que requintaba en los tríos. Andaba siempre con un trío u otro, andaba taloneando. Generalmente estaba trabajando en la Fonda “El Recuerdo”, aquí en la colonia Anzures. Él era compadre de Pedro Lara el dueño del lugar, Pedro confirmo a mi mujer, así es que Armando era compadre del dueño, por eso no le faltaba el trabajo ahí. Trabajaba con unos jarochos con arpa, y con otros con guitarra, pero si cantaba muy bien.

CFC: oiga le iba a preguntar, estábamos revisando, yo estuve haciendo algunas pesquisas en Garibaldi, y resulta que la mayoría de los que estuvieron ahí eran gente de fuera, no era gente de ahí

AM: Todos eran de fuera, Yo trabaje en Garibaldi a los 12 años, dos años ahí. Venían o de Guadalajara o de Guanajuato o de Michoacán, eran de donde más mariachis llegaban. Porque los nortños y jarochos se unieron después. No había grupos nortños ni jarochos en el tiempo que yo estuve ahí. Después ya hubo tríos y hubo nortños y jarochos, se hizo un sindicato más grande. Cuando yo estuve ahí no había sindicato.

CFC: A usted le toco antes cuando no había la Unión de Mariachis ...

AM: SI, había pocos grupos, había mucha chamba, pero muy barato. Cobrábamos en aquel tiempo a peso la hora por elemento. Si éramos ocho, ocho pesos. Si éramos diez, diez pesos. Pero con eso parecía buen sueldo, en ese entonces no estaba tan cara la vida. Yo me comía una birria ahí de 15 centavos y así me pasaba la noche.

CFC: Oiga y como sintió el contraste de vivir allá en Michoacán y de vivir aquí, ¿la sintió muy pesada?? las prisas, los automóviles....

AM: Bueno la situación fue que yo siendo músico, allá tocaba con mi Papá y eso, pero allá para que hubiera una tocada mmmm, las tocaditas allá eran cada venida de obispo o algún político, o alguna boda en el rancho, muy escaso. Entonces me vino el detalle de conocer México, porque ya me decían que con la capacidad que tenía yo para tocar, podía abrirme paso en México. Porque yo lo que tocaba allá, no funcionaba aquí, nadie tocaba los sones de Michoacán, ni los tocan aun; tenía que venir a ambientarme y enseñarme a tocar los instrumentos de aquí y el repertorio de aquí. Esa situación me trajo a México a los doce años. Pero yo regrese, y ya cuando regrese a mi pueblo yo ya había aprendido los conocimientos de la vihuela, el guitarrón, la trompeta, el violín la guitarra y ya había aprendido el repertorio de Jalisco, que era el que rifaba. Pensé allá en Aguililla en hacer mariachi como el de acá, pero no tenía esperanza de quedarme, pensaba regresar a México, pero no para tocar en el mariachi, sino que estaba de moda los tríos rancheros, me llamo la atención, me jalo mucho esa idea. Bueno como estaban mis hermanos allá y también la hacían a la música un poco, pues se me ocurrió formar un mariachi, no voy a tener forma de regresar con el mariachi para acá. Y así fue que empezamos a tocar, con el mariachi tocábamos los trabajos allá porque les gustaba mucho, yo tocaba allá con el estilo de acá. Pero nosotros estábamos mientras tanto ensayando el trio, preparándonos para cuando estuviéramos listos, venirnos a probar suerte.

CFC: oiga ¿Y quién le comentó o le dijo que en México era diferente la cosa?

AM: Pues había personas que iban y venían de México a Aguililla, algunos que tenían parientes allá y eso. Algunos se dieron cuenta que veían que yo tocaba bien a la edad que tenía y le decían a mi Papá:

-Oye Pedro porque no dejas ir a Toño allá a México!!allá él puede

Mi Papá no creía que me pudiera abrir paso tocando, no consideraba que fuera tan hábil para tocar instrumentos. Mi Papá tocaba muy bien el violín y la guitarra, pero solo el estilo de allá. Luego paso una cosa. Mi papa tuvo problemas en la política, por ahí maltrató a un secretario del ayuntamiento y se tuvo que andar de “socapa” allá en el cerro, la cosa se empezó a descomponer, ya no teníamos la misma fuerza la familia. Mi papa nos faltó, estuvo casi como seis meses a salto de mata. Hasta que entró al ayuntamiento un señor de apellido Bustos que era un poco familiar nuestro, y él me dijo:

- “Dile a tu Papa que ya venga que no se preocupe”

Ya el señor que había maltratado mi Papá, ya se había venido a México. Era un señor que era secretario ahí del ayuntamiento, pero en las elecciones de la presidencia cuando era Sánchez Tapia, se conoce que él hizo trampa. En vez de sacar a Sánchez Tapia, todos los votos que en Najeria dieron, él puso otros a su favor. Todo mundo se dio cuenta de ese trinquete.

CFC: ¿Para ser presidente municipal?’

AM: Ándale. Mi Papá no sé, en un mal rato, lo encaro lo maltrató y todo, y mi Papá tuvo que andar vagando. Tiempo después el tipo este, por ese detalle ya tampoco pudo vivir allá porque había jugado chueco en las votaciones de allá.

CFC: ¿y era del PRI??

AM: Sí ya entonces. Después eso nos generó inestabilidad en la familia. Porque como quiera que sea, mi Papá ya tenía enemigos allá, amigos de aquel fulano que maltrató. Allá por cualquier cosa te quiebran. A mi Mamá se le ocurrió, que, si yo venía con la tía que vivía acá, podía ser una esperanza para podernos jalar para México. Y así fue. Yo regresé a Aguililla y a los dos años de haber regresado

allá preparé el trio, mientras vivía de talabartero, mi hermano era sastre y mi hermano el otro era zapatero, porque allá de la pura música no se podía vivir, así anduvimos trabajando mientras preparábamos el trio. Entonces con el trio le cantábamos a veces a los que venían de por acá, algún agente viajero, porque allá en aguililla la gente no quería el trio ellos querían un grupo, les faltaba el arpa y el violín. Pero cuando iba alguien de acá, nos alababan un poco y por eso nos animamos también a venir. Trastabillamos como año y medio aquí en México, anduvimos taloneando, nos fuimos al norte, pasamos a Estados Unidos allá trabajamos como unos seis meses, ya estábamos listos para ser profesionales. Buenas guitarras, buena ropa de charro y ya. Cuando regresamos a México ya empecé yo a proponerme a la W, que ahí teníamos un paisano que era de Morelia, que era secretario de una oficina de la W, él nos consiguió una prueba, que la pudimos pasar muy bien, y así empezamos en el ambiente artístico. Antes nada más éramos de la calle, pero con los primeros programas se nos empezó a abrir el mercado, porque entonces lo mexicano, lo ranchero, el folclore era lo que estaba en auge. Y como nosotros éramos un trio que teníamos más variedad que otros, éramos más versátiles. En el trio traíamos el arpa, tocábamos las guitarras, tocábamos la jarana, doblábamos instrumentos, gozábamos de una gran variedad. El que quería jarocho nos prefería a nosotros por el arpa, el que quería huasteco nos prefería por el violín, por las guitarras los de guerrero y eso, no nos faltaba trabajo nunca.

CFC: ¿Sus hermanos también aprendieron aparte de la guitarra otros instrumentos??

AM: En Aguililla como no había otra cosa que hacer, jeje el director de la orquesta donde yo tocaba formó una banda de música, en ella nos integró a nosotros y aparte a muchos otros que enseñó. Yo ahí toque trompeta, mi hermano Pedro el clarinete y mi hermano Juan el trombón.

CFC: ¡puros alientos!!

AM: Si, ya teníamos ciertas experiencias del solfeo vamos a decir, y entonces pues ya aquí nos ayudó mucho ese detalle: íbamos a trabajar a alguna película,

y lo primero que hacían era que nos daban un papel para que leyeras lo que ibas a tocar, y pues casi nadie sabía de los tríos

CFC: ¿Puro lirico no??

AM: Sí líricos, al Viejo Elpidio le ponían y nada; yo dos veces hice las melodías con el trío para que El Viejo Elpidio las tocara, ya se las tenía, se las enseñaba

CFC: Ya desmenuzadita

AM: ándale, entonces muchas cosas de esas nos ayudaron a ser uno de los tríos más versátiles de México

CFC: Pues seguimos trabajando don Toño. Estamos buscando información sobre Aguililla, ya un amigo se ofreció a buscarnos alguna monografía o algo sobre la historia de Aguililla para la investigación

AM: Yo por ahí tengo un libro sobre cosas de Aguililla, lo voy a buscar entre los tantos triques que tengo. La plaza la deshicieron e hicieron otra nueva, la iglesia la volvieron a levantar por que se cayó cuando tembló en aquel entonces.

CFC: ¿Un temblor reciente Don Toño??

AM: No, fue cuando reventó el Paricutín, fue por allá por el 45.

Fuentes y referencias

(AHCM) Archivo Histórico de la Ciudad de México, México.

**Ayuntamiento*

**Licencias*

**Nomenclatura*

(AGN) Archivo General de la Nación México, Ciudad de México.

**Propiedad Artística y literaria*

**Investigaciones Políticas y Sociales*

**Gobernación*

(AHGE-SRE) Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, Ciudad de México

**(DAC) Dirección General de Asuntos Culturales*

(CDCN) Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, México, Ciudad de México.

Expediente número A-00143, “El mar y tu”

Expediente número A-01563, “El rebozo de Soledad”

Expediente número A-01860, “La Diosa de Tahití”

Expediente número A-00129, “La Perla”

Expediente número A-01950, “Los tres huastecos”

Expediente número A-04887, “Radiopatrulla”

(HN) Hemeroteca Nacional, México, Ciudad de México

**El Informador (Guadalajara), 1953,1954,1961,1964,1966,1998*

**Excélsior (Ciudad de México), 1953.*

**Diario Oficial de la Federación (Ciudad de México),1947, 1956.*

**Semanario Literario Ilustrado (Ciudad de México),1902.*

Hemeroteca Biblioteca del Congreso, Estados Unidos, Washington D.C.

Arizona republic (Arizona),1966.

El Sol (Phoenix) Arizona,1944,1947,1950,1960.

El mensajero (Phoenix) Arizona,1937.

Los Angeles times (California), 1951,1960.

El Paso Herald-Post (Texas), 1967.

Entrevistas

**Antonio Rivera Maciel (14 sesiones, 2016-2018)*

**Miguel Martínez Domínguez (2016)*

**Gustavo Alvite a Jesús Rincón (2013)*

**Jesús F. Madriz (2021)*

**Antonio Zamora (2022)*

Mapoteca Manuel Orozco y Berra (México)

Serie: República Mexicana

Bibliografía

Aguirre Cristiani, Gabriela y Felipe Segura Escalona, *El Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, 205 págs.

Alanís, Isaías, *Don Juan Reynoso. Un violinista de tierra Caliente*, México, Conaculta-Gobierno del Estado de Guerrero, 1998, 121 págs.

Alcántara, Lilly, *Anedotario mariachero en voz de sus protagonistas*, México, PDCTC, 2012, 174 págs.

Alegre González, Lizette, “Música, Migración y cine. Los tres Huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural en Fernando Híjar Sánchez, (coord.) *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 221- 247.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 315 págs.

Aquino Alejandro y Orso Arreola, *Dicen que paso la vida soñando. Apuntes sobre la vida de Rubén Fuentes*, México, Edición Salto Mortal, 2018, 170 págs.

Ariza, Marina (Coord.), *Las emociones en la vida social: miradas sociológicas*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 378 págs.

Ayala Duarte, Alfonso, “La Nashville de la frontera mexicana. Economía de la música en Reynosa, Tamaulipas, 1920-1970” en José Juan Olvera Gudiño(coord.) *Economías de las músicas norteadas*, México, CIESAS, 2021, pp.159-181.

Barragán López, Esteban, “Vivir en el otro mundo” en *Relaciones*, número 25, Zamora, Colegio de Michoacán, 1986, pp. 115-134.

Battaglini Suniaga, Oscar, *El joropo. Evolución histórica desde el Barroco hispano hasta nuestros días*, Venezuela, Fundación Centro Nacional de Historia, 2014, 94 págs.

Battcock, Clementina, “La resemantización de un espacio sagrado en la Nueva España: Cuepopan, de mojonera y escenario ritual a Santa María la Redonda” en *Cuicuilco*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, volumen 18, número 51, mayo-agosto 2011, pp. 137-156.

Becker, Howard S., *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, 437 págs.

Bercini, Reyes, *Poética del instinto: La perla, de John Steinbeck y Emilio Fernández*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, 2013, 159 págs.

Bernal, Julio, *Se me reventó el barzón: Amparo Ochoa*, México, Ediciones Pentagrama-Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, 221 págs.

Berrones, Guillermo, *Ingratos ojos míos. Miguel Luna y la historia del Palomo y el Gorrión*, México, UANL, 197 págs.

Bioletto Bueno, Natalia, “Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900-1930)” en Ana Lidia M. Domínguez Ruiz y Antonio Zirión Pérez (Coords.), *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Ediciones de Lirio, 2017, pp. 57-80.

Bourdieu, Pierre, “La ilusión biográfica” en *Acta sociológica*, México, Centro de estudios sociológicos-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, septiembre-diciembre 2011, número 56, pp. 121-128.

Boyd-Bowman, Peter, “Los nombres de pila en México desde 1540 hasta 1950” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, Colegio de México, volumen 19, número 1, 1970, pp. 12-48.

Buitelaar, Rudolf M., “La cantante y el príncipe” en Rudolf Buitelaar, *et. al.*, *María de Lourdes. Homenaje a una cantante mexicana sin fronteras*, México, Agua Escondida Ediciones, 2022, pp. 112-120.

Burdiel, Isabel y Roy Foster (editores), *La historia biográfica en Europa. Nuevas perspectivas*, Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2015, 518 págs.

Burke, Peter(ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, 313 págs.

Burke, Peter, *Historia y teoría social*, México, Instituto Mora, primera reimpresión, 2000, 225 págs.

Caballe Masforroll, Anna, “¿En dónde están las gafas? La biografía, entre la metodología y la casuística”, en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, No. 46, p.169-180.

Camacho Becerra, Arturo (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi y la música tradicional de México. De la Tradición a la Innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2010, 322 págs.

Camacho Becerra, Arturo (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi Patrimonio Cultural de los mexicanos. X Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2012, 340 págs.

Camacho Becerra, Arturo (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi Patrimonio Cultural de la Humanidad. XI Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2013, 337 págs.

Carlyle, Thomas, *Los héroes*, España, Sarpe, 1985, 254 págs.

Castellanos Obregón, Juan Manuel, “El Análisis prosopográfico la comparación como vía intermedia para explorar críticamente la diversidad en las elites” en *Virajes, revista de antropología y sociología*, Colombia, Universidad de Caldas, volumen 18 No. 1, enero - junio 2016, p. 243-261.

Ceballos Ramírez, Manuel, “El espacio mexicano” en Gisela Von Wobeser(coord.), *Historia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp.19-44.

Chao Ebergenyi, Guillermo (coord.), *La caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*, México, Imprenta Madero, 1995, 222 págs.

Chávez, Octavio, *La charrería. Breviario del deporte nacional*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014, 104 págs.

Chávez, Oscar, et. al., *Eulalio González Piporro Homenaje*, México, La caja de cerillos ediciones-Conaculta-Cineteca Nacional, 2011, 231 págs.

Contreras Cervantes, Israel, *Aguililla sus hombres y su historia*, México, Edición del autor, 2012, 250 págs.

Contreras Soto, Eduardo, “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”, en Aurelio Tello(coord.) *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Conaculta, 2010, pp. 308-323.

Coria, José Felipe, *El señor de las sombras. La vida de Javier Solís*, México, Editorial Clío, 3 vols.

Cruz Porchini, Dafne, et. al., *Diplomacia Cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas, 1946-1968*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Dirección General de Acervo Histórico Diplomático, 2021, 234 págs.

Dale Lloyd, Jane e Ilán Semo (Coords.) *Aproximaciones a la arqueología de las emociones*, México, Universidad Iberoamericana, 2019, 501 págs.

De la Orta, David, *Ricky Martin. La historia verdadera*, México, Edamex, 1997, 149 págs.

De Santiago Miranda, Mario y Eduardo Martínez Muñoz, *Con cuerda y metal...haciendo vereda al cantar*, México, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2015, 157 págs.

De La Voragine, Santiago, *La leyenda dorada*, España, Alianza Forma,1999, 2 volúmenes.

De los Reyes, Aurelio (coord.), *Miradas al cine mexicano volumen 1*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, 427 págs.

Díaz, Clara, *Pablo Milanés*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2007, 125 págs.

Díaz Frene, Jaddiel, “A las palabras ya no se las lleva el viento: Apuntes para una historia cultural del Fonógrafo en México (1876-1924)” en *Historia Mexicana*, México, Colegio de México, vol. 66, número 1, 2016, pp. 257-298.

Díaz-Santana Garza, Luis, *Historia de la música norteña mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2015, 227 págs.

Di Pasquale, Mariano A., “De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión” en Revista *UNIVERSUM*, Chile, Universidad de Talca, N° 26, Vol. 1, 2011, p. 79-92.

Domingo, Placido, *Placido Domingo. Mis primeros cuarenta años*, México, Editorial Planeta, 1984, 186 págs.

Raúl Dorra, *La retórica como arte de la mirada*, México, Plaza y Valdés-BUAP, 2002, 138 págs.

Dosse, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, Edición: 1a. Ed., Año: 2007, 459 páginas.

Durand, Jorge, “El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico”, en *Migración y Desarrollo*, México, Red Internacional de Migración y Desarrollo, núm. 9, segundo semestre, 2007, pp. 27-43.

Escamilla, Mary (comp.) *Memorias del teatro Million Dollar y... ¡secretos de los más famosos!*, Estados Unidos, Palibrio LLC, 2014, 215 págs.

Estrazulas, Enrique, *Zitarrosa el cantor de la flor en la boca*, España, Sedmay ediciones, 1977, 189 págs.

Espinoza Valle, Víctor Alejandro, *La vida misma Fernando Freddy quiñones, un trovador fronterizo*, México, CUCSH-Universidad de Guadalajara, 2008, 168 págs.

Estrada Turra, Baldomero, “Urbanización e inmigración española en Chile a comienzos del siglo XX” en *Anuario americanista europeo*, España, Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina-Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina, número 3, 2005, pp. 1-25.

Fernández, Claudia y Andrew Paxman, *El tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México, Editorial Grijalbo, 2000, 542 págs.

Fernández Poncela, Ana María, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*, México, Conaculta-INAH, 252 págs.

Figuroa Hernández, Rafael, *Celio González*, México, Conclave, 87 págs.

Figuroa Hernández, Rafael, *Julio del Razo*, México, Conclave, 95 págs.

Figuroa Hernández, Rafael, *Pepe Arévalo. El Gran León*, México, Edición del autor, 2012, 89 págs.

Figuroa Hernández, Rafael, *Rutilio Parroquín*, México, Edición del autor, 2005, 109 págs.

Figuroa Hernández, Rafael, *Toña la Negra*, México, Edición del autor, 2012, 144 págs.

Flores Mercado, Georgina y Fernando Nava (Compiladores), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 339 págs.

Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas, *Bicentenario. 200 años de la historia de la música en México*, México, Sony Music Entertainment México, 2010, 193 págs.

Flores, Roberto, “Postura y porte (Ensayo de semiótica lexicográfica)”, en *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, México, INAH, número 87, 2009, pp. 78-94.

Flores, Silvana, “El cine mexicano más allá de las fronteras: Aproximación a las actividades de José U. Calderón” en *European Review of Artistic Studies*, Portugal, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), 2018, vol.9, n.2, pp. 20-36.

Forkel, Johann Nikolaus, *Juan Sebastian Bach*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 213 págs.

Gabaldón Márquez, Edgar (apuntes y notas), *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico*, México, J.M. Castañon editor, 1981, 591 págs.

Graciela de Garay (coord.), *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*, México, Instituto Mora, 2013, 78 pp.

García, Gustavo, *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*, México, Editorial Clío, 3 vols.

García García, Adriana, *Emilio “el indio” Fernández: Cine, mito y realidad*, México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México, (tesis de licenciatura), 2004, 248 págs.

García, Romina Laura, “Novela de no-ficción: polémica de un concepto contradictorio” en *Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, n. 51, ene./jun. 1999, p. 41-53.

García Sánchez, Ester, “El concepto de actor. Reflexiones y propuestas para la ciencia política”, en *Andamios. Revista de Investigación Social*, Distrito Federal, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México vol. 3, núm. 6, junio, 2007, pp. 119-126.

García Ramírez, Fernando(Coord.), *Crónica de la Publicidad en México 1901-2001*, México, Editorial Clío-Asociación Mexicana de Agencias de Publicidad, 2002, 231 págs.

García Sánchez, Liliana, *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario 1924-1988*, México, Editorial Redez, 2011, 162 págs.

Garza Villareal, Gustavo, *El proceso de industrialización en la Ciudad de México (1821-1970)*, México, Colegio de México, 1985, 446 págs.

Gaspar Avellaneda, Viliulfo, *Un sanluquense ilustre: Xavier López Ferrer*, México, Editorial Garabato, 2002, 82 págs.

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1983, 392 págs.

Giddens, Anthony, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006, 412 págs.

Gómez-Navarro Navarrete, José Luis, “En torno a la biografía histórica” en revista *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos- Universidad Nacional de Educación a Distancia: Departamento de Historia Social y del Pensamiento Político, número 13, enero-junio 2005, p. 7-26.

Gómez Lucatero, Iván y Ramón Alonso Pérez Escutia, *Historia de Aguililla*, Michoacán, Morelia, Ayuntamiento Constitucional de Aguililla, Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Editorial Morevalladolid, 2014, 177 págs.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, Anna Staples y Valentina torres Septién(eds.), *Una historia de los usos del miedo*, México, Colmex-Universidad Iberoamericana, 2009, 327 págs.

González, Jesús Gabriel, *Pedro Infante. Nadie como él*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2008, 94 págs.

González Barroso, Antonio, “El azar y la naturaleza de la Historia”, en *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006, pp. 121-128.

González Ramírez, Eulalio, *Autobiogr...ajúa y Anecdo...taconario*, México, Editorial Diana, 1999, 474 págs.

Granados, Pedro, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, México, Editorial Universo, 1984, 142 págs.

Guadarrama Rico, Luis Alfonso, “Géneros televisivos en México. Un paseo por la geografía de cuatro décadas” en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, vol.6, número 19, mayo-agosto 1999, pp. 179-205.

Gueniffey, Patrice, “La voluntad en la historia”, en *Istor*, México, CIDE, año V, número 17, verano del 2004, pp. 3-24.

Guerra Manzo, Enrique, “Guerra cristera y orden público en Coalcomán, Michoacán (1927-1932)”, en *Historia Mexicana*, México, Colegio de México, vol. LI, núm. 2, octubre - diciembre, 2001, pp. 325-362.

Gutiérrez Gilberto y Juan Pascoe (eds.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, México, Taller Martín Pescador, 1981, 135 págs.

Guzmán Esparza, Roberto (estudio preliminar, rescate e iconografía de Pedro Castro), *Adolfo de la huerta, el desconocido*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 189 págs.

Guzmán Urióstegui, Jesús, “El doctor Merolico y la libertad de profesiones, 1879-1880”, en *Historias*, México, Dirección de Estudios históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, número 79, mayo-agosto 2011, pp. 49-68.

Hall, Stuart y Paul du Gay(comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003, 314 págs.

Heller, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Ediciones Coyoacán, 2004, 165 págs.

Hernández Vaca, Víctor, “De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán” en *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, nueva época, septiembre 2007, pp. 60-66.

Hernández Vaca, Víctor, Alejandro Martínez de la Rosa y Jorge Amós Martínez Ayala, *El arpa grande de Michoacán. Cifra y método para tocar arpa grande*, México, Música y Baile Tradicional A.C.-Colegio de Michoacán, 2005, 137 págs.

Hernández Vaca, Víctor, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la Cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, Colegio de Michoacán, 2008, 273 págs.

Hijar Sánchez, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, CONACULTA, 2009, 318 págs.

Hijar Sánchez, Fernando (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, 374 págs.

Hora, Roy, “Identidad política, clase y masculinidad: El bigote en Argentina, de Rosas a Yrigoyen” en *Anuario IEHS*, Buenos Aires, Instituto de Estudios histórico sociales, Instituto de Estudios Histórico-Sociales «Prof. Juan Carlos Grosso» (Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina), Vol. 36, N. 1, 2021, pp. 85-114.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, España, Editorial Trotta, 1998, 303 págs.

Infante Quintanilla, José Ernesto, *Pedro Infante el ídolo inmortal*, México, Océano Expres, 2015, 225 págs.

Jara Fuente, José Antonio (Coord.), *Las emociones en la historia. Una propuesta de divulgación*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, 179 págs.

Jáuregui, Jesús, *El mariachi. Símbolo Musical de México*, México, Editorial Taurus-INAH, 2007, 436 págs.

Jáuregui, Jesús, *El son mariachero de la negra. De gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo*, México, INAH-CONACULTA, 2012, 135 págs.

Jiménez González, Lucio, *Doña Perfecta, una mirada al aspecto religioso*, México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México, (Tesina), 2008, 84 págs.

Jiménez Jr., José Alfredo, *Pero sigo siendo el Rey. Un reencuentro con mi padre*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2017, 263 págs.

Jiménez Díaz, José Francisco, “Reflexiones sobre la metodología biográfica en perspectiva sociológica” en *Interacción y Perspectiva Revista de Trabajo Social*, 2012, Vol.2 n°1 pp.27-45.

Jiménez González, Lucio, “Doña Perfecta, una mirada al aspecto religioso”, México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México, (Tesina), 2008, 84 págs.

Jiménez López, Enrique, “Una aproximación a la música y los músicos en el Ballet Folklórico de México” en Varios autores, *Homenaje Una vida en la danza. Amalia Hernández*, México, Secretaría de Cultura-INBA-CENIDI, 2017, pp. 173-188.

Knapp, Mark L., *La comunicación no verbal. El Cuerpo y el entorno*, México, Paidós Comunicación, [1982] 2009, 373 págs.

Kohl, Randall Ch., *Ecos de La bamba. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro-sur de Veracruz, 1946 -1959*, México, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, (Tesis de Doctorado), 2004, 314 págs.

Ku, Luis (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi: Aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2014, 354 págs.

Ku, Luis (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi: Regiones e identidades. XIII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2015, 336 págs.

Ku, Luis (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi: Danzas y contextos. XIV Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2016, 270 págs.

Ku, Luis (coord.), *Memorias del Coloquio El Mariachi: Bailes y Huellas. XV Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2017, 315 págs.

Lozano, Elisa, “SEMO fotógrafo de estrellas” en *Alquimia*, México, Sistema Nacional de Fototecas-INAH, año 18, número 52, septiembre-diciembre de 2014, pp. 34-39.

Luna Ruiz, Xilonen M. del C. y Jacinto Armando Chacha Antele, *Culturas musicales de México*, México, Secretaria de Cultura- Dirección de Culturas populares, indígenas y urbanas, 261 págs.

Madrid, Alejandro L., “Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”, en *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, Vol. 22 Núm. 1, 2021, pp.19-43.

Maldonado Cerano, José Ignacio, *Pa`la raza michoacana...La práctica musical de los grupos de Arpa Grande como representación social de la identidad, entre los migrantes michoacanos en E.U. 1980-2004*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (tesis de licenciatura), 125 págs.

Mancini, Fiorella “Emociones en riesgo. Miedo, vergüenza y culpa en tiempos de incertidumbre laboral”, en Marina Ariza(coord.) *Emociones, afectos y sociología: diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2016, pp. 193-240.

Marín Zarate, Pedro, *A la luz del día ...son arribeño y poesía campesina. Pioquinto Balderas Tavera*, Programa de desarrollo cultural de la Huasteca-Museo Histórico de la sierra gorda-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2014, 251 págs.

Martel, Frédéric, *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Taurus, Madrid, 2011, 464 págs.

Martin-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1987, 300 págs.

Martínez Ayala, Jorge Amós y Ramón Sánchez Reyna(coord.) *Si como tocas el arpa tocaras el órgano de Urapicho...reminiscencias virreinales en la música*

mihoacana, Morelia, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán-Música y Baile Tradicional A.C.,2008, 124 págs.

Martínez Ayala, Jorge Amós, “Bailar para el turismo. “La danza de los viejitos” de Jarácuaro como artesanía” en Georgina Flores Mercado y Fernando Nava López (Coords.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2016, pp. 139-164.

Martínez Ayala, Jorge Amós, *¡Guache cocho! La construcción social del prejuicio sobre los terracalenteños del Balsas*, Morelia, Facultad de Historia-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008, 265 págs.

Martínez Ayala, Jorge Amós, “Las músicas de la Tierra Caliente de México” en Omar Cerrillo Garnica (coord.) *Cardinales musicales. Música para amar a México*, México, Plaza y Valdés Editores-Tecnológico de Monterrey, 2018, pp.116-127.

Martínez de la Rosa, Alejandro(coord.), *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México*, México, Universidad de Guanajuato, 280 págs.

Martínez de la Rosa, Enrique, *Modernización, reutilización, abandono o extinción: las salas cinematográficas y la exhibición en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, (Tesis de licenciatura), 2011, 384 págs.

Martínez, Domínguez, Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Dirección General de Culturas Populares-CONACULTA, 2012, 318 págs.

Martínez Moctezuma, Gregorio, *Voces Huastecas. Entrevistas, semblanzas y crónicas*, México, Agua escondida ediciones, 2014, 163 págs.

Martínez Rodríguez, Raúl, *Benny Moré*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2007, 118 págs.

Medina Caracheo, Carlos, *El club de medianoche Waikiki: un cabaret de “época” en la Ciudad de México, 1935-1954*, México, UNAM, (tesis de maestría), 103 págs.

Mejía Barquera, Fernando, “50 años de televisión comercial en México (1934-1984) Cronología” en Raúl Trejo Delarbre, et. al., *Televisa, El quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, [1985] 1989, pp.19-38.

Mejía Prieto, Jorge, *Sortilegio de vivir. La vida de Antonio Badú*, México, Editorial Diana, 1993, 159 págs.

Meléndez de la Cruz, Juan B., *Arcadio Hidalgo. Poeta, campesino, jaranero, revolucionario*, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 2018, 205 págs.

Méndez Ormachea, Tomás (Comp.), *Tomas Méndez Sosa. Obras completas*, México, Edición del autor, ¿1996?, 192 págs.

Méndez Reyes, Jesús. “De crudas y moralidad: Campañas antialcohólicas en los gobiernos de la posrevolución” en Ernest Sánchez Santiró (coord.) *Cruda realidad: Producción, consumo y fiscalidad de las bebidas alcohólicas en México y América Latina: siglos XVII-XX*, México, Instituto Mora, 2007, pp. 243-269.

Mino García, Fernando, “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de producciones Calderón” en *Historia Mexicana*, México, Colmex, vol. 69, no.1, jul./sep. 2019, pp. 57-91.

Monsiváis, Carlos, “Función corrida” en José Manuel Valenzuela Arce (coord.) *Los estudios culturales en México*, México, Conaculta-Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 261-295.

Morales, Melesio, *Mi libro verde de apuntes e impresiones* (introducción de Karl Bellinghausen), México, Conaculta, 1999, 230 págs.

Negrete, Diana, *Jorge Negrete. Biografía autorizada*, México, Editorial Diana, 391 págs.

Neal, Peter, *Empezar de cero Jimi Hendrix*, México, Sexto piso, 2013, 230 págs.

Núñez Martínez, Patricia (comp.), *Relaciones de Tamazula (1580-1802)*, Zapopan, Colegio de Jalisco, serie Descripciones Jaliscienses, vol. 14, 1995, 79 págs.

Ochoa Álvaro y Gerardo Sánchez Díaz, *Historia breve de Michoacán*, México, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 2012, 259 págs.

Ochoa Serrano, Álvaro, *Con el permiso de ustedes. Una historia muy corrida*, Zamora, Colegio de Michoacán, 2016, 286 págs.

Ochoa Serrano, Álvaro (Ed.), *De occidente es el mariache y de México...Revista de una tradición*, México, Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura de Jalisco, 2001, 198 págs.

Ochoa Serrano, Álvaro, *La música va a otra parte. Mariachi México-USA*, México, Colegio de Michoacán-Colegio de Jalisco, 2015, 238 págs.

Ojeda Aguilar, José Guadalupe, *Vidas paralelas: dos músicos populares*, México, Instituto zacatecano de cultura, 1996, 132 págs.

Ospina Romero, Sergio, “El final que nunca acaba, o la vida póstuma de los músicos” en *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, Vol. 22 Núm. 1, 2021, pp.77-99.

Palomino, Pablo, *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021, 287 págs.

Paxman, Andrew, *En Busca del señor Jenkins. Dinero poder y gringofobia en México*, México, CIDE-Debate, 2016, 604 págs.

Paz Zea, Elizabeth. *El barrio de la Merced: una memoria desde la experiencia de sus habitantes*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015, (tesis de maestría), 221 págs.

Peña, Héctor, *La ruta del jazz. Itinerario del jazz en Michoacán durante el siglo XX*, México, Proyecto editorial Jazztival, tomo 1, 2019, 157 págs.

Peralta Flores, Araceli. “el canal puente y garita de la Viga” en Janet Long Towell y Amalia Attolini Lecon (Coords.) *Caminos y mercados de México*, México, INAH-UNAM, 2009, pp. 459-468.

Pérez González, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica*, Bogotá, Universidad de Colombia, 2010, 172 págs.

Pérez Montfort, Ricardo, “El charro y la charrería. Un estereotipo cultural mexicano” en revista *Relatos e Historias de México*, México, Editorial Raíces, número 32, abril 2011, pp. 53-63.

Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo mexicano. Cinco ensayos*, México, 149 págs.

Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 1994, 217 págs.

Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, 321 págs.

Pérez Montfort, Ricardo, *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, volumen 1, México, Debate, 2018, 503 págs.

Pérez Montfort, Ricardo, *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, volumen 2, México, Debate, 2018, 510 págs.

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 526 págs.

Pierre Bourdieu, “La ilusión biográfica” en *Acta Sociológica*, núm. 56, septiembre – diciembre, 2011, pp. 121-128.

Prieto, Carlos, *Dmitri Shostakovich. Genio y Drama*, México, Fondo de Cultura Económica, 332 págs.

Puga Hernández, Alicia, *Oscar Lewis, una historia cultural. Análisis historiográfico de Los hijos de Sánchez*, México, UAM-Azcapotzalco, (tesis de maestría), 2010, 206 págs.

Pujadas, Joan, “El método biográfico y los géneros de la memoria” en *Revista de antropología social*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, número 9, enero 2000, pp. 127-158.

Rafael, Hermes. *Los primeros mariachis en la ciudad de México*, México, Edición del autor, 1999, 225 págs.

Ramos, Mario Arturo (Comp.), *Las canciones con “sabor a mí” de Álvaro Carrillo*, México, Editorial océano, 2002, 137 págs.

Ramos Wilchis, Víctor Manuel, “Los cabaretes en Guadalajara” en Luis Antonio González Rubio (Comp.), *Encuentro sociales y diversiones*, México, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005, 249 págs.

Rivas Paniagua, Enrique (Comp.), *Nicandro Castillo “el hidalguense”*, México, Conaculta- Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Hidalgo, 2003, 292 págs.

Rodríguez Pérez, María Alicia, *¡Yo soy de Jalisco! ¡Soy de Tequila! Matilde Sánchez Elías, La Torcacita*, México, Secretaria de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2015, 116 págs.

Rodys, Ryszard, *Indígena zapoteco Juan Matías (ca. 1618-1665) Maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca*, México, Fonoteca Juan León Mariscal, 2015, 57 págs.

Rojas Sosa, Odette. *La ciudad y sus peligros: alcohol, crimen y bajos fondos. Visiones, discursos y practica judicial, 1929-1946*, México: UNAM, 2016, (tesis de doctorado), 408 págs.

Sagan, Carl, *et. al., Murmullos de la tierra. El mensaje interestelar del Voyager*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978, 275 págs.

Salazar Rosales, Ulises, Flores Claudio, Carlos y Jorge Amós Martínez Ayala, “La conformación coreográfica de los “Sones antiguos de Michoacán”. Una aproximación a la creación escénica de Amalia Hernández y Antonio Maciel” en Cecilia Bautista García y Miguel Ángel Gutiérrez, *Aportes para la discusión de las instituciones, procesos y actores de la historia siglos XIX a XXI*, Morelia, UMSNH, 2021, pp. 213-237.

Samaniega, Francisco, *Del Mariache al Mariachi, música y músicos*, memorias del Coloquio del XVI Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2018, 287 págs.

Samaniega, Francisco, *Mariachi y Migración*. Memorias del Coloquio del XVII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2019, 207 págs.

Samaniega, Francisco (coord.), *Mariachi: entre la tradición y la innovación*, Memorias del Coloquio del XVIII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, Zapopan, El Colegio de Jalisco- Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2020, 308 págs.

Sánchez, Francisco, *La luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, México, Conaculta-Cineteca nacional, 2002, 286 págs.

Sánchez Bernal, Claudia Verónica, “Reportes del espionaje nazi en México”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, AGN, 6ta época, Octubre–diciembre 2008, número 22, pp. 66-84.

Sánchez de Lucas, Irene, “Análisis de la comunicación visual del cartel cinematográfico. Estudio de caso de la productora Universal Pictures” en *Gráfica: documentos de diseño gráfico*, España, Universidad rey Juan Carlos, volumen 6, número 12, 2018, pp. 67-75.

Sánchez Santiró, Ernest (coord.), *Cruda realidad. Producción, consumo y fiscalidad de las bebidas alcohólicas en México y América Latina*, siglos XVII-XX, México, Instituto Mora, 2007, 366 págs.

Sánchez de la Vega, Alina, *Et. al., Cuco Sánchez. De Altamira Tamaulipas, traigo esta alegre canción*, México, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2014, 255 págs.

Sandoval Godoy, Luis, *Et. al., Ases de la tierra caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México, Guerrero, Jalisco y Michoacán*, México, PDCTC, 2012, 248 págs.

Schuster Fonseca, Juan, “La teoría de la estructuración”, en *La Palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana, julio-septiembre 1993, no. 87, pp. 97-107.

Serna, Enrique, *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete*, México, Editorial Clío, 3 vols.

Simoni, Joseph J., Luis Alberto Vargas y Leticia Casillas, “Merolicos y educación de salud” en *Boletín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, Estados Unidos, Organización Panamericana de la Salud, vol. 95, 1983, pp. 461-472.

Silva, Yabin, “Al son de la noche, vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1980”, en Áurea Maya Alcántara(coord.), *Miradas a lo cotidiano en el México de los siglos XIX Y XX*, México, Palabra de Clío, México, 2007, pp. 119-135.

Spencer, Daniela (coord.), “Biografía ¿para qué?” (número especial) *Revista Desacatos*, número 50, México, CIESAS, 2016, 217 págs.

Sosa Plata, Gabriel, *Días de radio. Historias de la radio en México*, México, Tintable-Secretaría de Cultura, 2016, 223 págs.

Suetonio, *Vidas de los doce cesares*, Madrid, Editorial Gredos, 1992, vol. 1 y 2.

Terrazas, Rodrigo, “Sobre el repunte de la biografía a inicios del siglo XXI: algunas valoraciones teóricas desde el caso mexicano” en revista *Maracanan*, Brasil, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), número 22, 2019, pp. 16-31.

Thomas, William I. y Florian Znaniecki, *El campesino polaco en Europa y América*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas- Imprenta nacional del Boletín Oficial del Estado, 2006, 422 págs.

- Torres, Alejandro, *Jorge Negrete*, México, Grupo Editorial Tomo, 2004, 107 págs.
- Thompson, J. B., *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998, 357 págs.
- Tuñón Pablos, Julia, “Entre lo natural y lo monstruoso: violencia y violación en el cine mexicano, en *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, México, Universidad de Colima-Centro Universitario de Estudios de Género-Asociación Colimense de Universitarias, Año 4, No.12 (junio,1997), pp. 64-71.
- Tuñón Pablos, Julia, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio "indio" Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia Mexicana*, México, Colmex, Vol. 48, Núm. 2, octubre-diciembre 1998, pp. 437-470.
- “¿Una nueva concepción de la biografía?” (número especial) en revista *Fuentes Humanísticas*, México, UAM, vol. 31, número 59, 2019, 206 págs.
- Urrego Arias, Hugo Alonso, *El tiple “instrumento musical acompañante”. La invención de una nación, un caso de memoria visual de lo popular en Colombia, 1886-1910*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, (Tesis de Maestría), 2020, 182 págs.
- Valdés Julián, Rosalía, *La historia inédita de Tin Tan*, México, Editorial Planeta, 2003, 228 págs.
- Valenzuela Valdivieso, Ernesto y Atlántida Coll-Hurtado, “La construcción y evolución del espacio turístico de Acapulco (México)”, en *Anales de Geografía*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 30, número 1, 2010, pp. 163-190.
- Valverde, Umberto, *Reina rumba. Celia Cruz*, México, Editorial Universo, 1982, 150 págs.
- Vidal Bonifaz, Rosario, “Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)”, en *Revista del Centro de Investigación*, Universidad La Salle, México, vol. 8, núm. 29, enero-junio, 2008, pp. 17-28.

Villalpando, José Manuel y Alejandro Rosas, *Los presidentes de México*, México, Editorial Planeta, 278 págs.

Waisman, Leonardo, “La biografía musical en la era post-musicológica”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires, EDUCA-Universidad Católica Argentina-Facultad de Artes y Ciencias Musicales-Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año XXIII, N° 23, 2009, pp.177-194.

Yurchenko, Henrietta, *La vuelta al mundo en 80 años*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2002, 223 págs.

Zebadúa Serra, María, “Las comunidades campesinas durante la lucha por la tierra: testimonio oral. La región centro-sur de Nuevo León” en Pilar Gonzalbo (Dir.) *Historia de la vida cotidiana en México, tomo V volumen I Siglo XX. Campo y ciudad*, (coordinado por Aurelio De los Reyes), México, Colmex-Fondo de Cultura Económica, 2006, pp.399-447.

Zepeda Navarro, Sergio, *Juan Manuel Guerrero. El cantor del mundo*, México, Ediciones Católicas de Guadalajara, 191 págs.

Fuentes electrónicas

Acosta Nieto, Anasella, “Recupera Semo, fotógrafo imágenes de una rica etapa de la cultura mexicana” en <https://www.jornada.com.mx/2002/03/31/03an1cul.php?printver=1> , consulta del 2 de abril de 2021.

“Antonio Maciel” en [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(antonio%20maciel\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(antonio%20maciel)) , consulta del 20 de enero de 2021.

“Antonio Maciel 1988, *Concierto en la llanura y Alma llanera*” en https://www.youtube.com/watch?v=G7IO_68CMaE , consulta del 3 de agosto de 2020.

“Antonio Zamora”, en <http://grandesdemexico.blogspot.com/2016/05/antonio-tono-zamora.html> , consulta del 10 de enero de 2021.

Arboleyda Castro, Pablo Elías, “Una nueva arpa para el son jarocho: Andrés Alfonso Vergara” en *La manta y la raya*, México, número 2, junio de 2016, en lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2020/01/1619-LaMyR-2.1-P.-Arboleyda-cp.pdf, consulta del 7 de septiembre de 2021.

¡Ay que rechulo es Puebla! (Película, 1946) en <https://www.youtube.com/watch?v=oVQl8hP-fDI>, consulta del 13 de noviembre de 2021.

Blanco, Mónica y Paul Garner (Coordinadores), *Biografía del personaje público en México siglos XIX Y XX*, México, DGAPA-Facultad de economía-UNAM, 2012. En https://www.academia.edu/8998549/Biograf%C3%ADa_del_personaje_p%C3%BAblico_en_M%C3%A9xico._Siglos_XIX_y_XX, consulta del 9 de junio de 2020.

Bolívar Antonio y Jesús Domingo, “La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual” en Fórum: *Qualitative Social Research*, revista en línea, Volumen 7, No. 4, Art. 12, septiembre 2006. Consulta en línea del 4 de mayo de 2020.

Buitrago-Trujillo, Hugo Andrei, “La movilidad de las músicas populares en América Latina en los años 30 del siglo XX. Las voces al unísono” en *Signo y pensamiento*, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana, Volumen 38, número 74, enero-junio 2019, en https://www.academia.edu/40650928/La_movilidad_de_las_m%C3%BAsicas_populares_en_Am%C3%A9rica_Latina_en_los_a%C3%B1os_30_del_siglo_XX_Las_voces_al_un%C3%ADsono, consulta del 22 de agosto de 2021.

Camacho, Alma Rosa, “Piden apoyo económico para la Casa del Actor” en <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/piden-apoyo-economico-para-la-casa-del-actor-6304157.html>, consulta del 15 de febrero de 2021.

“Cumpliría mañana 89 años el "Rey del Huapango” en <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/127603.html>, consulta 9 de junio de 2020.

Díes, Juan, “México en Chicago: convergencia cultural” en *La Manta y la raya*, México, Época 1, número 2, junio 2016, en https://tiochejere.files.wordpress.com/2016/10/la-manta-y-la-rya-2-jun_2016-v-2-1-0.pdf, consulta del 25 de septiembre de 2020.

Editorial Clío, Documental. “Amalia Hernández, el espectáculo de la danza”, (2006), en <https://www.youtube.com/watch?v=vi0NhafXrbw>, consulta del 3 de septiembre de 2020.

Echeverría, Bolívar, “Imágenes de la blanquitud” en Diego Lizarazo, *et. al.*, Sociedades icónicas. Historia ideología y cultura en la imagen, México, Siglo XXI, 2007 (versión digital) en http://bolivare.unam.mx/ensayos/imagenes_de_la_blanquitud, consulta del 2 de abril de 2021.

“El Brinco / Fiesta Huasteca / El Mastuerzo” (Mariachi Sol de México) <https://www.youtube.com/watch?v=700hFG2ZbW8>, consulta del 20 de octubre de 2020.

“El cascabel” (Hermanos Huesca) en <https://www.youtube.com/watch?v=VFtovbttwIQ> , consulta del 30 de marzo de 2020.

“El cascabel” (versión del disco “Sones Mexicanos”) en <https://www.youtube.com/watch?v=1puYprEvB4U>, consulta del 24 de febrero de 2020.

“El gallero” (película, 1948) en <https://www.youtube.com/watch?v=WefIsVMzSSY> , consulta del 2 de mayo de 2021.

“El mar y tú” (película,1951) en <https://www.youtube.com/watch?v=nEO4oRPOWf8> , consulta del 20 de octubre de 2021.

“El origen de la palabra joropo” en <http://grupolipo.blogspot.com/2017/01/el-origen-de-la-palabra-joropo.html> , consulta del 4 de octubre de 2022.

“El puño del amo” en <https://www.benitomovieposter.com/catalog/puo-del-amo-el-p-11694.html> , consulta del 7 de abril de 2022.

“El Rebozo de Soledad” (película, 1952) <https://www.youtube.com/watch?v=S3OJNhXB0fE> , consulta del 20 de septiembre de 2021.

“Fernanda Solórzano comentará la cinta El Suavecito de Fernando Méndez” en <https://inba.gob.mx/prensa/4110/bol-1540-fernanda-sol-oacuterzano-comentar-aacute-la-cinta-el-suavecito-de-fernando-m-eacutendez>, consulta del 29 de octubre de 2021.

Flores, Roberto, “Postura y porte (ensayo de semiótica lexicográfica)” en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, México, INAH, número 87, pp. 78-94. Recuperado en <https://revistatest.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2819>, consulta del 3 de mayo de 2021.

“Fotografía poco conocida de Jorge Negrete y el Trío *Los Aguilillas*” en <https://www.facebook.com/2148086215446408/photos/pb.100050570195889.-2207520000./3108329806088706/?type=3>, consulta del 6 de junio de 2022.

Galeana, Patricia (coord.), *60 años. Historia del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*, México, INEHRM, 2013, p. 16 en <https://inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/492/1/images/60HistInehrm.pdf>, consulta del 9 de junio de 2020.

“Género biográfico” (número especial) en revista *Secuencia*, México, Instituto Mora, Núm. 100 (2018) Enero-abril, 211 págs. En <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/issue/view/113>, consulta del 20 de mayo de 2020.

Gioia, Ted, *La música. Una historia subversiva*, Madrid, Turner Publicaciones, 2020, en https://www.academia.edu/48985609/La_m%C3%BAstica_Una_historia_subversiva_Ted_Gioia, consulta del 1 de agosto de 2021.

“Glissando” en <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/glissando/>, consulta del 24 de agosto de 2021.

González Barroso, Antonio, “El azar en la historia. A la búsqueda de un modelo de interpretación”, en <http://estadisticamigable.blogspot.com/2010/07/el-azar-en-la-historia.html>, consulta del 3 de agosto de 2021.

“Jorge Negrete, Homenaje a Jorge Negrete” en <https://www.youtube.com/watch?v=bsZWjCfcFn4>, consulta del 5 de abril de 2022.

“La Diosa de Tahití” (película, 1953) en <https://www.youtube.com/watch?v=1MTq3555p1o>, consulta del 3 de marzo de 2021.

“La media bamba” versión de Andrés Huesca en <https://www.youtube.com/watch?v=nZ5MTjLXeUk>, consulta del 7 de marzo de 2022.

“La Perla” (película, 1945) en <https://www.youtube.com/watch?v=v14E2zBWbFA>, consulta del 28 de agosto de 2021.

“La media bamba” (Andrés Huesca) en <https://www.youtube.com/watch?v=nZ5MTjLXeUk>, consulta del 7 de marzo de 2022.

Lechner, Ernesto, “Valentino, el primer Latin lover. Un ícono del cine mudo que cambió la historia del séptimo arte.” En <https://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/expertos/ernesto-lechner/info-2015/rodolfo-valentino-latin-lover.html>, consulta del 23 de julio de 2022.

“Ley Federal de armas de fuego y explosivos” en <http://cgsejuntos.df.gob.mx/prontuario/vigente/3058.htm>, consulta del 11 de agosto de 2022.

Levy, Giovanni, “Los usos de la biografía” en revista *ANNALES*, (Centro de Investigaciones Socio-Jurídicas UNAB), noviembre-diciembre, 1989, pp. 139-151 en <https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/17490/5.pdf?sequence=1> , consulta del 2 de mayo de 2020.

“Los Tres Huastecos” (película,1948) en <https://www.youtube.com/watch?v=sFilPXqjv8> , consulta del 19 de mayo del 2021.

Merlín, Socorro, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México. 1930-1950*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral R. Usigli, 1995, en <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/504> , consulta del 23 de junio de 2022.

Mino García, Fernando, “La dialéctica ciudad campo en la obra de José Revueltas. El caso de El rebozo de Soledad” en https://www.academia.edu/42983712/La_dial%C3%A9ctica_ciudad_campo_en_la_obra_f%C3%ADmica_de_Jos%C3%A9_Revueltas_el_caso_de_El_rebozo_de_Soledad , consulta del 1 de septiembre de 2021.

Plutarco, *Vidas paralelas* en <https://historicodigital.com/download/Vidas%20paralelas%201.pdf> , consulta del 30 de mayo de 2020.

“Principales repertorios biográficos” en <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/ObrasReferencia/RepBiografico/EvolucionHistorica/PrincipalesRepertorios/index.html> , consulta del 5 de junio de 2020.

Quintanilla, Susana, “Simbiosis: Historia, biografía, literatura. El arte de la biografía histórica”, en Milada Bazant, *Biografía, modelos, metodologías y enfoques*, México, Colegio Mexiquense, 2013, (versión digital), en

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=5857384647615979&set=gm.554572263160305&id=419411166676416>, consulta del 4 de diciembre de 2021.

“Quirino Navarro” en <https://www.youtube.com/watch?v=z4LBHC4Bcu8> , consulta del 22 de febrero de 2022.

Ribera Carbó, Anna, “La utopía anarquista a través de la lente de Simon Flechine y Mollie Steimer” en <https://www.ub.edu/geocrit/xiv-coloquio/AnnaRibera.pdf> , consulta del 1 de octubre de 2022.

Rivera Maciel, Francisco, *La bella época. Antonio Maciel y Trío Aguilillas*, México, 1988, [video casero].

Sánchez González, José Félix, “Héroes, antihéroes y villanos en el western español”, en *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/01_Gonzalez_M78.pdf, consulta del 26 de septiembre de 2022.

“Siempre tuya” (1953, película) en https://www.youtube.com/watch?v=0vG_z1d9eg , consulta del 15 de febrero de 2022.

“Simposio “aventura de pasión” la biografía” en <https://simposiobiografia53ica.blogspot.com/2008/09/> , consulta de 6 de mayo de 2020.

“Sones Mexicanos de alcance interestelar” en https://quelite32.rssing.com/channel/11472207/all_p3.html , consulta del 23 de junio de 2018.

“Una cita de amor” (1958, película) en <https://www.youtube.com/watch?v=uh2oh3EMGLw> , consulta del 25 de febrero de 2022.

<http://www.cronica.com.mx/notas/2007/295717.html> , consulta del 1 de julio de 2020.

<https://archive.org/search.php?query=giorgio+vasari&page=2> , consulta del 3 de junio de 2020.

<https://laguitarrabalea.blogspot.com/2018/12/telesforo-julve.html>, consulta del 11 de julio de 2022.

<https://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?3295-Guitarras-Telesforo-Julve>, consulta del 11 de julio de 2022.

<https://laanda.org.mx>

<https://www.andi.org.mx>

<https://www.familysearch.org/es/>

<https://frontera.library.ucla.edu>

<https://www.imdb.com>

<https://www.sacm.org.mx>

“1942-1944 huelga de músicos” en
https://hmong.es/wiki/1942%E2%80%931944_musicians%27_strike , consulta del 1 de agosto de 2022